



HAL
open science

Servitude et grandeur militaires en CinemaScope: étude de réception de *The Bridge on the River Kwai* et autres films relatant la Deuxième Guerre mondiale auprès des jeunes spectateurs en France de 1957 à 1964

Hieu Thong Ly

► To cite this version:

Hieu Thong Ly. Servitude et grandeur militaires en CinemaScope: étude de réception de *The Bridge on the River Kwai* et autres films relatant la Deuxième Guerre mondiale auprès des jeunes spectateurs en France de 1957 à 1964. *Art et histoire de l'art*. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Université de Montréal (1978-..), 2021. Français. NNT : 2021PA030024 . tel-03572532v2

HAL Id: tel-03572532

<https://theses.hal.science/tel-03572532v2>

Submitted on 22 Feb 2022

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.

Servitude et grandeur militaires en *CinemaScope* : Étude de réception de *The Bridge on the River Kwai* et autres films relatant la Deuxième Guerre mondiale auprès des jeunes spectateurs en France de 1957 à 1964

Par
Hieu-Thong Ly

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)
Arts et Médias
ED 267
Université Sorbonne Nouvelle

Thèse présentée à

la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Études cinématographiques

et à

l'École doctorale Arts et Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle
en vue de l'obtention du grade de docteur ès Cinéma et audiovisuel

Décembre 2020

Copyright Hieu-Thong Ly, 2020

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

et

Université Sorbonne Nouvelle
École doctorale Arts et Médias

Cette thèse intitulée :
Servitude et grandeur militaires en *CinemaScope* :
Étude de réception de *The Bridge on the River Kwai* et autres films relatant la Deuxième
Guerre mondiale auprès des jeunes spectateurs en France de 1957 à 1964

Présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :
Hieu-Thong Ly

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

André Habib
Président-rapporteur
Professeur agrégé, Université de Montréal

Marion Froger
Co-directrice de recherche
Professeure agrégée, Université de Montréal

Laurent Véray
Co-directeur de recherche
Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle

Suzanne Langlois
Membre du jury
Professeure agrégée émérite, York University

Jean-Marc Leveratto
Examineur externe
Professeur des universités émérite, Université de Lorraine

Fabrice Montebello
Examineur externe
Professeur des universités, Université de Lorraine

Résumé

Par l'entremise d'une enquête ethnographique effectuée auprès de 229 cinéphiles français ayant fréquenté les salles de 1957 à 1964, nous examinons les différentes lectures que ces spectateurs — alors adolescents ou jeunes adultes — ont pu effectuer de *The Bridge on the River Kwai* (1957). D'autres succès au box-office tels *The Young Lions* (1958), *The Guns of Navarone* (1961) *The Longest Day* (1962), *The Great Escape* (1963) ou encore *Quand passent les cigognes* (1958) et les films français comme *Le Passage du Rhin* (1960) sont aussi examinés auprès de nos 229 participants afin de cerner l'approche qu'ils ont adoptée face à un film mettant la Deuxième Guerre mondiale en image.

En analysant non seulement le discours de nos participants sur les films, mais aussi leur « récit de vie », nous établissons les « traces » (tel que l'entend Janet Staiger dans ses travaux sur la réception) qui ont contribué à former le contexte de réception dans lequel ils ont « rencontré » les films. Nous traitons donc des notions de cadre d'interprétation et de stratégie interprétative. Ce qui veut dire que nous nous penchons dans un premier temps sur les circonstances qui amènent les spectateurs à attribuer une identité générique au film. Puis, suite à cette identification générique, nous examinons la stratégie interprétative choisie par les spectateurs dans leur lecture du film. Ainsi, nous pouvons voir que le vécu personnel de l'Occupation, ou sinon le roman familial de 39-45, a orienté la lecture des films. Nous constatons aussi que la Guerre d'Algérie a produit une forte polarisation des opinions sur l'armée; ces prises de position sur l'armée ont des répercussions sur la lecture de *The Bridge on the River Kwai*.

Mots clé : réception, enquête ethnographique, box-office, Deuxième Guerre mondiale, Guerre d'Algérie

Abstract

Through an ethnographic inquiry carried out among 229 French moviegoers who went to the movies at least from 1957 to 1964, we examine the different readings that these spectators - then in their teens or young adults - could carry out of *The Bridge on the River Kwai* (1957). Other huge box-office hits such as *The Young Lions* (1958), *The Guns of Navarone* (1961) *The Longest Day* (1962), *The Great Escape* (1963) or even *The Cranes Are Flying* (1958) and French films like *Le Passage du Rhin* (1960) are also examined with our 229 informants in order to identify the approach they adopted when faced with a film depicting the Second World War.

By analyzing not only our informants' discourse on the films, but also their "life story", we establish the "traces" (from Janet Staiger's reception theory) that helped shape the reception context in which they have encountered the films. We therefore deal with the notions of interpretation framework and interpretive strategy. This means that we first look at the circumstances which lead viewers to attribute a generic identity to the film. Then, following this generic identification, we examine the interpretive strategy chosen by spectators in their reading of the film. Thus, we can see that the personal experience of the Occupation period or otherwise the family's story of WWII guided the readings of films on WWII. We also find that the Algerian War produced a strong polarization in the opinions about the Army. These positions on the Army have repercussions on the reading of *The Bridge on the River Kwai*.

Keywords: reception, ethnographic inquiry, box-office, Second World War, Algerian War

Remerciements

Cette thèse n'aurait pas pu se faire sans que des cinéphiles accrochés à la sortie des salles de cinéma aient bien voulu m'accorder un interview.

Pour exprimer ma gratitude, j'évoquerais ce qui suit. Pour aboutir à la découverte du polonium et du radium en 1898, Marie et Pierre Curie ont dû manipuler eux-mêmes à la main plusieurs tonnes de pechblende (400 tonnes de pechblende sont nécessaires pour extraire un gramme de radium). Mon recrutement de participants ne fut pas aussi ardu que la fouille dans des centaines de tonnes de pechblende, mais chaque rencontre que j'ai eue fut un rayonnement dans l'obscurité...

Que chacun des participants nommés dans la liste ci-dessous reçoive ma reconnaissance. Ils m'ont ouvert leur porte, et aussi leur âme pour partager leur cinéphilie et des chapitres de leur vie. La présente thèse est en quelque sorte sur ces personnes. Et même si quelques-unes de ces personnes ne sont plus aujourd'hui parmi nous, elles demeurent bien vivantes dans ma mémoire.

À Bordeaux et son agglomération

Jean Bauer & Rozenn Lavolley
Nicole Cauchois
Fred Coiffard
Robert Coustet
Jean-Marie Cyrille-Mathe
Arnaud D'Anglade
Gabriel Lebailly
Jean-Pierre Le Goff
Philippe Malgouyat
Danielle & Jacques Menauge
Bruno [REDACTED]
Gérard Richet
Jacques Salomon
Alain [REDACTED]
Jacques Vidal
Nadia Viguier

À Grenoble et son agglomération

Pierrette [REDACTED]
Jean Avezou
Jean-Jacques & Sylvie Behar
Jean Caune
Jean-Pierre Desagnat
Gisèle Duc
Nicole Dupré
Maurice Lépée
Annie Marga
André Nahmani

Gérard Poizot
Jean-Claude Tibes
Jacques Villain

À Lille et son agglomération

Élizabeth Charlon
Françoise Libbrecht
Alain Martinache
Marie-Thérèse & Gérard Poteau
Guillaume Tissot
Guy Vanderweghe
Geneviève Veyrhede
Jeannine Wispeleare

À Lyon et son agglomération

Jacques Barioz
Elie Bloch
Yvette & Michel Colomès
Robert Corbier
Françoise Descours
Marie Dujardin
Thierry Martin
Anne & Gérard Muguet
Françoise Boudet-Wainer (avec un apport de John Wainer)

À Marseille et Aix-en-Provence

Geneviève Arseguel
René Brione
Christian [REDACTED]
Hélène & Pierre Échinard
Monique Farkas
Martine Garibaldi
Annie Gouty
Jean-Marie [REDACTED]
Gilbert Jean
Éliane Maréchal
Robert Maumet
Jean-François Ollier
Georges Serret
Ludovic Stora
André Uguetto

À Montpellier et son agglomération

Odile & Jean Besson
Guy Bonpas
Paul Carencio
Monique & Gérard Charrier
Jean de Coulange
Josée & Jean David
Bernard Duattis
Yves Estor
Monique & Claude Le Boeuf
Jean-Claude Mazollier (avec un apport de Jeanne Mazollier)
Patrick Melin
Danielle Lecou-Miahle & Michel Miahle
Alain Roux
Paulette & Jean-Louis Valat

À Nantes et son agglomération

Françoise Chevalier
Rosa Crochet
Élisabeth & Michel Dudon
Odette & Robert Gouraud
Nicole & Bernard Guihal
Christian Lecat
Michèle Lépinay
Catherine & Jean-Claude Lucien
Annick Plou
Marc Raffray
Jean-Paul Rondeau
Geneviève & Gérard Savoye
Maroutchka Vassener

À Nice et son agglomération

Claude [REDACTED] (avec un apport de Mireille [REDACTED])
Jean-Louis Alleman
Daniel Bizien
Danièle Bueb
Alain Dornic
Geneviève Jauffret
Jacqueline & Gérard Martin
Marie-Claire & Gérard Mercier
Rose-Marie & Jean Montoya
Annie & Alain Ravier
Jean-Paul Soler
Roger [REDACTED]
Charles Vanhecke

À Paris et son agglomération

Michel Audouy
Françoise Bacelon
Françoise Benasis
Marcel [REDACTED] (avec un apport de Hélène)
Josseline Bensimon & Georges Brossard
Jean-Paul & Chantal Bernadet
Michel Bibard
Martine & Dominique Blatin
Laurent Bloch & Françoise Courivaud
Arlette Bonnet
Christian Bourdier
Jacques Bousquet & Nicole Vigneault
Reine Bud-Printems
Gladys & Pierre Cahu
Marc Cadier
Rose-Marie Catry
Michelle Causse
Michel Cetjlin
Roland Chagnon
Jean-Claude Chaumont
Yves Comault
Jean-Claude Cormier
Laurent Cuzin
Jean-Claude Delefosse
Jeanne Dupuy
Anne Faivre
Jean-Pierre Fox
Hubert Garlot
Jean-Claude Garnier
Julien Glicenstein
Gérard Grandval
Claudie Gueldri
Clotilde Holler
Évelyne & André Keller
Claude Knob
Solange & Jean-Pierre Jordano
Danielle & Georges Lechapt
Gérard Leplat
François Letournneau
Pierrette Lombès
Jean-Claude Loustalan & Francine Gave
Liliane Lozano
Janine Magnien & Anne Cressin
Mouloud Mimoun
Pierre Monnet

Bernard Moors
Jean Kely Pauhlan
Michèle Ouziel
Jean-François Paquelier
Michel Praeger
Jean-François Pounit
Manou Réault
Arlette Regnoli
Yves Rialland
Michel Ruty
Michel Sandras
Claude Schwab
Yolande Salles
Myrtille Torok
Jean-Marc Ulmer
Grazia Valle
Raymonde & Léon Zouker
Sylvain [REDACTED]
Xavier [REDACTED]

À Rouen

Michel Abdou
Marie-France Coupey
Catherine & Dominique Croizé
Francine Lenormand
Reine & Gérard Planterose

À Toulon et son agglomération

Madeleine & Jean-Louis Cabot

À Toulouse et son agglomération

Henri Albanel
Colette Birand
Yves Brault & Jacqueline Besson
Jean Casanova
Alain Decouchon
Danièle Hennebert
Jean Lebeau
Roger Maillac
Jean Tutenges & Jean-Paul Mongey
Simone Vayssière

À Montréal, Canada

Chistiane Boudet-Angelucci

Brigitte Cambon

Marie-Noel David

Ghislaine Gosselin

Claude Hazanavicius

Michel Mons

Colette Vidal

Jean-Louis Villeneuve

Merci aussi aux directeurs et directrices des salles de cinéma qui m'ont autorisé à effectuer du recrutement dans leur établissement. Et surtout merci aux nombreux employés de ces salles et aux personnes intermédiaires de toutes sortes qui ont favorisé le recrutement ou ont aidé à la rencontre de participants. Cela avec une pensée particulière à :

Étienne Amoureux, Claire Barioz, Annette Bloch, Laure Cartoux, Matthias Clot, Céline Delfour, Jean Dorel, Nicolas Guibert, Boris Hoguel, Romain Lançon, Juliette Mathon, Éric Milteau, Claude Nadjari, Éric Nusbaum, Guillaume Poulet, Jocelyne Rondeau, Stéphanie Roy, Nadège Samour, Lucette Serret, Michelle Soler, Françoise Schwab, Gilles Varrault.

Merci à mes co-directeurs : Marion Froger et Laurent Véray.

Merci aux membres du jury : André Habib, Suzanne Langlois, Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello.

Notes

Nous expliquons ici nos choix typographiques et linguistiques dans la présentation de notre texte.

En ce qui concerne la typographie, les citations qui s'étalent sur plus de trois lignes sont indentées selon les pratiques habituelles. Par contre, les citations provenant de chercheurs sont mises en italique. Cette mise en italiques permet, au premier coup d'œil, de différencier d'une part les propos des chercheurs, et d'autre part les paroles des participants qui ont témoigné dans notre enquête ethnographique. Autrement dit, les citations provenant de nos participants ne sont pas mises en italique.

En ce qui concerne la langue, nous utilisons les titres originaux en anglais pour les films américains et britanniques, et les titres originaux en italien pour les films transalpins. D'autre part, le cadre théorique de notre recherche tire beaucoup de travaux anglo-américains qui n'ont pas encore été traduits en français. Nous avons effectué la traduction des extraits que nous reprenons, mais certaines appellations ou courtes expressions créées par les chercheurs anglo-américains sont reprises sans être traduites dans notre texte. Nous employons donc dans certains cas la formulation en anglais afin de ne pas trahir des nuances qui se perdent un tant soit peu dans toute traduction.

Plus généralement, par souci de fidélité aux propos émis par les chercheurs et aux témoignages de nos participants, nous recourons beaucoup à des citations. Il s'agit dans tous les cas de livrer la pensée de ces personnes en minimisant l'altération qui survient un tant soit peu dans toutes retranscriptions ou traductions.

Précisons que dans la retranscription des témoignages oraux de nos participants, nous utilisons le soulignement plutôt que l'*italique* pour les mots qui ont été prononcés par eux avec accentuation/insistance.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 1 |
| 1. <i>Problématique.....</i> | 1 |
| 2. <i>Objectif, cadre théorique et méthodologie.....</i> | 5 |
| 3. <i>Précisions sur la recherche et l'intitulé de la thèse.....</i> | 8 |
| 4. <i>Les dix chapitres de la thèse.....</i> | 13 |
| Chapitre 1 : Le succès commercial des films sur la Deuxième Guerre mondiale | 15 |
| 1.1 <i>Le succès commercial des films hollywoodiens sur 39-45.....</i> | 15 |
| 1.2 <i>Une recrudescence de 39-45 dans le cinéma français à partir de 1958.....</i> | 23 |
| 1.3 <i>Une vogue pour les films sur 39-45 au Royaume-Uni aussi.....</i> | 26 |
| 1.4 <i>Corpus pour partir en enquête ethnographique.....</i> | 30 |
| 1.5 <i>Le genre « film de guerre » et les positions de tête du box-office.....</i> | 35 |
| Chapitre 2 : Genèse de <i>The Bridge on the River Kwai</i>..... | 39 |
| 2.1 <i>The Bridge on the River Kwai au Royaume-Uni.....</i> | 39 |
| 2.2 <i>Du roman de Pierre Boulle au film de David Lean.....</i> | 41 |
| 2.3 <i>Quelles lectures les spectateurs ont-ils effectuées à la sortie du film?.....</i> | 51 |
| Chapitre 3: Cadre théorique : histoire orale, ethnohistoire, enquête ethnographique, et études de réception..... | 54 |
| 3.1 <i>Théories de la réception.....</i> | 55 |
| 3.2 <i>Théories de l'interprétation.....</i> | 58 |
| 3.3 <i>L'enquête ethnographique.....</i> | 59 |
| 3.3.1 <i>Le type d'entretien.....</i> | 60 |
| 3.3.2 <i>Les critiques contre le témoignage rétrospectif.....</i> | 62 |
| 3.3.3 <i>Le sondage, la pluralité et la notion de « polyphonie ».....</i> | 67 |
| 3.3.4 <i>Outre le contenu des témoignages : la forme du discours des témoins.....</i> | 70 |
| Chapitre 4 : La campagne d'enquête | 72 |
| 4.1 <i>Le recrutement.....</i> | 72 |
| 4.2 <i>L'échantillon.....</i> | 73 |
| 4.3 <i>Le déroulé et le canevas d'entretien.....</i> | 78 |
| 4.4 <i>Les enjeux et défis de l'interview.....</i> | 88 |
| Chapitre 5 : Résultats d'enquête..... | 91 |
| 5.1 <i>Portrait sommaire de nos 229 participants.....</i> | 91 |
| 5.2 <i>Palmarès général de films marquants auprès de nos 229 participants.....</i> | 92 |
| 5.3 <i>Les premiers résultats quantitatifs sur <i>The Bridge on the River Kwai</i>.....</i> | 96 |

| | |
|---|------------|
| 5.4 Pierre Boulle, un écrivain méconnu | 99 |
| 5.5 Ce que représentait <i>The Bridge on the River Kwai</i> pour les 85 participants..... | 106 |
| 5.5.1 La musique du film..... | 108 |
| 5.5.2 La nostalgie de l'Indochine | 109 |
| 5.5.3 L'image des Britanniques..... | 112 |
| 5.5.4 Le dilemme cornélien et devoir..... | 115 |
| 5.5.5 La Guerre d'Algérie | 116 |
| 5.5.6 Un renvoi à la Deuxième Guerre mondiale..... | 118 |
| Chapitre 6 Analyse des réponses sur <i>The Bridge on the River Kwai</i>..... | 127 |
| 6.1 Éthique du devoir, éthique de la vertu et rigidité vaincue..... | 127 |
| 6.2 Nicholson est-il tombé accidentellement ou volontairement sur le détonateur? | 130 |
| 6.3 Un cas particulier dans le positionnement sur la chute de Nicholson | 138 |
| 6.4 Un procès du colonel Nicholson et la notion du « happy end » | 141 |
| 6.5 Nicholson, un héros gaullien? | 144 |
| Chapitre 7: Cadre interprétatif et stratégies interprétatives | 147 |
| 7.1 Examiner comment l'ensemble de nos participants ont perçu les films les plus connus..... | 147 |
| 7.2 L'âge d'or des ciné-clubs et une fétichisation de « l'auteur » | 148 |
| 7.3 Une méthode pour identifier les films perçus comme des « films d'auteur »..... | 150 |
| 7.4 Des titres perçus comme des « films d'acteurs »..... | 154 |
| 7.5 Des titres perçus comme essentiellement des adaptations d'une œuvre littéraire | 161 |
| 7.6 <i>The Bridge on the River Kwai</i> : film d'acteurs? film d'auteur? ou film d'écrivain? | 164 |
| 7.7 <i>The Bridge on the River Kwai</i> : les identifications génériques par les journalistes..... | 172 |
| 7.8 La personnalité dominante d'un film comme indice de l'identité générique attribuée inconsciemment..... | 177 |
| 7.9 Le genre « superproduction » antinomique au film d'auteur ? | 179 |
| Chapitre 8 : Une évolution de la réception au fil du temps | 182 |
| 8.1 Une autre approche pour examiner le renvoi à 39-45 par un film..... | 182 |
| 8.2 Jeux interdits : un imaginaire de l'exode | 185 |
| 8.3 La Verte moisson : un imaginaire de la Résistance..... | 187 |
| 8.4 Le prisonnier de guerre dans <i>Le Passage du Rhin</i> , <i>La Vache et le prisonnier</i> et <i>Le Caporal épinglé</i> | 190 |
| 8.5 Normandie Niémen, un renvoi à son père et son oncle aviateurs | 192 |
| 8.6 <i>The Longest Day</i> , « le film sur le Débarquement » | 193 |
| 8.7 Un recul temporel nécessaire et le cas particulier de notre participante Pierrette [REDACTED]..... | 195 |
| Chapitre 9 : La Guerre d'Algérie, un catalyseur dans cette évolution de la réception? | 200 |
| 9.1 La Guerre d'Algérie plus marquante que la Deuxième Guerre mondiale | 200 |

| | |
|--|------------|
| 9.2 Rappel contextuel de la Guerre d'Algérie vue en métropole..... | 204 |
| 9.3 Une polarisation de l'opinion sur l'armée | 206 |
| 9.4 Un retour du passé..... | 213 |
| 9.5 Une lecture de <i>The Bridge on the River Kwai</i> en concomitance avec le retour de de Gaulle | 221 |
| 9.6 La lecture de <i>The Bridge on the River Kwai</i> par les admiratifs de l'armée..... | 225 |
| 9.7 Les films montrant la guerre aux yeux des hommes ayant une expérience militaire | 227 |
| Chapitre 10 : Des traces de la Deuxième Guerre mondiale présentes à la fin de décennie 1950 | 229 |
| 10.1 Retrouver le rapport qu'ont entretenu nos participants avec la Deuxième Guerre mondiale durant la décennie 1950 | 230 |
| 10.2 <i>Quand passent les cigognes, un cas particulier</i> | 234 |
| 10.3 Une vision des Américains..... | 235 |
| 10.3.1 Le débarquement des Américains en France | 236 |
| 10.3.2 La présence des bases militaires américaines en France | 241 |
| 10.4 Le souvenir des bombardements alliés | 245 |
| 10.5 Une plus grande reconnaissance à l'égard des Britanniques ? | 251 |
| 10.6 Un rejet permanent de la guerre au cinéma avec le cas de notre participant Roland Chagnon .. | 260 |
| En guise de conclusion | 262 |
| 1. Validité des souvenirs vieux de six décennies..... | 262 |
| 2. Taille d'un échantillon crédible..... | 264 |
| 3. Un film approprié pour une étude de réception par enquête orale | 266 |
| 4. La distance temporelle comme alliée et non pas comme contrainte | 268 |
| 5. Validité des informations obtenues malgré un certain contexte d'interview à un moment du temps | 270 |
| 6. L'enjeu de la mémoire personnelle dans notre étude et dans les cinema memory studies/research | 272 |
| 7. Ce qui aurait pu se faire mieux dans l'enquête orale..... | 275 |
| 8. Le succès commercial de <i>The Bridge on the River</i> et une tentative d'explication pour le succès des autres films relatant 39-45..... | 278 |
| 9. En guise de réouverture..... | 282 |
| Bibliographie..... | 284 |
| Annexe 1 : Exemples du flyer distribué pour le recrutement des participants | 302 |
| Annexe 2 : Canevas de notre entretien semi-directif | 307 |
| Annexe 3 : Commentaires de participants sur <i>Lacombe Lucien</i>..... | 311 |
| Annexe 4 : Tableau de compilation des informations sur les 229 participants | 312 |

Introduction

1. Problématique

Projeté en première exclusivité à Paris à partir du 20 décembre 1957, et en province à partir du début de 1958, *The Bridge on the River Kwai* fera plus de 13 millions d'entrées en France, ce qui place le film aujourd'hui encore au 15^e rang du box-office français de tous les temps¹. Ce succès sera le premier d'une série de productions hollywoodiennes exaltant les exploits anglo-américains qui vont connaître en France des recettes proportionnellement plus importantes que le plébiscite reçu aux États-Unis et au Royaume-Uni.

Ce fait, s'il a été parfois relevé, n'a pas été traité par les historiens qui ont abordé la guerre au cinéma en parallèle avec l'Histoire de la France. En effet, Joseph Daniel², Henry Rousso³ et Sylvie Lindeperg⁴ ont tous ignoré les films américains pour se focaliser exclusivement sur le cinéma français. Ces auteurs français n'ont évidemment pas manqué de noter une recrudescence de la Deuxième Guerre dans le cinéma français à la suite du retour au pouvoir du général de Gaulle en 1958, mais il demeure que les succès de films français tels que *Le Passage du Rhin* (1960), *Normandie-Niemen* (1960) ou *Un Taxi pour Tobrouk* (1961) restent bien inférieurs aux scores enregistrés par *The Young Lions* (1958), *The Guns of Navarone* (1961) *The Longest Day* (1962) et *The Great Escape* (1963).

Ce n'est qu'en 2013, soit 56 ans après la sortie de *The Bridge on the River Kwai*, que l'historien américain Thomas Cragin devient le premier universitaire à se pencher sur ce succès. Dans son *Summoning the Spirit of Vichy and the Resistance: The Bridge on the River Kwai and the Transformation of French Public Memory*⁵, Cragin avance que le film aurait interpellé les Français par son exposition subtile des enjeux de la Collaboration. Selon Cragin, le film a été rassembleur par sa représentation nuancée d'un militaire collaborateur qui a aussi exercé une forme de

¹ Compilation par le CNC

² *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats 1895-1971*, Armand Colin, 1972.

³ *Le syndrome Vichy 1944 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1987

⁴ *Les écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS, 1997.

⁵ Dans *Modern & Contemporary France*, Vol. 21, no. 3, août 2013, pp. 297-316.

résistance. Cette ambivalence serait parvenue à plaire aux journalistes de différentes tendances du spectre politique. Ainsi, d'après Cragin, le film aurait généré un débat public qui n'est rien de moins que la première expression étendue d'une sympathie pour les collaborateurs en France⁶. Cragin écrit même que le débat public sur le film a réduit une certaine charge qui pesait sur l'extrême droite française, et qui la marginalisait depuis la fin de la guerre⁷. Plus généralement, Cragin croit que le succès du film marque le retour de la Deuxième Guerre au cœur du débat public en France après plus d'une décennie de refoulement⁸.

Cragin affirme donc qu'il y a eu un « débat public »⁹, et ce sur la base d'une revue de presse qu'il a effectuée auprès de seulement 13 articles de l'époque¹⁰. Lorsque nous épluchons nous-mêmes ces 13 articles au-delà des quelques extraits percutants que Cragin a repris, il est permis de penser que celui-ci a simplifié les choses. Tout d'abord, le renvoi à la Collaboration en France n'est pas aussi présent dans ces articles que Cragin le laisse croire. En fait, seulement deux des 13 critiques renvoient textuellement à la Collaboration en France. Les autres critiques abordent des thématiques militaires qui sont propices à des discussions sur les dilemmes de la guerre, mais on n'y trouve pas de renvoi explicite aux années de Vichy. Puis, il y a surtout le fait que la portée/résonnance que Cragin accorde à ces 13 critiques de film dépasse grandement le lectorat qu'on peut attacher de manière réaliste à ce type d'article journalistique. Il est par conséquent exagéré de parler de « débat public » au sens « national »¹¹ sur la base de quelques phrases, certes percutantes, extraites de ces critiques de cinéma.

⁶ Dans sa conclusion: « *Kwai* [...] gave rise to the first significant expression of widespread sympathy for collaborators... », p.314.

⁷ Dans sa conclusion: « The public discussion of *Kwai* reduced the onus that had previously so marginalised the Extreme Right. », p.314.

⁸ Dans son introduction, Cragin écrit : « ...this film returned the issue of collaboration to civil public discussion. » (p. 298) Cragin termine son article en écrivant: « *Kwai* [...] signaled France's return to the war film and its idealization of war heroes as means of memory making. In the decade that follows, both domestic and foreign war films would become a means for celebrating the French nation in war, free of self-recrimination. » (p. 314)

⁹ Dans son résumé: « *Kwai* was the first of a series of films French and Hollywood productions, that returned the war to a central place in French public discourse, closing the curtain on the previous decade's repressions. », p. 297.

¹⁰ Ces 13 articles sont listés dans la Bibliographie : *Partie 1 : Critiques dans la presse publiées à l'époque de la sortie des films analysés*.

¹¹ Dans son introduction, en parlant du film, il écrit: « ... a film might so drastically alter national memory. [...] the impact of foreign cinema upon the French public discourse. [...] this film returned the issue of collaboration to civil public discussion. », p. 298.

Évidemment, les interprétations effectuées par quelques-uns de ces 13 journalistes ne peuvent être assimilées à la réception du film par l'ensemble des spectateurs ordinaires. L'influence des critiques de cinéma est d'autant plus négligeable dans la réception populaire des superproductions hollywoodiennes qui restent souvent *critic proof* comme l'ont démontré de nombreuses recherches américaines récentes en marketing et communications¹². L'influence des critiques resterait faible même après plusieurs années pour le cas des superproductions hollywoodiennes qui n'avaient pas à leur générique le nom d'un metteur-en-scène reconnu comme « auteur » par l'intelligentsia.

La recherche de Cragin limitée aux articles journalistiques nous laisse la possibilité de poursuivre l'étude de réception du film sur une échelle plus large et sans un parti pris préalable. Nous ne nous intéressons pas à l'avis de quelques journalistes appartenant à cette génération ayant vécu les deux guerres mondiales, mais à celui des jeunes spectateurs qui formaient ce groupe des 15-24 ans qui accaparaient la moitié des entrées en France à la fin de la décennie 1950.

Cette génération de spectateurs comprend les enfants ayant vécu l'Occupation, et ceux ayant grandi dans l'après-guerre en n'ayant eu au mieux qu'un récit parcellaire que pouvaient raconter leurs parents sur 39-45. Certes, l'année 1954 a vu les publications du premier tome des *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle, et de l'*Histoire de Vichy* de Robert Aron et Georgette Elgey, mais l'enseignement de la Deuxième Guerre mondiale n'a été introduit dans le programme des classes terminales qu'à partir de l'année scolaire 1962-63. Ainsi les enfants nés avant 1944 n'avaient que le récit familial à moins qu'ils aient eu une curiosité exceptionnellement précoce pour les tout premiers ouvrages d'Histoire.

Il y a surtout que le programme d'enseignement n'a été qu'un survol superficiel. Sur le contenu des manuels utilisés à l'époque, Henry Rousso écrit :

...la Deuxième Guerre clôture le cycle chronologique 1914-1945 où l'année 1945 constituant un butoir [...] Les années noires n'occupent jamais plus de deux ou trois pages, soigneusement symétriques, avec d'un côté la Collaboration, et de l'autre la Résistance.

¹² Stéphane Debenedetti résume plusieurs recherches américaines dans « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique » dans *Recherche et Applications en Marketing*, Vol. 21, No. 2 (juin 2006), pp. 43-59

*La vision « aronienne » de Vichy est toujours reprise, qui distingue un Vichy réactionnaire, celui de Pétain, et un Vichy collaborateur, celui de Laval.*¹³

Dans ce constat de Rouso, il faut retenir que dans les premiers enseignements officiels de la Deuxième Guerre mondiale, les actions néfastes de la collaboration d'État, telles qu'on les connaît aujourd'hui, ont été grandement minorées, voire presque ignorées. Il est également pertinent de signaler qu'en plus de l'enseignement officiel déjà lacunaire, la fin du programme scolaire pouvait être escamotée par manque de temps à la fin de l'année académique (comme certains de nos participants nous l'ont témoigné)¹⁴. Bref, l'enseignement officiel du conflit avec toutes ses lacunes n'arriva qu'après la recrudescence des films relatant le conflit. La sortie de ces films coïncidait plutôt avec l'apogée des troubles liés de près ou de loin aux « événements d'Algérie ». Les hommes les plus âgés du groupe d'âge étudié avaient été appelés, voire rappelés sous les drapeaux en Algérie. Quant aux hommes plus jeunes, ils savaient que l'appel qui les guettait était pour une guerre malgré les appellations adoucies comme « opérations de maintien de l'ordre ».

Ainsi, à la différence de Cragin qui part du postulat selon lequel le thème de la collaboration dans *The Bridge on the River Kwai* a interpellé les Français au moment où la mémoire de la Deuxième guerre en France entrait dans une nouvelle phase, nous partons pour notre part du simple fait qu'un film a été particulièrement populaire dans les salles à une époque donnée. Ce qui signifie que notre point de départ se trouve davantage en amont; l'étude que nous proposons démarre avec des hypothèses à éprouver sur le terrain auprès de la population plutôt qu'un postulat qui orienterait déjà les recherches bibliographiques dans une direction précise.

¹³ *Le syndrome Vichy 1944 à nos jours*, p. 284.

¹⁴ Dans son *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Sylvie Lindeperg cite l'historienne Olga Wormser-Migot qui estimait que les professeurs n'avaient guère le temps d'aborder la Deuxième Guerre en fin d'année, et n'étaient pas portés à le faire parce que le sujet n'était ni aux examens du baccalauréat ni au concours général.

2. Objectif, cadre théorique et méthodologie

Nous proposons une enquête ethnographique afin d'appréhender la réception des films relatant 39-45 par la « génération du djebel » et de leurs cadets. Notre étude de réception s'inscrit donc dans l'approche de la *reception theory* (qui se penche sur les spectateurs en tant que personnes en chair et en os) et non pas dans l'approche du *spectatorship* (se penchant sur la relation entre le texte filmique et un lecteur modèle ou idéal qui est une construction théorique).

Par ce choix d'approche, ce sont les écrits de Janet Staiger, et principalement son *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*¹⁵, qui constituent pour nous le cadre théorique en matière d'étude de réception. Se plaçant dans la mouvance des travaux de Hans Robert Jauss sur les différentes interprétations qui découlent de différents contextes, Staiger croit que la création de sens émane de la rencontre entre le spectateur et le texte. En effet, elle prône le concept de « *context-activated* » où la création de sens n'émane pas du texte exclusivement (« *text-activated* »), ni du lecteur (« *reader-activated* »), mais du contexte dans lequel le lecteur rencontre le texte. Ce que Staiger appelle : « *historical materialist approach of reception studies* » consiste à se pencher sur l'interprétation qu'ont eue les spectateurs à l'aide des publications de l'époque (critiques) ou d'interviews ethnographiques. Par cette appellation, Staiger fait référence à la conception matérialiste de l'Histoire par Karl Marx qui se référait à des situations réellement vécues par des humains. Staiger affirme que son approche n'observe pas un état statique des choses, mais la dynamique dans laquelle les spectateurs, leur identité propre, leur appartenance sociale, et leur imaginaire ont évolué. Bref, Staiger a été retenue parce que la perspective historique et la subjectivité des individus sont au cœur de son approche.

La Britannique Annette Kuhn a repris certaines positions de Staiger pour développer une étude reposant sur une enquête ethnographique qu'elle a publiée sous le titre *An Every Day Magic: Cinema and Cultural Memory*¹⁶. Durant la décennie 1990, Kuhn a interviewé des septuagénaires et octogénaires afin d'étudier notamment la place occupée par le cinéma des années 1930 dans la

¹⁵ *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992, est l'ouvrage phare de Staiger qui poursuivra ses théories sur la réception avec *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*, New York University Press, 2000, et *Media Reception Studies*, New York University Press, 2005.

¹⁶ Publiée sous ce titre à Londres en 2002 par I.B. Tauris, et à New York sous le titre *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory* par la New York University Press.

mémoire populaire de cette génération de Britanniques. Kuhn considère qu'elle fait une « étude ethnohistorique de la réception de films » (« *ethnohistorical study of film reception* »). Ainsi, les travaux de Kuhn constituent notre deuxième référence puisque notre recours à l'interview de spectateurs survivants nous démarque de Staiger qui se limitait aux écrits de l'époque¹⁷.

Bref, en nous appuyant sur des témoignages oraux de spectateurs ayant « rencontré » *The Bridge on the River Kwai* lors de sa première exploitation, notre étude réception s'inscrit dans un cadre théorique promu par Staiger, mais notre méthodologie s'apparente à celle employée par Kuhn pour son « étude ethnohistorique de la réception de films ».

Nous retenons notamment de Kuhn l'idée de la remémoration (« *retrival* ») d'un évènement et de la médiation de ces souvenirs à travers le langage parlé. Ainsi, un témoignage ne serait pas le portrait de l'expérience originelle, mais une reconstruction. Toutefois, Kuhn constate que les émotions fortes causées par un film restent bien ancrées. Ce qui veut dire que si le récit des films ne reste pas clairement en mémoire, les émotions ressenties pour un film ayant marqué durant l'enfance constituent des souvenirs que les personnes interviewées sont capables de raconter exhaustivement après plusieurs décennies.

Nous n'aurons pas forcément à défendre la crédibilité des souvenirs rétrospectifs contre la tradition française de l'Histoire par les écrits contemporains aux évènements, et cela parce que notre étude de réception revendique une proximité avec la microhistoire par l'attention portée sur les individus. Les expériences individuelles que nous recueillons dans notre enquête ethnographique demeurent des regards subjectifs. Et cette subjectivité est recherchée parce que nous faisons d'abord et avant tout une étude de réception.

Pour mener à bien notre enquête ethnographique, les guides méthodologiques sur l'interview non-dirigé et les archives orales ont été consultés. Pour la méthode de l'interview non-dirigé dans la littérature francophone, on croise inévitablement les sociologues Dominique Aron-Schnapper et

¹⁷ Ce n'est qu'en 2005 dans son *Media Reception Studies* que Staiger va véritablement discuter de l'enquête ethnographique de Kuhn.

Danièle Hanet avec leur « D'Hérodote au magnétophone : sources orales et archives orales »¹⁸. Nous retenons surtout de Schnapper et Hanet le défi de ce qu'elles appellent subtilement la « neutralité ». Il revient à l'intervieweur de stimuler la mémoire du répondant, d'agir comme catalyseur, sans toutefois influencer ses réponses.

Pour ce qui est des théories sur la source orale comme matériaux d'archives pour l'Histoire, on se réfère à l'École de Chicago. Nous prenons appui plus exactement sur l'ouvrage méthodologique de l'historienne Florence Descamps : *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*¹⁹. En reprenant les travaux de l'École de Chicago, Descamps a produit la synthèse la plus complète parmi les manuels en français sur les archives orales.

Comme dans toutes les enquêtes ethnographiques, et ce d'autant plus avec celles axées sur le qualitatif, les résultats peuvent amener des questionnements inattendus, parfois loin de ce qu'on pouvait imaginer au départ. De là, nous avons conduit notre enquête comme un point d'origine potentiel à de nouvelles pistes. Dans cette dynamique, notre questionnaire n'abordait pas seulement les cinq grands succès hollywoodiens qui se sont enchaînés de 1957 à 1963, mais aussi une quarantaine de titres qui ont été projetés avant et pendant la période qui nous intéresse. Des titres comme *La bataille du rail* (1946) ou *Jeux interdits* (1952), de par leurs rediffusions fréquentes tout au long de la décennie 1950, ont aussi été abordés avec nos participants. Cette liste de quelque 40 films rassemble autant les succès populaires comme *Quand passent les cigognes* (1958) ou *Week-end à Zuydcoote* (1964) que les titres qui furent davantage des succès critiques tout en ayant rencontré un auditoire substantiel, tel fut le cas d'*Hiroshima mon amour* (1959). Cette multitude de titres a servi à stimuler chez nos participants des discussions sur la Deuxième Guerre mondiale au cinéma. Au-delà des films, notre enquête a cherché à fouiller le vécu de nos participants afin de mieux comprendre le contexte de réception.

De là, le lecteur aura compris que notre enquête, bien qu'initialement motivée par des scores intrigants au box-office, ne cherche pas seulement à expliquer ces succès commerciaux, mais aussi

¹⁸ Dans *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 1980, Volume 35, Numéro 1, pp. 183-199.

¹⁹ *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Éditions Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2001.

à explorer les possibles rapports entretenus par les jeunes spectateurs avec « un passé qui ne passe pas » ou avec une autre guerre en train de se dérouler en Algérie, mais qui ne disait pas son nom. Explorer au-delà du cinéma a été l'objectif déclaré d'Annette Kuhn qui parla d'entrée de jeu de « *Cinema Memory as Cultural Memory* »²⁰, mais aussi l'objectif des historiens de la *new cinema history* comme Judith Thissen qui parle de « *Cinema history as social history* »²¹.

3. Précisions sur la recherche et l'intitulé de la thèse

Encore une fois, notre approche est celle de la *reception theory* qui prend en compte des spectateurs en chair et en os. Les objets, si on peut dire, de notre enquête ethnographique sont donc les femmes et les hommes ayant accepté notre sollicitation. De là, il convient de caractériser (et non pas exactement définir) ce que nous entendons par « spectateurs » puisque notre thèse se présente comme une étude de réception auprès de « spectateurs » en France. Nous devons aussi préciser ce que nous entendons par « cinéphile » parce que nous conduisons une « enquête ethnographique auprès de cinéphiles ».

Nous avons employé dans le titre le terme « spectateurs » qui est d'emblée plus général que le terme « cinéphile », trop restrictif à ce stade-là. Car « les spectateurs » engloberait « les cinéphiles » auxquels s'ajoutent des gens qui ont acheté un billet d'entrée, mais qui ne seraient pas « cinéphiles », ou ne se considéraient pas comme tels. Autrement dit, le terme « cinéphile » était trop restrictif pour être utilisé en ouverture. Ce terme pouvant être compris selon des sens différents à un moment où nous ne pouvons pas encore le préciser. En effet, d'entrée de jeu, le terme « cinéphile » est polysémique, ou du moins plus chargé de sens que les termes anglais « *moviegoer* » ou « *film buff* ».

²⁰ Titre du premier chapitre de *An Every Day Magic: Cinema and Cultural Memory*, 2002.

²¹ « *Cinema history as social history : retrospect and prospect* » est le titre de la contribution de Judith Thissen au collectif *The Routledge Companion to New Cinema History* dirigé par Daniel Biltereyst, Richard Maltby et Philippe Meers, Routledge, 2017.

Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur monographie *Cinéphiles et cinéphilies*²² ont justement constaté que le monde anglo-saxon n'utilise pas de terme parfaitement équivalent à « cinéphile ». Jullier et Leveratto ont noté avec justesse que le terme anglais « *cinophilia* » désigne, dans la sphère académique, la « cinéphilie savante »²³.

Le terme « cinéphile » seul couvre effectivement un large éventail de sens en plus de posséder une pondération variable. Tandis que « *moviegoer* » est clairement moins fort que « *film buff* ». Le dictionnaire Oxford définit « *moviegoer* » comme : « Personne qui va (régulièrement) au cinéma. »²⁴ Alors que « *film buff* » est défini comme : « Personne qui est enthousiasmée et a des connaissances sur les films. »²⁵ En anglais, c'est le terme « fan » qui est chargé de sens, parce qu'il a été choisi par le monde académique pour se pencher sur les *Fan Studies*.

Afin d'effectuer son « étude ethnohistorique de la réception de films », Annette Kuhn a recruté des « *cinemagoers* ». Elle n'a pas défini ce terme, mais il est implicite qu'il s'agit de personnes qui sont allées au cinéma de manière assez fréquente (« régulièrement » dans la définition d'Oxford) à une époque pour vouloir livrer leurs souvenirs. Kuhn n'a pas sélectionné ses participants sur le critère d'une érudition sur les films, mais sur des critères démographiques. Le souci premier de Kuhn était d'obtenir un échantillon représentatif du public des salles de cinéma de la décennie 1930, de là, son processus de recrutement a ciblé quatre villes ayant à l'époque une forte densité de salles de cinéma. Il y a surtout que la concrétisation de l'enquête de Kuhn reposait implicitement sur la bonne volonté de septuagénaires et d'octogénaires à raconter leurs souvenirs de fréquentations de salles durant leur enfance. Cela implique que les participants chez Kuhn avaient une certaine connaissance des noms d'acteurs et surtout un certain plaisir à parler de films et de salles.

Nous sommes confrontés à un défi de faisabilité comparable à celui rencontré par Kuhn. Nos participants partagent avec les participants de Kuhn le point commun d'avoir accepté de parler de

²² Armand Colin, Paris, 2010.

²³ En page 15 de *Cinéphiles et cinéphilies*. En effet, il suffit de penser à l'américain Christian Keathley et son *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees* (2006) dans lequel le terme « *cinophilia* » se rapporte essentiellement aux *Cahiers du cinéma*.

²⁴ « Person who (regularly) goes to the cinema. »

²⁵ « Person who is enthusiastic and knowledgeable about film. »

leurs expériences de cinéma qui remontent à environ six décennies. (Kuhn a recueilli essentiellement entre 1994 et 1996 des souvenirs datant de la décennie 1930. Nous avons recueilli de 2014 à 2019 des souvenirs datant de 1957 à 1964.) En partant d'un recrutement qui dépendait de la volonté d'individus de se prêter à une enquête, nos volontaires n'ont pas nécessairement un goût égal pour le cinéma. Par exemple, nous trouvons parmi nos interviewés une personne qui collectionne des affiches de film depuis plus de 70 ans. Et en même temps, nous comptons des personnes qui ont insisté pour dire qu'elles ne sont « pas cinéophile[s] », mais se sont prêtées à l'interview afin d'aider un doctorant (qu'elles ont rencontré en se rendant tout de même dans un cinéma).

Nos participants seraient cinéphiles dans la mesure où ils ont tous une connaissance substantielle de titres et de noms du 7^e art. S'ils ont accepté de nous parler de ce qu'ils ont vu dans leur enfance, ils ont minimalement une certaine expérience du cinéma d'antan à défaut d'avoir cultivé une passion.

La notion de plaisir d'échanger sur le cinéma est présente chez tous les théoriciens français qui ont cherché à définir ce qu'est la cinéphilie. Pour commencer, prenons seulement la définition de base émise par Jullier et Leveratto : « La cinéphilie désigne la culture cinématographique au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique. » Selon cette définition de base, nos participants sont pratiquement tous cinéphiles. Par contre, si la cinéphilie est un attachement à des rites de regard, de parole, d'écriture comme chez notamment Antoine de Baecque, seulement une poignée de nos participants se qualifieraient comme cinéphiles. Est-ce que nos participants se conforment à la définition de Fabrice Montebello du cinéophile comme « expert ordinaire »²⁶? Pas tous. Nos participants ne font pas nécessairement une « consommation frénétique et sans *a priori* de tous les films »²⁷, et ils ne font pas tous une utilisation de supports divers pour activer et prolonger la mémoire des films, ou pour aiguïser leur expertise.

²⁶ Le cinéophile chez Montebello est un expert qui peut être « professionnel » ou « ordinaire ». dans *Le cinéma en France*, p. 61.

²⁷ Montebello, p. 64.

Comme pour l'échantillon de Kuhn, si on ne peut pas qualifier tous nos participants de cinéphiles, on peut dire que tout le monde était au moins « *cinemagoer* ». Bien sûr, le « *cinemagoer* » dans l'enquête de Kuhn cultive la mémoire des noms propres. Ce qui implique un certain degré de cinéphilie lorsque « cinéphilie » signifie surtout un savoir acquis. En tout cas, la cinéphilie dont il est question chez nous n'est pas une qualité qui se décline sous deux états distincts : 1) le participant est cinéphile, versus 2) le participant n'est pas cinéphile, mais spectateur ordinaire. La cinéphilie chez nous est graduelle, car elle est davantage une mesure qu'une catégorisation.

Bref, notre échantillon est hétérogène, ou plutôt inégal (puisque nos participants sont cinéphiles à des degrés différents). Ce qu'il faut retenir c'est que le titre de notre thèse énonce une réception qui concerne des spectateurs ayant une mémoire de cinéma plus forte que la moyenne des Français ayant fréquenté les salles à l'époque. Autrement dit, il ne s'agit évidemment pas d'une réception par l'ensemble des citoyens ayant acheté des billets d'entrée de 1957 à 1964, mais par une portion de spectateurs qui aiment cultiver le souvenir des films qu'ils ont vus.

Quant au qualificatif « jeunes » qui précède « spectateurs » dans notre titre, nous l'employons afin de signifier que notre étude se penche autour du groupe d'âge des 15-25 ans qui constituaient en 1958 la moitié des entrées en salles²⁸. Comme il le sera détaillé au chapitre 4, notre échantillon de participants couvre autant les enfants qui ont vécu l'Occupation que ceux nés dans l'immédiat après-guerre. Cette plage englobe donc la « génération du djebel » de même que leurs jeunes frères et sœurs ; car même les hommes et les femmes encore mineurs en 1962 furent atteints par le conflit algérien.

Pourquoi la période de 1957 à 1964 ? L'année 1957 s'est imposée par la date de sortie du principal film de notre étude. Puis, en étendant notre période jusqu'à 1964, nous embrassons la série des très gros succès hollywoodiens sur 39-45 qui se termine avec *The Great Escape*, sorti en septembre 1963 et ayant amassé l'essentiel de ses 8,8 millions d'entrées au cours de 1964. La plage de 1957 à 1964 couvre aussi la recrudescence de 39-45 dans la production cinématographique française. Par exemple, des moyens dignes d'Hollywood sont investis pour porter à l'écran le roman d'après-guerre *Week-end à Zuydcoote*; le film qui en résulte sort le 18 décembre 1964, jour même où les

²⁸ Selon l'Institut Dourdin : *Étude de marché du cinéma français 1958*, Paris, CNC, 1958.

ces cendres de Jean Moulin sont exhumées afin d'être transférées au Panthéon dans une cérémonie qui clôturera les célébrations du 20^e anniversaire de la Libération. Après l'année 1964 qui s'est donc terminée par cette panthéonisation (considérée par des historiens tels Henry Rousso²⁹ et Pierre Laborie comme « le sommet de la mythologie héroïco-gaulliste »³⁰), le public semble se lasser de 39-45 au cinéma, et déjà la production française sur le conflit était moins abondante qu'aux premières années de la Ve République.

Il est vrai qu'en aval de 1964, on trouve *Paris brule-t-il?* (1966) qui cumule 4,9 millions d'entrées pendant que la fréquentation des salles poursuit sa chute vertigineuse. Mais les 4,9 millions d'entrées de *Paris brule-t-il?* restent moins impressionnants surtout lorsque mis en comparaison avec les autres scores enregistrés durant la décennie 1960. Autrement dit, les 4,9 millions d'entrées de *Paris brule-t-il?* s'expliquent plus aisément que les 13,5 millions de *The Bridge on the River Kwai* ou les 10,2 millions de *The Guns of Navarone*, comme le lecteur pourra le découvrir dès le premier chapitre.

En tout cas, en fixant la balise de 1964, nous ne nous interdirons pas à utiliser *Le chagrin et la pitié* (1971) et *Lacombe Lucien* (1974) comme points de comparaison externes. Sortis durant les années Pompidou avec chacun leur polémique que l'on peut bien mesurer aujourd'hui avec le recul, ces deux films nous permettent de jauger les différences dans la stratégie interprétative qu'ont adoptée les spectateurs au fil des décennies lorsque la Deuxième Guerre mondiale leur était présentée à l'écran.

Non seulement nous recourrons à des films sortis avant et après notre période d'étude afin de les utiliser comme contrepoint, mais nous nous référerons aussi à quelques articles journalistiques publiés à l'époque. Notre thèse n'est cependant pas une étude comparative entre la réception par la presse et la réception par les jeunes spectateurs, mais il faut tout de même se pencher un peu sur le discours de l'intelligentsia. Même si les superproductions hollywoodiennes restent *critic proof*, des discours dominants dans la critique à cette période-là pourraient induire une certaine approche

²⁹ Dans notamment son *Le syndrome Vichy 1944 à nos jours*.

³⁰ Laborie, *Le Chagrin et le venin : Occupation. Résistance. Idées reçues*, p. 27.

chez nos jeunes spectateurs qui, après tout, font partie de cette génération qui a grandi durant un âge d'or du mouvement des ciné-clubs.

Les critiques de film auxquelles nous nous référons sont issus de grands journaux nationaux et de revues de cinéma comme *Positif* ou *Cahiers du cinéma*. Parce que nous employons ces critiques surtout comme contrepoint aux témoignages de nos participants (qui demeurent l'objet central de notre analyse), nous ne distinguons pas entre une presse généraliste et une revue spécialisée. Puisque nous excluons les magazines populaires comme *Cinémonde* et les petits journaux locaux, les critiques auxquelles nous nous référons appartiendraient uniformément à cette intelligentsia de la critique cinématographique de l'époque.

4. Les dix chapitres de la thèse

Le premier chapitre, qui plonge dans les statistiques, permet de mettre en place notre problématique, et de présenter notre corpus élargi. Le deuxième chapitre expose la genèse de *The Bridge on the River Kwai* en se penchant sur les modifications par rapport au roman. Le troisième chapitre expose notre cadre théorique. Notre méthodologie, fondée sur l'enquête de terrain, est exposée dans le chapitre 4. Les réponses données par les cinéphiles interrogés sont exposées dans un premier temps dans le chapitre 5 axé sur *The Bridge on the River Kwai*. L'analyse des réponses sur le film se développe dès le cinquième chapitre, mais elle est approfondie dans le chapitre 6. Le chapitre 7 traite du cadre de l'activité interprétative en examinant les différentes méthodes de lecture qu'adoptent nos participants face aux films de notre corpus élargi. Une comparaison est effectuée entre l'identité générique attribuée aux films par nos participants avec celle ou celles attribuée(s) à *The Bridge on the River Kwai*. Cela afin de mieux comprendre comment le film a été reçu. Le chapitre 8 est un examen dans la durée de la décennie 1950 jusqu'à la sortie du *Chagrin et la Pitié* et de *Lacombe Lucien* afin de jauger une évolution dans l'abord par nos participants de la représentation de 39-45 au cinéma. Les cadres d'interprétation évoluent avec le temps et le cheminement personnel des spectateurs. Le chapitre 9 examine plus particulièrement le pivot que constitue la Guerre d'Algérie dans cette évolution du cadre d'interprétation des films relatant 39-45. En fait, la Guerre d'Algérie va catalyser les choses ; c'est par ce conflit que plusieurs de nos participants ont acquis leur conscience politique. En effet, cette Guerre d'Algérie va notamment

polariser les perceptions de l'armée; des sentiments antimilitaristes se développent chez les uns, alors qu'une attirance pour l'armée se renforce chez d'autres. Finalement, le chapitre 10 examine principalement comment nos jeunes spectateurs de 1957 à 1964 se positionnent par rapport aux États-Unis et au Royaume-Uni, deux nations qui ont participé à la Libération en 1944. Il sera vu comment la perception de ces deux nations (et de l'URSS dans une moindre mesure) a des répercussions sur la réception des films de notre corpus.

Chapitre 1 : Le succès commercial des films sur la Deuxième Guerre mondiale

1.1 Le succès commercial des films hollywoodiens sur 39-45

Commençons en examinant plus en détail la statistique au box-office qui a été à l'origine de notre questionnement, à savoir que les films relatant les exploits anglo-américains durant la Deuxième Guerre mondiale ont obtenu au tournant des années 1960 un plébiscite plus important en France qu'au Royaume-Uni ou aux États-Unis. Nous présentons donc dans ce chapitre une comparaison des résultats de box-office dans quatre marchés différents de 1955 à 1965 afin de mieux saisir le succès populaire en France des films de notre corpus de base. Les quatre marchés qui seront mis en comparaison sont la France, le Royaume-Uni, l'Italie, et le marché domestique américain qui inclut le Canada. Ce sont là quatre marchés d'importance dont les chiffres sont disponibles.

Les chiffres du box-office disponibles

L'examen des chiffres de box-office est limité par la disponibilité des données, et surtout la forme sous laquelle elles sont disponibles. En effet, le box-office dans les marchés anglo-saxons est officiellement publié en dollars ou en livre sterling plutôt qu'en nombre d'entrées comme le fait le CNC en France. Certes pour le Royaume-Uni, il demeure possible d'obtenir des chiffres en termes d'entrées auprès du British Film Institute ou de Lumiere, mais pour le marché nord-américain, les nombres d'entrées doivent être approximés à partir des chiffres de recette.

Cette approximation se fait en ajustant les recettes à l'inflation, et ensuite en les divisant par le prix moyen d'une entrée à l'époque. Les nombres d'entrées ainsi obtenus sont d'autant plus approximatifs que le Canada est inclus dans le marché domestique américain sans pour autant partager la devise américaine. À ce sujet, le travail d'approximation le plus valable que nous avons trouvé est celui effectué par Anderson, Albertson et Shavlik¹. Les nombres d'entrées que nous utilisons pour notre comparaison seront principalement ceux publiés par ces trois chercheurs américains.

¹ Anderson, S. Eric; Albertson, Stewart; Shavlik, David. *How the Motion Picture Industry Miscalculates Box Office Receipts* in "Proceedings of the Midwest Business Economics Association" March 17 – March 19 2004, Chicago, Illinois. Les trois chercheurs sont affiliés à la Loma Linda University en Californie.

Pour tous les pays, le score des films non récents est généralement disponible sous la forme cumulative ; c'est-à-dire les recettes ou les entrées cumulées, et non pas le score enregistré exclusivement lors la première exploitation du film. Cette non-disponibilité des scores désagrégés selon les années ou selon les différentes exploitations nous oblige à nous rabattre sur des scores cumulatifs qu'il faut manipuler avec prudence.

Un premier palmarès avec des scores cumulatifs

Nous dressons dans un premier temps un tableau comparant les palmarès du box-office pour nos quatre marchés. Puisque que nous n'avons que des données cumulatives, ce premier tableau n'est donc pas exactement un palmarès des films qui ont été les plus vus en salle entre 1955 à 1965, mais plutôt un palmarès des films sortis pour la première fois entre 1955 à 1965, et qui ont été les plus vus en salle dans toute leur carrière. Ce classement comporte donc les entrées qu'un film a pu obtenir après le 31 décembre 1965. Autrement dit, notre premier tableau n'est pas un palmarès des films les plus populaires entre 1955 et 1965, mais un palmarès des films sortis entre 1955 et 1965, et qui ont été les plus populaires jusqu'à aujourd'hui.

De plus, le palmarès dressé sera expurgé des films d'animation de Disney qui constituent des cas particuliers, car ils ont bénéficié de ressorties répétées après le 31 décembre 1965 qui ont considérablement gonflé le score obtenu lors de la sortie initiale. L'exclusion des films d'animation de Disney est un choix que nous faisons afin de simplifier notre tableau comparatif et dont la justification sera expliquée plus bas.

Tableau 1.1 : Les plus grands succès cumulatifs parmi les films ayant eu leur sortie initiale entre le 1^{er} janvier 1955 et le 30 décembre 1965 en excluant les films d'animation de Disney.

| France | Royaume-Uni | États-Unis + Canada | Italie |
|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|---|
| Population en 1960 : 45,7 | Population en 1960 : 52,4 | Pop. en 1960 : 180,7+17,9 | Population en 1960 : 50,2 |
| <i>Ten Commandments</i> 14,2 | <i>Sound of Music</i> 30,0 | <i>Sound of Music</i> 156,9 | <i>Ten Commandments</i> 16,8 |
| <i>Ben Hur</i> 13,8 | <i>South Pacific</i> 16,5 | <i>Ten Commandments</i> 133,3 | <i>Goldfinger</i> 15,8 |
| <i>Bridge on the river Kwai</i> 13,5 | <i>Thunderball</i> 15,6 | <i>Ben Hur</i> 102,8 | <i>Guerra e pace</i> 15,7 |
| <i>Longest Day</i> 11,9 | <i>Ten Commandments</i> 15,0 | <i>Mary Poppins</i> 89,3 | <i>Ben Hur</i> 15,4 |
| <i>Le Corniaud</i> 11,7 | <i>Mary Poppins</i> 14,0 | <i>My Fair Lady</i> 75,8 | <i>Per un pugno di dollari</i> 14,8 |
| <i>Guns of Navarone</i> 10,2 | <i>Goldfinger</i> 13,9 | <i>Cleopatra</i> 67,2 | <i>Per qualche dollaro in piu'</i> 14,5 |
| <i>Les Misérables</i> 9,9 | <i>Ben Hur</i> 13,2 | <i>South Pacific</i> 54,1 | <i>Thunderball</i> 14,1 |
| <i>La Guerre des boutons</i> 9,8 | <i>Bridge on the river Kwai</i> 12,6 | <i>How the West Was Won</i> 56,7 | <i>La dolce vita</i> 13,6 |
| <i>La Vache et le prisonnier</i> 8,8 | <i>Guns of Navarone</i> 11,4 | <i>West Side Story</i> 56,0 | <i>Il gattopardo</i> 12,9 |
| <i>Great Escape</i> 8,8 | <i>Carry on Nurse</i> 10,4 | <i>Swiss Robinson Family</i> 54,6 | <i>L'amora e una cosa meravi...</i> 12,6 |
| <i>West Side Story</i> 8,7 | <i>High Society</i> 9,6 | <i>Bridge on the river Kwai</i> 52,0 | <i>La donna piu' bella del mo...</i> 12,6 |

Les chiffres pour ces quatre marchés proviennent respectivement : du CNC, du British Film Institute, de Anderson, Albertson et Shavlik, et de Box-office Benful que dresse Città capozona/cinetel Osservatorio dello Spettacolo. Les chiffres d'entrées comptabilisés par le CNC comprennent les entrées obtenues par des établissements en Afrique du Nord (salles concentrées dans les quartiers européens des grandes villes de Tunisie, du Maroc et principalement d'Algérie). Pour être plus exact, il faudrait ajouter à la population en métropole les Français en Afrique du Nord. Mais pour notre exposé comparatif qui demeure grossier, nous employons le chiffre de la population en métropole.

Trois mises en garde :

1. Notre choix de retirer du tableau les films d'animation *The Lady and the Tramp* (1955), *101 Dalmatians* (1961), et *Sleeping Beauty* (1959) du classement sert surtout à ne pas encombrer notre tableau par un genre cinématographique qui est à mettre à part lorsqu'on analyse le succès commercial. Les longs-métrages d'animation Disney constituent depuis 1937 (sortie de *Snow White*) des produits d'exploitation qui ont bénéficié de ressorties quasi annuellement dans le contexte d'un quasi-monopole auprès des très jeunes spectateurs. Par exemple, *101 Dalmatians* n'a obtenu que 2,4 millions d'entrées du 20 décembre 1961 au 19 décembre 1963. Ainsi, même si ses 14,7 millions d'entrées cumulées le placent aujourd'hui au 10^e rang du box-office de tous les temps, ce score cumulé fausse complètement la mesure du plébiscite à l'exploitation initiale.
2. La cohérence de notre tableau peut être contestée sur le fait que les trois films d'animation Disney ont été retirés alors que *The Sound of Music* ou *Mary Poppins* ont été maintenus. Certes ces deux comédies musicales ont également bénéficié de multiples ressorties après 1965, mais pas avec une récurrence quasi annuelle comme les films d'animation.
3. *Doctor Zhivago* est sorti le 31 décembre 1965 aux États-Unis, mais seulement tardivement dans l'année 1966 pour les trois autres pays. Cette coproduction (de Carlo Ponti et Metro-Goldwyn-Mayer avec une distribution cosmopolite, mais composée majoritairement de Britanniques) aurait été bien positionnée dans les quatre marchés si nous avons étendu notre période pour couvrir l'année 1966.

L'examen du tableau nous permet de dire que dans tous les quatre marchés, le public s'est passionné pour le grand spectacle des péplums ou des épopées romanesques. La particularité du public anglo-saxon est d'avoir plébiscité les comédies musicales (*The Sound of Music*, *South Pacific*, *Mary Poppins*), tandis que les spectateurs français ont particulièrement plébiscité quatre films hollywoodiens relatant les exploits anglo-américains durant la Deuxième Guerre mondiale. En effet, *The Bridge on the River Kwai* (1957), *The Guns of Navarone* (1961), *The Longest Day*

(1962) et *The Great Escape* (1963) sont tous arrivés en tête du box-office français à leur année respective.

Il est intéressant de signaler que dans les quatre marchés, *South Pacific* est sorti moins de douze mois après *The Bridge on the River Kwai*. On peut dire que ces deux films ont été à l'affiche pratiquement au même moment. Ils ont sensiblement la même durée, 157 et 161 minutes. (La durée ayant une incidence sur le nombre de représentations à l'intérieur d'une journée.) Et surtout, ils ont tous deux pour décor l'exotisme du Pacifique tropical durant la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, *South Pacific*, qui est l'adaptation de la comédie musicale de Broadway par Rogers et Hammerstein, a un ton très différent du drame de guerre qu'est *The Bridge on the River Kwai*. Comme le tableau 1.1 le montre, les Américains et les Britanniques ont tous deux plébiscité *South Pacific* (sorti aux États-Unis et Royaume-Uni au printemps 1958) plus fortement que *The Bridge on the River Kwai* (sorti en fin 1957). En France, *South Pacific* n'atteint que 444 542 entrées en date du 31 mai 2014.

Le tableau 1.2 ci-dessous présente les entrées cumulatives en France pour cinq films de guerre hollywoodiens sortis entre 1957 et 1963, et ce en comparaison avec leur score dans deux autres marchés. Lorsque disponible, est affiché le rang en vigueur en 2020 dans la compilation des meilleures entrées de toute l'histoire du pays en question.

Tableau 1.2 : Nombres d'entrées cumulatifs et leur rang dans toute l'histoire de l'exploitation

| | France | Royaume-Uni | É-U+Canada |
|---------------------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|
| <i>Bridge on the River Kwai</i> | 13,5 (15 ^e) | 12,6 (35 ^e) | 52,0 (84 ^e) |
| <i>Young Lions</i> | 4,7 (rang trop bas) | score trop bas | 14,6 (rang trop bas) |
| <i>Guns of Navarone</i> | 10,2 (29 ^e) | 11,4 (40 ^e) | 37,1 (193 ^e) |
| <i>Longest Day</i> | 11,9 (20 ^e) | score trop bas | 47,7 (103 ^e) |
| <i>Great Escape</i> | 8,8 (45 ^e) | score trop bas | 12,7 (rang trop bas) |

Pour la France et le Royaume-Uni, les chiffres proviennent des données du CNC et de la BFI. Quant aux rangs pour le marché américain, ils proviennent de Robert Munafa (voir bibliographie) qui nous fournit un classement à jour à la différence de celui de Anderson, Albertson et Shavlik qui date de 2004. Dans tous les cas, les valeurs de rang que nous présentons servent à donner au lecteur une idée de grandeur approximative. Le lecteur aura déduit que la non-disponibilité du nombre d'entrées ou du rang pour certains films découle du fait que ces scores-là n'ont pas été suffisamment importants pour figurer dans les palmarès publiés par BFI ou les chercheurs américains.

Le rang permet de constater que les Français ont privilégié ces films de guerre plus que les Britanniques qui ont à leur tour plébiscité ces mêmes films davantage que les Nord-Américains.

Précisons que les tableaux 1.1 et 1.2 servent principalement à montrer la popularité particulière des films de guerre en France par rapport aux autres succès à l'intérieur du marché français. Comme le tableau 1.2 l'explique, nous comparons d'abord les rangs qu'ont atteints les films de guerre à l'intérieur d'un même marché, et ensuite, ces rangs sont comparés entre les trois différents marchés. Il ne faut pas comparer les nombres d'entrées de manière absolue à travers les différents marchés.

En France, une pénétration plus importante dans la part de marché

Le nombre d'entrées enregistré par les films doivent être mises en perspective avec non seulement le bassin de population, mais également la popularité du spectacle cinématographique au sein de cette population, c'est-à-dire le nombre total d'entrées enregistrées cette année-là dans le pays.

Tableau 1.3 : Fréquentation des salles (en millions) dans chacun des quatre marchés.

| | France Pop en 1960 : 45,8 | Royaume-Uni Pop en 1960 : 52,4 | É-U + Canada Pop en 1960: 180,7+17,9 | Italie Pop en 1960 : 50,2 |
|------|------------------------------|-----------------------------------|---|------------------------------|
| 1955 | 394,8 | 1181,8 | 2070 | 819 |
| 1960 | 354,6 | 500,8 | 1300 | 745 |
| 1965 | 259,1 | 326,8 | 1288 | 663 |

Les chiffres pour la France et le Royaume-Uni proviennent des données du CNC et de la BFI respectivement. Les chiffres pour les É-U + Canada et l'Italie sont des estimations effectuées par Benoit Rouilly (voir bibliographie).

Le tableau 1.3 permet de voir au final que les entrées enregistrées en France par les films de guerre de notre corpus constituent une part de marché plus importante même si leur score au Royaume-Uni n'est pas en absolu si inférieur à leur score en France. Cela parce qu'autour de 1960, les Britanniques (tout comme les Italiens et les Nord-Américains) allaient beaucoup plus au cinéma que les Français.

Prenons le cas de *The Bridge on the River Kwai* pour illustrer concrètement cette question de la part de marché. *The Bridge on the River Kwai* a cumulé 9 216 861 entrées en France dans les 24 mois suivant sa sortie le 20 décembre 1957. Sachant qu'entre le 1^{er} janvier 1958 et le 31 décembre 1959, les salles françaises ont admis 725 millions de spectateurs (respectivement 371 en 1958 et 354 en 1959), on peut estimer que *The Bridge on the River Kwai* a eu une part de marché d'environ 1,3% en France durant les 24 premiers mois de sa première exploitation.

On peut affirmer que cette part de marché reste inégalable dans les trois autres marchés par un simple calcul grossier. Faute d'avoir des chiffres désagrégés et précis pour les autres marchés, nous ne pouvons fournir au lecteur un pourcentage précis, mais les données grossières disponibles pour le Royaume-Uni nous permettent d'affirmer qu'outre-Manche, *The Bridge on the River Kwai* a eu une part de marché qui est assurément inférieure à 0,8%.

En d'autres mots, les 13,5 millions d'entrées en France sont en fait beaucoup plus importants que les 12,6 millions au Royaume-Uni parce que ces 13,5 millions en France constituent :

- 1) une pénétration plus importante dans la population française que le sont les 12,6 millions dans la population britannique,
- 2) une implantation plus importante dans le bassin de spectateurs de par la part de marché.

Des succès immédiats en France

Les films américains relatant la Deuxième Guerre ont eu un fort succès en France à leur première exploitation durant la période qui nous intéresse. Les données publiées par le CNC nous permettent de dresser le tableau 1.4 ci-dessous qui montre clairement que les Français ont surtout plébiscité quatre films de guerre à grand spectacle précisément lors de leurs premières exclusivités.

Tableau 1.4 : Palmarès des films sortis (ou ayant fait l'objet d'une réédition) entre 1954 et 1964 inclusivement et qui ont totalisé le plus d'entrées en France dans les 24 mois suivant leur sortie

| Titre | Millions d'entrées dans les 24 premiers mois |
|---|--|
| <i>Bridges on the River Kwai</i> (1957) | 9,2 |
| <i>Longest Day</i> (1962) | 8,9 |
| <i>Les Misérables</i> (1958) | 7,8 |
| <i>Great Escape</i> (1963) | 7,1 |
| <i>Guns of Navarone</i> (1961) | 6,9 |
| <i>La Vache et le prisonnier</i> (1959) | 6,8 |
| <i>Ten Commandments</i> (1958) | 6,2 |
| <i>La Guerre des boutons</i> (1962) | 6,1 |
| <i>Ben Hur</i> (1960) | 6,0 |
| <i>Si Versailles m'était conté</i> (1954) | 5,9 |
| <i>Sissi impératrice</i> (1957) | 5,2 |

On ne peut passer sous silence que *La Vache et le prisonnier* surpasse *The Ten Commandments* et *Ben Hur* qui ont été exploités sur une période sensiblement contemporaine. Nous reviendrons au sous-chapitre suivant sur la Deuxième Guerre mondiale dans le cinéma français à partir de l'année 1959.

Résumons le présent sous-chapitre en affirmant d'abord que les grosses productions hollywoodiennes sur la Deuxième Guerre ont davantage attiré les Français que leurs voisins d'outre-Manche et transalpins. Certes *The Bridge on the River Kwai*, *The Guns of Navarone* et *Longest Day* ont connu chacun un succès international, mais il est indéniable que leur succès a été proportionnellement supérieur en France. La tendance ne s'est pas démentie avec *The Young Lions* et *The Great Escape* dont les succès en France sont également supérieurs aux scores atteints dans les autres pays. Ces statistiques, pourtant frappantes, n'ont pas retenu à notre connaissance l'attention des historiens français qui s'obstinent à ne regarder que les films français. Ces cinq succès américains constituent donc le corpus de base pour notre recherche.

1.2 Une recrudescence de 39-45 dans le cinéma français à partir de 1958

Le succès des cinq films hollywoodiens mentionnés ci-haut doit être examiné en parallèle avec la recrudescence de la thématique 39-45 dans le cinéma français à partir de 1958. On retrouve ce constat chez Joseph Daniel, Sylvie Lindeperg ou Henry Rousso qui l'associent plus ou moins au retour au pouvoir du général de Gaulle, ou du moins ils mettent en parallèle les deux faits.

Lindeperg parle d'une « abondante production », qui débute en 1959 pour s'étendre jusqu'à 1969, et qu'elle associe à « la reviviscence de la geste héroïque qui coïncide avec le règne gaullien. »¹

Rousso identifie clairement une période de « réactivations de 1958 à 1962 » durant laquelle : « Le retour de De Gaulle au pouvoir entraîne un très net regain d'inspiration : plus de trente films entre 1959 et 1962, qui représentent 4 à 7% de la production française totale (contre environ 1% avant).»²

Daniel parle d'un « cinéma gaulliste de première manière » qui est un « gaullisme historique avec toute la mythologie qui l'entoure » qui s'oppose notamment au « gaullisme contemporain dans sa dimension algérienne ». Ainsi, le « gaullisme contemporain » soumet le cinéma au silence en ce qui concerne l'Algérie, mais le « gaullisme historique » est « triomphant » et inspire « la floraison nouvelle de films sur la Seconde Guerre mondiale »³ concentrée surtout en 1959-1961.

Qu'on parle de « reviviscence », de « floraison nouvelle », de « regain » ou dans notre cas de recrudescence, nous tenons à distinguer tout de suite deux aspects ou composantes de cette recrudescence. D'une part, il y a les cinéastes français qui se sont mis à réaliser plus de films relatant 39-45. D'autre part, il y a le public qui a plébiscité certains de ces films au lieu de les ignorer. Lindeperg et Rousso ne se penchent que sur le premier aspect puisqu'ils se placent comme des analystes de propos sociopolitiques énoncés par des artistes citoyens. C'est la volonté des cinéastes de s'exprimer sur 39-45 et leur discours qui intéressent ces historiens, et non pas l'attitude de la population face à une réminiscence de 39-45. Ainsi, ces trois historiens parlent de

¹ Lindeperg, p. 403.

² Rousso, p. 245.

³ Daniel, p. 295.

recrudescence en termes de production, et non pas exactement en termes de popularité ou plébiscite. S'il arrive à ces auteurs de mentionner furtivement que tel ou tel film a particulièrement été populaire auprès du public, leur analyse reste au final axée sur le propos énoncé par les cinéastes. Ainsi, les analyses de Daniel et Lindeperg en particulier ne font pas de distinction entre un film dont le propos a été entendu (vu) par des millions de spectateurs, versus un film inédit qui n'a été vu que par des chercheurs après coup.

Le lecteur se référera aux listes de films dressés chronologiquement par Daniel et Lindeperg afin d'apprécier la présence accrue d'une dizaine de titres sur la Deuxième Guerre produits chaque année entre 1959 et 1961. Hormis la saison 1945-46, on n'avait jamais compté plus de cinq titres par année. Sur le plan purement quantitatif, le lecteur pourra apprécier le tableau chronologique dressé par Rouso qui chiffre pour chaque année depuis 1945 le nombre de productions traitant de la Deuxième Guerre mondiale.

Dans cet ordre d'idée de recensement sur une ligne du temps, nous présentons au tableau 1.5 les films relatant la Deuxième Guerre ayant fait l'objet d'une exploitation entre 1954 et 1965 inclusivement, et qui ont totalisé au moins 1,5 million d'entrées dans les 24 mois suivants leur sortie. Cette liste, à la différence de celles proposées par Daniel ou Lindeperg, inclut des films étrangers auxquels le public français a répondu favorablement. Autrement dit, notre liste prend le pouls de ce que le public français avait envie de voir (dans la mesure de ce qui était disponible), alors que les listes de Daniel ou Lindeperg énumèrent ce que les cinéastes avaient envie de raconter.

Tableau 1.5 : Films relatant 39-45 ayant totalisé au moins 1,5 million d'entrées dans les 24 mois suivants leur sortie survenue entre 1954 et 1965.

| | | |
|------|--|-----|
| 1954 | <i>From Here to Eternity</i> (Zinnerman) | 4,0 |
| | <i>Le défroqué</i> (Joannon) | 3,2 |
| | <i>La neige était sale</i> (Saslavsky) | 1,9 |
| | <i>The Caine Mutiny</i> (Dmytryk) | 1,9 |
| 1955 | <i>Les évadés</i> (Le Chanois) | 3,5 |
| 1956 | <i>La traversée de Paris</i> (Autant-Lara) | 3,8 |
| | <i>Un condamné à mort s'est échappé</i> (Bresson) | 2,4 |
| | <i>To Hell and Back</i> (Hibbs) | 2,1 |
| 1957 | <i>The Bridge on the River Kwai</i> (Lean) | 9,2 |
| | <i>Amère victoire</i> (Ray) | 1,9 |
| 1958 | <i>Quand passent les cigognes</i> (Kalatozov) | 4,9 |
| | <i>The Young Lions</i> (Dmytryk) | 3,2 |
| | <i>La Chatte</i> (Decoin) | 2,7 |
| 1959 | <i>La Vache et le prisonnier</i> (Verneuil) | 6,8 |
| | <i>Babette s'en va en guerre</i> (Christian-Jaque) | 4,2 |
| | <i>Marie-Octobre</i> (Duvivier) | 2,4 |
| | <i>A Time to Love and a Time to Die</i> (Sirk) | 2,2 |
| | <i>La verte moisson</i> (Villiers) | 1,9 |
| | <i>Diary of Anne Frank</i> (Stevens) | 1,6 |
| 1960 | <i>Le passage du Rhin</i> (Cayatte) | 4,0 |
| | <i>Normandie-Niémen</i> (Dréville) | 3,2 |
| | <i>Fortunat</i> (Joffé) | 3,0 |
| | <i>La chatte sort ses griffes</i> (Decoin) | 1,9 |
| | <i>Mein Kampf</i> (Lesser) | 1,8 |
| | <i>Die Bruke</i> (Wicki) | 1,7 |
| | <i>Five Branded Women</i> (Ritt) | 1,6 |
| | <i>La Ballade du soldat</i> (Tchoukhrai) | 1,6 |
| 1961 | <i>The Guns of Navarone</i> (Thompson) | 6,9 |
| | <i>Un Taxi pour Tobrouk</i> (de La Patellière) | 3,9 |

| | | |
|------|---|-----|
| | <i>Qui êtes-vous Monsieur Sorge?</i> (Ciampi) | 1,7 |
| | <i>Léon Morin prêtre</i> (Melville) | 1,5 |
| | <i>Arrêtez les tambours</i> (Lautner) | 1,5 |
| 1962 | <i>The Longest Day</i> (Zanuck) | 8,9 |
| | <i>Le Caporal épinglé</i> (Renoir) | 2,1 |
| | <i>Les Culottes rouges</i> (Joffé) | 1,9 |
| | <i>The Counterfeiter Traitor</i> (Seaton) | 1,8 |
| 1963 | <i>The Great Escape</i> (Sturges) | 7,1 |
| 1964 | <i>The Train</i> (Frankenheimer) | 3,4 |
| | <i>Weekend à Zuydcoote</i> (Verneuil) | 3,1 |
| 1965 | <i>Von Ryan's Express</i> (Robson) | 1,9 |

Chiffres du CNC

Le tableau 1.5 permet de constater une popularité soutenue des films hollywoodiens relatant 39-45 en simultanéité avec cette dite recrudescence de la Deuxième Guerre mondiale dans le cinéma français. Il est intéressant de faire un détour de l'autre côté de la Manche afin d'examiner sommairement un phénomène quelque peu comparable.

1.3 Une vogue pour les films sur 39-45 au Royaume-Uni aussi

En effet, le terrain du Royaume-Uni et son cinéma ont également connu une vogue de films sur la Deuxième Guerre mondiale. C'est auprès de l'historien John Ramsden⁴ que nous examinons brièvement le « cycle » des films britanniques sur 39-45 qui démarre en 1950 pour atteindre son apogée dans la deuxième moitié de la décennie 50. Ce cycle s'estompa graduellement pour une fin que Ramsden situe en 1963.

La chronologie que dresse Ramsden est claire. Après 1945, les Studios britanniques ont quelque peu délaissé la guerre, mais pas moins de 55 films de guerre réalisés entre 1939 et 1945 ont connu

⁴ Dans « Refocusing 'The People's War' : British War Films of the 1950s » dans *Journal of Contemporary History*, Vol 3, No 1, pp. 35-63, 1998.

des ressorties entre 1946 et 1951. Puis à partir de 1950, des succès comme *Odette* (Wilcox) et *The Wooden Horse* (Lee) relancent une production de films de guerre qui seront plébiscités tout au long de la décennie. Par exemple, *Worm's Eye View* (Raymond) en 1951 et *The Cruel Sea* (Frend) en 1953 arrivent deuxièmes au box-office britannique dans leur année respective. *The Dam Busters* (Andersen) arrive en tête du box-office en 1955, et *Reach for the Sky* (Gilbert) fait de même l'année suivante.

Précisons que la plupart de ces films de guerre sont des adaptations de romans de type littérature populaire écrits par des vétérans de la guerre dont Paul Brickhill serait le plus emblématique. Le noir et blanc est choisi avec le ratio 4:3 (refusant ainsi le format widescreen) afin de ressembler aux films fabriqués durant la guerre. Ramsden souligne que malgré le succès commercial domestique, ces films ont peu marché à l'étranger, et n'ont en général pas plu à la critique britannique qui reprochait leur facture vieillotte et leur caractère de divertissement populaire. À ce sujet, le critique de *Sight and Sound* Raymond Durnat voit ces films de guerre comme des westerns dans un décor européen; l'action et l'aventure satisfaisant le spectateur peu exigeant⁵. Ce verdict est d'autant plus dur de la part d'un critique qui reprochera par la suite la revue d'être élitiste et snob.

Ramsden a cherché à comprendre cette résurgence sur la ligne du temps en lançant plusieurs hypothèses d'ordre psychologique, social et culturel. Ces hypothèses vont du travail de deuil nécessaire à une vogue pour la littérature de guerre en passant par le besoin collectif d'une glorification nationale. Mais Ramsden finit par conclure (trop) prudemment avec l'explication suivante articulée en deux volets :

*Il serait futile de chercher une explication à ce cycle de films, sinon qu'il y avait une demande soutenue en films couplée à la disponibilité de sources littéraires pour des scénarios. Il se peut aussi que Hollywood ait tracé une tendance, car le boom américain des films de guerre s'est produit légèrement avant le boom britannique. En 1949, Hollywood a produit six films de guerre, dont certains ont particulièrement bien marché au box-office.*⁶

⁵ Durnat, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, p. 83.

⁶ Ramsden, « Refocusing 'The People's War' : British War Films of the 1950s », p. 47.

Ramsden a recensé les films sortis à chacune des 14 années qu'a duré le cycle. Selon son recensement, il y a eu en 1958 pas moins de 14 films sur la guerre dont sept sont de grands succès. Le haut du box-office britannique de cette année 1958 voit au deuxième rang le film *Dunkirk* (Norman) qui n'est devancé que par... *The Bridge on the River Kwai* sorti en octobre 1957. C'est donc durant l'apogée de cette vogue de films sur la Deuxième Guerre qu'arriva *The Bridge on the River Kwai* sur les écrans britanniques.

Cette vogue des films de guerre au Royaume-Uni couplée au succès particulier de *The Bridge on the River Kwai* ont été de toute évidence des conditions qui ont mené à la mise en chantier de *The Guns of Navarone* par Carl Foreman (installé à Londres) qui le produisit sous l'égide de Columbia Picture (déjà derrière *The Bridge on the River Kwai*). Foreman adapta le roman de l'Écossais Alistair MacLean (l'autre grand romancier de guerre à succès avec Paul Brickhill) et confia la réalisation à l'Anglais Jack Lee Thompson qui avait réalisé en 1958 *Ice Cold in Alex* sur l'armée britannique en Afrique du Nord. De même, *The Longest Day* fut mise en chantier par Darryl Zanuck, exilé en Europe depuis 1956, à partir du livre de l'Irlandais Cornelius Ryan.

Ramsden établit la fin du cycle en 1963, et n'inclut pas *The Great Escape* qui est une production entièrement américaine ayant eu un moindre succès au Royaume-Uni. Pour notre part, nous soulignons que *The Great Escape* est basé sur un roman de Paul Brickhill, ce qui met le film dans une sorte de continuité avec *The Guns of Navarone* ou *The Longest Day*. Notre point de vue s'approche de celui de l'historien Nicholas J. Cull pour qui *The Great Escape* est l'aboutissement du *Prisoner of War genre* dans lequel se rangent plusieurs succès britanniques de la décennie 1950⁷.

« It seems rather pointless to seek any other underlying explanation for the timing of the cycle than the continuous pressures of the box office and the availability of literary material for screenplays. It may also be the case that Hollywood led the way, for the American boom in war films occurred slightly earlier than the British equivalent, with six new war films coming out in 1949, a couple of which were said to have done particularly well at the box office. »

⁷ Cull, « Great Escapes: 'Englishness' and the Prisoner of War Genre » dans *Film History* Vol. 14, no. 3-4, 2002. p. 291.

On note que John Ramsden, né en 1947, et Nicholas J. Cull, né en 1964, sont tous deux des historiens britanniques spécialisés en Histoire politique. Ramsden a vécu la décennie 1950, alors que Cull a effectué une analyse rétrospective qui est de l'ordre de l'analyse filmique thématique. La recherche de Ramsden était axée sur les productions britanniques, c'est en partie dans cette perspective qu'il exclut *The Great Escape*. Cull s'est concentré sur le genre cinématographique; de là le caractère d'aboutissement qu'il voit dans *The Great Escape*.

De cet enchaînement de films, on comprend que le contexte britannique de ces 14 années de cycle est celui d'une série d'offres répondant à une sorte de demande soutenue. Il est dommage que Ramsden ne se risque dans aucune véritable explication de la vogue, se contentant d'évoquer sagement la simple envie du public et la qualité du divertissement.

Le Royaume-Uni étant le plus important marché étranger pour le cinéma américain, on ne s'étonnera pas que Hollywood ait voulu profiter de cette vogue qui était bien sous son radar grâce aux producteurs comme Sam Spiegel, Carl Foreman ou Darryl Zanuck qui avaient tous un pied à Londres. Il est donc permis de dire que le succès domestique des films de guerre britanniques est à l'origine des superproductions hollywoodiennes qui nous intéressent. Ces superproductions vont rompre avec les précédents films de guerre hollywoodiens qui ne mettaient en scène que des GI américains. En effet, à partir de *The Bridge on the River Kwai*, les militaires britanniques sont très présents aux côtés du personnage principal américain.

On ne s'étonne pas non plus que les lancements en première mondiale de *Kwai*, *Navarone* et *The Great Escape* ont tous eu lieu à Londres et non pas à Los Angeles ou New York. Et dans un même ordre d'idée, la première mondiale de *Judgment at Nuremberg* (Kramer) a eu lieu à Berlin-Ouest, et celle de *The Longest Day* a eu lieu au Palais de Chaillot avec une réception à la Tour Eiffel où Édith Piaf a offert une prestation.

Bref, à partir de 1958, la Deuxième Guerre mondiale sur grand écran attire des foules des deux côtés de la Manche ! Ainsi, la période de regain en France entre 1958 à 1962 que les historiens associent plus ou moins à la présence de de Gaulle dans la sphère publique est en fait concomitante avec les dernières années du cycle au Royaume-Uni.

Mais ne perdons pas de vue que les exploits militaires anglo-américains en *CinemaScope* ont été plébiscités davantage en France. À ce sujet, une hypothèse serait que la France, à la différence du Royaume-Uni et des États-Unis, n'a pas été abreuvée excessivement par des films de guerre de

son propre cru durant la décennie 1950. De là, le jeune public français pouvait accueillir sans saturation les films de guerre hollywoodiens, car les scènes de combat de 39-45 sur grand écran constituaient une relative nouveauté.

1.4 Corpus pour partir en enquête ethnographique

Pour résumer l'état des choses jusqu'à maintenant, nous pouvons dire que : la résurgence dans la production de films français relatant 39-45 a trouvé écho auprès public qui a également plébiscité au même moment une série de superproductions hollywoodiennes, et ce de manière encore plus forte. La fabrication des premières superproductions de cette série découle indubitablement d'une vogue de films de guerre britanniques qui se déroulait au Royaume-Uni depuis 1950. Cette vogue britannique (qui chevauche la période de résurgence en France) n'a pas été expliquée autrement que par les règles élémentaires d'offres et de demandes qui se traduisent au final par la simple envie du public et la qualité du divertissement.

Afin de comprendre la vogue qui s'est produite en France, notre enquête ethnographique auprès des spectateurs de l'époque devra aborder non seulement les films sortis durant la vogue, mais tous titres susceptibles de les faire parler sur le rapport qu'ils ont pu entretenir avec 39-45 jusqu'à la fin de la vogue.

Les titres du tableau 1.5 constituent une première série de titres que nous pouvons nommer à nos participants afin de stimuler un dialogue sur 39-45. Nous espérons que suite à ce dialogue, des titres se démarqueront des autres. Autrement dit, nous partons à la rencontre de nos participants avec une liste exhaustive de titres afin de stimuler leur mémoire et les faire parler de leurs ressentis, puis ce sont eux qui collectivement vont définir un corpus élargi qui regroupe les films ayant marqué leur esprit en lien avec la Deuxième Guerre mondiale.

Évidemment, la bonne performance au box-office n'est pas garant d'un impact, et inversement, le faible score ne signifie pas pour autant une indifférence. Dans cet ordre d'idée, les succès commerciaux du tableau 1.5 doivent être complétés par des titres comme *Nuit et Brouillard* ou *Hiroshima mon amour*; chacun pour des raisons différentes.

L'étendue de la diffusion de *Nuit et Brouillard* ne se mesure évidemment pas en nombre d'entrées parce qu'il a été surtout projeté par des institutions scolaires et culturelles. Dès 1956, l'Éducation nationale passa un contrat avec le Centre national de documentation pédagogique, et des copies étaient à la disposition des enseignants du secondaire. La télévision française (RTF) diffusa le film une première fois à l'occasion de la journée nationale de la déportation en 1960.⁸

Certes *Hiroshima mon amour* n'a pas dépassé le 1,5 million d'entrées dans ses 24 premiers mois pour figurer au tableau 1.5, et certes ses 411 025 entrées à Paris durant la même période ne le placent qu'au 24^e rang pour 1959⁹, mais la couverture médiatique (dont on perçoit aisément aujourd'hui l'ampleur auprès des archives de cinémathèque) pousserait tout enquêteur à inclure ce film à l'étape préliminaire d'une recherche comme le nôtre.

Dans un même ordre d'idée, d'autres films antérieurs à ceux du tableau 1.5 seraient tout aussi utiles pour stimuler une discussion sur les années de guerre. Bien que notre étude se penche sur le contexte de la fin de la décennie 1950, des films comme *Jeux interdits* (sorti en 1952) et *La Bataille du rail* (sorti en 1946) ont poursuivi une exploitation non négligeable jusqu'à la fin de la décennie 1950. *La Bataille du rail* aurait souvent fait l'objet de projections dans le cadre scolaire.

Quels seraient les films antérieurs ayant potentiellement participé à forger un imaginaire de la guerre sans pour autant occuper prioritairement les écrans à la fin de la décennie 1950? Le tableau ci-dessous recense les plus importants succès sortis avant 1954; c'est-à-dire avant que ne débute la liste du tableau 1.5.

⁸ Pour l'étendue de la diffusion au cours des années, le lecteur peut se référer à « Nuit et brouillard : un film dans l'histoire » par Sylvie Lindeperg, pp. 224-229.

⁹ Aujourd'hui, *Hiroshima mon amour* cumule 2,3 millions d'entrées selon le CNC. On sait que le film continue une carrière comme « film patrimoine » dont l'importance va au-delà des chiffres.

Tableau 1.6 : Les plus importants succès commerciaux parmi les films relatant 39-45 et ayant eu une sortie avant 1954.

| | Sortie initiale en France | Entrées cumulatives |
|---|------------------------------|------------------------|
| <i>Bataillon du ciel</i> (Esway) | 1947 | 8,6 |
| <i>The Great Dictator</i> (Chaplin) | 1945 | 8,4 |
| <i>Mission spéciale</i> (de Canonge) | 1946 | 6,8 |
| <i>Père tranquille</i> (Noel-Noel & Clément) | 1946 | 6,1 |
| <i>La Bataille du rail</i> (Clément) | 1946 | 5,7 |
| <i>Bataille de l'eau lourde</i> (Dréville & Vibe-Mueller) | 1948 | 5,4 |
| <i>Jeux interdits</i> (Clément) | 1952 | 4,9 |
| <i>The Best Years of our Lives</i> (Wyler) | 1947 | 4,7 |
| <i>Mrs Miniver</i> (Wyler) | 1946 | 4,0 |
| <i>Jérioché</i> (Calef) | 1946 | 3,9 |
| <i>Un ami viendra ce soir</i> (Bernard) | 1946 | 3,8 |
| <i>Casablanca</i> (Curtiz) | 1947 | 3,6 |
| <i>Manon</i> (Clouzot) | 1949 | 3,4 |
| <i>Five Grave to Cairo</i> (Wilder) | 1946 | 3,3 |
| <i>Roma Citta Apertà</i> (Rossellini) | 1946 | 3,1 |
| <i>Peloton d'exécution</i> (Berthomieu) | 1945 | 3,1 |
| <i>Les Clandestins</i> (Chotin) | 1946 | 3,0 |
| <i>Nous sommes tous des assassins</i> (Cayatte) | 1952 | 3,0 |
| <i>Thirty Seconds over Tokyo</i> (Leroy) | 1945 | 2,9 |
| <i>Objective Burma</i> (Walsh) | 1945 | 2,6 |
| <i>Le Bal des pompiers</i> (Berthomieu) | 1949 | 2,6 |
| <i>Les Portes de la nuit</i> (Carné) | 1946 | 2,6 |
| <i>Les Maudits</i> (Clément) | 1947 | 2,5 |
| <i>Casabianca</i> (Péclet) | 1951 | 2,5 |

Chiffres du CNC.

Le tableau 1.6 présente une longue liste à partir de laquelle il reste difficile d'identifier précisément les titres qui ont poursuivi une exploitation substantielle dans les années 1950. N'ayant pas le nombre d'entrées au démarrage en contraste aux chiffres des exploitations subséquentes, nous ne pouvons pas jauger la popularité que chaque film a pu maintenir ou non au cours des années. Toutefois, dans le cas particulier de *The Great Dictator*, les données désagrégées que fournit le CNC nous permettent de signaler que le film de Chaplin est parvenu à attirer 1,7 million de spectateurs lors de la ressortie du 16 juin 1958 ; quatre semaines après le retour aux affaires de de Gaulle.

Certes, une analyse des archives de presse pourrait donner des indices sur la popularité des autres films sortis d'abord dans l'après-guerre immédiat, mais pour l'instant, notre exposition des multiples listes sert surtout à donner au lecteur un tant soit peu un portrait du paysage cinématographique en France sur le sujet de la Deuxième Guerre.

Du tableau 1.6, nous pouvons ajouter *Le Silence de la mer* (sorti en 1949) qui mérite d'être nommé lors de l'enquête pour des raisons comparables à l'ajout de *Hiroshima mon amour* suite au tableau 1.5. Même si le film de Melville n'a amassé que 1,4 million d'entrées cumulatives, il bénéficie d'une notoriété auprès de ciné-clubs par le statut qu'a acquis Jean-Pierre Melville. De plus, l'évocation du film lors de notre enquête pourrait renvoyer à Vercors, et ce faisant stimuler d'autres discussions liées à la période de l'Occupation.

Dans un même ordre d'idée littéraire, nous pouvons aussi nommer lors des interviews *The Naked and the Dead* (Walsh) sorti en janvier 1959. Si cette adaptation du roman de Norman Mailer n'a amassé que 2,0 millions d'entrées au cumulatif, l'évocation du titre qui est aussi un grand succès littéraire pourrait nous permettre de mesurer la pénétration de la littérature sur 39-45 en parallèle avec celle du cinéma sur 39-45.

Outre *The Naked and the Dead*, on peut mentionner trois autres films hollywoodiens qui s'inscrivent parfaitement dans la flopée des films sur 39-45 sortis à partir de 1958, mais qui ne figurent pas au tableau 1.5. *The Enemy below* (Powell) sorti en février 1958, et *Run Silent Run Deep* (Wise) sorti en juillet de la même année sont deux films de sous-marin qui n'ont pas été des

succès commerciaux malgré une qualité artistique honorable. De même, *Judgment at Nuremberg* qui sortit en décembre 1961 a été un échec commercial en Europe, malgré son succès critique aux États-Unis.¹⁰

La faible diffusion qu'ont eu *The Enemy below*, *Run silent Run deep*, et *Judgment at Nuremberg* a pu être constatée dès nos premiers interviews. Beaucoup de participants des plus érudits ne connaissaient pas ces trois films. Évidemment, il faut qu'un film ait été suffisamment distribué, et substantiellement vu pour qu'on puisse en étudier la réception par le public. Ainsi, les films n'ayant eu qu'une diffusion faible ou confidentielle ne se prêtent pas à une étude comme la nôtre ; si forts soient-ils sur le plan artistique. Autrement dit, notre corpus n'inclut pas les productions iconoclastes qui ont été malheureusement censurées (victimes de leur audace) ou qui n'ont pas atteint un auditoire substantiel pour des raisons diverses. *Les Honneurs de la guerre* de Jean Dewever, sorti en 1961, est un bel exemple du côté du cinéma français.

Nous terminons cette section en soulignant que si la tranche chronologique que nous étudions s'arrête aux environs de 1964, il pourrait être utile de nommer à nos participants certains titres postérieurs qui ont une forte renommée au point qu'ils pourraient nous servir d'étalon pour jauger l'implantation de la Deuxième Guerre mondiale au cinéma dans l'imaginaire de nos participants. *Paris brule-t-il?* (Clément) a bénéficié d'une campagne publicitaire que Rouso décrit « comme une véritable opération politique avec défilés militaires »¹¹, et ce, 10 mois après que la France ait renouvelé sa « Confiance à de Gaulle »¹². Le film a amassé 4,9 millions d'entrées à un moment où on considère que la télévision était désormais pleinement implantée depuis justement les élections présidentielles de décembre 1965¹³. *Le Chagrin et la pitié* (Ophuls, 1971) et *Lacombe Lucien*

¹⁰ Le titre du film porte à confusion, car il ne s'agit pas du procès principal de 1945-46 présidé par les quatre alliés occupants, mais du procès exclusivement américain des magistrats allemands en 1948. Le film ne s'est pas imposé suffisamment dans l'imaginaire collectif pour que les cinéphiles le rattachent au procès de 1948 au lieu de supposer à tort qu'il s'agit du procès principal de 1945-46.

¹¹ *Le syndrome Vichy 1944 à nos jours*, p. 247.

¹² Slogan de De Gaulle pour la campagne présidentielle de décembre 1965.

¹³ Le cumulatif de 4,9 millions d'entrées de *Paris brule-t-il?* n'est pas aussi impressionnant ni intrigant que le score des films de notre corpus de base. D'abord, en termes de chiffres, *Paris brule-t-il?* n'arrive qu'au 3^e rang des films de 1966, et ce avec la moitié moins d'entrées que le 2^e rang occupé par *Doctor Zhivago*. C'est en fait un 3^e rang qui est talonné de très près par le 4^e rang (*Per un pugno di dollari*) et les rangs inférieurs. *Paris brule-t-il?* ne se démarque donc pas du lot malgré le matraquage médiatique comparable à celui obtenu par *The Longest Day*. En effet, en termes de production et de promotion, *Paris brule-t-il?* est une formule resucée de *The Longest Day* à la française. Son matraquage médiatique durant le tournage impliquait une brochette de vedettes. Ensuite, gala de première en grande

(Malle, 1974) se justifient par leur traitement explicite, voire provocateur de la Collaboration qui a clairement généré un bruit médiatique au-delà de la couverture du spectacle cinématographique.

Puisque l'objectif de notre liste est de stimuler le témoignage, une exhaustivité de titres ne serait pas de prime abord préjudiciable. Mais faute d'avoir un temps illimité lors de chaque séance d'interview, il était peu productif de passer en revue avec chaque participant une liste aussi longue. Outre *The Enemy below* ou *Judgment at Nuremberg*, certains titres de l'après-guerre immédiat, qui se sont taillés une place à la fin du tableau 1.6, se sont avérés inconnus même auprès des participants les plus érudits que nous avons interviewés en début de campagne. De là, nous nous sommes souvent déchargés des titres de la fin du tableau 1.6 lorsque nous avons interviewé les participants qui nous ont paru moins assidus de cinéma.

Bref, notre corpus élargi s'est composé de titres qui ont été suffisamment vus et souvenus. Nous sommes donc partis à la rencontre de cinéphiles avec un réservoir de titres qui pouvaient potentiellement évoquer des souvenirs de cinéma. Ce réservoir s'est réduit à un nombre plus restreint de titres qui ont particulièrement résonné auprès de nos participants. Nous exposerons plus en détail notre méthodologie d'enquête au chapitre 4. Et au chapitre 7, nous énumérerons tous les titres qui se sont au final démarqués.

1.5 Le genre « film de guerre » et les positions de tête du box-office

Le fait que les films de guerre s'élèvent dans le peloton de tête du box-office aux côtés des grands spectacles romanesques ou des comédies populaires avec têtes d'affiche est surprenant dans l'optique où le genre « film de guerre » serait polarisant ; attirant les hommes, mais repoussant les femmes. Cette polarisation est notamment confirmée par le sondage publié en 1950 par Leo A. Handel dans son *Hollywood Looks at Its Audience: A report of Film Audience Research*. Des spectateurs américains avaient à choisir le genre qu'ils préféreraient et celui qu'ils aimaient le moins. Est présentée ci-dessous une portion des résultats du sondage sur la préférence selon les genres¹⁴.

pompe dont parle Henry Rousso. Finalement, pour accompagner la sortie nationale, une courte chanson à la radio : *Paris en colère*, interprétée par Mireille Mathieu qui venait de percer quelques mois auparavant.

¹⁴ Handel, p. 124.

Les femmes :

| | |
|------------------------------|---|
| ce que vous aimez le plus | 18% Love stories and romances 14,7% Musical comedies |
| ce que vous aimez le moins : | 14,4% Western |

Les hommes :

| | |
|------------------------------|--|
| ce que vous aimez le plus | 15% War pictures 11,8% Adventure and action 10% Musical comedies |
| ce que vous aimez le moins : | 11,4% Love stories and romances |

Ce sondage effectué auprès de *moviegoers* américains est présenté ici à titre indicatif à défaut d'avoir un sondage aussi éclairant pour le territoire français. (Les sondages de l'Institut Dourdin en 1954 et 1958 sur la préférence du genre par les Français ne nous satisfont pas à cause de la question qui a été posée pour aborder le sujet, et de la compilation des résultats quantitatifs qui sont agrégés sous une forme peu éclairante.) Du sondage de Leo A. Handel, on note que le genre de la comédie musicale se trouve au 2^e rang chez les femmes tout en étant au 3^e rang chez les hommes. Ce genre est donc rassembleur à la différence du drame sentimental qui est le genre le plus aimé par les femmes, mais le plus détesté par les hommes. Ce résultat expliquerait en partie les scores très élevés de *The Sound of Music*, *Mary Poppins* ou *My Fair Lady* dans la colonne « États-Unis + Canada » du tableau 1.1. Non, les résultats du sondage de Handel n'expliquent pas les statistiques de la colonne « France » du tableau 1.1, mais ils soulignent indirectement le caractère surprenant des rangs occupés par les films de guerre au box-office français, comme le met en évidence le tableau 1.2.

On pourrait argumenter que *The Bridge on the River Kwai*, *The Guns of Navarone* et *The Great Escape* sont des films de guerre qui s'adjoignent les caractéristiques du film d'aventure à grand spectacle en couleur fabriqué pour rivaliser la télévision déjà bien implantée aux États-Unis. Quant

à *The Longest Day*, il peut aussi se prétendre au genre « grand spectacle », ou en anglais « *epic* », malgré sa photographie en noir et blanc. De là, le succès commercial de ces films devrait peut-être être analysé en fonction du genre « grand spectacle » pour tous publics malgré l'absence de personnages féminins et la présence de violence découlant d'un minimum de scènes de combat. En tout cas, il faut retenir l'hypothèse du succès de certains genres cinématographiques précis à cause du contexte de compétition avec la télévision. De là, on ne néglige pas non plus le bouleversement qui s'affiche subtilement à travers les quatre colonnes du tableau 1.3. Comme l'indique ce tableau, de 1955 à 1965, les marchés français, nord-américain, britannique et italien n'étaient pas rendus à la même phase dans leur courbe respective du déclin de la fréquentation nationale des salles. La télévision avait pénétré massivement les foyers américains au milieu de la décennie 1950 alors que la France connut en 1957 sa deuxième meilleure année pour la fréquentation des salles. En France, la deuxième chaîne de télévision n'arrive que le 8 avril 1964. Et c'est seulement à partir de 1966 que plus de la moitié des foyers français sont équipés d'un téléviseur.

Ce qui veut dire qu'en étudiant la tranche chronologique de 1957 à 1964, nous nous plaçons exactement à l'amorce du long déclin de la fréquentation des salles qui ne se stabilisera que dans les années 1970. Ce déclin n'est pas aussi abrupt que ce qui se produit au même moment au Royaume-Uni, comme le montre le tableau 1.3. Mais c'est un déclin qui part tout de même de 411 millions d'entrées pour finir autour de 170-180 millions dans les années 1970. Il est vrai que ce long déclin a indirectement aidé *The Bridge on the River Kwai* à se maintenir pendant huit ans au 2^e rang des films ayant cumulé le plus d'entrées à son exploitation initiale derrière seulement *Le Petit Monde de Don Camillo*¹⁵. Mais le long déclin de la fréquentation n'invalide pas les dernières rangées de notre tableau 1.5 qui montrent que *The Great Escape* fut le dernier film de guerre à obtenir un très grand succès. On peut dire que c'est à partir de *The Train* et *Week-end à Zuydcoote* que le public commence à se lasser de 39-45 au cinéma parce que ces deux films ne parviennent

¹⁵ *Gone with the Wind* n'a amassé que 1 894 190 entrées du 20 mai 1950 au 19 mai 1952. Tandis que *Le Petit Monde de Don Camillo* a amassé 11 659 843 entrées pendant ses 24 premiers mois d'exploitation. Le film de Duvivier a maintenu ce record jusqu'à ce que *La Grande Vadrouille* ravisse la pole position. Le tableau 1.4 montrait déjà que *The Ten Commandments* et *Ben Hur* n'ont amassé que 6,2 millions et 6,0 millions respectivement à leurs 24 premiers mois. C'est *Le Corniaud* qui a atteint des scores comparables à *The Bridge on the River Kwai* avec 9,3 millions d'entrées amassées en 24 mois à partir du 24 mars 1965.

pas à se hisser parmi le top 4 de 1964. Exprimé autrement, en 1964, pour la première fois depuis 1957, on ne retrouve pas un film relatant 39-45 parmi les quatre plus grands succès de l'année¹⁶.

Certes, il y a eu une baisse globale de la fréquentation, mais nous jugeons toujours le succès de 39-45 au cinéma en comparant avec les autres titres du peloton de tête du palmarès. Car malgré cette baisse globale, Louis de Funès est parvenu à partir de 1964 à obtenir plusieurs bons scores dont les trois plus élevés figurent encore aujourd'hui parmi les 60 plus grands succès de tous les temps (*Le Gendarme de Saint-Tropez* en 1964, *Le Corniaud* en 1965 et *La Grande Vadrouille* en 1966).

¹⁶ En 1960, *Le Passage du Rhin* arrive au 4^e rang derrière trois films qui ne sont pas en lien avec la Deuxième Guerre mondiale.

Chapitre 2 : Genèse de *The Bridge on the River Kwai*

À la lumière des statistiques exposées au chapitre 1 et du fait que le succès de *The Bridge on the River Kwai* précède quelque peu le rappel de de Gaulle, et précède clairement la flopée de productions françaises sur 39-45, le film a donc un statut particulier qui mérite qu'on s'attarde sur sa genèse.

2.1 *The Bridge on the River Kwai* au Royaume-Uni

D'abord, examinons sommairement le cas du film dans le contexte du Royaume-Uni. Le film pouvait aisément paraître aux yeux des Britanniques comme un film entièrement britannique même si en réalité la production est essentiellement américaine (à cause de son producteur Sam Spiegel sur qui nous reviendrons plus bas). Avant même de voir en quoi consistait ce film, les Britanniques voyaient sur l'affiche les noms de David Lean, Alec Guinness, et surtout celui de Jack Hawkins qui a un caractère particulier dans le contexte qui nous intéresse.

Depuis *Angels One Five* (1952), l'Anglais Jack Hawkins était aux yeux du public britannique la vedette typique du film de guerre. Cette étiquette a été maintenue par une série de films tout au long de la décennie qui comprend notamment *The Cruel Sea* (Frend) et *Malta Story* (Hurst). Il écrira dans son autobiographie : « I played enough senior officers to stock the entire Ministry of Defence. »¹ Ainsi, sur l'affiche britannique de *The Bridge on the River Kwai*, la logique commerciale fit que le nom de Hawkins apparut en deuxième; après William Holden, mais avant Alec Guinness. Tandis que l'affiche française mit Guinness deuxième, et Hawkins troisième. De plus, les trois visages qui sont mis à l'avant-plan sont ceux de Holden, Guinness et Sessue Hayakawa. L'acteur japonais, bien connu de la cinéphilie savante française grâce à *The Cheat* (DeMille), pousse Hawkins en arrière-plan.

¹ Jack Hawkins, *Anything for a Quiet Life*, p.94.

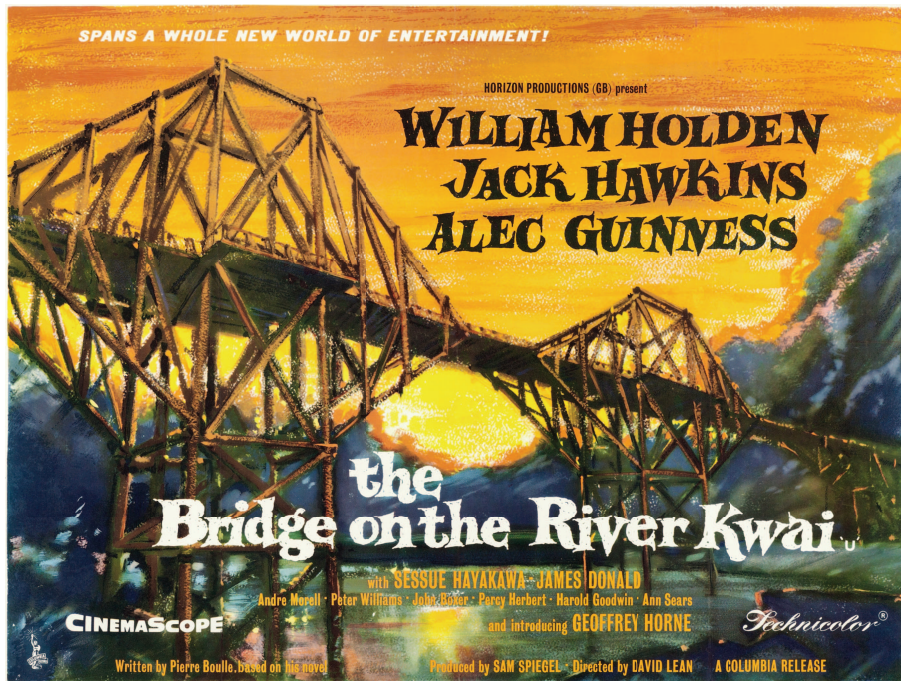


Figure 2.1 : Affiche britannique



Figure 2.2 : Affiche française

Comme nous venons de l'exposer, le succès du film au Royaume-Uni constituerait un cas d'étude. Mentionnons que la place occupée par ce « *death railway* » dans l'imaginaire britannique de l'après-guerre ne trouve pas d'équivalent en France. Ce fameux chemin de fer entre la Thaïlande et la Birmanie avait accaparé 30 131 militaires britanniques prisonniers dont 6904 en sont morts. En dehors des civils autochtones (malais, birmans et autres), les militaires britanniques formaient le plus important le contingent parmi les prisonniers alliés que les Japonais avaient contraints à la construction du chemin de fer. Les militaires des Indes néerlandaises et d'Australie complétaient l'essentiel des prisonniers alliés. C'est notamment le livre-témoignage de l'ancien prisonnier de guerre John Coast qui fit connaître dès 1946 ce chapitre de la guerre dans le Pacifique au public britannique.

2.2 Du roman de Pierre Boulle au film de David Lean

Railroad of Death de John Coast fait partie des sources qui seraient passées entre les mains du Français Pierre Boulle qui publia en 1952 son troisième roman : *Le Pont de la rivière Kwai*. Le roman de Boulle se termine par l'échec du commando à détruire le pont. Le colonel Nicholson empêche Joyce d'actionner le détonateur, et appelle les Japonais à venir l'aider à neutraliser son propre compatriote. Cette action finit par entraîner Joyce et Shears dans la mort.

[Joyce] n'acheva pas sa phrase. Le colonel Nicholson s'était jeté sur lui en poussant un rugissement. « Help! »

[...] « Deux hommes perdus. Quelques dégâts, mais pont intact grâce à héroïsme colonel britannique »²

Boulle dira qu'il avait imaginé son roman en partant de ce dénouement subversif, et que tout le roman a été construit comme une progression menant à cette fin illustrant l'absurdité de la guerre. Nous reviendrons plus tard sur les intentions de Boulle.

² Boulle, *Le Pont de la rivière Kwai*, p. 463 dans le recueil *Romans héroïques*.

Certes le roman remporta l'un des deux prix Sainte-Beuve de 1952, mais il n'est pas un gros succès de librairie; seulement 35000 copies auraient été vendues au cours des quatre premières années³. La traduction en anglais du roman tomba entre les mains du scénariste américain Carl Foreman, exilé à Londres à cause du maccarthysme, et à l'emploi de la *London Films Productions* des frères Alexander et Zoltan Korda.

Adrian Turner, biographe⁴ d'Alexander Korda rapporte que ce dernier a refusé le projet de Foreman d'en faire un film parce que le colonel Nicholson était à ses yeux « un lunatique et un traître ». Plus généralement, Korda trouvait que des prisonniers de guerre aidant leurs ennemis était une idée complètement anti-britannique. Suite à ce refus, Foreman s'associa au producteur indépendant Sam Spiegel qui racheta aux frères Korda les droits du roman.

Sam Spiegel, juif né dans la partie polonaise de l'Empire austro-hongrois, avait déjà œuvré dans la production cinématographique dans plusieurs pays avant de devenir un producteur indépendant à succès aux États-Unis avec sa compagnie Horizon Pictures Ltd⁵. Spiegel ouvra un bureau de la Horizon Pictures Ltd à Londres avec son rachat du projet de film des mains des frères Korda. Le projet, désormais entre les mains de Spiegel, sera monté sous l'égide du Studio hollywoodien Columbia Pictures qui en était le bailleur de fonds. Ce serait à cause de la succursale londonienne de Horizon Pictures Ltd que le film a pu être perçu au Royaume-Uni comme une production britannique. Le copyright du film est pourtant détenu par Columbia Pictures.

Toujours est-il qu'à partir d'un premier scénario par Foreman, Sam Spiegel aurait notamment approché John Ford, Howard Hawks et Fred Zinnermann qui ont tous refusé. Stephen Watts rapporte que John Ford aurait répondu à Spiegel : « Vous devez trouver un réalisateur qui comprend le Colonel. Moi, je ne le comprends pas. »⁶.

³ Statistique rapportée par Anne-Marie Scholz qui se base sur *Westfalenpost* du 21 mai 1958.

⁴ Rapporté par Brownlow dans son *David Lean A biography* qui se réfère à Adrian Turner ayant interviewé Foreman pour son *Alexander Korda*, Kulik, 1er novembre 1982, p. 211.

⁵ Spiegel avait fondé Horizon Pictures Ltd avec John Huston en 1948 aux États-Unis. Après *The African Queen* (1951), Huston quitta Horizon Pictures Ltd laissant Spiegel seul au contrôle de la compagnie de production. Spiegel, à travers Horizon Pictures Ltd, rencontra d'autres succès avec notamment *On the Waterfront* (1954) distribué par Columbia Pictures. Mentionnons que Spiegel a œuvré très longtemps aux États-Unis avant d'obtenir tardivement la nationalité américaine. Sa carrière dans plusieurs pays nous oblige à nuancer l'étiquette courante de « producteur américain ».

⁶ Watts, « David Lean », *Films in Review*, Avril 1959, p. 245.

« You'll have to get a director who understands the Colonel. I don't. »

Cette recommandation de Ford à Spiegel se concrétisa avec le Britannique David Lean qui accepta le projet. Toutefois, Lean rejetait le scénario de Foreman. Les commentaires émis par Lean sur le roman de Boule, et ses plaintes contre le scénario de Foreman sont pour nous des pistes pour cerner l'acte d'énonciation dans notre étude de réception du film.

Lean dit tout d'abord :

Le roman de Boule était merveilleusement drôle, mais en ce qui concerne le cinéma, il est allé trop loin. Boule s'était bien marré des Britanniques quand il l'a écrit. Je suis allé voir Sam Spiegel et lui ai dit « Si je peux l'atténuer, si je peux me coller au roman, mais en enlevant les excès, je le ferai.⁷

Lean rajoute:

Le sujet est assez délicat dans le meilleur des cas. S'il y a un faux pas, ce sera très mauvais. Pour tout dire, il faut avoir une vraie compréhension de la mentalité britannique, sinon ce sera offensant. Mister Foreman n'a pas saisi alors il est offensant. Monsieur Boule, par contre, sait de quoi il parle. Nous avons un respect démesuré pour la discipline et l'esprit d'équipe. Nous faisons presque une fétichisation du travail bien fait. [...] Nous aimons la loi à la lettre. Nous sommes hautains et têtus comme des mulets. Boule a pris toutes ces caractéristiques, et cela avec beaucoup de chaleur, d'admiration et de compréhension. Il a montré les caractéristiques des vieilles traditions portées à des dimensions tragiques. L'histoire de la construction d'un pont sur la rivière Kwai est l'histoire d'une folie. C'est une folie à laquelle nous pourrions tous souscrire sous la pression, l'émotion et le tempérament de la guerre. Si nous pouvons montrer cet événement mineur comme une reproduction en format réduit de la grande folie qu'est la guerre au complet, nous aurons un grand film. C'est pourquoi je veux représenter Saito avec dignité. Je ne veux affirmer que Saito est un petit Oriental non civilisé. Je veux que le Colonel le dise. Je veux que le public le voie comme un autre être humain pas si différent du Colonel. Boule commence

⁷ Rapporté par Brownlow, *David Lean: A biography*, Richard Cohen Books, 1996, p.347.

« Boule's book was wonderfully funny but as far as movies are concerned he went too far. Boule was having a great joke against the British when he wrote it. I went over to Sam Spiegel and said « if I can tone it down, if I can do it like the book but take the excess out, I'll do it. »

*son roman par cette déclaration. Il montre tous les personnages comme victimes d'une grande farce, avec Clijpton comme le seul homme avec un peu d'ancrage dans la réalité.*⁸

Lean fit embarquer son ami Norman Spencer dans la réécriture du scénario. Spencer témoigna du dilemme rencontré par Lean et lui-même sur la fin à donner au pont.

*Nous ne pouvions pas nous décider si un tir de mortier devait blesser le colonel Nicholson pour qu'il tombe sur le détonateur ou s'il devait soudainement réaliser l'énormité de ce qu'il a fait et le faire exploser lui-même, ou si un tir devait aboutir sur le boîtier de commande, comme si Dieu le faisait sauter. Je pense que cette controverse a fait rage jusqu'au jour du tournage de la scène.*⁹

Foreman quitta le projet le 2 juin 1956 suite à des désaccords avec Lean. Michael Wilson (scénariste également exilé par le maccarthysme) fut embauché par Spiegel, et rejoignit Lean le 8 septembre 1956 en Ceylan pour une réécriture.

Alec Guinness qui avait refusé une première fois le rôle de Nicholson dira :

*Je ne pouvais croire en Nicholson. Je trouvais qu'il était tellement un imbécile sans humour que le tout serait sans intérêt, mais Spiegel m'a persuadé du contraire. J'avais lu et apprécié le roman. Je trouvais que c'était affreusement anti-britannique, mais c'était intéressant, et le scénario final était un bon scénario.*¹⁰

⁸ Rapporté par Brownlow p.351.

« The subject is pretty tricky at the best of times. If it misses it will be a bad miss. To put it over, one has to have a real understanding of the British mentality or it will be offensive. Mr Foreman hasn't got the first glimmer and he is offensive. Monsieur Boulle, on the other hand, knows what he's talking about. We do have an inordinate respect for discipline and the team spirit. We make almost a fetish out of doing a job well. [...] We love the letter of the law. We are superior and stubborn as mules. Boulle has taken all these characteristics, and with a great deal of warmth, admiration and understanding. He has shown these characteristics of the old school tie carried to tragic lengths. The story of the building of a bridge over the River Kwai is the story of a folly. It is a folly to which all of us might subscribe under the pressures, emotions and tempers of war. If we can show this minor incident as a miniature reproduction of the greater folly which is the War itself, we shall have a great film. That is why I want to treat Saito with dignity. I don't want to say that Saito is an uncivilized little Oriental. I want the Colonel to say it. I want the audience to see him as another human being not so unlike the Colonel. Boulle starts off his book with this statement. He shows all the characters as victims of a great joke, with Clijpton as the only man with a suspicion of the truth. »

⁹ Brownlow ou Spencer pp.90-91.

« We couldn't decide whether a mortar shot should wound Colonel Nicholson so that he fell on the plunger or whether he should suddenly realize the enormity of what he'd done and blow it up himself, or whether a shot should land on the control box, as if God blew it up. I think this controversy raged up to the day of shooting it. »

¹⁰ Brownlow, p. 353.

En ce qui concerne la fin du film, Alan Silver et James Ursini écrivent :

Dans le dénouement original de Lean, le Colonel a consciemment choisi de ne pas exposer le commando ni sa propre personne, il actionne le piston qui enclenche la démolition du pont. Mais (sous la pression du producteur) une conclusion ambiguë a été insérée. Dans cette dernière, Nicholson est touché par un éclat d'obus et tombe sur le détonateur (ce faisant, la décision n'était plus entre les mains du colonel).¹¹

Le biographe Gene D. Philips rapporte le témoignage du cameraman Peter Newbrook qui dit : « Dans le scénario, il n'a jamais été vraiment décidé si Nicholson était tombé sur le détonateur volontairement dans un moment de repentance, ou s'il était tombé dessus accidentellement. »¹²

Newbrook explique qu'après une longue discussion le jour même du tournage, Lean et Guinness ne s'étaient pas entendus sur le sujet. Finalement, Lean aurait dit à Guinness : « Vous êtes sonné par l'explosion de mortier qui vient d'avoir lieu, tournez et tombez sur le détonateur. La motivation peut rester énigmatique. »¹³

Philips rajoute :

Lean a par la suite regretté de ne pas avoir défini plus précisément les motivations de Nicholson. « Le dénouement du film était trop ambigu », a-t-il déclaré. Rétrospectivement, il était enclin à penser que Nicholson se rend compte de ses erreurs et tente de faire sauter le pont lorsqu'il est lui-même tué. Lean a dit que Nicholson pensait en effet : Il y a le piston;

« I couldn't believe in Nicholson. I thought he was such a humorless ass that it would turn out to be dull, but Spiegel persuaded me otherwise. The book I had read and enjoyed. I thought it rather disturbingly anti-British, but it was interesting, and the final script was a good script. »

¹¹ Silver & Ursini, *David Lean and his films*, Leslie Frewin Publishers, 1974, p.158.

In Lean's original ending, the Colonel consciously chose not to expose the commandoes and himself, he pushed the plunger which demolished the bridge. But (under pressure from the producers) an ambiguous conclusion was inserted, in which Nicholson is hit by shrapnel and falls on the plunger (thereby taking the decision out of his hand).

¹² Philips. *Beyond the Epic: The Life and Films of David Lean*, p. 250.

« In the script it was never really decided whether Nicholson fell on the detonator on purpose, in a moment of repentance, or whether he fell on it accidentally. »

¹³ Rapporté par Philips, p. 250.

« You are stunned by the mortar blast that's just gone off, spin around and fall on the detonator. The motivation can remain enigmatic. »

Je me lance. » Mais, Lean ajoute : « Il reçoit un tir, et sans qu'il le sache, il réussit. Son cadavre le fait. » De plus, Guinness s'était finalement rallié à cette idée de Lean.¹⁴

La chute ambiguë du colonel Nicholson sur le détonateur serait donc matière à interprétation pour le spectateur. Cette ambiguïté a été sondée auprès de nos participants. Le résultat sera présenté au chapitre 6.

La destruction du pont dans le film constitue donc la grande différence avec le roman. En fait, cette différence explicite dans le dénouement est la résultante d'une différence plus générale (et implicite) entre les deux œuvres ; le roman de Boulle est une charge sans appel contre la collaboration complète avec l'ennemi, tandis que le film n'affiche pas une condamnation claire. Boulle avait, rappelons-le, construit son roman comme une progression vers ce point culminant du récit où le colonel britannique crie à l'aide aux Japonais pour venir à bout de ses propres compatriotes du commando.

Nous tenons à préciser une anecdote finalement non négligeable au sujet des deux hommes responsables du scénario final à savoir Lean et Wilson. Lean, pour des raisons fiscales, ne pouvait pas être sur le sol britannique¹⁵. Durant toute la période de fabrication du film, Lean était ballotté entre New York, le Ceylan, et Paris où a été exécuté le montage du film. Quant à Michael Wilson, il était exilé en France à cause du maccarthysme, et y est d'ailleurs demeuré jusqu'en 1964.

Les modifications apportées par Lean et Wilson au roman seraient-elles teintées par le fait que les deux hommes avaient pied en France ? On ne saura jamais. Les biographes qui se sont penchés sur les deux hommes n'ont pas creusé sur leur séjour en France¹⁶. Mais le film, avec ses différences

¹⁴ Philips se base sur « Dialogue on Film : David Lean, » *American Film* 15, no. 6 (March 1990) : 24 pour aboutir à cette conclusion à la page 250.

« Lean subsequently regretted not delineating Nicholson's motivation more precisely. « The film's ending was too ambiguous, » he declared. In retrospect, he was inclined to think that Nicholson realizes his mistakes and is attempting to blow up the bridge when he himself is killed. Lean said that Nicholson is thinking in effect: There's the plunger; I'm going for it. » But, adds Lean, « He gets hit, and without him knowing it, he does succeed. His dead body does it. » Moreover, Guinness came around and ultimately agreed with Lean on this point. »

¹⁵ Rapporté par les deux plus importants biographes : Kevin Brownlow et Gene Philip.

¹⁶ Sur David Lean, ni Gene Philip, ni Kevin Brownlow, ni Alan Silver & James Ursini ne se sont attardés sur ses passages à Paris. Quant à Joseph Dmohowski, il raconte que Michael Wilson arrive à Paris en aout 1956 pour y

du roman, constitue un terreau d'ambiguïtés et de sous-entendus qui permettent différentes interprétations.

Foreman et Wilson étant évidemment sur la blacklist, Spiegel s'entendit avec Boule pour que le générique se lise: « Screenplay by Pierre Boule based on his novel ». À une conférence de presse lors d'une tournée de promotion en Allemagne en janvier 1958, Sam Spiegel dira: « Boule a aimé la version du film encore plus que son propre roman. »¹⁷

En fait, dès la sortie du film, Boule a été questionné avec insistance, selon ses dires, par plusieurs personnes pour son opinion concernant le dénouement du film avec la destruction du pont.

En décembre 1957, dans *France-Observateur*, Jacques Doniol-Valcroze rapporte une rencontre qu'il a eue avec Boule. Doniol-Valcroze écrit :

*Boule a malicieusement tourné autour du pot et du pont sans dire s'il était satisfait ou mécontent du film [...] Je comprends que l'ampleur de l'entreprise l'incite à quelque politesse. [...] il est demeuré prudent, mais j'ai l'impression que le film étant maintenant livré à l'admiration des foules parisiennes, il ne se sent plus libre de dire ce qu'il pense [...], mais l'on sent percer chez lui, très discrètement, un regret.*¹⁸

Au printemps 1958, *The Bridge on the River Kwai* remporte plusieurs prix dont l'Oscar de la meilleure adaptation et le BAFTA du « Best British Screenplay ». À la suite de ces cérémonies, c'était dans l'industrie un secret de Polichinelle que Boule n'était pas l'auteur du *shooting script*.

Puis à l'été 1958, on retrouve dans la revue littéraire *Flux* un article dans lequel Boule affiche son désaccord avec le dénouement choisi pour le film :

rencontrer Spiegel et Lean. Il signe son contrat pour travailler sur le scénario en septembre 1956, et fait l'essentiel de ce travail en Ceylan où a lieu le tournage. Wilson s'installe à Paris avec sa jeune famille à partir de l'été 1957. Dmohowski n'a pas fouillé sur le court temps passé par Wilson à Paris avant le gros de son travail sur le scénario.

¹⁷ Rapporté par Anne-Marie Scholz qui se réfère au journal *Berliner Morgenpost* « Der Oberst der die Brücke liebte », 24 janvier 1958.

« Boule liked the film version better than his own novel. »

¹⁸ Critique « Un film explosif : Le Pont de la rivière Kwai », *France-Observateur*, 19 décembre 1957.

Ce que j'ai dit de la scène finale, pour moi essentielle, explique pourquoi je ne suis pas d'accord avec le dénouement qui lui a été substitué dans le film : c'est-à-dire la destruction du pont, et le remords qui semble s'emparer de Nicholson quand il s'écrie : What have I done ? C'est le point qui a donné lieu aux plus longues discussions entre les cinéastes et moi. J'ai fini par m'incliner –lâchement- et par admettre leur point de vue. Je regrette aujourd'hui de n'avoir pas été plus têtu.¹⁹

En 1964, Boule répète exactement ces mêmes propos à Georges Joyaux, premier universitaire à s'intéresser à son œuvre²⁰.

Par contre, Carl Foreman a affirmé à Adrian Turner que Boule serait venu le rencontrer avec Sam Spiegel à Londres et leur aurait dit qu'il souhaitait détruire le pont dans son roman, mais ne trouvait pas la solution pour le faire. Selon Foreman, Boule leur aurait même dit : « Si vous trouvez la solution, God bless you. »²¹

Gene Philips affirme dans sa biographie de David Lean que le directeur photo Peter Newbrook appuie l'affirmation de Foreman selon laquelle Boule aurait félicité le scénariste et Spiegel pour la solution trouvée. Peter Newbrook aurait rencontré Boule quelques années après la sortie du film et ce dernier lui aurait confié qu'il était intrigué par les ajouts à la trame du film, dont notamment le moyen de détruire le pont. Philips rapporte que selon Newbrook, Boule lui aurait dit : « J'aurais aimé y avoir pensé, car je l'aurais écrit moi-même dans mon roman si je l'avais pensé. »²²

Philips discuta avec son confrère Kevin Brownlow, autre biographe de Lean, sur les témoignages contradictoires de Boule. Philips finit par conclure que Boule était d'abord d'avis que le film

¹⁹ « Pierre Boule nous parle du Pont de la Rivière Kwai » *Flux*, 2, 8, été 1958, éditeur ESE, p. 60.

²⁰ Joyaux ne publia cette confidence qu'en 1974 dans son article *The Bridge on the River Kwai : From the Novel to the Movie* in *Literature/Film Quarterly*, printemps 1974.

²¹ Foreman à Adrian Turner, *Alexander Korda*, 1 novembre 1982, Kulik, p. 211.

« If you can do it, God bless you. »

²² Philips, p. 243.

« I wish I had thought of that, because I would have written that myself in the book if I had. »

devait suivre la fin de son roman, puis au final, se serait réconcilié avec la fin choisie pour la réalisation du film.

Face aux propos des biographes anglo-américains qui rapportent la version des créateurs du film soutenant l'idée d'un revirement de la part de Boule, nous pouvons supposer que Boule aurait affiché une position adoucie par politesse à l'égard des créateurs du film, et ce dans un contexte où un romancier de son statut à l'époque ne devait pas nuire à la campagne de promotion d'un film ayant coûté 1,4 milliard de francs... et ayant officiellement été scénarisé par lui-même!

En tous cas, en 1990, Boule accorda un interview à Lucille Becker, professeur de littérature française. Ainsi, cinq et six ans après les décès de Spiegel et Foreman (survenus respectivement en 1985 et 1984), Boule répéta à Becker sa désapprobation du dénouement du film. « Dans mon roman, le pont ne saute pas, le colonel reste fidèle à son idéal, il sauve son pont. Je ne suis pas d'accord avec le dénouement du film. »²³ Au critique littéraire Jean-Pierre Tusseau, Boule répéta encore quelques semaines avant sa mort : « ... la fin : l'explosion du pont. Les cinéastes voulaient un effet visuel. Je persiste à penser que c'était une erreur. »²⁴

Notons que Becker est avec Joyaux les deux seuls universitaires à ce jour à avoir publié sur l'œuvre de Boule. Tous deux sont spécialisés en lettres françaises, mais au sein d'universités américaines, et conséquemment ils publient en anglais.

Pour revenir plus concrètement sur notre recherche, voyons ce que Boule raconte dans son autobiographie *Aux sources de la rivière Kwai* publiée en 1966. C'est à la lecture d'*Aux sources de la rivière Kwai* qu'on trouve finalement une explication subtile au désaccord de Boule à l'égard de la fin du film. L'écrivain y révèle sa mésaventure en Indochine durant la Deuxième Guerre mondiale. Travaillant en Malaisie britannique en 1939, Boule affirme avoir espéré l'appel pour rentrer en France dès septembre. Il avoue avoir hésité en juin 1940, mais sa sympathie pour la

²³ Interview accordé le 19 novembre 1990 à Lucille Becker qui le rapporte dans son *Pierre Boule*, p.56.

« In my book, the bridge is not blown up, the colonel remains faithful to his ideal, he saves his bridge. I do not agree with the movie's end. »

²⁴ Tusseau, « Pierre Boule : au delà du « Pont »... loin « des singes » » *Nuit blanche*, no 55 mars-avril-mai 1994, p. 12.

France libre s'exprimait à partir de septembre 1940. Boule s'engagea comme lieutenant dans les Forces françaises libres en août 1941. En août 1942 à Laichau, Boule se heurta à un colonel français qui était resté fidèle à Pétain. Après cette rencontre fatidique, Boule fut arrêté, emprisonné, et interrogé avec privation de sommeil par ses compatriotes fidèles à Vichy. Il lui a été demandé de livrer les noms de ses complices sous menace de peloton d'exécution et de représailles sur sa mère. Emmené en cour martiale à Hanoi, Boule fut reconnu coupable de trahison par un tribunal qu'il compare à une pièce de la Comédie-Française. Déchu de sa nationalité française, Boule fut condamné aux travaux forcés à perpétuité.

De cette captivité qui ne s'acheva qu'à l'automne 1944, Boule exprime dans son autobiographie son incompréhension face à l'obéissance sans remise en question par les Français vichystes.

À propos du colonel et du commandant chargés de sa mise en accusation jusqu'à ses geôliers en passant par les commissaires chargés de l'interrogation, Boule écrit :

Ce n'est pas un méchant homme, le commissaire de la sûreté. Il a fait son métier de commissaire, comme le commandant P. son métier d'accusateur public, comme le gros gendarme son métier de gros gendarme. Ce n'est pas de sa faute s'il a eu à m'interroger pendant quinze jours et quinze nuits... Alors il me déclarait qu'il détestait faire cette besogne, et c'était peut-être vrai. [...] Il n'agissait pas par méchanceté, mais bien pour obéir aux ordres.²⁵

Boule nous fait aussi part de sa profonde consternation devant la servilité de ceux qui lui ont affirmé leur sympathie pour la France Libre, mais qui ont exécuté les ordres.

Je commence à être gêné et aussi, il faut le dire, exaspéré par toutes ces manifestations amicales. Je m'attendais, ou bien à une hostilité franche, ou bien à une fraternité se traduisant par des actes. Mais que penser de ceux qui semblent me dire : Bravo! Allez-y. Vous êtes un type épatant. Nous pensons comme vous. Mais attention, nous allons vous conduire en prison.²⁶

²⁵ Boule, *Aux sources de la rivière Kwai*, p.1150 dans le recueil *Romans héroïques*.

²⁶ *Ibid*, p.1146.

L'écrivain affiche son incompréhension face au zèle des colonels vichystes. Son codétenu était également un membre des Forces Françaises Libres qui a été dénoncé par un colonel. « C'est un colonel qui l'a trahi; c'est un colonel qui l'a vendu; [...] un colonel français qui ne s'est pas contenté de refuser son aide, mais qui a décroché le téléphone pour le dénoncer à l'état-major... »²⁷ Boule ajoute : « C'est depuis cette époque que l'impression produite sur moi par les colonels est allée en s'amenuisant. »²⁸

Ce sentiment serait à la source de son personnage du colonel Nicholson. *Aux sources de la rivière Kwai* révèle que *Le Pont de la rivière Kwai*, de par sa construction aboutissant à l'acte d'« héroïsme » du colonel Nicholson, est une dénonciation de la Collaboration par des militaires maréchalistes obnubilés par l'obéissance aux ordres²⁹.

2.3 Quelles lectures les spectateurs ont-ils effectuées à la sortie du film?

Conformément à l'interrogation formulée en introduction, nous nous demandons quelles lectures les spectateurs ont pu effectuer d'un film dont le récit est, comme on vient de le voir, riche de sens furtifs. Le contexte de réception qui sera examiné est celui qui précède les révélations d'*Aux sources de la rivière Kwai*.

Le paramètre à tenir en compte est la supposée faible notoriété de Pierre Boule avant la sortie du film, mais aussi au moment de la première exploitation du film. Les quelque 35 000 exemplaires

²⁷ *Ibid*, p.1156.

²⁸ *Ibid*, p.1156.

²⁹ 40 ans après la publication d'*Aux sources de la rivière Kwai*, André Saint-Mleux, qui a été diplomate en Indochine, émet l'hypothèse que Boule réglait par l'entremise de son roman ses comptes avec l'amiral Jean Decoux, gouverneur de l'Indochine du 25 juin 1940 au 9 mars 1945. Saint-Mleux suggère que Boule a écrit *Le Pont de la rivière Kwai* en réaction à la publication des mémoires de Decoux, *À la barre de l'Indochine. Histoire de mon Gouvernement général* (Paris, Pion, 1949). Le colonel Nicholson serait inspiré de l'Amiral qui, dans la vision de Saint-Mleux, a maintenu une Indochine au travail sous autorité française afin de la préserver des combats faisant rage dans le reste de l'Asie-Pacifique. Dans son texte « Retour sur le pont de la Rivière Kwai : Pierre Boule et l'Indochine « prisonnière » des Japonais (1941-1945) » (voir bibliographie), Saint-Mleux développe donc l'analogie entre le roman de Boule et l'Indochine vichyste collaborant avec le Japon.

du roman qui furent vendus après quatre ans est un premier indice. Notre hypothèse de cette faible notoriété découle surtout des constatations par la poignée de biographes de l'écrivain. Outre Joyaux et Becker, nous nous référons aussi au critique littéraire Jean-Pierre Tusseau et à l'éditeur Jacques Goimard qui se sont penchés sur la vie personnelle de Boule. Tusseau a le privilège d'avoir interviewé Boule quelques semaines avant que ce dernier meure. Quant à Jacques Goimard, il est le directeur de collection qui a republié l'œuvre de l'écrivain sous forme d'anthologies à partir de 1996. Les préfaces de ces anthologies constituent la biographie que Goimard a dressé sur Boule. Ces biographies rédigées par Tusseau et par Goimard sont minces, mais il ressort que c'est seulement à la suite du film *The Bridge on the River Kwai* que Boule eut une certaine visibilité. Par sa nature réservée, Boule a cherché à rester en retrait suite au succès cinématographique. C'est en partie sous la pression de journalistes inquisiteurs que Boule publia son récit autobiographique *Aux sources de la rivière Kwai*. Tusseau et Goimard soulignent le statut de méconnu de Boule qui a persisté jusqu'au moment où ils ont publié leur biographie respectivement en 1994 et 1996³⁰.

Bien que le nom de Boule apparaisse au générique en ouverture du film, cela ne signifie évidemment pas que les spectateurs savaient qu'ils voyaient un film tiré d'un roman français. Nous avons saisi l'occasion lors de nos interviews pour sonder la notoriété de Boule. Nous supposons que d'être au fait que le film était tiré d'un roman français pouvait favoriser une lecture en direction d'une métaphore de la Collaboration. Mais avant d'investiguer sur cette possible lecture auprès de nos participants, nous le scrutons dans quelques articles journalistiques publiés à la sortie du film, comme Thomas Cragin l'a fait juste avant nous.

Les 13 articles journalistiques scrutés par Cragin que nous analysons nous aussi sont listés en bibliographie. À ces 13 articles, nous analysons aussi six articles additionnels que nous avons trouvés dans la presse de l'époque. Cette analyse des articles dans les pas de Cragin sert un peu de contrepoint, car nous différencions évidemment d'un côté, l'acte de lecture des journalistes, et d'un autre côté, l'acte de lecture par les spectateurs ordinaires. Puis dans le cas des journalistes, il

³⁰ Goimard est né en 1934, et Tusseau en 1945; ils appartiennent donc à la même génération que nos participants. Goimard et Tusseau n'ont pas confié à quel moment ils ont eux-mêmes découvert Boule. On note que tous deux ont enseigné la littérature à l'université, mais leurs écrits respectifs sur Boule ne s'inscrivent pas comme des publications universitaires (à la différence de Joyaux et Becker).

faut considérer l'acte d'écriture selon une ligne éditoriale. De plus, dans leur mission d'information, les journalistes ont généralement eu à mentionner le nom du scénariste d'un film sur lequel ils consacrent une critique, en tout cas au moins dans la fiche technique à la rubrique « scénario ». Autrement dit, le journaliste est en quelque sorte tenu de connaître Boule, alors que le spectateur ordinaire n'a aucune obligation.

Quoi qu'il en soit, le renvoi à la Collaboration n'est pas aussi présent dans la presse que l'affirme Thomas Cragin. Il est vrai que Jean Dutourd dans *Carrefour* du 25 décembre 1957, et Henri Michel dans *Éducation nationale* du 23 janvier 1958 rattachent fortement le film aux années de Vichy avec des phrases très percutantes. Cependant, les 11 autres articles que Cragin a épluchés n'abordent pas tous la collaboration avec l'ennemi, et ceux qui le font ne le font pas de manière suffisamment directe ou explicite pour qu'on puisse inférer qu'il y a eu un retour du sujet de la Collaboration dans le débat public en France.

Notre propre analyse de ces 13 critiques cités par Cragin, et notre analyse de six autres critiques nous amènent à affirmer que si le film a enthousiasmé pratiquement tous les journalistes, l'ensemble du discours ne laisse pas pour autant entrevoir un élan de sympathie pour les collaborateurs comme Cragin le prétend. En fait, sur les 19 critiques que nous avons analysées, pas moins de sept affichent un positionnement défavorable au colonel Nicholson, et seulement deux tendent vers une certaine indulgence. Les 10 critiques restantes n'affichent pas de positionnement précis sur le personnage de Nicholson. La seule unanimité qu'on détecte dans l'ensemble des discours c'est l'idée de l'absurdité de la guerre.

Chapitre 3: Cadre théorique : histoire orale, ethnohistoire, enquête ethnographique, et études de réception

Puisque notre thèse est une étude de la réception survenue dans le passé, notre démarche allie ethnohistoire, histoire orale, et étude de réception.

D'abord pour l'étude de réception, ce sont les travaux de l'Américaine Janet Staiger qui conviennent le mieux à notre problématique. Nous détaillerons à la section 3.1 ce que Staiger appelle la « *historical materialist approach of reception studies* ». La perspective historique et la subjectivité des individus étant au cœur de cette approche, Staiger se penche sur l'interprétation qu'ont eu les spectateurs à l'aide des critiques de l'époque ou d'interviews ethnographiques.

Puisqu'une étude de réception implique aussi la notion d'interprétation, notre section 3.2 résumera une synthèse qu'a établie Jean-Pierre Esquenazi à partir des théories de l'interprétation provenant des études littéraires.

La Britannique Annette Kuhn a repris certaines positions de Staiger pour développer une étude qui repose principalement sur l'enquête ethnographique. Kuhn considère qu'elle fait de l'« *ethnohistorical study of film reception and consumption* ». Kuhn considère que sa discipline est l'ethnohistoire qui fait partie de l'anthropologie culturelle. Kuhn a procédé à une campagne d'archives orales qui s'apparente à l'histoire orale.

Si la sociologue Dominique Schnapper et son texte *D'Hérodote au magnétophone : sources orales et archives orales*¹ fournissent les premières instructions méthodologiques pour l'enquête orale, c'est auprès de l'historienne Florence Descamps que nous trouvons l'ouvrage méthodologique le plus exhaustif en français : *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la construction de la source orale à son exploitation*². Les enjeux méthodologiques soulevés directement par Descamps et indirectement par Kuhn seront discutés dans la section 3.3.

¹ Co-écrit avec Danièle Hanet, et publié dans : « *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations* », 1980, Volume 35, Numéro 1, pp. 183-199.

²Aux éditions Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2001.

3.1 Théories de la réception

Tout d'abord, rappelons cette opposition entre *reception theory* et *spectatorship* qui existerait depuis une quarantaine d'années dans les études cinématographiques. La *spectatorship* se penche sur la relation entre le texte filmique et le spectateur, non pas comme une personne réelle, mais plutôt comme une construction d'un lecteur idéal. Le sens est inscrit dans le texte, et sera extrait par le spectateur idéal qui en a la compétence. Ainsi toute lecture divergente au sens strict serait une aberration.

La *reception theory* se distancie de l'objet filmique pour examiner l'audience qui est composée d'individus et de groupes variés qui par leurs différences approchent les films différemment. De là, découlent diverses lectures possibles. Plus importantes que le film lui-même, sont les conditions dans lesquelles de vraies personnes ont vu le film.

Cette dichotomie entre les deux approches est vue par des auteurs comme Christophe Gelly et David Roche³ comme une opposition entre : d'une part, la tradition française (davantage héritière des théories axées sur le texte et le formalisme) et d'autre part, la tendance anglo-américaine (s'intéressant davantage aux contextes sociaux, culturels et historiques).

Se revendiquant notamment de Hans Robert Jauss, Janet Staiger dit ce qui suit sur la réception :

En tant que discipline d'Histoire, et non pas discipline de la philosophie, les études de réception s'intéressent à ce qui s'est réellement passé dans le monde matériel. Les études de réception pourraient spéculer sur ce qui ne s'est pas produit et pourquoi cela fut ainsi; en fait, une partie des objectifs est d'expliquer l'apparition et la disparition de diverses formes d'interaction. Mais dans l'ensemble, les études de réception ne tentent pas de construire une explication généralisée et systématique de la façon dont les individus ont pu comprendre les textes – peut-être qu'un jour, cela se fera –, mais aujourd'hui, il s'agit plutôt d'expliquer comment les individus ont réellement compris les textes. Par conséquent, les études de réception doivent être en opposition à la notion de lecteur idéal parce que ce concept n'est pas historique. [...] Par conséquent, les études de réception ne sont pas une

³ *Cinéma et théories de la réception : études et panorama critique*, 2012.

interprétation textuelle. Au lieu de cela, les études de réception cherchent à comprendre les interprétations textuelles telles que ces dernières se sont produites historiquement. [...] Les études de réception tentent d'expliquer un évènement (l'interprétation d'un film). Tandis que les études/analyses textuelles s'emploient à élucider un objet (le film). Les deux activités sont utiles dans le processus de connaissance, mais elles explorent différents aspects de l'herméneutique des études culturelles. Cela ne signifie pas pour autant que le chercheur en études de réception évite les difficultés des activités d'interprétation, car étudier l'interprétation implique nécessairement une interprétation de la part du chercheur. Ainsi, les études de réception n'échappent pas au cercle herméneutique même si le travail qu'elles impliquent comprend une investigation de sa dialectique.⁴

Les travaux de Janet Staiger débutent dans les années 1980 et se positionnent donc comme une critique de l'approche par la *Screen theory*⁵ des années 1970 qui découle des études littéraires et du structuralisme. En axant ses études de réception sur le contexte, Staiger critique aussi l'approche cognitive de David Bordwell qui est, pour elle, aussi trop axée sur le texte.

Pour Staiger, le contexte, c'est-à-dire la rencontre entre le spectateur et le texte, prime sur les éléments textuels dans la création de sens. Le contexte englobe tant les données cognitives du film que les stratégies interprétatives employées par le spectateur. Ces stratégies sont influencées par notamment : ses préférences et pratiques esthétiques, ses connaissances, ses attentes et ses expériences.

⁴ Staiger, *Interpreting Films*, pp. 8-9.

« As history, and not philosophy, reception studies is interested in what has actually occurred in the material world. Reception studies might speculate about what did not happen, and why that was; in fact, part of its project is to explain the appearance and disappearance of various forms of interaction. But overall, reception studies does not attempt to construct a generalized systematic explanation of how individuals might have comprehended texts, and possibly someday will, but rather how they actually have understood them. Additionally, and consequently, reception studies criticizes the notion of the ideal reader as ahistorical. [...] Consequently, reception studies is not textual interpretation. Instead it seeks to understand textual interpretations as they are produced historically. [...] reception studies tries to explain an event (the interpretation of a film), while textual studies is working toward elucidating an object (the film). Both activities are useful in the process of knowledge, but they explore different aspects of the hermeneutics of cultural studies. This does not mean, however, that reception studies worker escapes the difficulties of interpretation, for studying interpretations will, necessarily, involve interpretation on the part of the researcher. Thus, reception studies does not elude the hermeneutic circle even though its work includes investigating its dialectic. »

⁵ Le monde anglophone désigne par *Screen theory* l'ensemble des études publiées dans les années 1970 par la revue britannique *Screen* qui a notamment traduit les travaux francophones ayant incorporé la sémiotique, le structuralisme et la psychanalyse dans les études cinématographiques.

Staiger a donc baptisé son approche : « *historical materialist approach of reception studies* ». Cette approche cherche aussi à pallier les lacunes de la stratégie utilisée par les *cultural studies* britanniques qui subdivisent la lecture sous trois types : hégémonique, négociée et oppositionnelle. Car, pour Staiger, le concept de « décodage » du Britannique Stuart Hall ne permet pas la description du spectateur et du processus de *spectature*.

L'appellation : « *historical materialist* » renvoie à la « conception matérialiste de l'histoire » développée Karl Marx qui observe les sociétés et ses transformations dans le temps. Ainsi, l'approche de Staiger consiste à retracer au plus loin dans le passé le cheminement et les positions qui ont construit l'identité du spectateur⁶.

Puisque Staiger cherche à valoriser l'étude de réception orientée sur le contexte plutôt que la réception basée sur le texte, elle rejette la « description normative » du lecteur/spectateur par les études classiques de réception. En effet, le modèle du spectateur compétent (*knowledgeable*) et coopératif (*cooperative*) serait trop restreint pour prendre en compte les motivations et gratifications recherchées par les spectateurs. En réaction à la « description normative » et sa construction du lecteur/spectateur idéal, Staiger a développé la notion de « *perverse spectator* ». Le « *perverse spectator* » contrevient aux attentes des auteurs (et de la normativité) en rehiérarchisant les éléments du texte à partir de ses préférences personnelles.

Dans la finalité de son approche, Staiger observe la façon dont les spectateurs investissent leurs identités dans la lecture ou l'interprétation d'un film précis. Plus largement, Staiger cherche en quoi certains films touchent quelque chose de la vie des spectateurs; le contenu du film éprouve les valeurs et les identités de ces spectateurs. Staiger inclut le qualificatif « historique » dans l'appellation de son approche parce qu'elle n'observe pas un état statique des choses, mais la dynamique dans laquelle les spectateurs, leur identité, leur appartenance sociale, et leur imaginaire ont évolué. Autrement dit, la mise en perspective historique de l'interaction entre les spectateurs

⁶ Dans les propres mots de Staiger : « ...a historical materialist approach means tracking as far as possible the historically constructed imaginary selves, the subject positions taken up by individual readers and spectators.» dans *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, p. 81.

et le film est au cœur de l'approche de Staiger. Pour ce faire, elle propose de recueillir l'interprétation qu'ont eue les spectateurs à l'aide des publications de l'époque (telles les critiques) ou d'interviews ethnographiques. Cependant, Staiger n'a pas elle-même mené des interviews pour recueillir des interprétations. L'essentiel de ses travaux consistait à théoriser à la suite de synthèses des articles de presse et des analyses effectuées par d'autres chercheurs. C'est pour cela que nous nous sommes aussi tourné vers Annette Kuhn qui théorise peu et cherche plutôt des résultats empiriques. Même si « *l'ethnohistorical study of film reception* » de Kuhn n'est pas axée sur l'interprétation par le spectateur des films, nous ne pouvons ignorer cette pionnière des *cinema memory studies*. Nous reviendrons sur Kuhn en section 3.3.

3.2 Théories de l'interprétation

Comme mentionné par Staiger, les études de réception impliquent une part d'herméneutique. Nous nous contentons ici de rappeler brièvement la synthèse qu'a établie Jean-Pierre Esquenazi en se basant sur les théories de l'interprétation proposées par Mikhail Bakhtine, Stanley Fish, Erving Goffman et Michael Baxandall.

Dans son modèle de l'activité interprétative, Esquenazi distingue quatre temps :

1. Dans un espace social, le public est appelé à expérimenter un texte à travers une rencontre : celle du texte tel qu'il est diffusé, et celle de ce public et le public qui dispose d'un *répertoire de stratégies d'interprétation*;
2. La rencontre produit un ensemble de cadres d'interprétation. Chaque *cadre d'interprétation* est un lieu où le destinataire (lecteur) situe l'objet textuel et se situe lui-même durant le temps de l'interprétation. Ainsi, le cadre résulte de la rencontre entre : 1) la promesse que l'énonciateur/producteur associe à son objet textuel, et 2) l'identité du destinataire. Le texte est accompagné d'une sorte d'image qui, *a priori*, oriente le destinataire vers une première recherche du sens;
3. Attribution au texte d'une origine, d'une visée et d'une *identité générique*;
4. *L'identification générique* de l'objet textuel induit une *méthode de lecture* du texte que va suivre l'interprète.

3.3 L'enquête ethnographique

Même si la finalité de notre enquête est une étude de réception, et non pas strictement de l'histoire orale, les écrits de Schnapper et Descamps constituent pour nous les principales références méthodologiques, car malheureusement Annette Kuhn discute peu de sa méthodologie. Comme les archivistes-oraux, nous sommes confrontés aux défis liés à l'extraction des souvenirs dans la mémoire, et à la médiation de ces souvenirs dans l'acte du témoignage oral. Plus généralement, les archivistes-oraux et nous-mêmes sommes confrontés à la critique contre la méthodologie de l'enquête orale. En effet, la non-fiabilité de la mémoire est au cœur des détractations menée contre les témoignages oraux. Cette non-fiabilité a trouvé son illustration la plus notoire dans les travaux de Daniel Cordier sur la Résistance. Cordier, lui-même résistant, et rien de moins que secrétaire de Jean Moulin, a écarté ses souvenirs personnels pour ne se fier qu'aux archives écrites.

Si le travail de Cordier constituait pour certains méthodologistes une preuve sans équivoque de la non-fiabilité de la mémoire dans la reconstruction de l'Histoire, il ne constitue toutefois pas un argument contre les études de réception puisque nous recherchons la subjectivité du témoin et sa vision personnelle de l'Histoire. Il est cependant vrai que la réception que nous étudions a la particularité d'être un évènement d'un passé plutôt lointain. De là, notre démarche reste assujettie aux critiques habituelles contre les sources orales que sont notamment le handicap de l'*a posteriori* (témoignage rétrospectif) et l'artificialité de la source provoquée (témoignage provoqué).

Si le caractère provoqué est inévitable dans tous sondages pour étudier la réception par le public, notre sondage a donc cette particularité d'être rétrospectif. Et en effectuant un sondage rétrospectif, nous faisons aussi un travail s'approchant de la microhistoire puisque nos témoins nous racontent un leur vécu lors de la sortie de ces films de guerre. À défaut de posséder sur papier le ressenti de l'époque qu'ont eu nos témoins, les témoignages que nous recueillons aujourd'hui livrent des indices qui une fois colligés permettent de reconstruire au mieux les ressentis que pouvaient avoir eu les jeunes spectateurs partageant avec nos témoins les mêmes profils sociaux.

Comme les chercheurs en microhistoire, nous faisons une reconstruction, et non pas une restitution, et nos mises en évidence de structures invisibles sous-tendant les vécus de nos témoins restent du domaine de l'interprétation.

3.3.1 Le type d'entretien

Le manuel de Descamps a le mérite de récapituler les enjeux sur l'enquête orale depuis les enseignements de Schnapper et de l'École de Chicago. Nous exposons ci-dessous ses conseils pertinents en commençant par le type d'entretien à choisir.

Parmi les types d'entretiens couramment distingués par les enquêteurs en sciences sociales, l'entretien semi-directif était pour nous d'emblée le type à privilégier. Descamps, historienne et non pas sociologue, affiche sa nette préférence pour le type d'entretien appelé « récit de vie ». Ce type d'entretien ressemble à l'entretien semi-directif sur beaucoup de points.

Selon Descamps, le « récit de vie » repose essentiellement sur une co-construction du récit de vie du témoin par la situation d'interlocution entre ce dernier et l'archiviste-oral qui l'aide à la reconstruction par son écoute. Descamps distingue le type « entretien semi-directif » du type « récit de vie » par notamment le « pacte d'entretien ». Pour Descamps, l'entretien de type « récit de vie » est pourvu d'une dimension identitaire renforcée qui viendrait accentuer les effets de vérité. Elle écrit :

« Vous me racontez votre vie de la manière la plus sincère possible et moi, je vous aide à la reconstruire en vous écoutant. L'enjeu est aussi un enjeu de vérité [...], car il porte sur l'identité du témoin lui-même et non sur une réalité extérieure à lui. [...] il y a intercommunication entre deux êtres, interaction réciproque, recherche de vérité en duo. ⁷

Les caractéristiques qu'établit Descamps sur le « récit de vie » font de ce type d'entretien le choix tout désigné pour les recherches ethnohistoriques comme celle effectuée par Kuhn. Toutefois, la définition de Descamps inclut le fait que ce « type d'entretien s'étale rarement sur moins de 5 ou

⁷ Descamps, p.316

6 séances... »⁸. Cette dernière caractéristique est selon nous de trop dans la définition que donne Descamps. En fait, le nombre de séances dépend de la disponibilité de l'interviewé, et surtout de la couverture désirée par le chercheur. D'ailleurs, Descamps parle aussi de « récit de carrière » qui est un récit de vie axé sur la carrière du témoin (au détriment d'autres portions de la vie). En tout cas, pour notre recherche, nous avons dû accomplir les exigences d'un récit de carrière de spectateur, ou les exigences d'un récit de vie cinéphilique à l'intérieur d'une ou deux séances.

En fait, le type d'entretien qui convenait le mieux à notre recherche était un mixte entre le récit de vie et l'entretien semi-directif. Notre entretien se faisait en quatre parties. La première est un récit de vie limité à l'enfance et aux années de jeune adulte, et ce en lien avec leur rapport avec le cinéma. La deuxième partie est constituée de questions précises sur *The Bridge on the River Kwai*, mais reste de type semi-directif. La troisième partie aborde les autres films du corpus en laissant nos participants commenter ces films à leur guise. La quatrième partie est semi-directif et concerne le rapport avec les événements historiques qu'a traversés la France.

La pertinence de débiter nos entretiens par le type « récit de vie » est illustrée dans les éloges de Descamps que nous présentons ci-dessous.

Elle est celle qui favorise le plus la mise en confiance du témoin, car elle laisse du temps au temps, elle est propédeutique, elle est initiation, elle est apprivoisement mutuel, elle traduit un respect pour le témoin, car elle commence par les débuts et par des aspects en apparence anodins – l'enfance, l'école, la formation -, et réserve pour plus tard les questions sensibles de l'âge adulte; elle ménage pour le témoin un temps d'échauffement de la mémoire et de la parole, qui ne reviennent pas si facilement face à un inconnu. On néglige trop souvent la part d'étrangeté qu'il peut y avoir dans la situation d'interview : la méthode du récit de vie permet de l'atténuer ou de la maîtriser en organisant temporairement une familiarité amicale entre les deux interlocuteurs, en organisant sur un autre mode l'entreprise inquisitoire et cognitive qui guide généralement le chercheur : « Je vous écoute raconter votre vie et en échange, vous répondez à mes questions; en vous écoutant, je vous aide à reconstruire votre vie, et en échange vous m'enrichissez de vos expériences humaines. » La méthode du récit de vie instaure une dimension de don et de

⁸ *Ibid.*, p. 322.

*contre-don dans la relation d'entretien, dimension qui disparaît dans l'entretien strictement thématique où l'interviewé doit donner les informations qu'on lui demande, mais il ne reçoit pas grand-chose.*⁹

Nous reviendrons plus tard sur notre expérience personnelle de l'application de la méthode de « récit de vie ».

3.3.2 Les critiques contre le témoignage rétrospectif

Les critiques contre la crédibilité de témoignages rétrospectifs s'articulent essentiellement autour de deux éléments :

- 1) la mémoire sujette aux déformations causées dans le temps
- 2) la transmission ou plutôt la médiation des faits par le témoin est un discours fabriqué ou reconstruit

Le premier des deux points pourrait se reformuler par le fameux « handicap de l'a posteriori » soulevé par l'historien Jean-Jacques Becker¹⁰. Le deuxième point touche l'infidélité de la transmission orale soulignée notamment par l'historien Charles Seignobos¹¹. À l'extrême, tout témoignage est un discours qui ne livre pas la vérité, mais est inévitablement une fabrication volontaire ou non.

Nous répondons ci-dessous à ces deux lignes de critique en consacrant à chacune une sous-section qui récapitule la source de la critique et passe en revue la défense émise par les archivistes-oraux avant nous.

⁹ Descamps, p. 319.

¹⁰ Becker, « Question à l'histoire orale » Table ronde de 1986, *Les Cahiers de l'IHTP*, no 4, 1987, p. 95-99.

¹¹ Dans notamment *Introduction aux méthodes historiques* en collaboration avec Charles-Victor Langlois, Hachette, 1898.

Le handicap de l'*a posteriori*

Cette charge de Jean-Jacques Becker publiée dans *Les Cahiers de l'IHTP* en juin 1987 se résume dans ses propres mots au fait que l'archive est provoquée :

*... a toujours été constituée longtemps après l'évènement et est donc comptable de tout ce qui a été dit ou écrit a posteriori; elle peut relever de souvenirs erronés involontairement, de souvenirs transformés en fonction des évènements ultérieurs, de télescopages de souvenirs, de souvenirs transformés volontairement pour qu'ils collent avec ce qui est pensé bien des années plus tard, de souvenirs transformés tout simplement pour pouvoir servir de justification à des prises de position ou à des attitudes postérieures.*¹²

Descamps parle pour sa part de « téléologisme » où un témoin réinterprète les faits et comportements en fonction de ce qu'il a vu ou de ce qu'il est devenu plus tard. Ce faisant, elle reconnaît qu'il n'y a pas eu véritablement de réponse à la critique de Becker sinon le négationnisme de la Shoah qui a mis fin au procès de la source orale, car la communauté d'historiens a été obligée de déclarer recevables les témoignages des survivants des camps.

De manière plus générale, l'acceptation aujourd'hui de la source orale repose sur l'argument que les écrits d'époque ne sont pas non plus dépourvus de biais et de reconstruction comme l'a démontré Marc Bloch¹³. Il revient à l'historien de faire un tri et filtrage critique afin d'extraire les informations fiables. Selon Descamps, ce filtrage constitue la base des dispositifs correctifs au handicap de l'*a posteriori* et sur lesquels nous reviendrons dans notre chapitre consacré à notre propre enquête.

Malgré toutes les critiques sur la fiabilité de la mémoire, il demeure que les travaux d'un fondateur de la psychologie en France, Théodule Ribot, appuient en un sens le postulat des archivistes-oraux. Ribot, qui fut le premier à mettre en évidence la loi de régression de la mémoire dans *Les maladies de la mémoire* (1881), stipule cependant que les souvenirs à forte tonalité affective résistent à l'usure du temps. Les travaux de Ribot sur la dissolution de la mémoire précisent que passé un

¹² Becker, p. 95.

¹³ Apologie pour l'histoire ou le métier de l'historien, 1949

certain âge, l'être humain se souvient mieux des événements anciens que des événements récents, et plus encore des événements à forte tonalité affective¹⁴.

Kuhn se réfère à peu de travaux en psychologie. Elle dit furtivement que les émotions ou ressentis les plus forts sont davantage préservés dans la mémoire, mais toute sa recherche repose implicitement sur le fort ancrage des souvenirs d'enfance de ses spectateurs aujourd'hui au crépuscule de leur vie. C'est notamment chez l'historien Pierre Journaud qu'on retrouve une démarche qui se fie au principe émis par Ribot qu'il nomme explicitement. Journaud s'est spécialisé sur la Guerre d'Indochine en menant, 50 ans après la fin de cette guerre, des enquêtes orales auprès des survivants¹⁵. Les souvenirs racontés par les anciens combattants seraient inaltérés après cinq décennies parce que les expériences de guerre sont évidemment à forte tonalité affective.

Outre les principes de Ribot, notre démarche d'une enquête rétrospective se fonde également sur une découverte plus récente en neuropsychologie qui porte le nom de « pic de réminiscence ». Nous choisissons de détailler au lecteur cette théorie des sciences de la mémoire seulement après avoir exposé nos résultats. Pour l'instant, nous préférons souligner que la distance temporelle avec les événements que nous étudions n'est pas exclusivement une incommodité, mais aussi une aide dans la perspective où le temps peut aider un témoin à parler d'un passé qui était inavouable. Nous y reviendrons plus loin.

Passé le problème des variations de la mémoire, répondons maintenant aux critiques sur les variations du bouche-à-oreille.

¹⁴ Un passage des *Maladies de la mémoire* est souvent repris aujourd'hui : « La destruction progressive de la mémoire suit donc une marche logique, une loi. Elle descend progressivement de l'instable au stable. Elle commence par les souvenirs récents, mal fixés dans les éléments nerveux, rarement répétés et par conséquent faiblement associés avec les autres, représentent l'organisation à son degré le plus faible. » (pp. 94-5). Ce passage a été encensé par notamment Serge Nicolas et David Murray dans leur « Le Fondateur de la psychologie scientifique française : Théodule Ribot (1839-1916) », *Psychologie et histoire*, vol.1, 2000.

¹⁵ Journaud, *Paroles de Diên Biên Phu : Les survivants témoignent*, Tallandier, 2004.

L'artificialité du témoignage, la transmission biaisée des faits

Face à la critique que toutes médiations sont par nature affectées d'une coloration ou d'un indice de réfringence, nous reprenons d'abord les propos de Schnapper repris par Descamps sur la méthode du récit de vie.

Pour Schnapper, un récit de vie est une représentation du réel ou du vécu et en aucun cas le réel ou le vécu lui-même. Descamps abonde dans le même sens :

...il s'agit d'une version, d'une reconstruction où l'intelligence, la mémoire, la réflexion et l'affectivité ont tour à tour leur rôle, d'une « mise-en-intrigue » d'éléments épars, réels et « extra-réels » (de l'imaginaire et de l'apparis) que, par le pacte d'entretien et sous l'injonction historique de l'archiviste-oral, le témoin rassemble selon un principe de cohérence et de rationalité. Mais un récit de vie n'est pas pour autant une fiction, une foule d'éléments objectifs et réels, des événements personnels ou collectifs, des situations concrètes qui ont marqué l'existence du témoin y sont présents, et on peut dire globalement que la « structure diachronique » de cette vie reste fiable, même si l'enchaînement et la signification globale de ces événements peuvent se trouver affectés par le regard rétrospectif et la situation d'entretien.¹⁶

Staiger et Kuhn reconnaissent aussi toutes deux le caractère factice du matériel servant à l'étude de réception, qu'il soit oral ou écrit. Staiger s'est référée aux travaux de psychologie cognitive de Norman E. Spear¹⁷ pour écrire :

...les manifestations verbalisées d'un sujet enquêté ne rapportent pas exactement l'expérience à l'origine ni même le souvenir de cette expérience. Les rapports par le biais d'un interview ethnographique ou d'une publication écrite sont assujettis au problème de la récupération aussi bien qu'au langage, aux schémas ou représentations effectués par le sujet. Ce sont ces schémas et représentations qui médiatisent la perception, la compréhension et l'interprétation a eu le sujet.¹⁸

¹⁶ Descamps, p. 322.

¹⁷ Norman E. Spear et son *Retrieval of Memories: A Psychobiological Approach* dans *Handbook of Learning and Cognitive process*, vol.4.

¹⁸ Staiger, *Interpreting Films*, 1992, p. 79.

Kuhn écrit:

...la mémoire n'est pas ici considérée comme une porte d'accès au passé tel qu'il était, ni comme une représentation de ce passé tel qu'il était; le passé est plutôt considéré comme médiatisé, voire produit dans le cadre de l'activité de se remémorer. Lorsque les participants racontent leur jeunesse et leurs fréquentations de cinéma, ils produisent des souvenirs de manière spécifique au contexte qu'est l'enquête de recherche.¹⁹

Si les déformations induites par l'acte de médiation constituent une plaie pour l'historien, elles feraient partie intégrante de la matière d'analyse pour Kuhn qui, rappelons-le, considère qu'elle pratique de l'ethnohistoire. Pour Kuhn, le témoignage doit être analysé non seulement par ses données, mais aussi par sa forme. La forme du discours (qui découle d'une médiation) est donc examinée autant que le contenu. Si les objectifs de l'enquête de Kuhn sont différents des nôtres, nous retenons chez Kuhn cette idée que la forme du discours peut révéler des vérités. Plus exactement, Kuhn croit que les différents constituants formels du langage employé par les témoins peuvent révéler un imaginaire collectif et trahir des identités. La différence entre l'approche de Kuhn et la nôtre en ce qui concerne l'analyse des discours sera exposée à la sous-section 3.3.3.

Revenons sur l'enjeu de l'artifice du témoignage. S'il y a un artifice, ce serait le caractère provoqué de l'archive orale. L'enquêteur provoque par sa demande l'acte de raconter sa vie. Cela oriente le discours en direction des objectifs de la recherche, et tend vers une interprétation qui pourrait être divergente de celle du témoin. C'est là, un enjeu auquel tout enquêteur doit faire attention dès l'étape de la formulation des questions.

Sur ce problème de l'artifice, Descamps fait une distinction entre témoins-acteurs et témoins-observateurs. Elle privilégie le témoin-observateur sur le témoin-acteur engagé, car le témoignage de ce dernier pourrait être affecté par un « coefficient justificateur ». Le témoin-acteur engagé

« As any cognitive psychologist would point out, verbalized manifestations by a subject are not equal to the original experience or its memory. Reporting, whether through a crafted ethnographical interview or a published review, is always subject to the problem of retrieval, as well as to language, schemata, or representations of the subject that mediate perception, comprehension, and interpretation. »

¹⁹ Kuhn, p.9.

« ...memory is regarded here as neither providing access to, nor as representing, the past, "as it was"; the past, rather is taken to be mediated, indeed produced, in the activity of remembering. When informants tell stories about their youthful filmgoing, they are producing memories in specific ways in a particular context, the research encounter. »

cherche peut-être à régler ses comptes personnels avec l'Histoire, et livre ainsi des informations biaisées. Selon nous, cette distinction ne s'applique que lorsque l'enjeu est une reconstitution de l'Histoire (et plus particulièrement de la grande Histoire). Dans le cas des études de réception comme la nôtre ou celle de Kuhn, tous les témoins sont acteurs de leur vie, et cette subjectivité de l'acteur-témoin est la base de sa réception des films à l'époque.

Bref, nous croyons que le caractère reconstruit des souvenirs est un biais inhérent qui affecte toutes études de réception. Ainsi un sondage sur des habitudes et pratiques dans le temps présent ne serait intrinsèquement pas moins exempt de biais qu'une enquête ethnographique sur un vécu passé. Toutefois, dans le cas de l'enquête ethnographique, la distance temporelle entre les événements et l'acte de témoignage exige de l'enquêteur une plus grande prudence quant à ce qui a été recueilli, cela revient à un filtrage plus strict. De là, le besoin de recueillir une pluralité de points de vue. Par conséquent, il nous a donc fallu rassembler un nombre minimum de rigueur au niveau des témoins afin de tendre vers plus d'objectivité. Cette multiplicité de points de vue est désignée par Descamps sous la notion de « polyphonie » que nous détaillerons à la sous-section 3.3.3.

3.3.3 Le sondage, la pluralité et la notion de « polyphonie »

Encore une fois, notre enquête est une campagne d'archives orales parce que nous faisons de la microhistoire, mais aussi un sondage d'opinion parce que c'est d'abord une étude de réception. À cet égard, nous pouvons difficilement construire un échantillon selon les règles d'échantillonnage habituelles des sondages d'opinion, car nous travaillons avec des « rescapés du temps ». Comme Annette Kuhn, nous reconstituons le portrait d'une culture cinématographique (« *cinema culture* ») dans le passé à l'aide de souvenirs ayant traversé six décennies.

Annette Kuhn a basé son étude sur 78 participants nés entre 1897 et 1928, répartis en 50 femmes et 28 hommes. Outre l'absence de la parité homme-femme, l'échantillon de Kuhn est marqué par une concentration de 54 participants nés après 1915. Notre échantillon n'atteint pas non plus une représentativité selon les règles rigoureuses de la statistique appliquée aux sondages d'opinion. Il demeure toutefois que plus grand est cet échantillon, plus proche sera le portrait de cette population

de spectateurs. Notre approche est la même que celle des archivistes-oraux qui recherchent une polyphonie, c'est-à-dire une pluralité suffisante de témoignages pour pouvoir les croiser afin d'obtenir des convergences. Ainsi, lorsqu'il y a de la répétition dans les témoignages livrés indépendamment, l'historien est en mesure de statuer la forte probabilité d'un évènement à défaut d'en établir la certitude.

Nous avons donc cherché un maximum de témoins en visant la plus grande diversité possible. Si l'ethnologie et l'histoire orale cherchent les meilleurs informateurs possible (les témoins les mieux placés vis-à-vis de l'objet visé), ce n'est pas le cas d'une étude de réception qui devrait selon nous englober autant que possible sans discrimination. Cette recherche d'exhaustivité et de diversité se faisait avec pour seule contrainte la situation démographique qui était contre nous. Comme les archivistes-oraux, nous étions dans l'urgence démographique, et avions l'impression de faire un sauvetage *in extremis* de la mémoire collective. À ce sujet, Descamps dit même : « on entame toujours trop tard l'archivage oral ».

Notre campagne d'enquête s'effectue même plus tardive que les normes de Descamps puisque l'historienne écrit :

*Ce que l'on peut remarquer, c'est qu'avec l'âge (au-delà de 80 ans), la proportion de refus augmente ainsi que le risque d'entretien-fleuve d'ailleurs; l'âge idéal pour une interview rétrospective se situe probablement entre 65 et 75 ans, moment où peuvent s'installer une certaine sérénité, une disponibilité intellectuelle, une certaine réflexivité, une distance vis-à-vis de la carrière qui favorise la maturation historique et l'acquisition de la posture rétrospective du témoin.*²⁰

Ce constat de Descamps sur les âges propices relève exclusivement de son expérience personnelle. Pour notre part, si nous avons pu constater nous-mêmes une certaine véracité dans le propos de Descamps, nous avons toutefois rencontré des témoins octogénaires tout à fait compétents pour l'interview. Il y avait indéniablement une urgence démographique qui pesait continuellement,

²⁰ Descamps, p. 298

mais le recul temporel nous a paru nécessaire dans le cas de certains répondants pour parler d'évènements du passé.

Nous reconnaissons certainement qu'une campagne effectuée dans les années 2000 aurait facilité notre recrutement de cinéphiles appartenant à la génération du djebel; cela par le fait que les jeunes retraités de 62 à 70 ans allient en même temps disponibilité et vivacité. Nous reviendrons au chapitre 4 sur nos propres constats sur le travail de mener une campagne de recrutement lorsque la situation démographique nous est défavorable.

À propos de la méthode du récit de vie, Descamps fait un constat qui renforce la crédibilité de l'investigation par enquête orale. Il s'agit du « pacte d'entretien » et du « complexe du bon élève ». Pour Descamps, lorsqu'un participant accepte de recevoir l'enquêteur, il est engagé dans un contrat moral qui lui assigne de répondre et de dire la vérité. Selon Descamps, le mensonge délibéré devient difficile, et ce d'autant plus dans le cas du « récit de vie » qui est doté d'un pacte d'entretien plus fort. La situation d'interlocution conjuguée à la dimension identitaire du récit engendre chez le participant un complexe qui le pousse à vouloir être à la hauteur des attentes de l'enquêteur.

Nous avons nous-mêmes constaté que nos participants font tous des efforts au moment de l'interview. Si certains ont pris à la légère notre recommandation de se préparer avant l'interview, nous avons constaté que tous ont tenté de nous satisfaire pendant l'interview. Ce qui a résulté dans plusieurs cas à des séances qui se sont étirés bien au-delà du délai que le participant avait lui-même fixé au début de la séance. Par contre, nous avons eu une dizaine d'interviews qui se sont terminés trop tôt à notre goût à cause de l'emploi du temps du participant, mais dans tous les cas, aucun interview n'a été mis fin abruptement. Une fois qu'une personne nous a donné son accord, le plus difficile était gagné. Nous avons bien senti que la plus grande difficulté dans l'obtention d'un témoignage se situait au niveau du recrutement, et non pas durant l'interview. Ainsi, nous avons partagé l'angoisse de tous sondeurs d'opinion soucieux d'une représentativité de la population en nous heurtant à des individus qui ont refusé obstinément d'accorder un interview. À ce sujet, nous reviendrons au chapitre 4 sur la nature non probabiliste de notre échantillon, car il s'agit bien d'un échantillon volontaire (*voluntary sample*).

3.3.4 Outre le contenu des témoignages : la forme du discours des témoins

Nous avons entrevu à la sous-section précédente qu'Annette Kuhn s'intéresse autant à la forme qu'au contenu du discours de ses participants. En plus de recueillir des données, elle s'intéresse aussi à la formulation ou la narrativité des témoignages. Comme déjà mentionné, Kuhn croit que la médiation des souvenirs engendre un discours dont les attributs formels révèlent des vérités sur le témoin. Elle va jusqu'à affirmer que le discours de ses participants est comparable à de la poésie sur laquelle on s'attarde sur le rythme et d'autres caractéristiques formelles.

Si pour Kuhn, la forme du discours donne à voir le « fonctionnement des souvenirs de cinéma », elle est pour nous un indicateur de la validité des informations émises par le témoin. L'attention que nous accordions à l'élocution et la formulation sert en fait à mieux jauger la crédibilité du contenu. Par exemple, nous distinguons une réponse livrée spontanément d'une réponse livrée après une longue réflexion. Même lorsque le contenu sémantique est le même, nous traitons une réponse livrée sur un ton très affirmatif différemment d'une réponse saccadée par des hésitations.

Donc, à la différence de Kuhn, le contenu des témoignages reste pour nous l'essence. En ce sens, certains témoignages requièrent que nous fassions complètement abstraction de la forme pour nous concentrer exclusivement sur le contenu sémantique; nous évaluons une réponse sans égard à sa qualité syntaxique. En effet, nous avons rencontré une grande variation dans la qualité de la langue selon différentes classes socioprofessionnelles. Cependant, nous ne privilégions pas le discours articulé d'un professeur de lettres à la réponse décousue d'un ouvrier moins habile avec les mots, notamment lorsque tous deux transmettent un même contenu avec une même conviction.

La réécoute des témoignages recueillis a son importance même si les lecteurs tendent à perdre de vue ce travail qui se situe après l'interview et avant (ou en même temps que) la retranscription verbatim. En effet, le passage de l'oral à l'écrit peut être vu comme une traduction voire une (ré)interprétation. « Transcrire, c'est déjà interpréter » comme le font remarquer les sociologues Stéphane Beaud et Florence Weber²¹. De notre côté, nous avons effectué tous les efforts nécessaires pour minimiser la réfringence à défaut d'une parfaite transparence du passage de l'oral

²¹ Dans *Guide de l'entretien de terrain*, La Découverte, 2010, p.214.

à l'écrit. Pour cela, le lecteur verra à partir du chapitre 5 que nous citons le plus souvent possible les mots mêmes qui ont été prononcés par nos participants, et ce en évitant autant que possible les troncatures qui peuvent déformer le propos. Si l'acte de la transcription n'évite pas une certaine interprétation, nous croyons cependant que nous pouvons éviter toute surinterprétation. Ce serait le comble pour une étude de réception si le chercheur surinterprétait les propos de ses participants. Il tomberait alors dans une pratique que l'anthropologue de la communication Daniel Dayan qualifierait de ventriloquie²².

²² Dans son article « Les mystères de la réception » dans *Le Débat*, numéro 71, 1992, pp. 141-157.

Chapitre 4 : La campagne d'enquête

4.1 Le recrutement

De juillet 2014 à juin 2019, nous étions constamment en situation de recrutement. Cette démarche fut forcément moins intense durant les périodes majoritaires où nous étions en dehors du territoire français.

Une invitation à faire part de ses souvenirs de cinéma remontant à la fin des années 1950 a été distribuée et diffusée le plus massivement possible dans la mesure de nos moyens physiques et financiers. Cette invitation se présentait sous la forme d'un flyer de deux pages qui est reproduit en annexe 1.

Le flyer a été diffusé par voie électronique et des versions imprimées ont été distribuées physiquement. La diffusion électronique s'est effectuée avec pour seule limite ce qu'Internet permet de faire gratuitement; expédition massive par courriel et affichage sur des sites d'annonces gratuits. Mais finalement, c'est la distribution de l'invitation imprimée sur papier qui a donné les meilleurs résultats.

Outre afficher le flyer dans les lieux publics en privilégiant les centres culturels et bibliothèques municipales, nous l'avons surtout distribué en main propre à l'entrée des salles de cinéma en ajoutant au passage un travail de sollicitation verbale. Ainsi, plus de 90 établissements répartis dans 12 des 13 plus grandes agglomérations en France ont été visités. L'agglomération de Strasbourg n'a pas été incluse pour une raison strictement monétaire liée à l'hébergement. Et, dans le bas de l'échelle démographique, les agglomérations de Grenoble et de Toulon ont été préférées à celle de Rennes pour une raison monétaire liée au transport. De cette démarche qui se voulait la plus massive possible, nous avons vite cessé de faire le décompte précis du nombre de flyers distribués, mais nous pouvons statuer qu'il y a eu aisément 6000 exemplaires affichés ou déposés dans des lieux publics, ou distribués en main propre. Nous avons aussi diffusé notre invitation dans la communauté d'expatriés français à Montréal par des démarches très ciblées, mais aussi par l'affichage du flyer dans les lieux fréquentés par ces expatriés.

4.2 L'échantillon

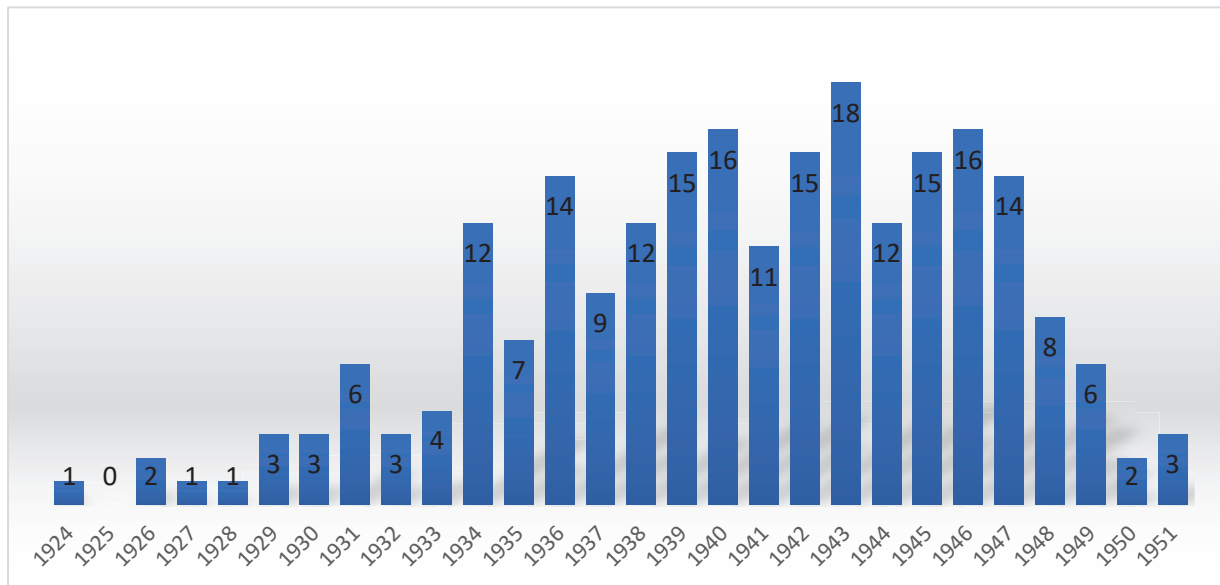
À partir de la diffusion massive de notre invitation, une sorte de « sélection naturelle » s'est effectuée dans la « nature ». Les personnes qui ont répondu à notre appel sont souvent des passionnés de cinéma ouverts à une discussion avec un doctorant. Ces personnes ont reconnu d'elles-mêmes qu'elles avaient suffisamment à dire à propos de ce qu'elles ont vu à la fin des années 1950 pour donner suite à notre sollicitation. D'emblée, nous cherchions la plus grande diversité possible. De là, nous étions enclins à entendre toutes les personnes qui se sont donné la peine d'entrer en communication avec nous. Le seul filtrage, s'il en est un, est celui d'avoir insisté auprès des personnes nées après 1947, sur le fait que l'interview exigeait du participant qu'il se souvienne de ses expériences de cinéma à la fin des années 1950. Suite à ce rappel, cinq personnes, toutes nées après 1949, se sont alors désistées après s'être manifestées. Au final, ce sont 231 personnes nées entre 1924 et 1951 qui nous ont accordé un interview.

Aux 231 répondants, s'ajoutent quatre personnes qui sont époux ou épouse d'un(e) répondant(e), et qui se sont incrustés à la séance d'interview pour apporter sporadiquement leur témoignage aux mêmes questions posées à leur conjoint(e). C'est donc un total de 235 personnes qui ont écouté nos questions. Mais, bien évidemment, notre analyse doit se limiter qu'aux 231 répondants en bonne et due forme. Et parmi ces 231 répondants, deux sont à mettre de côté. Le premier est un homme né à la fin de 1951 qui, à l'interview, s'est avéré beaucoup trop jeune pour la période que nous étudions. L'autre personne est née en Suisse en 1943, et ne vivait pas encore en France à la fin de la décennie 1950. Originaire de Genève, cette personne s'est prêtée entièrement à notre interview en simultané avec son compagnon qui lui remplissait toutes nos conditions. Nous avons écouté cette Suissesse d'origine tout comme nous avons écouté les quatre époux ou épouses qui se sont incrustés à l'interview de leur conjoint respectif. Le témoignage de notre Genevoise d'origine apportait un éclairage intéressant à notre enquête par l'entremise d'une vision de la France par les Genevois des années 1950. Cependant, par rigueur géographique, nous ne comptabilisons pas cette Genevoise dans notre analyse. De même, par rigueur méthodologique, les témoignages des quatre époux ou épouses qui se sont incrustés à l'improviste ne sont pas comptabilisés même si ces témoignages corroborent souvent des faits rapportés par les 229 participants retenus.

Donc, nous avons retenu le témoignage de 229 Français nés entre 1924 et 1951, et qui ont des souvenirs substantiels d'expérience de cinéma de la fin des années 1950. Dans cet échantillon de 229, il y a 19 personnes qui sont nées entre 1948 et le début de 1951. Nous avons retenu ces 19 personnes parce qu'elles nous ont procuré une quantité non négligeable des souvenirs de cinéma datant de la fin de la décennie 1950. Toutefois, leurs souvenirs lacunaires ont été analysés avec prudence. Par contre, il se trouve que parmi les 14 répondants nés en 1947, plusieurs ont livré un témoignage très consistant et intéressant. Une frontière entre 1947 et 1948 s'est donc établie empiriquement dans notre échantillon. Nous reviendrons plus tard sur cette limite (qui n'est cependant pas nette).

L'échantillon sur lequel nous travaillons est composé de 136 hommes et 93 femmes. La totalité de ces 229 participants a été recrutée en France métropolitaine à l'exception de huit trouvailles heureuses à Montréal. Le graphique ci-dessous montre comment ces 229 participants se répartissent selon leur année de naissance.

Graphique 4.1 : Distribution des 229 participants selon leur année de naissance



La chose la plus importante à retenir du graphique 4.1 serait que notre échantillon comporte un noyau de cinéphiles qui avaient entre 11 et 24 ans en 1958 par une concentration des naissances entre 1934 et 1947 inclusivement. Il est à signaler qu'en cette année 1958, tous nos participants

résidaient en France à l'exception de trois personnes qui se trouvaient dans les anciens protectorats du Maroc et de la Tunisie. Ces trois personnes étaient enfants de Français stationnés dans les anciens protectorats. Elles vont rentrer en métropole au début des années 1960. Autrement dit, notre échantillon est bien circonscrit aux spectateurs en France; l'exception de trois personnes n'est que partielle parce qu'il s'agit des anciens protectorats, et que ces personnes vont rentrer en France.

Parmi les 226 personnes qui résidaient en France en 1958, il est à préciser que sept résidaient plus exactement en Algérie (constituant trois départements français). En somme, on compte dix participants qui étaient domiciliés en Afrique du Nord au début de la période étudiée. Mais en bout de compte, tous nos 229 participants se trouvaient sur le territoire comptabilisé par le CNC en 1958.

Dans le cadre de notre étude, le lieu de naissance de nos participants n'est pas vraiment pertinent face au fait que toutes les 229 personnes ont fréquenté les salles de cinéma en France durant au moins une tranche de la période de 1957 à 1964. Accessoirement, on peut préciser que dix personnes sont nées hors de France. De ces dix, huit sont toutefois nés à l'intérieur de l'empire colonial¹. Il y a une personne qui est née en Égypte de parents français stationnés au Caire, et une autre personne née en Italie de parents italiens qui s'installèrent à Paris en 1948².

Parmi les 229 interviewés retenus, 12 personnes n'ont pu offrir qu'une disponibilité réduite, et trois personnes n'ont pu livrer un interview complet faute de se rappeler suffisamment de souvenirs. À ces 15 participants, seulement un interview abrégé, réduit aux questions les plus importantes a été conduit. Nous travaillons donc avec des données partielles dans 15 cas. Ce qui réduit certaines compilations de résultats à 214 réponses au lieu des 229 réponses.

¹ Pour une exhaustivité d'informations, nous avons rencontré Françoise Descours (née en 1928 de parents français stationnés en Indochine), Clotilde Holler (née en 1936 d'un couple franco-italien stationné en Tunisie), Monique Farkas (née en 1936 de parents français expatriés au Maroc), Nadia Viguié (né en 1936 de parents français stationnés au Maroc), André Nahmani (né en 1939 de parents français vivant au Maroc), Michelle Causse (née en 1941 de parents français stationnés en Tunisie), Jean Casanova (né en 1946 de parents français stationnés au Maroc), et Jean-Louis Cabot (né en 1948 d'un père militaire stationné en Tunisie).

² Josseline Bensimon (née au Caire en 1946 de parents français stationnés en Égypte) et Grazia Valle (née en 1943 en Italie de parents italiens).

Un échantillon non représentatif en termes statistiques

Les 229 participants forment évidemment un échantillon de type « volontaire » (*voluntary sample*) qui se range parmi les échantillonnages non probabilistes. Notre échantillon n'ayant pu se construire sans le bon vouloir des personnes sollicitées, il est donc composé exclusivement de volontaires qui se distingueraient des autres individus de la population par leur caractère minimalement loquace, entreprenant et altruiste. Les individus timides sont moins portés à participer.

Le plus important biais de notre échantillon résiderait donc dans cette nature « volontaire » (qui est propre à toutes enquêtes qualitatives) que dans le fait que les participants soient recrutés aujourd'hui pour enquêter sur des expériences survenues six décennies dans le passé. Autrement dit, si un échantillon prélevé aujourd'hui ne peut représenter adéquatement la population des jeunes spectateurs qui fréquentaient les salles à la fin des années 1950, l'essentiel du biais réside davantage de la nature « volontaire » que de l'éloignement temporel. Cela, parce que, comme effleuré à la section 3.3, l'éloignement temporel peut constituer pour nous un allié dans l'optique où le temps permet à nos participants d'avouer des prises de position politique tabou à une certaine époque.

Le biais lié à l'échantillonnage de type volontaire constitue donc un paramètre sur lequel les sondeurs n'ont pas de contrôle. Ce biais intrinsèque est concomitant avec plusieurs autres biais découlant du travail de recrutement proprement dit. Nous explicitons ci-dessous ces autres biais qu'on peut qualifier d'extrinsèques.

Des 229 répondants, 214 ont obtenu ou vu notre flyer en se rendant dans un cinéma. Notre échantillon est donc surtout constitué de retraités culturellement actifs qui sortent encore de leur domicile pour une activité culturelle.

Les personnes qui ont été passionnées de cinéma dans les années 1950 et 1960, mais qui ne fréquentent plus aujourd'hui les salles ont été difficilement joignables. C'est grâce à d'heureux bouche-à-oreille et le transfert chanceux de notre flyer entre plusieurs mains que notre projet a

atteint quatre cinéphiles qui boudent aujourd'hui la salle de cinéma. Ces quatre cinéphiles ne s'intéressent pas aux films d'aujourd'hui, mais leur cinéphilie toujours intacte pour les vieux films les a poussés à participer à notre enquête.

La forte présence de cinéphiles actifs par rapport aux cinéphiles qui boudent aujourd'hui la salle découle notamment du fait que nous avons concentré notre énergie dans les salles de cinéma plutôt que les autres endroits publics. Il nous fallait optimiser notre temps, et dans une dynamique où il nous fallait dans l'absolu une quantité de répondants sans égard de leur profil, les salles de cinéma donnaient effectivement un rendement plus élevé.

Parmi les 214 répondants qui fréquentent encore les salles, 207 ont reçu ou vu notre flyer en fréquentant une salle d'art & essai ou une cinémathèque, tandis que sept ont été recrutés devant un multiplexe. Le recrutement effectué au début de projet chez UGC ou Pathé-Gaumont a été si peu fructueux que nous avons fini par consacrer davantage de notre temps dans les salles d'art & essai.

Ces chiffres de 207 contre seulement sept ne doivent pas être interprétés comme un désintérêt de se faire interviewer de la part du spectateur fréquentant les multiplexes. Plusieurs de nos répondants nous ont dit être clients de tous types de salles. Le fait que notre rencontre avec eux soit survenue dans un établissement art & essai découle du fait que nous avons été plus présents dans ces salles que dans les multiplexes. Il était aussi plus aisé pour nous d'obtenir des salles indépendantes l'autorisation d'occuper leur hall d'entrée pour solliciter les spectateurs.

Plusieurs de nos répondants ont aussi révélé que leur présence dans un établissement art & essai relevait davantage d'une raison économique que d'un goût cinématographique. Peu importe le type de salle, nos répondants se conforment surtout au profil du mordu de cinéma possédant une culture cinématographique qu'il a jugé assez substantiel pour avoir envie d'entrer en communication avec un doctorant en études cinématographiques.

Bref, on pourrait dire que le répondant le plus courant de notre échantillon est le cinéphile mordu qui fréquente encore la salle, et s'il fréquente davantage la salle d'art & essai que le multiplexe, c'est pour la diversité de choix ou des raisons économiques plutôt que par un goût

cinématographique. Ce répondant est suffisamment extraverti pour recevoir chez lui un doctorant rencontré brièvement dans un cinéma.

La nature « volontaire » de notre échantillon se percevait très bien lors de nos sollicitations aux portes des salles de cinéma. Nous n'avons pas comptabilisé le nombre de personnes que nous avons abordées dans les 12 agglomérations, mais le travail de sollicitation sur le terrain donne à voir empiriquement que le biais découlant de la nature « volontaire » écraserait les autres biais extrinsèques.

4.3 Le déroulé et le canevas d'entretien

Les 231 volontaires qui ont donné leur accord ont été informés qu'une thématique précise sera explorée, mais ne savaient pas au préalable que des films relatant la Deuxième Guerre mondiale seraient au cœur de notre thèse.

Pour la plupart de ces 231 personnes, la séance d'interview a été fixée à l'intérieur d'une dizaine de jours suivant la prise de contact. En préparation à l'interview, il a été suggéré à chaque personne de dresser au préalable sur papier une liste de films qui les ont le plus marqués depuis leur première expérience de cinéma jusqu'à la fin des années 1960. Nous avons aussi expliqué que cet exercice de construire sa liste sur papier est en partie un prétexte pour que le participant effectue un travail intellectuel qui réactiverait au préalable sa mémoire sur ses expériences de cinéma remontant à cinq ou six décennies. Nos participants ont donc eu quelques jours pour rassembler leurs souvenirs par l'entremise de l'exercice de la liste qui est toutefois demeuré facultatif. La construction de cette liste était assignée sans autres directives que celle de laisser libre cours à son envie de voyager dans le temps. Ainsi, les participants se sont investis dans la construction de leur liste à des degrés très variés; certaines personnes ont choisi de faire confiance à leur capacité de remémoration spontanée, et d'autres ont affirmé avoir passé quelques nuits blanches à creuser leur mémoire afin de construire leur liste avec l'aide de dictionnaires des films.

La participation à notre enquête étant sur une base volontaire sans rémunération, nous ne pouvions exiger de tous nos participants de s'investir au-delà du minimum implicite qu'était la séance d'interview proprement dite. Les personnes qui se sont peu consacrées à réchauffer au préalable leur mémoire ont été questionnées quelque peu différemment de celles qui ont effectué des recherches bibliographiques pour construire leur liste. Nous détaillerons plus bas le canevas d'entretien.

En ce qui concerne toujours la préparation avant l'interview, il nous a été possible avec certaines personnes de stimuler davantage leur mémoire en leur transmettant des photos d'époque des salles de cinéma qu'ils ont possiblement fréquentées. Par exemple, des Marseillais ont pu voir des photos de la Cannebière à l'époque où on retrouvait plusieurs cinémas. De même, des Lyonnais ont pu voir des photos de salles qui existaient autour de la Place Bellecour. Nous espérions qu'à la vue de photos des salles de jadis, des souvenirs enfouis referaient surface. Cette aide additionnelle à la remémoration n'a été finalement prodiguée qu'à une poignée de participants faute de ressources de notre part. Mais déjà, les flyers de sollicitation que nous avons distribués comportaient des photos de vieilles salles. En fait, nous avons, pour chacune des villes visitées, une version de notre flyer comportant au moins une photo d'un cinéma qui avait fait les beaux jours de la ville en question. Le lecteur trouvera en annexe 1, à titre d'exemple, les versions grenobloise et niçoise de notre flyer.

Un canevas d'entretien en quatre parties

Grossièrement, l'entretien est divisé en quatre parties. Une première partie concerne l'autobiographie et les souvenirs de cinéma en général. La deuxième et la troisième partie abordent les films de notre corpus avec la monstration d'extraits sous la forme d'un jeu-questionnaire où il s'agit de reconnaître les extraits. La quatrième partie est un entretien semi-directif avec des questions plus pointues sur la Deuxième Guerre mondiale et les deux décennies qui ont suivi.

Première partie : le récit de vie cinéphilique

Notre interview démarre par la question : Faites une courte autobiographie comme vous l'entendez qui révélerait au moins la classe socioprofessionnelle de vos parents pour avoir le contexte dans lequel ont eu lieu vos premiers contacts avec le cinéma.

Par ce démarrage, l'entretien s'apparente à la méthode du « récit de vie » que Descamps a décrite comme :

...celle qui favorise le plus la mise en confiance du témoin, qui n'est pas d'abord une source d'information, mais une personne; [la méthode du récit de vie] est la plus confortable pour l'archiviste-oral comme pour le témoin, car elle commence par les débuts et par des aspects en apparence anodins –l'enfance, l'école, la formation-, et réserve pour plus tard les questions sensibles de l'âge adulte; elle ménage pour le témoin un temps de réchauffement de la mémoire et de la parole, qui ne (re)viennent pas si facilement face à un inconnu.³

Nous avons nous-mêmes pu apprécier ce que Descamps appelle « la dimension de don et de contre-don dans la relation d'entretien » et le « co-accouchement du récit où s'entremêlent le récit spontané et l'interviewé et le questionnement de l'intervieweur ». Cette dimension qui se résume dans une autre phrase de Descamps : « Je vous écoute raconter votre vie et en échange, vous répondez à mes questions; en vous écoutant, je vous aide à reconstruire votre vie, et en échange vous m'enrichissez de vos expériences humaines. »

Ce que nous obtenons à notre première question est donc un survol autobiographique qui, dans la plupart des cas, allait de quelques phrases à un récit d'une dizaine de minutes. Dans tous les cas, le véritable récit autobiographique approfondi se poursuivait en filigrane tout au long de l'interview. En effet, notre deuxième question : « Quel serait votre tout premier contact ou sinon vos premiers contacts avec ce qu'on appelle le cinéma? »⁴ est le début d'un échange axé sur les expériences de cinéma qui dévoile parallèlement le vécu du témoin depuis son premier film. C'est

³ Descamps, p. 319.

⁴ La question complète se lit : Quel serait votre tout premier contact ou sinon vos premiers contacts avec ce qu'on appelle le cinéma ? Quel âge aviez-vous? Et souvenez-vous du contexte? de la salle? du titre du film?

la « carrière » de spectateur du témoin en parallèle avec sa vie qui est déroulée depuis son baptême cinématographique.

C'est ici que le participant va prendre la liste de films préparée au préalable. Et c'est ici que notre travail pour stimuler la mémoire peut varier selon nos différents participants. Que le participant se soit beaucoup investi ou non dans la préparation d'une liste, l'interview à cette étape est de le faire replonger dans l'atmosphère de l'époque.

Cette étape est bénéfique pour les participants qui se sont peu préparés ou qui ont tout simplement moins de souvenirs. Pour ce faire, nous invoquons de grands succès de l'époque afin de stimuler leur mémoire. Ce travail de réchauffement peut aller jusqu'à parler des ouvreuses avec leur panier en osier, des esquimaux glacés, du cinéma permanent, des programmes distribués, des attractions sur scène, des actualités, des publicités de Jean Mineur et de la loterie...

De plus, pour encourager nos participants à nous raconter plus largement leur vie de cette période, nous insistons sur le fait que si leur vécu leur semble banal, il n'est pas du tout superflu ou pour une enquête axée sur le cinéma. Nous rappelons à nos participants que leur interlocuteur appartient à la génération qui n'a pas vécu ou participé à aucune guerre en plus de ne pas avoir connu au cinéma les esquimaux glacés et autres choses citées au précédent paragraphe. Les personnes interviewées sentent ainsi qu'elles sont détentrices de vécu et d'expériences qui sont désormais rares au sein de la population.

Bref, la première partie de l'interview sert d'abord à mettre la table, tant dans l'appivoisement mutuel que dans la réactivation des souvenirs vieux de 60 ans et même plus. Cette première partie s'apparente à un récit de vie ou de carrière tel que défini par Descamps; la carrière ici est une carrière de spectateur de cinéma. C'est dans cette partie qu'Annette Kuhn retrouverait dans notre démarche beaucoup de similarité avec son enquête.

Le récit de carrière de spectateur nous donne d'abord le portrait du cinéophile qu'a été chaque participant. Ensuite, les 229 récits de carrière produisent en fin de compte 229 listes de films

marquants qui nous permettent de dresser un palmarès grossier des films qui ont été les plus marquants pour les 229 septuagénaires et octogénaires qui forment notre échantillon.

Deuxième et troisième partie : les films du corpus

Ces deux parties de l'interview constituent le début de l'enquête proprement dit sur les films relatant 39-45. Les films sont évoqués par la présentation d'un extrait ou la mention orale du titre afin de sonder nos participants sur ces films.

Deuxième partie: *The Bridge on the River Kwai*

Les 16 dernières minutes de *The Bridge on the River Kwai* constituent un premier extrait qui est suivi d'un sondage dont les grandes lignes s'articulent dans les questions suivantes :

- 1) Faites un résumé de l'intrigue du film dans son entier.
- 2) Faites une dissertation orale sur le film. De quoi parlerait ce film ?
- 3) Selon votre lecture de l'extrait, le Colonel Nicholson est-il tombé accidentellement ou volontairement sur le détonateur ?
- 4) Quand avez-vous vu le film pour la première fois? (ou pour la seule fois?) Tentez une date.
- 5) L'avez-vous revu depuis ?
- 6) *The Bridge on the River Kwai* a amassé plus de 13 millions d'entrées en France, ce qui le place au 15^e rang du box-office français de tous les temps. Quelle explication personnelle donneriez-vous pour expliquer le succès du film en France ? En vous ancrant sur vos souvenirs de l'époque, pourquoi est-ce que selon vous ce film a connu son plus grand succès en France ?
- 7) Connaissez-vous l'origine du récit/scénario ?
- 8) À quel moment Pierre Boule est-il entré dans votre tête ?

Ces questions sont agencées dans un ordre qui minimise l'induction d'indices à nos participants. Par exemple, afin de réduire les effets de cadrage (*framing effects*), nous réservons la question sur

l'origine du récit et celle sur Boule pour la toute fin. Il est nécessaire que ce sondage sur Pierre Boule soit effectué après toutes les autres questions sur le film afin de ne pas informer nos répondants de l'origine française du récit et risquer d'influer leur réponse sur notamment les raisons du succès du film. Bien entendu, les huit grandes questions sur *The Bridge on the River Kwai* sont accompagnées de sous-questions afin de vérifier l'exactitude d'une première réponse, ou de la mettre à l'épreuve. Les sous-questions poussent aussi le participant à justifier sa réponse ou à l'étoffer pour notre bénéfice. Par exemple, à la suite de la question 4, nous demandons aux participants qui sont parvenus à retrouver une date de nous détailler le cheminement de la réflexion qui leur a permis d'aboutir à un chiffre.

Le résumé de l'intrigue par nos participants est évalué selon six gradations : excellent, très bon, bon, acceptable, insuffisant, et nul. Un résumé est jugé acceptable lorsque minimalement le participant :

1. situe l'intrigue durant la Deuxième Guerre mondiale
2. affirme que ce sont des prisonniers britanniques qui sont contraints de construire un pont pour leurs geôliers japonais.
3. se souvient que l'officier à la tête des prisonniers britanniques est pris au jeu dans la construction du pont, et se place ainsi contre un commando chargé de détruire le pont.

Un participant, qui ne démontre pas qu'il avait en tête tous ces trois éléments, se voit attribuer automatiquement la note « inacceptable ». Ce barème strict se justifie d'autant plus que les 16 dernières minutes du film sont montrées aux participants. Une prudence est adoptée envers les participants qui reprennent mécaniquement les informations fournies par l'extrait. Quant aux notes supérieures : bon, très bon, et excellent, elles s'obtiennent en fonction des éléments additionnels que le participant aura apportés dans son résumé. Ainsi nous avons souvent eu à poser des questions additionnelles à nos participants moins loquaces afin d'évaluer précisément leur bonne souvenance de l'intrigue. Le tableau ci-dessous explique le barème d'évaluation.

Tableau 4.1 Barème d'évaluation du résumé produit par nos participants

| | |
|-------------|---|
| Nul | Par ex : le participant ne comprend pas pourquoi un officier occidental se trouve parmi les Japonais; il ne déduit pas que cet officier est prisonnier. |
| Insuffisant | Un des trois éléments essentiels est absent de la mémoire du participant; ce fut souvent le 3 ^e élément. |
| Acceptable | Le participant avait clairement en tête tous les trois éléments essentiels. |
| Bon | Se souvient des trois éléments essentiels en plus d'autres éléments clés du récit. |
| Très bon | Le récit et de nombreux éléments clés sont livrés avec aplomb. |
| Excellent | En plus des nombreux éléments, le participant se souvient de détails ou de séquences qui éclairent les enjeux dans le récit. |

Nous faisons attention d'évaluer les résumés en fonction du contenu, et non pas de la forme. Car, comme il a été dit dans la section 3.3, nous avons constaté que certains participants étaient de nature plus articulés que d'autres. Ainsi quelques personnes avaient un bon souvenir de l'intrigue même si elles n'ont pas pu livrer un résumé avec une syntaxe claire. Autrement dit, lors de notre évaluation des résumés, nous ne pénalisons pas une personne peu articulée si elle s'est souvenue des trois éléments essentiels sans avoir pour autant bien structuré son résumé.

Au final, l'exercice du résumé sert à distinguer les personnes qui ont été marquées par le film à la différence des spectateurs qui ont vu le film passivement ou sans un intérêt particulier. Bien entendu, il se peut qu'un spectateur ait été marqué par le film non pas pour son intrigue, mais pour des aspects esthétiques lui ayant procurant un spectacle sensoriel. Un tel cas ne touche pas la réception herméneutique qui nous intéresse.

Troisième partie : Les autres films

Le corpus de films que nous avons établi à la section 1.4 est évidemment trop imposant pour que nous puissions présenter des extraits de tous les films dans le cadre d'un interview. La plupart des films ont été amenés à l'esprit de nos participants par la simple évocation orale du titre.

Seuls *The Young Lions*, *The Longest Day*, *Le Passage du Rhin*, et *The Guns of Navarone* ont fait systématiquement l'objet d'un extrait auprès de tous les participants. D'autres films comme : *Jeux interdits*, *La Vache et le prisonnier*, *Normandie Niémen*, *Arrêtez les tambours*, *Un Taxi pour Tobrouk*, *The Great Escape*, *The Train* et *Weekend à Zuydcoote* ont fait l'objet d'un extrait lorsque nous avons jugé pertinent et profitable de stimuler davantage la mémoire d'une personne.

À défaut d'un extrait, les titres du corpus sont nommés un à un à nos participants. Ces derniers devaient répondre s'ils avaient vu le film, de dater l'époque où ils auraient vu le film pour la première fois, et finalement de livrer leur appréciation et des souvenirs entourant le film.

Pour les quelques films ayant été présentés au participant par un extrait, nous avons l'opportunité de nous prêter à un jeu-questionnaire dans lequel le participant devait retrouver le titre du film. Cette procédure ajoute de la certitude dans notre sondage pour déterminer si le participant connaît réellement le film. Mais peu importe la manière dont un film est ramené à l'esprit du participant, ce sont ses commentaires qui nous permettent de déterminer en quoi le film l'a interpellé.

La présentation des extraits n'avait pas seulement pour but de réactiver les souvenirs sur les films eux-mêmes ou sur les circonstances dans lesquelles le visionnement a eu lieu. Nous avons espéré que les extraits puissent aussi raviver les souvenirs de nos participants sur une situation qu'ils ont vécue ou vue dans la vie réelle durant l'Occupation. De là, nous avons choisi nos extraits selon leur pouvoir de stimuler des souvenirs. Le lecteur comprendra mieux cette idée d'extraits stimulant des souvenirs en examinant le tableau 4.1 ci-dessous.

Tableau 4.1 Les extraits présentés aux participants avec la justification sur le choix d'un tel extrait

| Extrait | Justification |
|---|---|
| <i>Jeux interdits</i> | |
| L'exode sur la route de Paulette et ses parents | Vue de l'exode de juin 1940 |
| <i>The Young Lions</i> | |
| Diestl, Hardenberg et autres militaires de la Wehrmacht font du tourisme devant le Sacré-Cœur de Montmartre jusqu'à la visite médicale pour l'enrôlement de Ackermann et Whitacre dans un bureau de recrutement à New York. | Vue des uniformes allemands dans un paysage très familier à savoir les rues et endroits publics de Paris. Vue de trois stars hollywoodiennes |
| <i>The Longest Day</i> | |
| Le maire de Colleville arrive à la rencontre de militaires britanniques fraîchement débarqués. | Réminiscence de jour du Débarquement! Vue d'une star française (Bourvil) |
| <i>Le Passage du Rhin</i> | |
| Les prisonniers français traversent un pont sur le Rhin, parmi lesquels Roger et Jean qui font connaissance. Roger et Jean sont amenés avec d'autres français dans une ferme allemande. | Renvoi à un père ou un oncle prisonnier en Allemagne ou envoyé au STO. |
| <i>Arrêtez les tambours</i> | |
| Catherine et Werner marchent côte à côte dans la rue sous le regard des villageois qui y voient une collaboration horizontale. | Donne à voir un couple franco-allemand évoquant la collaboration (horizontale). |
| <i>The Guns of Navarone</i> | |
| Les membres du commando en fuite se dissimulent parmi des villageois grecs qui jouent le jeu pour les aider. | Présence d'uniformes allemands dans un village. Acte de résistance par la population locale qui cache des combattants. |
| <i>The Great Escape</i> | |
| L'arrivée des prisonniers dans le Stalag | Pour ce film, le segment choisi avait moins d'importance puisqu'il s'agissait seulement de reconnaître le film. Cependant, il ne s'agissait pas du segment de McQueen sur sa moto qui aurait été trop facile à reconnaître. |

| | |
|---|--|
| <i>The Train</i> | |
| Christine ouvre sa porte à Labiche pour le cacher dans sa cave pendant que la Wehrmacht fouille le village et fusille les cheminots qui ont saboté. | Vue d'une star française (Jeanne Moreau) et une star hollywoodienne (Burt Lancaster) dans une représentation hollywoodienne de la vie en France occupée où tout le monde parle anglais |
| <i>Weekend à Zuydcoote</i> | |
| Les premières minutes avant le générique | Pour ce film, le segment choisi avait moins d'importance puisqu'il s'agissait surtout de reconnaître le film. |

Les films comme *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour*, *Quand passent les cigognes* n'ont fait l'objet d'aucun extrait, et ont été simplement nommés. Car nous croyons que ces trois films ont un titre et des images suffisamment distinctifs pour être reconnus par une personne qui les a déjà vus. Un extrait de *Quand passent les cigognes* se distingue de tous les autres films du corpus par ses dialogues en Russe.

Pour *La Traversée de Paris*, *La Vache et le prisonnier* et *Un Taxi pour Tobrouk*, nous avons supposé que le fréquent passage à la télévision de ces trois films rendait peu pertinent d'en montrer un extrait dans le cadre de notre interview limité dans le temps. Pour la plupart des participants, ces films ont simplement été nommés. Au final, le plus important était de stimuler la mémoire des participants pour la quatrième partie de l'interview en amenant à leur esprit des titres à défaut de pouvoir exposer les innombrables images filmiques de la Deuxième Guerre mondiale.

Quatrième partie : investigation en profondeur

C'est à la suite des extraits et des questions sur les films du corpus que la thématique de la Deuxième Guerre peut se révéler dans l'esprit de nos interviewés. La quatrième partie se compose donc de questions plus directes sur 39-45, et démarre avec la question : « Quel rapport avez-vous entretenu avec la Deuxième Guerre dans votre jeunesse, et quel rapport avez-vous entretenu avec la Deuxième Guerre sur un écran de cinéma? »

Cette dernière partie est donc un entretien semi-directif avec nos interviewés sur leur vécu durant les années d'Occupation, l'époque où ils ont pris conscience de la Collaboration et de l'épuration qui a suivi, leur adolescence durant la reconstruction et la décolonisation, leur rapport à la nation américaine et à sa présence culturelle sur le sol français, etc. Le lecteur trouvera le canevas de l'entretien en annexe 2.

4.4 Les enjeux et défis de l'interview

Les discussions sur les années d'Occupation amènent inévitablement nos participants à parler plus amplement de leurs parents. Comment peut-il en être autrement ? La vie des enfants de 1939 à 1945 dépendait forcément des choix et des actions de leurs parents. Les interviews nous offrent ainsi l'opportunité de fouiller aussi dans une certaine mesure cette génération antérieure qui était non seulement adulte durant la guerre, mais aussi parents de jeunes enfants à leur charge.

Un autre défi durant l'interview consiste à stimuler constamment la mémoire du participant sans toutefois influencer ses réponses. Autrement dit, il faut aider notre interviewé en lui fournissant des points de repère ou des indices déclencheurs, et ce, tout en le laissant chercher par lui-même les informations dans sa mémoire. Il faut donc doser les indices que nous dévoilons au cours de la discussion. Par exemple, les dates de sorties des films ou d'évènements majeurs sont dévoilées seulement pour aider l'interviewé à reconstruire une chronologie. Autrement dit, il a fallu aider nos répondants en leur fournissant des points de repère ou des indices déclencheurs, et ce, tout en les laissant chercher par eux-mêmes les informations dans leur mémoire. Doser les indices que nous dévoilons au cours de la discussion revient par exemple à laisser nos répondants fouiller leur mémoire pour retracer la date à laquelle ils ont vu pour un film pour la première fois (ou seule fois). Par exemple, nous ne leur révélons que *The Bridge on the River Kwai* fut projeté qu'à partir de décembre 1957 seulement après qu'ils eurent au préalable tenté une date.

Bref, l'interview exige de notre part une bonne connaissance de la chronologie de l'Histoire depuis au moins l'Occupation jusqu'à l'indépendance de l'Algérie en 1962 afin de rebondir à chaque fois que notre interviewé manifeste le besoin d'un point de repère pour reconstituer les chapitres de sa

vie. De plus, la séance se déroule avec la présence de documentations contenant des images telles des affiches de films ou des photos d'acteurs que nous montrons à l'interviewé lorsqu'une image peut servir de déclencheur.

Nos interviews sont enregistrées à l'aide d'un caméscope. Ce type d'enregistrement a une influence sur la discussion, ou plus exactement sur le discours de l'interviewé. Se sachant filmé, l'interviewé s'appliquerait minimalement à livrer une performance qui se différencie d'une conversation totalement détendue. Si l'acte d'enregistrement pousse l'interviewé à investir un minimum d'effort dans son élocution (du moins en début d'interview), on pourrait penser que le fait d'être filmé pourrait inversement décourager le participant à révéler une prise de position passée qui serait aujourd'hui condamnée. Notre expérience nous a montré que la présence du caméscope s'oublie vite. En fait, une discussion sur le cinéma avec des cinéphiles suffisamment passionnés pour s'offrir en interview est d'emblée un terrain fertile à de l'enthousiasme qui fait oublier le temps qui passe. Plus généralement, comme l'a expliqué Descamps, la situation d'interlocution, conjuguée à la méthode du récit de vie, fait naître un « pacte d'entretien » qui vient accentuer les effets de vérité. Nous avons senti une volonté de la part de nos participants de transmettre la vérité, ou du moins leur vérité. Dans certains cas, des segments de témoignage avaient des airs d'aveu ou de confession. Dans tous les cas, il y avait importance de rappeler à nos interviewés notre neutralité politique découlant de notre nationalité canadienne. En fait, en nous présentant comme canadien à nos participants, nous écartons ou du moins éloignons nos origines est-asiatiques qui pourraient induire indûment chez eux des pensées à l'Indochine. (Le lecteur verra plus loin que la Guerre d'Indochine constitue une possible réponse à une question que nous posons à nos participants.)

Un dernier défi à signaler : celui des interviews de couple (où deux personnes sont interviewées simultanément). Annette Kuhn a aussi interviewé des couples et des groupes d'amis, mais elle ne s'étale pas sur une méthodologie des interviews multiples dans son ouvrage. Même le manuel exhaustif de Descamps ne traite pas d'interview avec plus d'un participant à la fois. Pour notre part, nous avons effectué 46 interviews de couples : mari et femme, ou deux amis. Nous n'avons pas forcément cherché à réaliser des interviews à deux, mais avons tout simplement accepté sans condition les couples ou duos d'amis qui ont offert leur disponibilité simultanément. Les

interviews doubles créent une dynamique de stimulation mutuelle de la mémoire entre les deux membres du couple. Les souvenirs de monsieur ont réactivé des faits que madame a oubliés, et vice-versa. Par contre, il a fallu dans certains segments de l'interview que nous posions nos questions et entendions les réponses des deux membres dans un agencement tel que les deux personnes ne s'influencent l'une et l'autre dans leurs réponses respectives.

Chapitre 5 : Résultats d'enquête

5.1 Portrait sommaire de nos 229 participants

Parmi nos 93 femmes et 136 hommes, 164 détiennent au moins une licence. Notre échantillon est beaucoup plus scolarisé que l'actuelle population des septuagénaires et octogénaires en France. Même si nous avons déjà abandonné la prétention d'une parfaite représentativité statistique dans notre enquête, nous soulignons l'énorme écart de scolarisation entre notre échantillon et la population à laquelle il se rapporte. Rappelons que la massification de l'enseignement secondaire s'est produite – coïncidemment pour nous – durant la décennie 1960 à la suite de la réforme Berthoin. L'Ordonnance du 6 janvier 1959 qui prolonge l'instruction obligatoire jusqu'à l'âge de 16 ans a vu son application achevée qu'en 1971¹. Les historiennes Pascale Goetschel et Bénédicte Toucheboeuf écrivent même qu'avant la réforme Berthoin : « le baccalauréat, élitiste [...] est réservé à une minorité : 5% d'une génération scolaire en 1950 ; à peine 11% en 1960 (59 000 lauréats). »²

De là, s'il y a une disparité du niveau de scolarité entre nos participants les plus âgés et les jeunes, cette disparité est effacée par des facteurs plus prépondérants comme l'âge en lui-même car il implique le vécu des événements des décennies 1940 et 1950. Mentionnons qu'Annette Kuhn a aussi travaillé avec un échantillon plus scolarisé que la population à laquelle il se rapporte, et elle ne retient pas la scolarisation comme une variable d'analyse. Néanmoins, le lecteur pourra se référer à l'annexe 4 pour un aperçu du niveau de scolarité de nos 229 participants.

Parallèlement à la scolarisation, il y a la classe sociale d'origine. Dans notre recherche, la classe sociale est un paramètre plutôt flottant parce que nous examinons l'enfance (la jeunesse) de personnes qui ont traversée depuis une vie professionnelle entière (ou presque). Ainsi, nous avons vu beaucoup de différence entre le contexte socioéconomique de leur jeunesse (ce qui revient à la classe socioprofessionnelle de leurs parents) et leur situation sociale aujourd'hui. Dans notre

¹ Se référer notamment à Florence Defresne et Jérôme Krop avec « La massification scolaire sous la Ve République: Une mise en perspective des statistiques de l'Éducation nationale (1958-2014). » *Éducation et Formations*, Ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, Direction de l'évaluation et de la prospective, 2016, pp.5-20.

² Goetschel, Toucheboeuf, *La IVe République : La France de la Libération à 1958*, 2004, p. 387.

échantillon, nous considérons qu'au moins 25 de nos participants ont accompli ce qu'on peut qualifier de très forte ascension sociale entre leur enfance et aujourd'hui. Nous n'oublions pas que nos participants ont vécu les Trente Glorieuses à un segment déterminant de leur vie active. De là, nous choisissons de ne pas effectuer d'analyse comparative selon les classes sociales. Par contre, il faut remarquer que parmi nos participants les plus instruits, le domaine d'études des arts et lettres est davantage représenté que toutes autres disciplines. Par exemple, nous ne comptons pas moins de 44 retraités de l'Éducation nationale qui ont enseigné en lettres ou langues modernes.

5.2 Palmarès général de films marquants auprès de nos 229 participants

À partir des listes de films produits dans le cadre de la première partie de l'interview, nous pouvons générer un palmarès grossier des films qui ont le plus marqué nos 229 participants. La compilation que nous faisons ne peut être que grossière parce que les 229 listes n'ont pas été élaborées de manière uniforme. Comme déjà mentionné, chacun de nos 229 participants ont dressé leur liste avec un minimum de directives de notre part. Les 229 listes sont de longueur très variée; les participants qui ont été bons élèves se sont investis à faire un inventaire de plusieurs dizaines de titres suite à un travail de rétrospection étalé sur plusieurs jours. D'autres participants n'ont livré qu'une dizaine de titres après un travail de réflexion plus bref.

Sur l'ensemble des 229 personnes, notre compilation permet d'affirmer que *West Side Story* et *Les Enfants du paradis* se disputeraient la palme du film qui obtiendrait le plus de points dans un système de vote qui comptabilise le nombre total de mentions et le rang qu'occupe un film dans chacun des palmarès individuels. *Gone with the Wind* obtiendrait la palme si on comptabilisait seulement la gente féminine.

Nous notons que *West Side Story* et *Gone with the Wind* sont ancrés davantage dans un discours sur « le film qui a marqué ma jeunesse » alors que *Les Enfants du paradis* est davantage ancré dans un discours sur « mon film préféré de tous les temps, et il se trouve que je l'ai vu dans ma jeunesse ».

La Strada, *Le Septième sceau*, *Hiroshima mon amour* sont souvent cités comme des films qui ont marqué en ouvrant le chapitre adulte dans leur rapport avec le cinéma. Ces films ont souvent été introduits en ciné-club.

D'ailleurs, notre enquête permet de constater le rôle déterminant des ciné-clubs (que ce soit dans un cadre scolaire ou plus tard dans le cadre de sortie culturelle) auprès de notre échantillon. Plusieurs de nos répondants témoignent comment les ciné-clubs scolaires ont ouvert leur culture à des cinématographies autres que française et américaine. Le ciné-club semble aussi avoir participé à l'inculcation d'une fétichisation du réalisateur-auteur au cinéma. C'est Ingmar Bergman qui a été le plus souvent nommé lorsque vient le temps de parler de l'arrivée d'un cinéma adulte ou étranger dans leur carrière de spectateur de cinéma.

Mais *Monika*, *Le Septième sceau*, de même que *Hiroshima mon amour* ont aussi marqué plusieurs de nos répondants pour une raison non enviable. En effet, les deux films de Bergman et *Hiroshima mon amour* sont individuellement restés dans la mémoire d'une dizaine de répondants parce que ces derniers se souviennent de l'enthousiasme démesuré d'un professeur ou animateur de ciné-club alors qu'ils se sont fortement ennuyés en voyant le film. À propos de *Hiroshima mon amour*, notre participant Henri Albanel (né en 1935) s'est exclamé : « Voilà le type même de film qu'il fallait trouver magnifique! [...] C'est un film enquiinant! »

La disparité entre la renommée institutionnelle ou académique de certains films versus l'appréciation personnelle par nos répondants trouve son exemple le plus frappant avec la Nouvelle Vague. Nous avons constaté que le terme de « Nouvelle Vague » produit un discours très polarisé. Parmi nos 229 répondants, au plus une dizaine de personnes ont dit avoir eu un enthousiasme pour la Nouvelle Vague. La grande majorité est restée plutôt indifférente à ce courant qu'elle n'arrive d'ailleurs pas à bien distinguer du reste de la production française. Nous retenons surtout que le nombre de répondants rejetant la Nouvelle Vague dépasserait le nombre d'enthousiastes. Citons seulement à titre d'exemple René Brionne (né en 1934) et Fred Coiffard (né en 1935) qui ont tous deux dit indépendamment l'un de l'autre que la Nouvelle Vague a « détruit la magie du cinéma » qu'ils avaient trouvé notamment dans le cinéma hollywoodien.

Nous notons que *Les Tricheurs* (1958) a souvent été cité comme un film marquant de la fin de la décennie 1950, et ce dans un discours qui n'implique pas les ciné-clubs (à la différence de *Hiroshima mon amour*). Nous notons aussi que quatre participants ont associé à tort ce film de Marcel Carné à la Nouvelle Vague. Quant à nos participants Brigitte Cambron (née en 1942) et Jean Tutenges (né en 1946), ils nous ont raconté leur frustration d'avoir été trop jeunes pour avoir accès au film lors de la sortie; signe d'un engouement auprès de la jeunesse de l'époque.

Un autre film qui surnage de notre compilation des listes rendues est *Il gattopardo* (*Le Guépard*, Visconti, 1963). En termes de suffrages, le film de Luchino Visconti arrive loin derrière *West Side Story* ou *Les Enfants du paradis* lorsque vient le temps de nommer son « film préféré de tous les temps », mais il occuperait la première position parmi le catalogue italien qui, sans surprise, est la troisième cinématographie la plus discutée par nos participants après les cinémas français et américain.

De ce sondage dont nous venons de présenter qualitativement quelques faits saillants, le lecteur doit maintenant se demander : quelle place occuperaient dans ce palmarès les films de guerre hollywoodiens dont les chiffres d'entrées furent si impressionnants? La question devrait être posée de manière plus rigoureuse avec la formule suivante : Quelle place occupent ces films de guerre hollywoodiens dans cette compilation englobant 229 listes de longueur variable et dressées par 229 cinéphiles septuagénaires et octogénaires qui ont laissé libre cours à leurs souvenirs ?

Une première réponse serait : *The Bridge on the River Kwai* et *The Longest Day* apparaissent en effet sporadiquement dans les listes de la même façon que *The Ten Commandments*, *Ben Hur*, *The Greatest Show on Earth* et *Si Versailles m'était conté* apparaissent dans plusieurs listes. Ainsi, à première vue, le film de David Lean et celui de Darryl Zanuck se placent comme ces péplums et autres fresques à grand spectacle qui ont marqué la mémoire parce qu'ils ont été des événements par le matraquage médiatique ou l'engouement populaire. En concordance avec les statistiques de box-office, ces grands spectacles ont été vus par presque tout le monde, ou sinon tous en ont entendu parler. Toutefois, ces films ne déclenchent pas systématiquement un discours enthousiaste pour le film en lui-même à la différence de *West Side Story* et *Gone with the Wind* qui ont cette

particularité d'avoir été largement vus tout en parvenant à passionner les nombreux spectateurs qui les avaient vus.

Concrètement, *West Side Story* et *Gone with the Wind* se détachent des autres films à grand spectacle par le fait que plusieurs adorateurs ont témoigné être allés voir plusieurs fois le film en salle. Pour *Gone with the Wind*, le cas de Danielle Lechapt (née en 1937) illustre de manière éclatante une passion que nous avons retrouvée chez plusieurs femmes. Danielle avait des parents farouchement communistes qui lui interdisaient d'aller voir des films américains. « Il fallait se cultiver d'abord. Il ne fallait pas lire des romans policiers ni voir des bêtises américaines. » Danielle témoigne qu'elle a enfreint l'interdit en allant voir plusieurs fois *Gone with the Wind* autour de ses 17 ans. Mais *Gone with the Wind* ne parvient pas à faire unanimité à la différence de *West Side Story* qui s'approche le plus d'un consensus sans égard du sexe. Le témoignage de Dominique Croizé (né en 1947) qui parle de « festin pour les yeux, les oreilles et l'esprit » exprime un sentiment partagé par près d'une centaine de nos interviewés selon notre évaluation qualitative de tous les discours recueillis.

Bref, à première vue, les cinq films de guerre hollywoodiens de notre corpus de base n'ont pas vraiment passionné malgré leur score au box-office. De prime abord, les films relatant 39-45 qui ont laissé un impact qualitatif sont : *Jeux interdits*, *Nuit et brouillard*, *Quand passent les cigognes* et *Hiroshima mon amour*. Ce sont là quatre films qui ont souvent été nommés avec un discours véhément. Rappelons qu'à cette étape, nos participants ne savaient pas encore que la Deuxième Guerre mondiale était centrale dans la suite de l'interview.

Nuit et brouillard, à la différence des trois longs-métrages, a souvent été nommé parce qu'il a été un choc d'effroi. Les participants qui ont inclus le court-métrage dans leur liste avaient compris dans nos directives de préparation à l'interview que les termes « films marquants » englobaient également les expériences éprouvantes. Plusieurs autres personnes n'avaient pas inclus ce film dans leur liste en première partie d'interview, mais ont témoigné du choc qu'elles ont eu lorsque nous leur avons nommé le titre dans la troisième partie d'interview. Dans les deux cas, le discours récurrent sur le film tourne autour de la découverte (visuelle si ce n'est pas cognitive) des camps de concentration.

Pour ce qui de *Jeux interdits*, le film de René Clément a souvent été nommé comme un film marquant pour ses enfants dans le même ordre d'idée qu'ont été nommés *Crin blanc* (1953), *Le Ballon rouge* (1956) ou *Marcellino pane y vino* (1955). Nos participants racontent souvent l'identification avec des protagonistes enfants.

Quand passent les cigognes et *Hiroshima mon amour* ont souvent été nommés dans le même ordre d'idée qu'ont été nommés *Le Septième sceau*, *La Strada* ; c'est-à-dire des films accompagnés d'une renommée artistique, et qui ont été louangés dans les ciné-clubs. Le film de Kalatozov, celui de Bergman, et celui de Fellini se trouvaient aussi à être, pour certains, un des premiers films qui n'étaient ni français ni américains.

5.3 Les premiers résultats quantitatifs sur *The Bridge on the River Kwai*

La première partie de l'interview n'a donc pas dégagé quoique ce soit d'unique dans la réception de *The Bridge on the River Kwai*. Tel d'autres grands spectacles en écran large et en couleur qui lui sont contemporains, le film ne semble pas à s'être hissé parmi les expériences les plus fortes comme l'ont été *Nuit et brouillard*, *Quand passent les cigognes* et *Hiroshima mon amour*, du moins, à en croire un premier discours que nos participants émettent aujourd'hui. Voyons alors les résultats obtenus dans la deuxième partie de l'interview.

Dans notre échantillon de 229 personnes, tous sans exception ont été en mesure de nommer intégralement le titre « *Le Pont de la rivière Kwai* » après la monstration de l'extrait. Seulement 17 personnes sur 229 n'avaient jamais vu le film. Notre investigation lors des interviews nous fait établir que 145 ont vu vraisemblablement le film lors de son exploitation initiale avant la fin de l'année 1960. Les 67 autres personnes l'ont vu ultérieurement ou à une époque impossible à déterminer.

Parmi les 145 personnes qui ont vu le film lors que l'exploitation initiale, 85 ont été en mesure de nous livrer un résumé de l'intrigue du film que nous avons jugé acceptable. Ces 85 personnes qui

ont vu le film lors de l'exploitation initiale, et qui ont pu livrer un résumé acceptable constituent de prime abord nos témoins les plus valables.

Les 60 personnes qui ont livré un résumé inacceptable (même si elles ont souvenir d'avoir vu le film lors de l'exploitation initiale), forment un groupe dans lequel nous comptons les personnes qui :

- ont précisé d'elles-mêmes qu'elles ont été peu marquées par le film
- étaient très jeunes en 1958-60 et qui ont davantage été marquées par la sortie au cinéma ou l'aspect grand spectacle du film au détriment du récit.

Ce dernier cas résonne avec ce que nous avons exposé plus haut au sujet des films américains à grand spectacle qui sont sortis avec une forte publicité. Plus généralement, certains grands succès commerciaux ont laissé une marque dans la mémoire des gens davantage par l'engouement général autour du film que par leur propre appréciation du film en lui-même.

Nous illustrons ce constat avec l'exemple de Gérard Poizot (né en 1945) qui nous a parlé de *The Bridge on the River Kwai* dans la première partie de l'interview sans savoir que le film revenait au cœur de la deuxième partie.

Gérard était en pension à Amiens au printemps 1958. Un weekend, ses parents sont venus lui rendre visite et l'ont emmené voir en centre-ville *The Bridge on the River Kwai*. Gérard se souvient que son père tenait à voir le film. Il a donc été touché que ses parents aient fait des détours pour l'inclure dans cette sortie pour voir le film encore en première exclusivité. Questionné sur les possibles motivations de cette sortie exceptionnelle sous l'initiative de son père, Gérard nous a répondu qu'il croit qu'elle était due au fait que « c'était un des premiers films à grand spectacle ». Gérard a aussi le souvenir que son père a acheté le disque de la bande sonore du film. À la suite de son témoignage enthousiaste sur ce souvenir heureux dans la première partie de l'interview, Gérard nous a surpris dans la deuxième partie en étant incapable de livrer un résumé acceptable de l'intrigue du film. Il n'avait jamais revu le film.

Le cas de Gérard n'est pas unique. Outre les personnes les plus jeunes, nous remarquons aussi que les femmes tombent davantage parmi les résumés inacceptables. Il n'est pas surprenant que ce récit qui traite des enjeux militaires plaise davantage aux hommes qu'aux femmes ou aux très jeunes enfants qui peuvent toutefois, comme Gérard, avoir été marqués par l'action et l'aventure exotique en couleur.

Dans le groupe distingué des 85 personnes retenues, on ne dénombre que quatre personnes nées en 1948, et une personne née en janvier 1949. Ainsi 14 des 19 personnes nées après 1947 (dans l'échantillon de 229) ont été exclues parce qu'elles n'ont pas vu le film à son exploitation initiale, ou n'ont pas pu livrer un résumé acceptable de l'intrigue. La frontière entre 1947 et 1948 que nous avons énoncée à la section 4.2, et qui a pu paraître arbitraire, trouve ici une nouvelle justification. C'est dans les environs de ces années de naissance 1947-48 que nous constatons que les participants commencent à être trop jeunes pour l'enquête sur *The Bridge on the River Kwai*.

Certes, parmi les 85 personnes, il y a plusieurs dont la bonne souvenance de l'intrigue reposerait sur un visionnement plus ou moins récent du film. C'est là un embrouillement qui est difficile à démêler dans le cas des personnes qui avouent avoir revu le film. Nous ne prétendons pas pouvoir départager avec certitude la vraie bonne souvenance de l'intrigue versus une souvenance aidée par un visionnement. Mais pour nous, cette difficulté se résout par le fait que les personnes qui ont pu résumer l'intrigue – qu'elles aient revu le film ou non – est surtout indicateur qu'elles ont été suffisamment touchées par le film pour se souvenir de l'intrigue ou pour se donner la peine de revoir le film avec attention. La finalité est que ces 85 personnes ont été accrochées par le film à un moment ou à un autre, et l'un de ces moments a été lors de l'exploitation initiale.

Tous les 229 participants ont eu l'opportunité de donner leurs réponses à nos questions sur *The Bridge on the River Kwai*. La dissertation et la question sur le succès sont d'abord et avant tout un moyen de faire parler nos répondants sur leur vécu de l'époque de la sortie du film. Bien sûr, nos répondants ne détiennent pas la science infuse sur les raisons d'un succès au box-office, mais les réponses qu'ils donnent constituent des indices.

Nous distinguons les réponses spontanées et celles qui semblent avoir été émises suite à une réflexion après coup. Une plus grande attention est portée sur les réponses fournies par les spectateurs qui ont été capables de se rappeler des circonstances précises dans lesquelles ils ont vu le film parmi les 145 personnes qui ont vu le film lors de sa première exploitation. D'autant plus que ce sont précisément les personnes qui se souviennent des circonstances dans lesquelles elles ont vu le film qui parlent avec le plus de spontanéité. Sauf quelques exceptions, ces personnes se trouvent à être précisément ces 85 personnes qui se souviennent de l'intrigue du film.

Outre la spontanéité, nous faisons également une autre distinction parmi les réponses données. En effet, nous distinguons les réponses qui répondent davantage à l'interrogation : « Pourquoi suis-je allé voir ce film lors de sa sortie ? » plutôt qu'à l'interrogation : « Pourquoi ce film a eu une résonance auprès de la collectivité lors de sa sortie ? » Dans le premier cas, le répondant donne sa motivation personnelle pour s'être déplacé au cinéma. Dans le second cas, le répondant tend à émettre une hypothèse touchant la collectivité en se basant sur ses souvenirs du climat de l'époque.

Cette distinction dans l'appropriation de notre question est un des nombreux paramètres à considérer dans notre analyse des réponses fournies. Puisque nous faisons de la microhistoire avec des témoins directs qui sont avant tout de simples spectateurs (plutôt que des sociologues ou professionnels de l'exploitation de salles), nous privilégions dans les témoignages des expériences personnelles qui seraient éventuellement révélatrices de phénomènes collectifs.

Même si nos questions entourant Pierre Boule ont été posées en dernier, nous présentons d'abord les résultats sur la place qu'occuperait Boule dans l'esprit de nos 229 répondants.

5.4 Pierre Boule, un écrivain méconnu

Notre enquête à partir d'un échantillon biaisé par la forte présence de diplômés en lettres, et plus généralement de cinéphiles très mordus qui se disent aussi grands consommateurs de culture sous toutes ses formes, confirme que Pierre Boule est relativement peu connu aujourd'hui encore.

Rappelons que le roman n'avait atteint que les 35000 exemplaires au cours des quatre années suivant sa publication. Anne-Marie Scholz rapporte qu'au cours des quatre mois suivant la sortie du film, 45000 exemplaires additionnels ont été vendus³.

Le tableau ci-dessous présente comment nos 229 personnes se sont réparties lorsque nous avons posé la question sur l'origine du scénario.

Tableau 5.1 Répartition selon neuf cas suite à la question: Connaissez-vous l'origine du scénario?

| Cas | | Nb de pers. | |
|-----|---|-------------|-----|
| 1 | Nommé Boulle de lui-même (sans notre aide) | 43 | 82 |
| 2 | Nommé Boulle de lui-même après avoir d'abord répondu autre chose à la question | 6 | |
| 3 | Nommé Boulle seulement après avoir reçu l'information que le film est basé sur un roman | 3 | |
| 4 | Nommé Boulle seulement après avoir reçu l'information que le film est basé sur un roman français | 15 | |
| 5 | -Savait précisément que c'était Boulle, mais avait complètement oublié. -Pensait à Boulle, mais ne l'a pas dit, car avait peur de dire une bêtise -Savait précisément que c'était Boulle, mais a eu une confusion en nommant Robert Merle | 15 | |
| 6 | Ne savait pas le lien entre <i>Kwai</i> et Boulle, mais connaît Boulle, et a été en mesure de nommer une information concrète et précise sur Boulle | 18 | 35 |
| 7 | Ne savait pas le lien entre <i>Kwai</i> et Boulle, mais connaît Boulle vaguement, car a été en mesure de nommer une information vague sur Boulle | 17 | |
| 8 | Sait vaguement qu'il y a un roman français, mais a été incapable de nommer un nom, car Boulle n'a au mieux qu'un ancrage très faible (ou sinon nul) dans la tête | 5 | 5 |
| 9 | Ne connaît pas Boulle | 107 | 107 |
| | Total | 229 | 229 |

Pour le cas 6, nous considérons qu'une personne a été en mesure de nommer une information concrète et précise sur Boulle lorsqu'elle a pu nommer un titre ou un fait biographique sur l'auteur. Pour le cas 7, les 17 personnes ayant été en mesure de nommer une information vague sur Boulle

³ Statistique rapportée par Anne-Marie Scholz qui se base sur *Westfalenpost* du 21 mai 1958.

avaient pratiquement toutes l'idée que Boulle était un auteur de science-fiction ou de romans d'anticipation, mais ont été incapables d'être plus précises.

Les 100 répondants qui connaissaient concrètement Boulle (cas 1 à 6) ont été questionnés davantage afin de déterminer à quel moment il serait probable que le nom de Boulle soit entré dans leur esprit. Au mieux des réponses fournies par des souvenirs parfois parcellaires, nous avons réparti ces 100 répondants sur une ligne du temps dans le tableau ci-dessous. Cette ligne du temps comporte deux dates pivot : la sortie de *The Bridge on the River Kwai* en 1957 et la sortie de *Planet of the Apes* en 1968; les deux films ayant fait plus de bruits à leur sortie que la publication des deux romans en 1952 et 1963.

Tableau 5.2 Période à laquelle le nom de Boulle serait venu à la connaissance des participants

| Boulle serait entré dans leur esprit : | Nombre de répondants |
|--|----------------------|
| au moment de l'exploitation initiale de <i>Kwai</i> | 24 |
| après l'exploitation de <i>Kwai</i> , mais a le souvenir de connaître déjà Boulle avant la sortie de <i>Planet of the Apes</i> en 1968 | 4 |
| au moment de l'exploitation initiale de <i>Planet of the Apes</i> en 1968 ou peu après | 12 |
| à une période qui est postérieure à l'exploitation initiale de <i>Kwai</i> (sans pouvoir se placer par rapport à <i>Planet of the Apes</i>) | 54 |
| incapable de déterminer s'il avait connaissance au moment de <i>Kwai</i> ou si la connaissance est venue longtemps après | 6 |
| Total | 100 |

Déterminer l'époque à laquelle le nom de Boulle serait arrivé dans l'esprit des participants est une recherche dans la mémoire qui, plus que toutes autres fouilles de notre enquête orale, appartient au registre des probabilités et non pas à celui de la certitude. Toutefois, rappelons que cette fouille ne concerne que les 100 personnes qui connaissaient concrètement Boulle. Nous exposons ci-dessous quelques exemples qui convaincront le lecteur que les souvenirs – même parcellaires – de ces 100 personnes restent valables pour établir une chronologie qui reste crédible.

Tout d'abord, nous notons que 23 des 24 participants ayant affirmé connaître Boulle au moment de l'exploitation initiale de *Kwai* ont évoqué d'eux-mêmes Boulle dans la conversation, ou sinon ont répondu sans délai à notre question sur l'origine du récit.

Les 12 participants qui affirment avoir pris connaissance de Boulle aux environs de la sortie de *Planet of the Apes* ont tous pu nommer au préalable le titre. Par exemple, Jean-Pierre Le Goff (né en 1945) nous a témoigné de sa « double surprise » de découvrir à la sortie de *Planet of the Apes* que le film était basé sur un roman français, et dont l'auteur était aussi celui à l'origine de *The Bridge on the River Kwai* qu'il avait vu une dizaine d'années plus tôt.

Parmi les 54 autres répondants qui ont dit avoir fait la connaissance de Boulle à une période postérieure à l'exploitation initiale de *Kwai*, nous comptons des personnes qui comme Arlette Regnoli (née en 1939) ont affiché leur surprise lorsque nous leur avons appris le lien entre Boulle et *The Bridge on the River Kwai*. Arlette fait partie des 65 personnes qui ont été en mesure de nommer d'elles-mêmes *La planète des singes*, roman que pratiquement personne n'a lu, mais que tous connaissent de réputation comme étant à l'origine du film. (Le film *Planet of the Apes*, sorti donc en 1968 après l'arrivée de la télévision couleur, n'a cumulé que 1,7 M d'entrées.)

Examinons le cas de Gladys Cahu (née en 1947) qui a exercé la profession de professeure documentaliste. À notre question sur l'origine du récit de *The Bridge on the River Kwai*, Gladys a d'abord répondu qu'elle n'en savait rien. Après que nous lui avons révélé qu'un roman en est à l'origine, Gladys tente Robert Merle, sans pouvoir se justifier sauf pour dire qu'elle a une connaissance vague que Merle a écrit des romans relatant 39-45. Seulement après que nous lui avons révélé que l'auteur est en fait Pierre Boulle, Gladys affiche sa résipiscence. Elle raconte alors que quelque temps après son arrivée en 1995 dans un fonds d'archives au Kremlin-Bicêtre (Val-de-Marne), elle est tombée un jour sur un exemplaire du roman. Elle se souvient que la couverture était globalement blanche avec un encadré bleu (c'était l'édition par Julliard). Gladys nous raconte qu'elle a eu la surprise de découvrir qu'un roman français était à l'origine d'un film hollywoodien qu'elle avait vu dans son enfance. Gladys se souvient aussi d'avoir partagé cette découverte avec son mari, cinéphile lui aussi, lorsqu'elle est rentrée à la maison après sa journée de travail.

Françoise Courivaud (née en 1947) professeure de lettres retraitée, a d'abord répondu qu'elle n'en savait rien, puis s'est ravisée subitement pour nommer Pierre Boule. Françoise raconte qu'elle a pris connaissance de Boule vers ses 35 ans lorsqu'elle cherchait des romans pour ses élèves.

Gladys fait partie des 14 participants qui ont réagi selon le cas 4 du tableau 5.1. Quant à Françoise, elle se range parmi les 6 personnes qui ont réagi selon le cas 2 du tableau 5.1. Gladys et Françoise font partie des 39 personnes qui avaient le nom de Boule enfoui dans leur mémoire à des profondeurs diverses.

Chez les participants se rangeant dans les cas 1 à 4 du tableau 5.1, il est souvent arrivé que le nom de Boule ait resurgi soudainement à leur mémoire après un laps de temps durant laquelle ils affichaient une ignorance. On peut supposer que l'acquisition de leur savoir sur Boule ne serait pas contemporaine à leur expérience du film. Toutefois, nous ne nous ancrions pas davantage dans le domaine de la psychologie ou des neurosciences, car là n'est pas l'essence de notre recherche. Retenons simplement que le lien entre le film et Boule est, pour plusieurs personnes, un savoir insu.

Mentionnons que Maurice Lépée (né en 1929), également professeur de lettre, raconte qu'il a croisé le nom de Boule autour de 1980 parce que Boule était alors au programme. Si aujourd'hui le nom de Boule est pour lui bien associé à *The Bridge on the River Kwai*, Maurice se dit incapable de nommer un autre titre écrit par Boule.

En somme, notre échantillon, pourtant biaisé par la présence de 44 enseignants de lettres ou langues, trois bibliothécaires et un libraire, ne comporte que 12 participants qui ont lu quelque chose de Boule. Et seulement cinq de ces 12 ont été en mesure de nommer un titre autre que *Le Pont de la rivière Kwai* ou *La Planète des singes*⁴.

⁴ Jean-Francois Pounit (né en 1948) dit avoir lu plusieurs œuvres, mais n'a pu nommer que *Les oreilles de la jungle* et *L'énergie du désespoir*. Il n'a pas lu *Le pont de la rivière Kwai*. Jean-Pierre Jordano (né en 1938) a lu tardivement *Un métier de seigneur*. Anne et Gérard Muguët (née en 1940 et né en 1943) ont lu dans leur vie d'adulte *Le sacrilège Malais*. Gérard Charrier (né en 1939) dit avoir lu le recueil *E=mc2* avant 1958.

Yvette et Michel Colomès (née en 1931 et né en 1933) connaissent Boule comme un Français ayant écrit des romans sur l'Asie parce qu'ils ont effectué plusieurs voyages sur ce continent depuis leur retraite. Yvette et Michel ont appris avec surprise de notre bouche que Boule a aussi imaginé un roman ayant inspiré un film qu'ils ont vu en 1958.

Notre échantillon comporte deux participants originaires de la région d'Avignon, ville natale de Pierre Boule. André Uguetto est né à l'Isle-sur-la-Sorgue en 1942, et Brigitte Cambon est née à Avignon même en 1942. À l'interview, Brigitte savait que *The Bridge on the River Kwai* est tiré d'un roman de Pierre Boule qu'elle sait être originaire d'Avignon. Brigitte pense qu'il est probable qu'elle connaissait l'implication de Boule au moment d'aller voir le film quelque part avant de partir étudier à Aix-en-Provence en 1961. Elle n'a pas été en mesure de livrer un résumé acceptable du film, et ne savait pas que Boule était aussi à la source de *Planet of the Apes*. André Uguetto était lycéen à Avignon en 1957-58, et affirme être allé voir *The Bridge on the River Kwai* notamment parce que la presse avignonnaise parlait de Boule. Bien que par la suite, André devint professeur de lettre, et qu'il œuvrait toujours dans l'écriture et l'édition littéraire au moment de notre interview, il n'a cependant pas lu le roman. En somme, nous osons supposer que la connaissance de Boule par André et Brigitte au moment de l'exploitation initiale du film est essentiellement imputable aux bruits qui couraient précisément à ce moment-là à Avignon⁵.

Le cas de *The Bridge on the River Kwai* est donc celui d'un film immensément plus connu que le roman dont il est l'adaptation, et ce dans le pays d'origine de l'écrivain, et auprès d'un échantillon de citoyens plutôt cultivés. Le film appartiendrait à une culture populaire alors que le roman appartiendrait à une culture savante? En tout cas, rappelons que Boule n'a intéressé que deux universitaires en littérature : Georges Joyaux et Lucille Becker qui travaillaient dans des universités américaines, comme nous l'avons déjà mentionné à la section 2.2.

Ajoutons que Boule est souvent confondu avec Robert Merle. Dans le cas 1 du tableau 5.1, on compte notamment Léon Zouker (né en 1926) qui a répondu : « Pierre Boule, celui qui a écrit

⁵ Brigitte et André ont quitté définitivement Avignon après le lycée. À noter que la Bibliothèque municipale Pierre Boule au 6 Place du Viguiier à Avignon n'a ouvert ses portes qu'en 1994 après la mort de l'écrivain, et n'était alors qu'une annexe de 100m². Aujourd'hui, ce n'est toujours qu'une petite bibliothèque de quartier.

aussi *Week-end à Zuydcoote*. ». Dans le cas 5, on trouve Michel Abdou (né en 1945) qui a répondu : « D'un roman par un certain Robert Merle qui a aussi écrit *La Planète des singes*. » Le cas 7 comporte notamment des participants qui ont parlé de « romans de science-fiction » ou « d'anticipation » en incluant parfois *Un animal doué de raison* ou *Malevil*, deux romans de Merle. Il nous est difficile de dénombrer exactement les participants qui sont tombés dans l'association facile entre *La Planète des singes* et *Un animal doué de raison* ; une association thématique qu'a effectuée notamment par Michel Audouy (né en 1951) qui précise surtout qu'il n'a jamais rien lu de Pierre Boulle. Nous parlons de confusion entre les deux romanciers, mais il serait peut-être plus exact de dire que Robert Merle a éclipsé, voire phagocyté, une part qui revenait à Pierre Boulle dans l'imaginaire des lecteurs. Les deux écrivains se sont consacrés à la Deuxième Guerre mondiale et à la science-fiction, mais Merle, qui a été professeur de lettres dans plusieurs lycées et plusieurs universités, est visiblement plus connu. Jean-Claude Tibes (né en 1936) nous a témoigné avoir eu Merle comme professeur à l'Université de Toulouse⁶. Après avoir suivi un cours donné par Merle, Jean-Claude a lu *Week-end à Zuydcoote*.

Finalement, seulement trois participants: Christian Bourdier (né en 1936), Michèle Causse (née en 1941) et Yves Estor (né en 1946) ont affirmé avoir lu *Le Pont de la rivière Kwai*. Outre que dans les trois cas, la lecture aurait été effectuée après la sortie du film, tous les trois ne souviennent pas le moins du monde des particularités du roman par rapport au film. Leur expérience du roman ne serait donc pas marquante. Car nous croyons que le dénouement différent entre le roman et le film aurait au moins été préservé en mémoire si la lecture avait été marquante. Yves Estor s'est mis à relire le roman à la suite de notre interview. Il nous a recontacté pour nous faire part de sa « découverte » que la fin du roman différait de celle du film qu'il avait bien en mémoire.

Nous osons le dire, le roman en lui-même n'est pas une œuvre qui se détacherait de la production littéraire. Bien que plusieurs éléments dramatiques qui font la force du film sont tirés tels quels du roman, le récit écrit par Boulle s'approche plus d'une nouvelle que d'un roman. André Bazin a su bien exprimer cette différence entre le roman et le film quand il écrit :

⁶ Merle fut professeur à l'Université de Toulouse de la rentrée universitaire 1957 jusqu'à la fin de l'année universitaire 1959-60 selon son fils Pierre Merle dans *Robert Merle : Une vie de passions*, 2008.

Des deux, en effet, c'est le roman qui est une nouvelle et le film qui est un vrai roman. L'action évoquée par Boule est sans doute substantielle et longue, mais elle l'est dans un style cursif et fort peu descriptif. Il ne s'agit guère que du développement logique d'une situation dans un cadre historique et géographique, posé en termes presque abstraits. Quant aux personnages, leur psychologie personnelle est à peu près limitée aux besoins de l'évolution complète de la situation initiale. Son colonel Nicholson n'est qu'une ganache parée de la dignité britannique [...] En tout cas, il ne laisse guère dans le souvenir que l'image schématique d'un type sociologique et moral, non cette connaissance intime et familière propre aux héros de romans. [...] En sorte que, tiré d'un petit livre de 150 pages, Le Pont de la Rivière Kwai apparaît, à qui ne l'a pas lu, comme l'adaptation d'un gros roman trois fois plus long.⁷

Cette épaisseur psychologique ajoutée au caractère de grand spectacle exotique feraient du film une œuvre suffisamment imposante (en termes purement quantitatifs et pas nécessairement qualitatifs) pour surnager du lot des films vus à l'époque, alors que le roman de Boule s'oublierait au-delà de son titre par sa stature restreinte (encore en termes purement quantitatifs et pas nécessairement qualitatifs) par rapport aux romans publiés à l'époque.

Nous ne poursuivons pas plus loin l'analyse comparative entre l'œuvre littéraire et filmique. C'est le film qui est l'objet de notre étude.

5.5 Ce que représentait *The Bridge on the River Kwai* pour les 85 participants

Nous nous concentrons ici sur les 85 participants qui ont vu le film lors de son exploitation initiale, et qui ont pu livrer un résumé de l'intrigue au moins acceptable. De tout ce qui a été émis parmi ces 85, nous exposons ici les dissertations et explications les plus pertinentes et représentatives.

⁷ Bazin, « Haute infidélité » dans Cahiers du cinéma, No.80, février 58, p. 50.

Nous répétons que nous faisons attention de ne pas inclure les propos émis par les participants qui ont en quelque sorte un trop fort talent de dissertation combiné à une vaste culture générale. En effet, nous avons rencontré des individus dont la culture générale était des plus impressionnante. Certaines de ces personnes tendent à extrapoler des explications à partir de leur érudition; ainsi elles se détachent de leur expérience personnelle pour raconter l'Histoire. Heureusement ces « cours magistraux d'Histoire » qui ont un faible lien avec l'expérience personnelle du spectateur sont facilement repérables.

Les différentes explications livrées par nos participants pourraient se classer selon six grandes thématiques :

- 1) la musique du film : l'air de la *Colonel Bogey March* était très entendu à la sortie du film
- 2) une nostalgie de l'Indochine et son exotisme
- 3) un rapport ambivalent qu'ont les Français à l'égard des Britanniques, et une certaine popularité d'Alec Guinness
- 4) le dilemme cornélien et les notions de devoir et de désobéissance aux règles
- 5) la guerre en Algérie et un rapport ambivalent avec l'armée
- 6) un renvoi à la Deuxième Guerre mondiale

Les différentes pistes livrées par nos participants ne se rangent pas de manière exclusive dans une seule des six thématiques; les explications chevauchent souvent plusieurs thématiques qui sont en fait interreliées. Par exemple, la nostalgie de l'Indochine (thématique 2) relève du colonialisme qui touche également la guerre en Algérie (thématique 5). Deuxième exemple : le rapport ambivalent qu'entretiennent les Français à l'égard des Britanniques (thématique 3) se trouve complexifié avec le souvenir de la Deuxième Guerre mondiale (thématique 6). Troisième exemple : l'omniprésence de l'air de la *Colonel Bogey March* (thématique 1) pourrait résonner avec la forte présence de l'armée dans l'imaginaire collectif à un moment où le service militaire dépassait 24 mois (thématique 5). Enfin, il y a surtout que nos participants donnent souvent plusieurs pistes.

Nous exposons ci-dessous les témoignages les plus évocateurs pour chacune des six thématiques.

5.5.1 La musique du film

La « Colonel Bogey March » qui a été reprise comme trame sonore et comme musique intradiégétique est présente dans l’imaginaire populaire comme « la musique du Pont de la rivière Kwai ». En effet, la réponse qui fut largement la plus récurrente à notre question sur le succès du film a été « la musique du film ». Mais au lieu de chiffrer l’occurrence de cette réponse parmi les 229 témoignages, il est plus significatif de dire que « la musique du film » fut la réponse donnée spontanément en premier lieu par pratiquement tout le monde.

Le sens de cette réponse simple peut se résumer dans la formulation suivante de Françoise Chevalier (née en 1935) : « On avait envie d’aller voir le film dont était tirée cette musique qu’on entendait partout. »

Dans le cas des participants qui n’avaient pas été marqués par le film, ou n’avaient pas un souvenir clair de l’intrigue, « la musique du film » était souvent une réponse refuge faute d’avoir des souvenirs détaillés de l’époque et des circonstances.

La forte pénétration de cet air (et de la chanson dérivée *Hello le soleil brille* par Annie Cordy) se perçoit notamment chez une dizaine de participants qui sont parvenus à situer l’année de sortie du film grâce à un souvenir précis lié à la musique. Par exemple, Jean-Paul Rondeau (né en 1944) a situé son visionnement du film en mai ou juin 1958 parce que c’était contemporain à une foire annuelle à La-Roche-sur-Yon. Interne dans le collège de la ville, Jean-Paul se souvient que les haut-parleurs de la foire passaient en boucle la musique du film qui devenait ainsi audible jusque dans les classes.

Marc Cadier (né en 1934) et Paul Carencu (né en 1931) se souviennent que la musique a été jouée par l’orchestre de la caserne durant leur service militaire. Marc a débuté son service à Lyon en 1959, et cet air était repris comme la musique du gouverneur pour les prises d’armes. Quant à Paul, il concluait son service à Nîmes en septembre 1959. Paul nous témoigne que lors des cérémonies du samedi matin, cet air était joué avant la Marseillaise. Paul nous confie qu’il avait été choqué que l’armée française choisisse une pièce britannique parmi tout le répertoire français disponible.

Marc Raffray (né en 1938), qui se dit politiquement de droite et venant d'une famille « très gaulliste », se rappelle d'avoir vu le film au printemps 1958 possiblement au cinéma Apollo à Nantes. À l'été, dans un stage de voile aux Glénan, Marc a sifflé l'air parce que cet air lui plaisait. Il se rappelle que « une bande de gauchistes » antimilitaristes l'a hué parce que l'air était dans leur tête associée à la gloire de l'armée.

Jean-Claude Loustalan (né en 1937) a livré un témoignage qui met la musique du film en lien avec les bouleversements sociopolitiques liés à la Guerre d'Algérie, et la haute considération qu'il entretient à l'égard de l'armée. Jean-Claude explique le succès du film en disant :

...la musique n'est pas étrangère... Le morceau du *Pont de la rivière Kwai*, je l'ai entendu pendant toute ma vie. Symboliquement, je me suis souvent demandé ce que ça pouvait signifier. Comme j'avais d'autres soucis, je n'ai pas approfondi la question. Mais le symbolisme m'intéresse beaucoup. Donc, sur le sens, sur le verbe, sur la musique, sur la puissance du son, là je me suis dit : Qu'est qu'il y avait ? Il y avait un élan général. La musique portait ! Et les gens avaient besoin de cette marche en commun... Et c'est pour ça que ça a marché. [...] entre les arrivées de de Gaulle et tous les problèmes de gouvernements etc... puis Alger, puis l'Algérie française après... On était très très sensible à l'armée à ce moment-là en France. [...] Même moi, je me demandais si je faisais une carrière militaire.

Le témoignage de Jean-Claude dans son intégralité regroupe plusieurs pistes sur lesquels nous reviendrons tout au long de la présente thèse jusqu'au chapitre 9.

5.5.2 La nostalgie de l'Indochine

Jean-Pierre Le Goff (né en 1945) dit que ses parents ont emmené la famille au complet voir le film par nostalgie de l'Indochine. Sa famille devait partir s'installer en Indochine au début des années 1950 parce que son père avait obtenu un poste. La famille attendait la fin de la Guerre d'Indochine pour partir, mais la chute de Diên Biên Phu est venue anéantir leur plan.

Marc Raffray a aussi répondu la nostalgie de l'Indochine. Il témoigne que sa famille a été marquée par la chute de Diên Biên Phu parce que « la France perdait un beau pays ».

Michel Praeger (né 1931) répond qu'il était très sensibilisé à ce moment-là par le débat colonial à la suite de Diên Biên Phu. Il lisait le journal *Opéra* où « on parlait de cinéma, de théâtre et un peu de politique ». De là, il dit avoir été très marqué par les écrits de Pierre Mendès France et sa politique de décolonisation. « Donc, partant de là, il fallait absolument que j'aie vu *Le Pont de la rivière Kwei*. C'était indispensable. »

Jean-Pierre Jordano (né en 1938) évoque aussi l'Indochine tout en soulignant qu'il ne s'intéressait pas à l'actualité politique dans son adolescence. Il dit avoir été marqué par l'action d'un professeur de lycée qui a demandé à la classe un moment de recueillement au lendemain de la chute de Diên Biên Phu. Même si Jean-Pierre reconnaît qu'il a vu le film près de quatre ans après cet incident lié à l'Indochine, il poursuit son explication en invoquant l'épisode où l'infirmière militaire Geneviève de Galard (surnommée « l'ange de Diên Biên Phu ») a été élevée au rang d'héroïne nationale.

Hubert Garlot (né en 1938) a évoqué l'Indochine et le fait que l'Armée française est une armée de conscription (même si l'Indochine impliquait des militaires de carrière) Il dit avoir un souvenir marquant de Diên Biên Phu et par la suite de « l'admiration de la France tout entière pour Geneviève de Galard ».

Jacques Salomon (né en 1934) est notre sixième participant ayant répondu la nostalgie de l'Indochine tout en ayant livré un résumé minimalement acceptable de l'intrigue du film. En fait, Jacques a livré un très bon résumé qui ajoute encore plus de crédibilité au témoignage qu'il nous a donné lorsque nous lui avons demandé pourquoi il est allé voir le film. Il répond :

Parce que c'était un film dont on parlait beaucoup, et qui répondait aussi à... Ça m'oblige à vous parler de ma personnalité. Je voulais faire faire l'école navale, c'était une école militaire! Mon grand-père maternel était un officier. Et mon arrière-grand-père paternel était officier, et il a servi en Indochine. Je sais qu'il a servi à l'époque où le siège du

mandarinat était Huê. Donc, pour moi j'ai cet esprit militaire. Je l'ai encore aujourd'hui. J'ai une attirance...

Voilà pour la motivation personnelle de Jacques. Et lorsque nous lui avons demandé son explication personnelle du succès du film à travers la France, il répond spontanément la nostalgie de l'Indochine. Il raconte qu'il a un souvenir vif de la chute de Diên Biên Phu qu'il a suivi attentivement à la radio. Son explication insiste sur l'Indochine même s'il reconnaît que le film est sorti quatre ou cinq ans après les journées du 7 et 8 mai 1954 dont il est capable de nous fournir beaucoup de détails.

Nous notons qu'une poignée de participants parmi ceux qui ont produit un résumé du film que nous avons évalué comme « inacceptable » ont placé l'intrigue en Indochine et durant la décolonisation. Cette erreur constituerait un autre indice sur lequel nous pouvons inférer que l'Indochine occupait une place peu négligeable dans l'imaginaire de la génération de nos participants.

Martine Garibaldi (née en 1950) témoigne que ses parents l'emmenaient beaucoup au cinéma, mais elle se souvient de *The Bridge on the River Kwai* comme d'un grand succès que sa mère lui a interdit de voir. Martine avait un oncle (le jeune frère de sa mère) qui avait combattu en Indochine, et en était revenu amer et traumatisé. Sa mère avait non seulement fui *The Bridge on the River Kwai*, mais était allée jusqu'à l'interdire à sa fille. Martine explique que pour sa mère, le film rappelait l'angoisse extrême qu'elle avait vécue durant les années où son jeune frère était en Indochine.

Jacqueline Martin (née en 1936) rattache *The Bridge on the River Kwai* à l'époque où elle voyait des actualités sur l'Indochine. C'est un souvenir évidemment anachronique, mais son discours est fortement empreint de l'époque de l'Indochine et de militarisme. Jacqueline a deux grands-pères qui sont des Poilus. Son récit de vie accorde une place paternelle à son parrain qui a fini sa carrière comme général. Ce parrain était admiré par toute la famille, et était « très saint-cyrien ». C'est son mari Gérard Martin qui nous dévoile au cours de l'interview commun que Jacqueline a songé dans sa jeunesse à devenir infirmière militaire.

5.5.3 L'image des Britanniques

The Bridge on the River Kwai aurait interpellé plusieurs de nos répondants par une image des Britanniques qui correspond bien à celle que se font les Français. Les réponses données sur l'image du Britannique vont clairement dans deux directions, l'une positive et l'autre négative, mais elles sont toutes liées à cette idée d'inflexibilité et de discipline.

D'une part, il y a cette vision négative du Britannique rigide qui se trouve notamment dans les témoignages de Janine Magnien (née en 1934) ou de Monique Farkas (née 1936) qui parlent toutes les deux de « obtus ». Jean-Claude Mazollier (né en 1940) dit : « Il y a une discipline de l'armée britannique qu'on n'a pas en France. Le militaire britannique c'est carré, le policeman anglais c'est carré. » Quant à Anne Muguet (née en 1940), *The Bridge on the River Kwai* aurait interpellé certains spectateurs français de l'époque par sa représentation typée du « militaire british ». Pour Anne, le personnage du colonel Nicholson est « rigide et obtus », collant ainsi au stéréotype que se faisaient les Français sur les Anglais à une époque où « les Français adoraient taper sur les Anglais ». Pour Anne, « la Perfide Albion était encore dans l'esprit des Français à ce moment-là ».

Philippe Malgouyat (né en 1941), Laurent Cuzin (né en 1945) et Annick Plou (née en 1947) ont tous les trois effectué un résumé que nous avons évalué comme « très bon ». Tous les trois sont aussi plus jeunes que les cinq personnes précédemment citées. Philippe a vu le film à 17 ans à l'été 1958 à Arcachon. Laurent a vu le film avec son père au Marignan sur les Champs-Élysées vers ses 13 ou 14 ans. Annick a vu le film vers ses 13 ans à Paris dans une salle de quartier. Tous les trois parlent précisément d'une « rivalité » entre Français et Britannique avec un sous-entendu d'une relation amour-haine.

Philippe dit :

...ce sont des Anglais avec... un aspect du tempérament britannique qui peut être critiquable... puisque ça va jusqu'à la folie de cet homme. [L'officier anglais] est entré dans une sorte de folie. Et ça, ça plaît aux Français parce que.... On aime bien les Anglais, mais... il y a toujours cette rivalité séculaire entre la France et l'Angleterre. Et si de temps en temps, il peut y avoir une petite pique sur les Anglais!

Philippe termine son explication sur le succès du film en parlant de l'attrait d'aller voir : « l'inflexibilité du tempérament britannique... face à la cruauté des Japonais... L'inflexibilité du tempérament britannique vue durant la guerre avec les bombardements sur Londres... La ténacité des Britanniques lors des bombardements! »

Annick dit : « Peut-être les Français ont aimé voir ce colonel britannique se fourvoyer [...] Se fourvoyer dans la volonté de créer, et finalement faire une connerie énorme. [...] Ça ne nous déplaisait pas de voir les Britanniques se fourvoyer. » Elle ajoute qu'il y a une : « rivalité entre Français et Britanniques par rapport au courage » en nommant l'évacuation de Dunkerque.

Laurent parle de sentiments ambivalents, mais finit par dégager qu'il y avait un sentiment plutôt sympathique pour l'Angleterre. Il se rappelle que lors de la visite officielle d'Elizabeth II en avril 1957, ses parents avaient « loué une télé pour regarder la Reine Elizabeth se balader sur le bord de la Seine avec René Coty ». Il retient que la famille pouvait se rendre sur les lieux mêmes des festivités organisées pour la visite, mais pour éviter un bain de foule, ses parents ont préféré louer un téléviseur. Laurent dit aussi qu'il y avait un folklore sur les Anglais avec le personnage du Major Thompson de l'écrivain-journaliste Pierre Daninos. C'était une caricature affectueuse sur un peuple qui vivait à l'envers, mais était sympathique. Laurent ajoute que « Alec Guinness est la quintessence de la britannicité ».

Nos interviews nous ont fait voir un fait curieux. Une quantité surprenante de nos participants, même parmi ceux qui ont une grande culture de cinéma et qui ont bien résumé le film, ont parlé de David Niven au lieu de nommer Alec Guinness pour désigner l'acteur interprétant le Colonel Nicholson. Malheureusement, nous ne pouvons pas présenter au lecteur des statistiques rigoureuses sur cette confusion parce que nous n'avons pas demandé systématiquement à tous nos répondants le nom de l'acteur. Ce fut seulement après avoir déjà interviewé plusieurs participants que nous avons commencé à demander aux participants subséquents le nom de l'acteur après que nos premiers interviews aient fait voir que cette confusion était très courante. Nous pouvons toutefois affirmer qu'au cours de la campagne d'enquête, pas moins de 31 participants ont attribué

le nom de David Niven à l'acteur interprétant Nicholson. (De ces 31 participants, deux ont su se corriger d'eux-mêmes en se reprenant avec Alec Guinness.)

Philippe Malgouyat et Annick Plou, que nous venons de citer plus haut, font partie de ces 31 participants ayant nommé David Niven. La confusion commise par Philippe et Annick s'enracine en profondeur puisqu'ils ont tous deux parlé de *Kind Hearts and Coronets* (*Noblesse oblige*, 1949) en l'attribuant à la filmographie de David Niven. Par ailleurs, le film de Robert Hamer est celui qui est le plus souvent cité par nos participants qui ont développé sur Alec Guinness dans leur témoignage; les autres comédies des studios Ealing ont été éclipsées.

Dans la discussion sur le colonel Nicholson, Annick dit :

David Niven était un acteur que mon père aimait bien. Tiens à ce propos, je n'ai pas parlé de *Noblesse oblige*. David Niven était un acteur assez aimé dans mon milieu familial. La rigueur britannique, le flegme...enfin tout ça c'était assez bien vu. J'ironise hein, vous voyez bien! Mais en même temps que j'ironise, je prends de la distance parce qu'en même temps, je ne dis pas qu'il ne fait pas bien quoi!

Nous avons interrogé nos participants qui ont fait la confusion d'en chercher les causes. Leurs explications allaient toutes dans le même sens; les deux acteurs sont l'incarnation par excellence de la britannicité. Jean Casanova (né en 1946), qui fut l'un des deux participants ayant d'abord prononcé le nom de Niven pour se corriger d'eux-mêmes par la suite, explique : « Je les confonds, ils ont ce style british particulier. »

Le titre français *Noblesse oblige* participe peut-être un peu à cette idée de britannicité associée à Alec Guinness. Nous reviendrons sur la popularité d'Alec Guinness au chapitre 7, et sur le sentiment ambivalent à l'égard des Britanniques au chapitre 10. Nous ne pouvons pas nous aventurer dans une étude d'ordre anthropologique sur l'expression « *stiff upper lip* », expression désignant un stoïcisme britannique qui résonne pourtant bien avec les témoignages que nous avons

recueillis⁸. De là, nous nous contentons de conclure cette section avec un commentaire de Rose-Marie Montoya (née 1944). Rose-Marie croit que le thème premier de *The Bridge on the River Kwai* est « l'honneur et la parole donnée ». Elle ajoute :

...surtout les Anglais ont le sens de l'honneur développé, on n'a qu'à voir le film *Les quatre plumes blanches*⁹, c'est dans le même esprit. La destruction du pont n'est qu'une anecdote de la fin, David Niven est confronté à son honneur et son patriotisme. Et c'est la balle qui a choisi. David Niven ne pouvait pas choisir. Il a laissé le destin choisir pour lui.

Ces quelques phrases de Rose-Marie combinent l'image rigoriste des Britanniques et une forme de dilemme cornélien (même si elle ne le nomme pas textuellement).

5.5.4 Le dilemme cornélien et devoir

Six participants ont parlé du dilemme cornélien dans la discussion. Quatre de ces six : Marc Cadier (né en 1934), Gérard Grandval (né en 1930), Jean-Paul Rondeau (né en 1944) et Laurent Bloch (né en 1947) ont suggéré textuellement que le récit du film comporte un dilemme cornélien.

Gérard a ramené le thème du dilemme cornélien lorsque nous lui avons demandé les raisons du succès du film en France. C'est seulement à cette question sur le succès que Robert Coustet (né en 1934) a soulevé le dilemme cornélien. Gérard et Robert suggèrent que le drame du colonel Nicholson a une dimension cornélienne qui aurait particulièrement interpellé les Français qui ont été nourris par l'œuvre de Corneille à l'époque du lycée.

⁸ Dans notre enquête, nous avons entendu « *stiff upper lip* » à l'intérieur de l'explication du succès du film en France qu'a donné John Wainer (né en 1936), mari de notre participante Françoise Boudet-Wainer (né en 1943). John est un des quatre époux ou épouses qui se sont incrustés à l'interview de leur conjoint respectif (voir section 4.2). John est britannique d'origine, mais habite en France avec sa femme Françoise. Pour John, le colonel Nicholson incarne bien l'image que les Français se font des Britanniques, image qui peut être désignée par l'expression « *stiff upper lip* » qui peut être positive comme négative.

⁹ Rose-Marie a fait des *Quatre plumes blanches* un de ses souvenirs les plus marquants en première partie d'interview. Puisque Rose-Marie est née en 1944, nous supposons qu'elle désignait le remake *Storm over the Nile* sorti en 1956 plutôt que la version la plus célèbre *The Four Feathers* réalisé en 1939 et sorti en France en 1945.

Marc, Laurent et Gérard définissent le dilemme cornélien comme l'opposition entre deux devoirs. Robert parle d'une opposition entre le devoir et la raison, ou le devoir et l'intérêt. Quant à Jean-Paul, il parle d'une opposition entre le devoir et l'honneur.

Michel Miahle (né en 1941) est la sixième personne dont le discours aborde Corneille. Pour Michel, le film pose des problèmes moraux de positionnement à la manière des pièces du grand siècle classique du théâtre français, et dont Corneille et Racine sont les figures de proue. Michel n'est pas aussi précis que les quatre personnes précédentes, mais son discours touche de manière ténue le dilemme cornélien.

Simone Vayssière (née en 1932) a plutôt prononcé l'adjectif « racinien » en parlant du colonel Nicholson. Selon Simone, les Français sont traditionnellement admiratifs de ces héros qui tracent leur destin envers et contre tous comme l'ont fait Jeanne d'Arc et le général de Gaulle. Nous avons demandé à Simone s'il n'y avait pas une part de Corneille dans le caractère héroïque qu'elle a dégagé dans sa dissertation, mais elle a rejeté cette idée en disant qu'elle n'avait pas assimilé l'œuvre de Corneille pour pouvoir parler de l'auteur du *Cid*. Simone n'a pas été en mesure de nous livrer une définition plus étoffée de ce qu'elle entendait par « racinien », mais retenons cette idée d'héroïsme tragique.

Simone et les six hommes avaient assimilé à différents degrés les notions du théâtre classique français. Les discours les plus affirmatifs et structurés concernent la notion du devoir ou des obligations. Le devoir se retrouve en palimpseste dans les autres thématiques ci-haut.

5.5.5 La Guerre d'Algérie

Sur les possibles raisons du succès de *The Bridge on the River Kwai*, Michel Bibard (né en 1931) a enchaîné immédiatement avec son service militaire en Algérie. Michel raconte que durant son service, « la décision personnelle était louche ». Il fallait « obéir sans hésitation ni murmure ».

Guillaume Tissot (né en 1935) a produit un résumé de l'intrigue en adoptant un jugement sévère. Son résumé comportait des termes comme « bêtise militaire » et « orgueil ». L'expression

« logique de guerre » a été utilisée dans un sens péjoratif. Guillaume a achevé son résumé avec la phrase : « Comble de l'imbécilité, cet officier découvre le stratagème ...il voit le fil de commande des explosifs... » pour souligner l'ironie de la fin du film avec la chute de Nicholson sur le détonateur.

Une fois que nous avons posé notre question sur l'intentionnalité ou non de la chute de Nicholson, Guillaume a opté pour la chute accidentelle. Sans que nous lui ayons demandé une justification de son choix, Guillaume nous dit : « Je n'aime pas beaucoup la logique militaire alors je suis peut-être influencé par ça. »

Lorsqu'est venu le temps de fournir une explication du succès du film, Guillaume insinue tout de suite l'Algérie. À partir de 1955, Guillaume faisait des études à Sciences-Po. Il témoigne : « Étudiants à Science-Po, on n'était pas portés à repenser à la Deuxième Guerre. On était dans les guerres coloniales. J'étais assez à gauche, et je participais aux manifestations. Science-Po était très anticolonialiste. »

Guillaume croit avoir vu *The Bridge on the River Kwai* en 1958 à l'Omnia ou au Normandie lorsqu'il retournait le weekend chez ses parents à Rouen. Si Guillaume associe le succès du film aux guerres coloniales, il reconnaît que sa sortie pour voir le film en 1958 s'inscrivait dans un cadre de divertissement.

Son service militaire ne débuta qu'en 1960 après qu'il ait épuisé tous les recours pour ne pas partir. Il fit 24 mois, dont cinq en Algérie. « J'étais dans l'infanterie, j'ai vécu des situations où on était confronté à des gradés imbéciles. »

Fred Coiffard (né en 1935) a vu le film à sa première exclusivité au Mondial, rue Voltaire à Bordeaux¹⁰. Il a disserté sur le film comme suit :

¹⁰ Fred se souvient que *The Bridge on the River Kwai* était resté « des mois et des mois » à l'affiche au Mondial. Ce fait est confirmé par l'article « Bordeaux dans le rétro : zoom en images sur les anciens cinémas de quartier » dans *Sud Ouest Bordeaux* du 18 août 2017.

C'est la trahison d'un colonel qui a oublié qu'il était britannique du côté des alliés, il s'est joint aux Japonais. Sans se rendre compte qu'il trahissait son pays. Parce que c'est un homme rigide qui ne comprenait pas du tout... l'individualisme! Il a été formé par les militaires pour obéir, il obéissait et voulait que tout le monde lui obéisse. C'était ça le problème du colonel, ce n'était pas un individu qui pensait lui-même, c'était l'armée qui pensait pour lui. C'est ça qui est terrible dans *Le Pont*... C'est un peu comme ce qui s'est passé en Algérie avec les généraux contre De Gaulle, ils ont pensé militairement, ils n'ont pas pensé que le pays, la France, les Français ne seraient pas d'accord. Ils n'ont pas pensé à ça. Le colonel Nicholson n'a pas pensé que les Anglais ne seraient pas d'accord. Il a oublié son devoir et aussi sa nationalité. Il a trahi; ce qu'ont fait les généraux. C'est malheureux à dire, mais c'est comme ça. Ça arrive souvent à beaucoup de gens qui sont apprivoisés à faire des choses comme des perroquets. Quand l'individu disparaît devant la masse.... Ce colonel idiot fait la même erreur...

Fred a passé 20 mois en Algérie durant son service militaire qui s'est terminé en mars 1958. En réponse à la question sur la chute du colonel Nicholson, Fred campe fermement sur l'accidentel. Il dit : « Pour que les spectateurs le jugent comme quoi il est responsable. Jusqu'à la fin il a été responsable. Dans mon opinion, il est tombé accidentellement sur le détonateur. »

5.5.6 Un renvoi à la Deuxième Guerre mondiale

Le passé familial ou personnel en lien avec les années de Deuxième Guerre mondiale pouvait constituer une motivation pour aller voir le film.

Hélène Échinard (née en 1942) raconte que sa famille ne se précipitait pas pour aller voir les films de guerre, mais pour *The Bridge on the River Kwai*, la famille au complet est allée voir au cinéma Meilhan à Marseille. Son père, ingénieur, était capitaine de réserve dans le génie. En 1939, il a été mobilisé à Avignon, et a eu pour mission de miner tous les ponts de la Durance dans le secteur où se trouve aujourd'hui le barrage de Serre-Ponçon. Cela était en prévision d'une possible attaque italienne à cause du Pacte d'acier. À la Libération, il a été remobilisé pour tout déminer ce qu'il avait fait. C'est ce passé du patriarche qui a motivé Hélène, sa sœur aînée et ses parents. Hélène

raconte avoir le souvenir que sa sœur avait fait la remarque que le film avait déjà atteint sa 52^e semaine ou du moins un nombre élevé de semaines. La famille a attendu un week-end pour que l'aînée qui étudiait à Aix-en-Provence revienne en famille sur Marseille pour se rendre ensemble au Meilhan¹¹.

Michel Sandras (né en 1943) parle tout simple du fait que dans son village du Pas-de-Calais, il y avait encore des « souvenirs très vivaces de la guerre » dans les années 1950. Son père, qui a été pris dans la poche de Dunkerque, aimait notamment les films de guerre. Ce dernier a donc emmené la famille au complet voir *The Bridge on the River Kwai*.

Jean-Claude Tibes (né en 1936) a répondu avoir toujours aimé les films sur la Deuxième Guerre parce qu'il a été « marqué » dans son enfance. Il habitait durant l'Occupation en périphérie de Montauban. À côté de son école se trouvait un terrain de manœuvre militaire allemand. Jean-Claude raconte que ses camarades et lui étaient grandement impressionnés par les exercices de chars produisant des nuages de fumée. Les Allemands venaient s'abreuver dans la cour de l'école et leur donnaient des bonbons. À ses yeux de gamin, ces militaires allemands étaient de « jeunes gens comme les autres ». Sans le dire explicitement, son discours sous-entend qu'il a même eu un contact cordial avec ces militaires. Si le mot « fascination » est pour lui aujourd'hui trop fort, Jean-Claude avoue avoir eu un « attrait » pour ces manœuvres qu'il a trouvées « très impressionnants ». Ce n'est que par la suite qu'il a compris le vrai état des choses. D'autant plus que ses recherches plus tard ont mené à conclure que les militaires avec qui il a eu un contact n'étaient pas seulement issus de la Wehrmacht, mais aussi des Waffen-SS dont possiblement la division Das Reich qui est effectivement passée par sa région. Des incidents plus dramatiques dans sa région comme l'exécution de huit otages aléatoires en représailles à la Résistance, et les combats de la Libération ont marqué son enfance, mais cela sans que ce soit traumatisant pour lui au point où il affirme que, toute sa vie, il a cherché à lire des écrits et voir de films sur la Deuxième Guerre mondiale.

¹¹ Situé au 136, de La Canebière, le Meilhan a effectivement projeté le film à partir de février 1958, selon les recherches effectuées par Thierry Béné pour *Salles-cinéma.com*.

Le cas d'Anne Faivre (née en 1946) est un premier témoignage qui démontre comment le vécu induit une certaine interprétation du film. Née à Saint-Omer, Anne a témoigné avoir grandi dans un milieu où la période de 39-45 était encore très présente. Ses parents lui parlaient beaucoup des années précédant sa naissance. Elle a un oncle qui est mort dans un camp après avoir été condamné pour fait de résistance. Parallèlement, elle a aussi un grand-oncle médecin qui, ayant choisi de soigner un milicien, a été fusillé par des résistants.

C'est Anne qui, de sa propre initiative, nous a dévoilé son passé familial à la suite de notre question sur le succès du film. Elle raconte :

C'est l'ombre portée de la guerre [qui était encore présent à la fin des années 50]. Alors... comment je l'ai vécu : nous on avait toujours le souvenir des Français... avec la débrouillardise, le système D, et en même temps... – pas pour tout le monde – mais la résistance aussi. Et quelque part, une vision de l'Allemagne très structurée, très rigoriste ; l'ordre c'est l'ordre ! Et ça on le reportait sur les Japonais... et donc on revivait un petit peu dans ce [schéma]. Quand on voyait Alec Guinness obéir aux ordres, et suivre toutes les recommandations, et vouloir... collaborer d'une certaine façon ! Il ne s'en rend pas compte, mais il collabore quand même avec les Japonais ! Ben ça rappelait des choses de l'histoire française des années 40, et quelque part, à la fin, c'est la victoire de ceux qui ont résisté, et qui ne se sont pas pliés à l'ordre nazi. C'est comme ça que moi je l'ai ressenti, mais je ne sais pas si... [Je l'ai ressenti comme ça] dans ma famille, dans ma région, et dans notre histoire.

Dans les dissertations ou les explications du succès, le mot « résistance » a été prononcé par une quinzaine de participants, et le mot « collaboration » a été prononcé par neuf participants, souvent parmi les mêmes personnes qui avaient aussi prononcé le mot « résistance ». Anne fut l'une des quatre personnes qui ont livré des témoignages liés fortement à son vécu à la différence de la dizaine de personnes qui ont abordé la résistance et la collaboration plutôt grâce à leur culture en Histoire ou leur talent pour l'exercice de la dissertation.

Les témoignages des trois autres participants qui ont abordé la collaboration avec un ancrage concret avec leur vécu sont exposés ci-dessous.

Marcel [REDACTED] (né en 1931) a livré un excellent résumé de l'intrigue qui incluait les enjeux militaires liés à la captivité, la chaîne de commandement et la dignité. Marcel a une formation d'ingénieur qui incluait un passage militaire, ce qui explique son ancrage sur les enjeux militaires dans sa dissertation sur le film.

Marcel nous confie de sa propre initiative que depuis son premier visionnement du film, il a toujours été frappé que le colonel Nicholson, d'autant plus qu'il est Britannique, puisse arbitrer en faveur de la collaboration avec l'ennemi. Marcel se souvenait qu'il s'était dit en 1958 que Nicholson avait une « mentalité de collabo ». Marcel nous confie qu'il n'a pas compaté avec les états d'âme de Nicholson sauf pour l'épisode où ce dernier est torturé dans un four. Lorsque nous avons demandé à Marcel d'élaborer son propos, Marcel nous a répondu notamment: « La Collaboration me touche parce que je suis juif. »

Avant même que nous posions à Marcel notre question concernant la chute de Nicholson sur le détonateur, Marcel nous confie aussi que dans son souvenir, ce n'était pas Nicholson qui actionne le détonateur. Il avait en tête que c'était le personnage interprété par William Holden qui « allait supplier le jeune » de le faire.

Finalement, suite à notre question sur la chute de Nicholson, Marcel choisit l'option de la chute accidentelle tout en concédant qu'il serait aussi possible pour le spectateur d'interpréter la chute comme volontaire. À ce sujet, Marcel finit par dire : « Peut-être parce que je n'avais pas envie que ce soit volontaire. » en sous-entendant que son antipathie pour Nicholson a condamné le geste comme un accident, réfutant ainsi la possibilité que le colonel ait fait un geste pour se racheter.

À la question sur le succès de *The Bridge on the River Kwai* en France, deux témoignages se détachent clairement de tous les autres témoignages recueillis. Jean-Marie [REDACTED] (né en 1937) et Christian [REDACTED] (né en 1942) donnent des réponses qui se démarquent tant par leur spontanéité que par leur position radicale.

Jean-Marie a répondu : « C'est le thème de la collaboration ! C'est évident ! Il ne faut pas se le cacher... »

Christian a répondu : « C'est tout simple ! C'est un film sur la collaboration [...] Je n'en vois pas d'autres [explications] »

Si Jean-Marie et Christian ne sont pas les seuls à prononcer le mot « collaboration », ils se démarquent par le fait qu'ils voient dans le film un plaidoyer pour la « collaboration de bonne foi ». Jean-Marie et Christian disent tous deux avoir eu ce raisonnement au moment d'avoir vu le film en 1958. Pour Jean-Marie, ce fut dans une salle de Grenoble. Quant à Christian, il l'a vu au cinéma Majestic à Alger. Ils ont été en mesure de livrer un résumé de l'intrigue qui révèle une excellente souvenance du film alors qu'ils affirment ne pas avoir revu le film.

De pair avec ce positionnement pour la « collaboration de bonne foi », Jean-Marie et Christian ont immédiatement pris position pour la chute volontaire de Nicholson lorsque nous leur avons demandé leur interprétation de la scène ambiguë de la chute de Nicholson sur le détonateur. Certes, Jean-Marie et Christian ne furent pas les seuls à avoir interprété la chute comme volontaire, mais leur réponse se démarque par son immédiateté et surtout son caractère plus affirmé que celle de tous les autres répondants.

En effet, Jean-Marie a répondu : « Non! Il est tombé volontairement! C'est ce que dit le film! Il est tombé volontairement parce qu'il se rend compte que sa collaboration était une grave erreur! Ça c'est l'évident. Si on ne comprend pas ça, on n'a rien compris au film! »

Quant à Christian, il se rappelait la réplique du Colonel Nicholson : « Mon Dieu! Qu'est-ce que j'ai fait! » lorsque nous lui avons montré les dernières minutes du film. Nous avons demandé à Christian comment se fait-il qu'il se rappelât cette réplique. Il nous a répondu que pour lui : tout le film réside dans cette réplique qui signifie que Nicholson s'aperçoit de son erreur.

Ça vaut la peine de présenter intégralement la réponse spontanée que Jean-Marie et Christian ont chacun donnée lorsque nous leur avons demandé une explication du succès du film en France.

D'abord, voici la réponse de Christian :

Christian : Ah c'est tout simple c'est un film sur la collaboration! Et donc comme la France a vécu une époque où les... il y a des gens qui ont collaboré en toute bonne foi, exactement comme le colonel, parce qu'ils pensaient que... C'est rigoureusement une problématique qui répond à : pourquoi des gens qui étaient des héros de guerre, des anti-Allemands convaincus d'ailleurs, se sont trouvés à collaborer objectivement parce qu'ils voulaient...ils pensaient que c'était la manière de maintenir l'ordre, de maintenir les traditions, etc. On est dans le même cas! Le colonel Nicholson, d'abord il est un résistant! Il résiste, il souffre, il... Comme il veut résister au colonel Saito, il n'hésite pas à mettre sa vie en danger autant que je me souviens. Mais à partir du moment où il commence à se dire : c'est la seule manière de maintenir la discipline, l'honneur et, etc parmi mes gens. Il va être amené petit à petit à collaborer. Et je pense que les Français ont trouvé beaucoup de correspondance même s'ils n'ont pas exprimé avec les interrogations qui étaient consécutives à la collaboration d'une grande partie du pays pendant la Deuxième Guerre mondiale.

Hieu: Ce serait votre explication?

Christian: Je n'en vois pas d'autres!

Voici maintenant le dialogue avec Jean-Marie suite à notre question :

Jean-Marie: Mais c'est évident! C'est le thème de la collaboration! C'est parce qu'en France, la collaboration a été vécue par une grande partie la population comme...comme un débat vital et fondamental entre des gens qui pensait que tant qu'à avoir perdu la guerre, il valait mieux collaborer avec les Allemands...peu importe qu'ils soient nazis ou pas...et puis les gens qui ont commencé à initier et collaborer avec la Résistance... C'est un débat fondamental! Et comme c'est le débat du film, c'est évident que le Français est impacté beaucoup plus que n'importe quel autre pays! Il n'y a pas à se cacher la face, c'est évident que c'est ça!

Hieu: Vous aviez 20 ans lorsque vous avez vu le film...

Jean-Marie: Oui c'est ça, j'avais 20 ans.

Hieu: Vous étiez à quelques mois de partir au service militaire. Alors ce que vous me dites là, est-ce aussi ce que le jeune homme de 20 ans avait pensé après avoir vu le pont sauter ce jour-là de 1958 dans cette salle à Grenoble?

Jean-Marie: Ah tout à fait oui! Parce que ma famille avait été traversée par ce débat, donc c'était évident que ceux qui avaient collaboré s'étaient lourdement trompés, et que l'erreur du colonel anglais était une erreur qui avait été commise par des millions de Français...dont des membres de ma famille! Donc il fallait...il n'y a pas de doute là-dessus, c'était évident!

Hieu: C'est-à-dire que des membres de votre famille ont fait confiance au Maréchal Pétain jusqu'au point de... Vous me dites que c'était un débat dans votre famille, pouvez-vous détailler?

Jean-Marie: Non je ne vais pas détailler! Mais c'était un débat... effectivement qui avait traversé beaucoup de familles! Il y avait beaucoup de familles qui ...qui avaient souffert ça. C'est à la fois... c'est difficile à oublier... et c'est là qu'on s'aperçoit que les erreurs de ce calibre affectent l'éducation...affectent la fonction éducatrice des parents pour toujours! Les parents qui ont commis ce genre d'erreur ne peuvent plus la corriger après quoi!

C'est plus loin dans l'interview que Jean-Marie révèle enfin que c'est son père, maire dans le Jura durant l'Occupation, qui a collaboré en croyant que c'était la meilleure solution. Son père a été malmené à la libération. Jean-Marie finit par avouer que son enfance a été gravement affectée par cette erreur de son père. « Au collège, il y avait ceux qui étaient résistants, et les autres fermaient leur gueule! »

Jean-Marie ne connaissait pas l'origine du scénario de *The Bridge on the River Kwai*, et il n'avait jamais entendu le nom de Pierre Boulle.

Né à Marseille en 1942, Christian a grandi en Algérie où il a été élevé essentiellement par sa mère seule parce que cette dernière a fui la métropole après que son mari a été fusillé par les FTP lors de l'Épuration. Christian a tout de même gardé des liens avec la famille du côté de son père dont son grand-père paternel resté sur Marseille. Ce grand-père était un ancien de Verdun et commandeur de la Légion d'Honneur. Christian nous raconte que son grand-père est resté 18 mois en première ligne, a participé à la Tranchée des baïonnettes et à la reprise du Fort de Douaumont.

Christian se souvient qu'il se trouvait chez ce grand-père le jour du décès de Pétain; ce 23 juillet 1951 fut un jour de deuil. Christian ajoute : « Le discours de mon grand-père c'était : le Maréchal Pétain ne peut pas être un traître. Il est en train de rouler les Allemands dans la farine en leur faisant croire qu'il est avec eux, et ça lui permet de conserver, de renforcer, de réorganiser l'Armée d'Afrique qui va reprendre le combat. »

Au final, Jean-Marie et Christian ont été les plus indulgents à l'égard du personnage du colonel Nicholson parmi tous les répondants qui avaient un souvenir au moins acceptable de l'intrigue. Le lecteur aura remarqué une homothétie entre les premières phases prononcées par Christian et les premières phrases émises par Jean-Marie. Christian emploie la locution « tout simple » pour exprimer ce que Jean-Marie veut dire en employant l'adjectif « évident ». Christian parle de « problématique » pour désigner exactement ce que Jean-Marie entend comme un « débat ». Les mêmes idées s'enchaînent avec la même approche, seuls les mots diffèrent.

Jean-Marie et Christian adoptent la même approche quand ils évitent dans un premier temps de nommer respectivement son père ou son grand-père pour les fondre dans la masse en généralisant la collaboration à « une grande partie du pays » (dans le cas de Christian) ou à « des millions de Français » (dans le cas de Jean-Marie). Et le tout est exprimé avec la certitude que leur réponse relève de l'évidence même. Outre le ton de voix que nous ne pouvons pas reproduire dans la retranscription sur papier, Jean-Marie a exclamé le mot « évident » pas moins de cinq fois dans le seul segment retranscrit. Quant à Christian, il y a l'idée que la collaboration est l'unique explication. Toutes ces similitudes ont pour point culminant cette position que Jean-Marie exprime en disant : « C'est ce que dit le film! [...] Si on ne comprend pas ça, on n'a rien compris au film! ». Cette position est aussi adoptée par Christian qui considère que tout le film réside dans la réplique « What have I done! ».

Nous terminons cette exposition des témoignages avec celui de Julien Glicenstein (né en 1934) qui se place en quelque sorte en contrepoint de Jean-Marie et Christian. Julien a vu *The Bridge on the River Kwai* au Marignan sur les Champs-Élysées avec sa mère lors de la période de Noël 1957

ou sinon Noël 1958¹². Julien a livré un résumé de l'intrigue que nous jugeons comme excellent, si ce n'est que ce résumé n'aborde pas le bras de fer entre Nicholson et Saito, et ne parle aucunement d'une collaboration/coopération en échange du bon traitement des prisonniers.

Questionné s'il a revu le film, Julien nous a répondu avoir revu par accident la fin du film « assez récemment », mais nous a affirmé que le résumé qu'il a livré était basé sur son visionnement de l'époque.

Julien a consacré sa dissertation sur le perfectionnisme de Nicholson. Malgré son résumé excellent, Julien a produit une dissertation qui n'aborde pas non plus une forme de collaboration ou coopération. Suite à cela, nous avons poussé Julien à une nouvelle réflexion en révélant que certains spectateurs ont vu un cas de collaboration comparable à ce qui s'est passé durant l'Occupation. Julien nous a répondu :

Je ne l'ai pas vu comme ça! Non, je ne le vois pas comme ça. Je le vois... D'abord, je n'ai aucune sympathie pour ceux qui ont fait de la collaboration. Mais là, je ne le vois pas comme ça. Je le vois plutôt pour quelque chose de poussé jusqu'à l'absurde. [...] C'est comme dans l'armée, quelquefois le règlement est poussé jusqu'à l'absurde. [...] Je me souviens très bien [de la dernière scène] du médecin qui dit « Folie folie! ».

Malgré sa judaïcité, Julien nous témoigne faire partie des épargnés durant l'Occupation. Son récit de vie révèle que ses parents ayant été prévoyants et surtout très habiles pour le préserver de toutes menaces. Parisien, il a croisé des gens accueillants durant son exil dans le sud de la France. « Paradoxalement, la période de la guerre a été pour moi une grande aventure. [...] J'avais envie de partir avec ceux qui allaient dans le Vercors, j'avais 10 ans, mais bon...»

¹² Julien avait notamment comme point de repère que sa mère, qui meurt en septembre 1959, était déjà malade au moment où ils sont allés voir le film au Marignan. Julien pense qu'il est plus probable que ce soit à la Noël 1957, mais il n'écarte pas la possibilité de la Noël 1958.

Chapitre 6 Analyse des réponses sur *The Bridge on the River Kwai*

6.1 Éthique du devoir, éthique de la vertu et rigidité vaincue

Parmi les six thèmes présentés au chapitre précédent, trois sont liés à des enjeux de désobéissance aux règles. En effet, le dilemme cornélien, le service militaire en Algérie, ou l'attitude adoptée face à l'occupant allemand touchent au devoir et aux ordres. La vision française des Britanniques comme peuple au tempérament inflexible/rigide est aussi en lien avec la déontologie.

Sur le thème de l'attitude adoptée face à l'occupant, le témoignage d'Anne Faivre que nous avons déjà exposé s'est poursuivi avec notamment le propos suivant : « C'était un film sur la résistance...la résistance à l'ordre. C'est ce côté très français, ce goût de la désobéissance et du système D. »

Anne (qui avait un oncle résistant, et un grand-oncle fusillé par des résistants) a vu *The Bridge on the River Kwai* comme un récit dans lequel l'esprit de désobéissance triomphe sur la subordination. Les propos d'Anne trouvent résonance avec le témoignage d'Elie Bloch (né en 1942 à Lyon de parents juifs ayant fui l'Alsace en 1940) qui parle aussi du « système D ». À notre question sur une possible raison du succès du film, Élie répond :

Parce qu'il y a cette confrontation entre cette conception anglaise... je crois particulièrement anglaise, telle qu'on peut la percevoir en France... Ça ne peut être fait par un Français cette action-là, et je pense que ça ne peut pas être fait par un Américain non plus. Ce comportement-là est typiquement anglais, et c'est probablement ça qui a attiré la curiosité des Français. [...] Ça me rappelle, une petite histoire qu'on raconte : Il y a... dans une usine, quand il y a un pépin en Angleterre, il y a un protocole; on commence à faire ça et puis ça et ça. Et en France, quand il y a un pépin, ce n'est pas ça qu'on fait. [On se dit :] Ouais y a machin qui a déjà eu un truc comme ça, je l'appelle au téléphone et il va me dire ce qu'il faut faire. Voilà la différence de... de mentalité entre ce que je pense être l'esprit français et puis... plutôt l'esprit anglais ou l'esprit américain. Je pense que dans le film, c'est ça qui doit attirer, ce respect de la règle!... qui intrigue quand même. Je pense que ce n'est pas dans notre esprit! [Les Français sont] plus dans la débrouillardise que dans le respect de la lettre.

Nous négligeons la légère ambivalence dans le témoignage d'Élie qui, dans un premier temps, met les Américains en opposition aux Anglais, puis finit quelque peu par les renvoyer du même côté que les Anglais. Cette légère confusion ne contredit cependant pas ce que nous retenons comme le propos principal : l'esprit anglais est enclin à suivre un protocole livresque à la différence de l'esprit français qui se tire d'affaire grâce à une ressource personnelle ou une expérience passée.

Précisons que le premier commentaire d'Élie sur le film a été : « J'ai du mal à me mettre dans le personnage de ce commandant anglais, prisonnier, pour lequel la réalisation de son pont est plus importante que l'issue de la guerre. C'est ça qui m'a marqué. » Et ajoutons qu'Élie ne savait absolument pas que *The Bridge on the River Kwai* était basé sur un roman écrit par un Français.

Le propos d'Élie n'est pas complètement nouveau par rapport à celui des participants qui ont qualifié les Britanniques de rigides et obtus. Toutefois, le témoignage d'Élie a le mérite d'illustrer par un exemple dans la vie réelle cette attitude soi-disant française en opposition à la rigidité que nous retrouvons notamment dans le témoignage d'Anne qui a prononcé à deux reprises : « système D ». Anne a opposé le « système D » français à l'attitude rigoriste qu'elle colle, non pas aux Britanniques, mais aux Allemands.

Le cas d'Anne mérite que nous revenions sur les dernières phrases de son témoignage : « ...à la fin c'est la victoire de ceux qui ont résisté, et qui ne se sont pas pliés à l'ordre nazi. C'est comme ça que moi je l'ai ressenti. » Anne a vu le film comme une sorte de promotion de l'esprit résistant avec la victoire du commando¹. Cette vision du film que Anne nous a témoigné ouvre la discussion sur certaines particularités du cinéma hollywoodien classique.

¹ Parmi les participants qui ont extériorisé leur émotion durant l'extrait de 16 minutes, Anne a extériorisé une réaction de victoire à la suite de l'explosion du pont, et non pas à la seconde où Nicholson s'écroule sur le détonateur comme l'ont fait plusieurs autres participants. La réaction de victoire qu'a exprimée Anne montre qu'elle était visiblement plus partisane pour le commando que d'autres participants qui sont restés davantage neutres ou en retrait de cette lutte entre le commando et les Japonais. En dehors du fait qu'Anne serait une spectatrice qui s'extériorise davantage, et au-delà du fait qu'elle embarquerait davantage dans la fiction, sa réaction au moment où triomphe le commando serait signe d'adhésion plus forte à la structure des récits du cinéma hollywoodien et son happy end. Nous ne développons pas davantage cette observation du comportement faute d'avoir mené nos observations avec un cadre expérimental rigoureux digne des vraies expériences cliniques.

L'interprétation du film par Anne, le témoignage d'Élie exemplifiant la vision française du Britannique rigide, et le dilemme cornélien abordé par cinq participants trouvent une résonance intéressante avec une analyse que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto ont publiée en 2008 sur le cinéma hollywoodien classique. Dans *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*², les deux universitaires français ont vu dans le cinéma hollywoodien classique une promotion de l'éthique de la vertu sur l'éthique du devoir. Dans leur Chapitre 3 : « Comment dois-je agir ? », Jullier et Leveratto ont dégagé comment le récit hollywoodien classique « permet de manifester le dilemme qui se fait jour dès que devoir et pouvoir entrent en dissonance, soit qu'il y ait plusieurs devoirs antinomiques en jeu soit que la possibilité de contrevenir à un devoir se présente et apparaît comme plus désirable [...] que celle de s'y conformer. »³ Prenant comme seul exemple *Detective Story* (Wyler, 1951), Jullier et Leveratto affirment que : « les classiques hollywoodiens s'attachent plus à *pouvoir* qu'à *devoir*, c'est-à-dire qu'ils défendent souvent l'éthique des vertus plus souvent que celle des lois. »⁴

L'argumentation de Jullier et Leveratto tient la route avec le seul exemple de *Detective Story*, mais elle gagnerait davantage de force si elle était étoffée par des exemples supplémentaires. On peut aussi reprocher à Jullier et Leveratto leur vision dichotomique de l'éthique normative en ne considérant que la composante déontologique (devoir) et la composante arétique (vertu). En effet, les deux chercheurs négligent le conséquentialisme qui constitue une troisième composante de l'éthique normative. Les théories conséquentialistes, qui incluent l'utilitarisme, examinent le résultat de l'action, et seraient tout aussi intégrantes de l'éthique normative que les deux autres composantes.

Toutefois, la vision dualiste de Jullier et Leveratto devient intéressante pour nous lorsqu'ils dégagent le concept de « rigidité vaincue ». Jullier et Leveratto utilisent les termes de « modèle de la rigidité vaincue » pour désigner les personnages « partisans de l'éthique du devoir [qui quittent] leur corset in extremis (parfois sur leur lit de mort, comme dans *Histoire de détective*) parce que les circonstances l'exigent. »⁵

² Édition Vrin, Paris, 2008.

³ Jullier & Leveratto, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, p.65.

⁴ *Ibid*, p. 69.

⁵ *Ibid*, p.71.

Pour le cas précis de la « rigidité vaincue », Jullier et Leveratto ont trouvé, en plus de *Detective Story*, l'exemple de *High Noon* (Zinnerman, 1952). La jeune épouse du shérif Kane, Amy Fowler, finit par abattre un bandit malgré les principes religieux des Quakers auxquels elle appartient.

Même si Jullier et Leveratto affirment que le « modèle de la rigidité vaincue » est répandu dans le cinéma hollywoodien, ils ne fournissent pas d'autres exemples au-delà de *Detective Story* et *High Noon*. C'est ici que les différences entre le roman de Boule et son adaptation cinématographique deviennent intéressantes. Comme présenté au chapitre 2, le colonel Nicholson du roman mena ses geôliers japonais jusqu'au commando, et ce faisant, a anéanti tous les efforts de ces compatriotes. Le colonel Nicholson du film constitue-t-il un exemple de rigidité vaincue ? En tout cas, qu'est-ce que nos participants ont pensé de la chute du colonel Nicholson sur le détonateur ? La section suivante donne leur réponse à cette interrogation.

6.2 Nicholson est-il tombé accidentellement ou volontairement sur le détonateur?

La chute ambiguë de Nicholson sur le détonateur est absente du roman; nous avons déjà exposé la genèse de cette scène au chapitre 2. Nous avons demandé à nos participants leur interprétation de cette scène à la suite de leur visionnement des 16 dernières minutes du film. Mais avant d'examiner les réponses de nos participants, voyons ce qu'il a pu s'écrire à l'époque.

Nous avons trouvé quatre articles journalistiques datant de la sortie initiale du film qui commentent cette chute Nicholson. À ces quatre critiques, s'ajoute un texte d'Edgar Morin sur le « happy end » hollywoodien qui mentionne *The Bridge on the River Kwai*.

Jean D'Yvoire écrit dans *Radio-Cinéma-Télévision* du 12 janvier 1958 : « ...le pont saute sous l'action involontaire du colonel anglais dont il était la fierté. »⁶ Dans *Radio-Cinéma-Télévision* du 28 septembre 1958, apparaît une autre critique non signée dans laquelle on lit :

⁶ « Un film d'humour féroce » dans *Radio-cinéma-Télévision*, 12 janvier 58.

Le colonel Nicholson, fier de son œuvre, découvre ses compatriotes au moment où ils vont agir. Une fusillade éclate. Tous les protagonistes sont tués. Le pont saute par hasard. [...] Il est invraisemblable que Shears, d'un coup de pied dans le poste de radio en panne, parvienne à capter l'émission qui le concerne. Encore plus invraisemblable, que Nicholson blessé s'affaisse justement sur le détonateur qui n'était pas parti.⁷

À l'opposé, Jacques Doniol-Valcroze a vu la chute comme volontaire. Comme exposé à la section 2.2, Doniol-Valcroze avait rencontré Boulle en décembre 1957, et avait perçu le regret de Boulle sur la fin choisie par le producteur. Doniol-Valcroze écrit dans le même article :

[Spiegel] demanda [à Boulle] l'autorisation de faire sauter le pont. Motif : pendant deux heures trente, le spectateur attend que le pont saute; il lui serait physiquement intolérable de ne pas assister à cette explosion. Boulle accepta. Un peu de la subversion originelle était ainsi gommée. Puis, il fut question de donner à Nicholson un dernier remords, il s'aperçoit de sa folie et comme le destin veille, en s'écroulant, touché à mort, il enclenche par le poids de son corps le détonateur qui fait sauter le pont. Une certaine morale est ainsi sauvegardée; le commando aura rempli sa mission et Nicholson ne meurt pas en traître. [...] [Boulle] avoue pourtant avoir beaucoup lutté pour que l'on ne prête pas à Nicholson cette dernière phrase qui le rachète : « What have I done! »...⁸

Ayant eu une rencontre visiblement éclairante avec Boulle, Doniol-Valcroze exprime sa vision d'une chute comportant une certaine intentionnalité de la part de Nicholson.

André Bazin publia en février 1958 une critique dans laquelle il dit évaluer le film après « une lecture attentive des critiques » de ses confrères ayant vu le film avant lui.

J'ai quant à moi ressenti comme une nécessité aussi bien physique que psychologique l'éclair de lucidité final de Nicholson, et je ne pense point du tout qu'il annule rétrospectivement l'absurdité de son œuvre. De toute façon, Nicholson est incorrigible : il ne peut toujours comprendre que trop tard, pour lui, et pour les autres. Mais à partir de là

⁷ « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Radio-cinéma-Télévision*, 28 septembre 58, p. 43.

⁸ Doniol-Valcroze, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *France-Observateur*, 19 décembre 57.

*David Lean s'est trouvé coincé dans une contradiction. Dès l'instant, 1) que le pont devait sauter, 2) que Nicholson finissait par entrevoir sa folie, la seule issue logique était que ce fut le colonel lui-même qui appuyât sur le détonateur. Mais ce dénouement est évidemment apparu à David Lean comme une manière de happy end commercial, contredisant l'austérité et la rigueur intellectuelle de l'adaptation, en même temps qu'un surcroît d'infidélité au roman. Aussi s'est-il résigné à cette solution bâtarde et qui cumule les inconvénients de la concession et l'invraisemblance : Nicholson fera sauter son pont, mais involontairement, en tombant mort sur le détonateur.*⁹

Edgar Morin a commenté la fin du film dans son chapitre « Sympathie et happy end » dans *L'esprit du temps* en 1962. Morin écrit : « La mort de la plupart des personnages sympathiques du film devait être compensée, récompensée par la destruction du pont; le colonel anglais devait même se racheter inconsciemment en tombant sur le détonateur. »¹⁰

Que conclure de cette phrase de Morin? Selon nous, le verbe « devait » a plutôt pour sujet la providence. Et l'adverbe « inconsciemment » renverrait à une part accidentelle plutôt que volontaire. Quoi qu'il en soit, la position de Morin a été formulée dans la perspective d'une caractérisation du happy end en général plutôt que d'une analyse exclusivement axée sur le film de Lean. En tout cas, on ne détecte pas de position radicale parmi les cinq écrits de l'époque.

Passons aux réponses de nos participants.

La question qui a été formulée à nos participants se lit comme suit : Selon votre lecture personnelle de l'extrait, le colonel Nicholson est-il tombé accidentellement ou volontairement sur le détonateur ? Quelle est votre lecture ou interprétation personnelle ?

Nous avons insisté sur le mot « personnelle » afin de bien faire comprendre qu'il n'y avait pas de bonne ou mauvaise réponse, mais seulement « votre réponse personnelle ». Évidemment, le fait de poser la question impose implicitement des options balisées; dans ce cas-ci, deux options distinctes

⁹ Bazin, « Haute infidélité » dans *Cahiers du cinéma*, No.80, février 58, p. 50.

¹⁰ *L'Esprit du temps*, réédition de 2008 Armand Colin, p.103

entre « volontairement » et « accidentellement ». La question force le participant à prendre position sur une ambiguïté qu'il n'avait peut-être même pas remarquée lorsqu'il a vu le film pour la première fois ou ni même lors de notre extrait.

Toujours est-il que lors de l'interview, nous avons laissé nos participants parler et se justifier de leur propre initiative. Dans l'élan de la conversation, les participants ont produit une réponse développée plutôt que de se limiter à un seul mot. À partir de là, c'est notre travail d'analyste qui va départager les différentes réponses qualitatives afin d'associer chacune d'elles à l'une des options suivantes :

- Accidentel
- Volontaire
- Les deux à la fois ou exactement entre l'accidentel et le volontaire

Transformer la réponse qualitative et élaborée du participant à une des trois options suggérées était l'idée de base. Mais la complexité des réponses émises par plusieurs participants nous a forcés à raffiner les trois options possibles en six options que voici :

- 1) Accidentel : Nicholson n'avait pas l'intention d'actionner le détonateur
- 2) Plutôt accidentel : le participant n'est pas affirmatif, mais sa réponse penche pour l'accident
- 3) Exactement entre l'accidentel et le volontaire, ou les deux à la fois
- 4) Plutôt volontaire : le participant croit qu'il y a une prédominance de l'intentionnalité
- 5) Volontaire : Nicholson voulait actionner d'une façon ou d'une autre
- 6) Le cinéaste a construit la scène pour laisser le spectateur choisir

Pour la sixième option, plusieurs participants n'ont pas voulu se compromettre dans une des deux options explicitées par notre question. D'eux-mêmes, plusieurs ont discoursu vers une volonté du cinéaste de laisser une ambiguïté. Et leur discours n'a en aucun moment penché le moins vers l'une des deux options initiales. Ce sont ces personnes qui nous ont en quelque sorte forcés à établir cette sixième option.

Les participants que nous avons rangés dans l'option 3 : « Entre les deux ou les deux à la fois » ne se sont pas réfugiés dans une ambiguïté créée par le cinéaste. Ces participants ont vu un germe d'intentionnalité en Nicholson, mais sa blessure mortelle a au final résolu un possible dilemme.

Nous avons aussi eu quelques personnes, dont notamment les personnes qui n'avaient jamais vu le film, qui ont été prises au dépourvu par notre question. Puisqu'elles voyaient la fin du film avec peu de souvenirs de l'intrigue, ou la voyaient pour la première fois, ces personnes ont semblé ne pas avoir suffisamment suivi ou retenu l'extrait pour émettre une réponse. De ce fait, nous jugeons qu'il n'est pas rigoureux de compiler la réponse de ces participants. Ainsi, 96 participants n'ayant pu livrer un résumé ou ayant livré un résumé noté « nul » sont écartés de la compilation.

De plus, à cause de circonstances malheureuses lors de nos interviews, nous n'avons qu'un échantillon de 114 participants qui ont répondu à la question sur la chute de Nicholson, et ce tout en ayant pu livrer un résumé qui n'était pas « nul ».

Nous avons déjà exposé au chapitre précédent quelques réponses, dont celles de Jean-Marie [REDACTED] et Christian [REDACTED] qui tranchaient avec toutes les autres réponses par la spontanéité et le ton affirmé. Aucun autre participant n'a campé vers une option ou une autre avec autant de conviction que Jean-Marie et Christian qui s'étaient clairement positionnés pour une intention de Nicholson d'actionner le détonateur. Ils furent les seuls à défendre vigoureusement Nicholson sur la base de la collaboration de bonne foi.

Avec une conviction légèrement moindre, Fred Coiffard a opté pour la chute accidentelle. Il a justifié son choix en disant : « Pour que les spectateurs le jugent comme quoi il est responsable. Jusqu'à la fin, il a été responsable. » Ainsi, Fred rejoint Guillaume Tissot comme les deux participants qui ont porté un jugement dur à l'égard de Nicholson en lien avec leur mauvaise expérience durant leur service militaire en l'Algérie.

Avec modération, Marcel [REDACTED] a opté pour l'accidentel en ajoutant : « Peut-être parce que je n'avais pas envie que ce soit volontaire. » en sous-entendant son antipathie pour Nicholson et sa « mentalité de collabo ».

Nous nous posons maintenant la question : Comment se sont placés les autres participants qui n'ont pas nécessairement un vécu douloureux ? Nous pouvons d'abord dire que rares sont les participants qui ont un positionnement radical. De là, questionner nos participants sur la chute serait en quelque sorte les pousser à choisir artificiellement une option ? En tout cas, nous nous sommes efforcé de poser notre question de la manière la plus neutre; ne mettre aucune pression sur nos participants, et ne pas induire une option plutôt qu'une autre. Nous les avons laissés parler et se justifier librement. C'est suite à ces discours libres, et par conséquent complexes qu'est apparue la nécessité d'avoir un total de six options lorsqu'est venu le temps de coder les réponses qualitatives de nos 114 participants. Le tableau ci-dessous présente la répartition des 114 réponses qualitatives selon les six options possibles.

6.1 Répartition de 114 participants selon leur interprétation de la chute de Nicholson

| Volontaire | Plutôt volontaire | Entre les 2 | Plutôt accidentelle | Accidentelle | Ambiguïté du cinéaste |
|------------|-------------------|-------------|---------------------|--------------|-----------------------|
| 25 | 6 | 26 | 10 | 33 | 14 |

Afin d'effectuer une analyse plus macroscopique, nous pouvons simplifier le tableau 6.1 en fusionnant les participants qui se sont réfugiés à une position neutre; que ce soit en donnant un poids égal à l'intentionnalité et à l'accidentel, ou en invoquant l'ambiguïté désirée par le cinéaste. De même, nous pouvons aussi agréger les participants qui se sont penchés vers une des deux options sans égard au degré de conviction de leur choix.

6.2 Répartition simplifiée de 114 participants selon leur interprétation de la chute de Nicholson

| volontaire | neutre | accidentelle |
|------------|--------|--------------|
| 31 | 40 | 43 |

Le positionnement radical de Jean-Marie [REDACTED] et Christian [REDACTED] (qui se trouvent à avoir aussi livré un résumé noté « excellent ») nous amène à nous interroger sur une possible adéquation entre l'assimilation de l'intrigue et le positionnement sur la chute. Autrement dit, quelqu'un qui aurait bien assimilé l'intrigue verrait la chute comme volontaire ou du moins plutôt volontaire.

Nous émettons cette hypothèse parce que notre propre interprétation est qu'il s'agit d'une chute « plutôt volontaire ». L'enchaînement des plans (avant et après la chute), la réplique « What have I done », et notre compréhension des codes du cinéma hollywoodien (relatifs au happy end) nous poussent à croire qu'il y a suffisamment d'intentionnalité pour que la chute soit « plutôt volontaire ». Évidemment, notre positionnement est biaisé par notre connaissance de la genèse de cette séquence (racontée au chapitre 2). Et il y a surtout le fait que nous nous comportons là comme un lecteur/spectateur compétent et coopératif dans le cadre normatif!

Quoi qu'il en soit, revenons sur cette possible adéquation entre l'assimilation de l'intrigue et le positionnement du spectateur sur la chute de Nicholson. Marcel [REDACTED], qui a livré un résumé « très bon », mais qui voit la chute comme « accidentelle, constituée déjà un contre-exemple à la tendance tracée par Jean-Marie et Christian (qui ont vu la chute comme volontaire).

Ne nous limitons pas seulement à ces trois personnes, regardons le portrait sur l'ensemble des 114 participants. Le tableau 6.3 ci-dessous répartit les 114 participants selon la qualité de leur résumé de l'intrigue, et leur positionnement sur la chute.

6.3 Répartition selon la qualité de leur résumé de l'intrigue et de leur positionnement sur la chute

| | Volontaire | Plutôt volontaire | Entre les deux | Plutôt accidentelle | accidentelle | Ambiguïté voulue | Total |
|--------------------|------------|-------------------|----------------|---------------------|--------------|------------------|-------|
| Excellent | 4 | 1 | 4 | 1 | 1 | 1 | 12 |
| Très bon | 3 | 0 | 2 | 1 | 5 | 5 | 16 |
| Bon | 5 | 2 | 3 | 4 | 4 | 3 | 21 |
| Acceptable | 8 | 1 | 11 | 3 | 11 | 3 | 37 |
| Insuffisant | 5 | 2 | 6 | 1 | 12 | 2 | 28 |
| Total | 25 | 6 | 26 | 10 | 33 | 14 | 114 |

À première vue, il n'y aurait aucune corrélation entre le positionnement sur la chute de Nicholson et l'assimilation de l'intrigue. De plus, la bonne souvenance de l'intrigue ne pousse pas non plus le participant à camper sur une position radicale au lieu de se restreindre à une position adoucie; par exemple : camper sur « accidentel » au lieu de se restreindre à « plutôt accidentel ».

Encore une fois, simplifions le tableau de six options en un tableau de trois options afin de voir s'il se dégage une tendance après avoir agrégé certains résultats. Ainsi, le tableau 6.4 ci-dessous reprend le tableau 6.3 en agrégeant les six options en trois options.

6.4 Répartition simplifiée de leur positionnement sur la chute en fonction de la qualité du résumé

| | Volontaire | Neutre | Accidentelle | Total |
|--------------------|-------------------|---------------|---------------------|--------------|
| Excellent | 5 | 5 | 2 | 12 |
| Très bon | 3 | 7 | 6 | 16 |
| Bon | 7 | 6 | 8 | 21 |
| Acceptable | 9 | 14 | 14 | 37 |
| Insuffisant | 7 | 8 | 13 | 28 |
| Total | 31 | 40 | 43 | 114 |

Le tableau 6.4 semble indiquer qu'il n'y a aucune corrélation entre le positionnement sur la chute de Nicholson et l'assimilation de l'intrigue. Il est possible d'expliciter l'indépendance entre les deux variables par le test statistique de *chi-carré*. Le positionnement sur la chute (réparti en trois options), et l'assimilation de l'intrigue (évaluée selon cinq gradations) représentent bien deux variables catégorielles qui peuvent être examinées selon la loi *chi-carré*.

Le tableau 6.4 constitue déjà le *tableau de contingence* pour le test. Mais afin de respecter les deux critères de Cochran (toutes les classes doivent avoir une valeur théorique non nulle, et 80 % des classes doivent avoir une valeur théorique supérieure ou égale à 5), nous simplifions encore ce tableau 6.4 en agrégeant le résumé « excellent » et le résumé « très bon ». Le nouveau *tableau de contingence* qui sera testé est le tableau 6.5 ci-dessous.

6.5 Tableau de contingence pour le test *chi-carré*

| | Volontaire | Neutre | Accidentelle | Total |
|--------------------|------------|--------|--------------|-------|
| Excellent/très bon | 8 | 12 | 8 | 28 |
| Bon | 7 | 6 | 8 | 21 |
| Acceptable | 9 | 14 | 14 | 37 |
| Insuffisant | 7 | 8 | 13 | 28 |
| Total | 31 | 40 | 43 | 114 |

Le calcul à partir du *tableau de contingence* donne un *chi-carré* : $X^2 = 2,37$, avec un *degré de liberté* = $(3-1) \times (4-1) = 6$.

Nous prenons le *degré de signifiante alpha* généralement pris pour ce test qui est : $\alpha = 0,05$.

La valeur $X^2 = 2,37$ est nettement inférieure à la *valeur p* = 12,59 associée au *degré de signifiante* de 0,05. Ce qui nous permet de conclure que le positionnement de nos participants sur la chute de Nicholson n'est clairement pas en adéquation avec le niveau d'assimilation de l'intrigue.

En fait, le positionnement sur la chute de Nicholson s'avère être un jugement sur la conduite du colonel. Nous y reviendrons plus bas sur les verdicts que nos participants ont porté à l'égard du colonel, Parce qu'avant, il faut examiner le cas particulier suivant.

6.3 Un cas particulier dans le positionnement sur la chute de Nicholson

Nous avons un participant qui a invoqué ses connaissances professionnelles en plus de son vécu de l'Occupation dans son interprétation de la chute de Nicholson. Bruno [REDACTED] (né en 1934) est le seul militaire de profession ayant participé à notre enquête. Pour parler en des termes liés aux théories de réception, Bruno a invoqué tout un bagage acquis dans sa stratégie interprétative lorsque nous lui avons demandé son positionnement sur la chute. Bruno a vu cette chute comme accidentelle avec la justification suivante :

Certes, il a dit avant qu'il a fait... une erreur. Mais j'ai trop vu la fin de la guerre de 40 pour dire que les gens qui sont engagés à fond dans un camp ou un autre ne changent pas

d'avis au dernier moment...Les clivages se font bien en amont, bien avant ! Et au moment où on arrive à la fin, il y a la haine...entre les collab...ceux qui ont collaboré avec les Allemands et pis les résistants. Et les résistants ne pardonnent pas. [...] Parce que s'il l'avait fait exprès, il aurait fait avec la main! Un colonel est un officier d'abord ! C'est un technicien. Il a repéré le fil, il a suivi le fil, il a compris. Le fil qu'il a suivi...c'est un raisonnement ! À ce moment-là, on entre dans un truc logique ! Et il a été formé, le colonel! Dans sa formation, il a été formé à utiliser cet appareil ! Et il sait que ça se manipule avec la main ! Quand je le vois tomber comme ça c'est [comme] un civil !

Plus loin dans sa réponse, Bruno nous explique qu'un militaire d'expérience possède des automatismes. Ainsi, Bruno croit que même si Nicholson était à bout de force, s'il y avait intentionnalité, l'automatisme ferait qu'il actionnerait le détonateur avec sa main.

Précisons que Bruno a tenu à nous raconter qu'il est issu d'une famille bourgeoise « d'extrême droite prononcée ». Sa famille était « pétainiste, antisémite, et pour la collaboration ». Son grand-père maternel, en tant que maire de Freneuse (Yvelines), entretenait des liens étroits avec l'occupant, et avait notamment chassé une famille juive de sa commune. Bruno nous raconte aussi qu'après la guerre, il avait pour tâche d'apporter les gâteaux préparés par sa grand-mère à son grand-père incarcéré à la prison militaire du Cherche-Midi¹¹. La famille vivant avec la honte, la tâche de se rendre à la prison du Cherche-Midi a été confiée à un enfant. Bruno ajoute : « Je suis rentré dans l'armée en partie pour rétablir une certaine fierté familiale, pour compenser ce sentiment de honte familiale. » Il précise aussi que sa mère lui a reproché ses positions « proches des militants communistes » jusqu'à sa mort.

Le lecteur peut se demander pourquoi le seul militaire de métier parmi nos 229 participants n'apparaît qu'ici. Bruno a dit d'entrée de jeu qu'en étant militaire de profession, il mesure toutes les invraisemblances du film. En effet, Bruno tient un discours qui ressemble à celui tenu notoirement par les vétérans britanniques affectés au *death railway* à qui le film avait été projeté lors de différentes cérémonies de commémoration au Royaume-Uni. Notoirement, les vétérans du

¹¹ Prison parisienne ayant servi notamment à l'internement des collaborateurs.

death railway avaient tous pointé l'in vraisemblance de l'intrigue : il était impossible qu'un occidental puisse prendre contrôle d'un camp japonais.

Comme ces vétérans britanniques, Bruno maintient un certain détachement à l'égard de *The Bridge on the River Kwai*. Certes Bruno est très cinéphile, possédant chez lui une vaste collection de DVD de classiques hollywoodiens dont celui du film, mais il dit lui-même que le film ne figure pas parmi les œuvres qui l'ont marqué. Bruno a livré un résumé de l'intrigue que nous avons évalué comme tout juste « acceptable ». De plus, sa réponse sur le succès commercial du film était peu ancrée sur le film lui-même. Pour toutes ces raisons, nous n'avons pas présenté Bruno au chapitre précédent. Par contre, rendu à notre question sur la chute de Nicholson, Bruno devient un cas intéressant à cause de la collaboration commise par son grand-père.

Si Bruno a lui-même cherché une rédemption pour sa famille en s'engageant dans l'armée, il n'accorde toutefois pas au colonel Nicholson une intention de se racheter.

Nous devons préciser que le positionnement de Bruno pour une chute accidentelle nous a paru comme une prise de position qui fait suite à son visionnement de notre extrait. À la différence de Jean-Marie [REDACTED] et Christian [REDACTED] qui ont affirmé – et démontré – que leur positionnement remontait à 1958, l'interrogatoire de Bruno ne nous permet pas d'établir qu'il avait perçu la chute comme accidentelle dès son premier visionnement. En tout cas, aujourd'hui, la seule réponse que nous pouvons obtenir de Bruno est fortement teintée par le vécu familial de la Deuxième Guerre mondiale.

L'ensemble de notre entretien avec Bruno nous porte à croire qu'il aurait moins souffert que Christian ou Jean-Marie des allégeances pétainistes d'un adulte influent de la famille. Cette supposition de notre part repose entre autres sur le fait que c'est Bruno qui, de sa propre initiative, nous a raconté candidement la collaboration par son grand-père, alors qu'à l'opposé, Jean-Marie a dévoilé timidement le passé peu glorieux de son père sous la pression de nos questions.

6.4 Un procès du colonel Nicholson et la notion du « happy end »

Le discours de nos participants pour expliquer leur positionnement sur la chute de Nicholson revient toujours à être un jugement sur le colonel ou ce que ce dernier représente. Les participants qui ont une appréciation globalement positive de Nicholson voient toujours la chute du colonel comme volontaire. Nous avons déjà exposé l'indulgence à l'égard de Nicholson affichée par Jean-Marie [REDACTED] et Christian [REDACTED] qui conçoivent la collaboration de bonne foi. À l'inverse, la chute a été vue comme accidentelle par Fred Coiffard, Guillaume Tissot et Marcel [REDACTED]. Fred et Guillaume ont détesté leur expérience en Algérie, et ont vu en Nicholson un produit de la rigidité militaire. Quant à Marcel, il condamne la « mentalité de collabo » de Nicholson, et refuse de voir dans la chute un acte de rachat. À ces trois exemples d'un verdict négatif couplé à une chute accidentelle, nous pouvons ajouter le cas de Monique Farkas (née en 1936) qui a vu la chute comme : « Accidentelle parce que les Anglais sont tellement obtus ! »

L'adéquation entre ressentir une sympathie pour Nicholson et voir une intentionnalité dans sa chute aboutit à une rédemption du personnage. C'est donc 31 participants (ayant vu une chute « volontaire » ou sinon « plutôt volontaire ») qui ont accordé cette rédemption. Ce faisant, ces 31 participants ont adopté une lecture qui déplairait à Pierre Boule.

Mais Boule se consolerait-il de savoir que davantage de spectateurs, 43 sur les 114, ont refusé une rédemption au colonel Nicholson ? Et que 40 sur les 114 sont restés neutres. En tout cas, Boule peut au moins compter sur Marcel [REDACTED] qui a vu dans l'intrigue une allégorie de la collaboration vichyste, et qui en plus, refuse la rédemption à un colonel ayant une « mentalité de collabo ».

Le code du « happy end » aurait peu influé sur l'interprétation de la chute de Nicholson si on se fie au peu de participants qui ont invoqué ce code dans leurs explications. Si on se limite qu'aux participants qui ont livré un résumé au moins « acceptable » de l'intrigue en plus d'une explication assurée de leur positionnement, c'est seulement trois participants qui ont invoqué le « happy end ». Alain Decouchon (né en 1946), Gérard Muguet (né en 1943) et Yves Estor (né en 1946) ont abordé le « happy end » sans pour autant y voir une règle. Il y a chez ces trois hommes une adéquation

entre leur verdict plutôt positif de Nicholson et une intentionnalité dans sa chute, mais cette adéquation n'atteint pas le même degré.

D'abord, Alain Decouchon et Gérard Muguet expriment l'idée de rédemption en la rattachant à la notion du happy end. Alain répond :

Pour moi c'est volontairement parce qu'il vient de se rendre compte que son orgueil était au-delà de son esprit patriotique, parce qu'en fait cet homme-là est très orgueilleux... Et il ne cède à aucun moment à l'injonction ou la brutalité des Japonais. Mais, il y a la construction de ce pont ! Et ça va au-delà de son esprit peut-être patriotique, parce qu'il sait bien que ce pont va servir à acheminer des troupes ou des armes et, etc... Et pour moi quand il dit : « Qu'est-ce que j'ai fait ! »; pour moi, il tombe volontairement. Et du moins s'il tombe volontairement, je retrouve une morale positive à ce film.

Sans qu'Alain n'ait nommé explicitement le « happy end », ce code du cinéma hollywoodien a teinté sa perception de la chute de Nicholson. Gérard abonde dans le même sens en nommant clairement le « happy end » dans sa réponse :

Le film ne pouvait que... À vrai dire, c'est terrible de prononcer les paroles que je vais prononcer. Il fallait qu'il y ait un happy end. Même si c'est la guerre, même si des cadavres jonchent le sol. Le happy end est dans cette... régénération de ce... de ce grand militaire! Parce que c'est un grand militaire; il l'a prouvé au début du film hein! Il se retrouve, il se récupère, et dans un geste désespéré, plus ou moins volontaire... et oui [il tombe]. Et heureusement, il arrive à faire sauter.

Quant à Yves Estor, son verdict sur Nicholson est plus ambivalent, et la notion du « happy end » s'y insère un peu différemment. Précisons qu'Yves se trouve à être le participant qui a probablement le plus aimé le film parmi les 212 participants l'ayant vu. Yves avait inclus le film dans sa liste en première partie d'interview. Il nous a démontré qu'il avait des souvenirs entourant son premier visionnement du film lors de la sortie initiale, mais il a revu le film plusieurs fois au cours de sa vie. De là, nous sommes conscient que l'interprétation du film par Yves et le verdict qu'il a tenu suite à nos questions peuvent avoir été en partie forgés suite aux re-visionnements.

Toutefois, nous retenons surtout que la très bonne souvenance par Yves de son premier visionnement démontre le caractère déterminant de ce premier visionnement.

Yves a livré un résumé « excellent » du film, et a abordé par lui-même l'ambiguïté de la chute. « ...cette chute sur le détonateur; ça vient bien. Il fallait que le pont saute. Et qu'on ait [une fin de la sorte] »

Suite à notre question sur son interprétation de la chute, Yves répond : « Le spectateur est libre de choisir, mais je l'ai plutôt ressenti comme une chute accidentelle. » Yves s'explique comme suit :

Je penche vers ça parce que je pense que... la réalisation de son acte est quand même très partielle. « What have I done ! » Oui. Mais il ne réalise pas l'ampleur! Donc c'est le bienvenu qu'il tombe sur le détonateur. Ça permet aux spectateurs qui veulent un happy end – dont visiblement je ne fais pas partie – de dire qu'il termine par un ultime acte de courage... qui consiste à se jeter exprès sur le détonateur. Alors, autre élément qui me fait pencher pour le hasard, outre sa repentance partielle, c'est que je vois dans tout ça une bonne illustration d'un certain abrutissement militaire. « C'est ma mission. Et en plus, je vais montrer à ces chiens jaunes ... la supériorité de la civilisation britannique! » Et...ça ne comprend pas... c'est une démarche qui ne comprend pas d'éléments de doute. Moi je renforce dans ma thèse que... par le fait que quand il découvre le câble et toute la zone minée ... c'est : « Qu'est-ce que c'est que ça ?! Qui est en train de saboter mon œuvre ???»

L'idée d'« abrutissement militaire » revient à la bouche de Yves lors sa dissertation :

...il y a deux abrutissements militaires : un oriental qui est le Japonais, complètement perdu dans sa tradition de samouraï... il est parfait alors quel acteur merveilleux! Et le Britannique...je me souviens d'un moment du film où il parle de son passé...il y a un moment où il dit -ah je ne sais plus- : « Dans huit jours c'est Noël, je ne me souviens pas d'avoir passé plus de deux Noëls dans ma famille. »¹² Bon...Rule Britannia¹³!!! Enfin, c'est le...Puis c'est le cri final du médecin : Madness! Madness!

¹² Yves voulait réciter la réplique : « Tomorrow it will be 28 years to the day that I've been in the service. 28 years in peace and war. I don't suppose I've been at home more than 10 months in all that time...»

¹³ Chant patriotique britannique fortement associé à l'armée.

Ainsi, avec Yves, il y a condamnation d'un entêtement dans l'honneur militaire, et conséquemment la chute est accidentelle parce qu'il n'y a pas de résipiscence complète. Sans que Yves l'ait dit textuellement, le happy end découle de la finalité des choses, et est indépendante de la volonté des protagonistes.

L'adéquation entre l'intentionnalité de la chute et la sympathie envers le personnage se poursuit avec Roger Maillac (né en 1931) qui rapproche le colonel Nicholson de son héros dans la vraie vie.

6.5 Nicholson, un héros gaullien?

Deux participants ont livré un témoignage d'une vision du colonel Nicholson renvoyant au général de Gaulle ou du moins à un combattant gaulliste, et non pas à un collaborateur.

Roger Maillac (né en 1931) a vu *The Bridge on the River Kwai* au Plaza sur la Place Wilson à Toulouse au moment de la première exclusivité. Roger nous a accordé l'interview dans son bureau dans lequel est accroché un portrait du général de Gaulle. Il nous a montré qu'il avait à son poignet une montre *Lip* d'un modèle porté par le Général. Bien sûr, il a lu les *Mémoires de guerre*, et a effectué un pèlerinage à Colombey-les-deux-Églises.

Nous retranscrivons ci-dessous un segment de notre échange à la suite de notre question sur le succès du film :

Roger : Parce qu'il y a l'insoumission normale de prisonniers, et les amitiés et in-amitiés que représentent des gens qui sont prisonniers, et la valeur morale des gradés par rapport à un système militaire – anglais en l'occurrence – rigide, mais intègre, et ça c'est un mélange... qui nous surprend à nous Français, parce qu'on n'a pas cette rigueur. Moi, je ne vois pas un officier français avoir le même comportement que Nicholson en réel.

Hieu : Les Français auraient vu dans Nicholson l'archétype du militaire idéal ?

Roger : Oui, parce qu'on a eu malheureusement en France, et l'histoire te¹⁴ le dit, trop de généraux incompetents, aussi bien sur le plan tactique, pratique que moral, qu'on se réfugie derrière une idéologie qu'on aurait aimé avoir... Pourquoi est-ce que moi-même je suis admirateur du général de Gaulle ? Parce que c'était le seul qui a pris le symbole d'une liberté, d'une indépendance, et d'une valeur... il ne représentait pas Charles de Gaulle ; il représentait un pays, il représentait une identité, il représentait une valeur ! Et dans le film, Nicholson représentait une valeur. C'est la symbolique qui coiffe tout le film. À mon point de vue !

Roger dit que l'interprétation qu'il nous a exposée est la même qu'il a eue lors du premier visionnement. Roger nous a quelque peu surpris agréablement lorsque, de lui-même, il dit lucidement que la lecture d'un livre ou d'un film peut changer avec le temps, mais *The Bridge on the River Kwai* fait exception. Cette exception a été confirmée après qu'il ait revu le film plusieurs fois.

Avec enthousiasme, Roger ajoute : « Un moment de guerre est un moment d'exception, et c'est le Général qui le dit : Les hommes d'exception se découvrent dans les moments d'exception. Et ça fait partie du film ! »

À notre question sur la chute de Nicholson, Roger la considère comme volontaire. Il justifie son choix en disant simplement : « Il finit le travail ! » Si les phrases de Roger ne sont pas toujours claires, nous retenons surtout que Roger est un « spectateur pervers » tel que défini par Janet Staiger. Roger, qui a lu les *Mémoires de guerre* à leur sortie (contemporaine au film), aurait fait une lecture « perverse » du film ? En tout cas, Roger a perçu Nicholson comme un héros digne du général de Gaulle, en admirant l'acte de garder le cap dans l'adversité. Cette vision n'est finalement pas éloignée de celle de Christian [REDACTED] qui avait lui aussi retenu l'épisode du four, et ce même si Christian s'inscrit dans une vision défendant la collaboration choisie par les maréchalistes. En quelque sorte, Roger admire le colonel Nicholson qui toute sa vie s'est fait une certaine idée de l'honneur militaire, alors que Christian a apprécié le sacrifice du colonel Nicholson qui a fait à ses hommes le don de sa personne pour atténuer leur malheur.

¹⁴ Roger a tenu à ce qu'on se tutoyait dans le cadre de l'interview.

Rigoureusement parlant, Roger serait un cas unique et isolé dans notre échantillon. Sauf qu'on pourrait à la limite lui adjoindre Jean-Claude Lucien (né en 1941) qui a vu dans les punitions subies par Nicholson le vécu d'un oncle qui s'était rallié à de Gaulle.

D'abord, il est pertinent de mentionner que l'épisode où le colonel Nicholson est puni en étant enfermé dans un four constitue l'épisode le plus souvent rappelé par nos participants. Malheureusement, nous n'avions pas prévu au départ une question qui sonderait nos participants sur le moment le plus marquant du film. Toutefois, il ressort, sans qu'on puisse quantifier rigoureusement, que l'épisode du four fut mémorable pour plusieurs participants, dont Roger, Christian et Jean-Claude.

Ainsi, Jean-Claude a vu en Nicholson son oncle. Cet oncle, militaire de métier, était stationné à Djibouti en 1940, et avait donc choisi la France Libre. Son colonel, resté fidèle à Vichy, l'a en conséquence mis aux arrêts, et l'a enfermé dans un cul-de-basse-fosse à 40 degrés sous le soleil pendant plusieurs jours. Son oncle perdit plusieurs dizaines de kilos, mais put, par la suite, s'échapper pour rejoindre les Forces Françaises Libres. Ce fait familial est ancré dans l'esprit de Jean-Claude notamment parce qu'il a été témoin d'une sorte de retrouvailles partielles entre son oncle et le colonel vichyste qui étaient tous par hasard à Chartres. Jean-Claude regrette qu'il n'ait pas discuté du film avec son oncle.

Nous avons exposé le cas de Jean-Claude à cause de sa résonance avec l'interprétation « perverse » de Roger Maillac. Cependant, Jean-Claude, à la différence des autres participants nommés dans ce chapitre, n'a pas livré un résumé acceptable de l'intrigue. Son oubli de l'intrigue et le fait qu'il a vu la chute de Nicholson comme « entre les deux » ne nous permettent pas de pousser une analyse plus étoffée de son cas. Manifestement, Jean-Claude a une perception positive de Nicholson puisque ce personnage lui rappelle son oncle, mais nous n'inférerons rien d'autre si ce n'est de dire que la vision de Nicholson comme un héros se raccrochant à de Gaulle ne se trouve pas exclusivement chez Roger Maillac. Inférer d'autres conclusions serait une surinterprétation grave des propos de Jean-Claude.

Chapitre 7: Cadre interprétatif et stratégies interprétatives

7.1 Examiner comment l'ensemble de nos participants ont perçu les films les plus connus

Dans les chapitres 5 et 6, nous nous sommes concentrés sur la réception de *The Bridge on the River Kwai* par les 85 participants qui l'ont vu lors de l'exploitation initiale et qui ont retenu l'intrigue. Les différentes interprétations qu'en ont faites quelques-uns de ces 85 participants ont constitué le cœur de notre analyse. Mais qu'en est-il des 61 participants qui se souviennent d'avoir vu le film lors de l'exploitation initiale, mais qui n'ont pas pu livrer un résumé acceptable de l'intrigue ? Et qu'en est-il des 17 participants qui ont reconnu le film sans jamais l'avoir vu ?

Comme déjà effleuré, les 61 participants (ayant vu à l'exploitation initiale, mais sans résumé acceptable) ont pour la plupart dit d'eux-mêmes qu'ils n'ont pas été marqués par le film. Plus généralement, le discours des 128 personnes qui n'ont pas pu livrer un résumé acceptable tournait essentiellement autour du fait que les films à grand spectacle d'Hollywood n'étaient pas leur tasse de thé ou étaient des divertissements qui ne restaient pas imprégnés dans leur panthéon des grands films. Quant aux 17 participants qui ont reconnu le film sans l'avoir vu, ils ont expliqué qu'une grosse machine hollywoodienne accompagnée d'une forte publicité n'a pas échappé à leur connaissance, mais constituait pour eux un repoussoir. Distinguons également le groupe des 67 participants qui ont vu le film après 1960, et dont le discours s'articulait souvent autour d'une idée de se rattraper, c'est-à-dire de se mettre à jour auprès d'un succès que tout le monde avait vu. Tous ces différents positionnements ou attitudes par rapport *The Bridge on the River Kwai* nous amènent à consacrer le présent chapitre à l'*activité d'interprétation*.

En utilisant le modèle de l'activité interprétative proposé par Jean-Pierre Esquenazi, nous allons examiner la prise de positions interprétatives par l'ensemble de nos participants sur les films les plus vus de notre corpus. Il faut, dans un premier temps, examiner les circonstances qui amené nos participants à attribuer – inconsciemment – une *identité générique* aux films de notre corpus. Puis, suite à cette *identification générique*, nous examinons la *stratégie interprétative* choisie dans leur lecture des films.

Le modèle proposé par Esquenazi commence par un espace social dans lequel le public rencontre le film tel qu'il lui est présenté. C'est dans un espace social déterminé que le public, balisé par des *cadres d'interprétation*, dispose d'un *répertoire de stratégies d'interprétation*. Pour la fin des années 1950, l'espace social est marqué notamment par le mouvement des ciné-clubs qui aurait inculqué aux jeunes spectateurs une certaine approche des films.

L'influence du mouvement des ciné-clubs est donc à examiner. Et le discours de la critique, comme un prolongement de l'enseignement des ciné-clubs, est à jauger dans ses grandes lignes. En d'autres mots, nous sondons principalement l'approche adoptée par nos participants, mais nous regardons aussi ce qu'en ont dit quelques critiques à l'époque.

7.2 L'âge d'or des ciné-clubs et une fétichisation de « l'auteur »

Les ciné-clubs étant très implantés dans le milieu scolaire, la fétichisation du réalisateur-auteur qui y était professée semble avoir implanté une approche auteuriste chez plusieurs de nos participants. Nous avons effleuré à la section 5.1 la place occupée par les ciné-clubs dans la formation d'une culture cinématographique auprès de ceux ayant grandi dans l'après-guerre. Notre enquête n'a pas été conduite pour mesurer précisément l'impact des ciné-clubs scolaires dans la culture cinématographique de nos 229 participants, mais les témoignages recueillis confirment que le mouvement des ciné-clubs était suffisamment implanté dans le milieu scolaire pour que pratiquement tout élève dans les années 1950 eût une expérience. Nos participants (qui font partie des élèves devenus par la suite plus mordus de cinéma que leurs camarades) ont parlé de rôle déterminant du ciné-club scolaire dans leur approche ultérieure au cinéma. Pour beaucoup de nos participants, le ciné-club scolaire a ouvert le chapitre adulte dans leur carrière de cinéphile. Cette nouvelle maturité s'incarne notamment avec l'introduction des cinématographies autres que française ou américaine. Comme abordé au chapitre 5, les films de Ingmar Bergman et des titres comme *Ivan le terrible*, *Le voleur de bicyclette* ou *La Strada* ont été les plus souvent nommés dans les témoignages sur les ciné-clubs. Et au-delà d'un panthéon de titres, il y a surtout un panthéon de noms de réalisateurs qui se démarquent par leur récurrence à travers les 229 témoignages. Cette

idée de panthéon cinéclubiste a été traitée dans les recherches de Léo Souillés-Debats¹ qui accorde à Henri Agel et ses manuels une empreinte importante dans le discours des mouvements éducatifs sur le cinéma. Le premier de ces manuels, *Le Cinéma*, est publié en 1954 et comporte une liste de « grands créateurs »² qui regroupe des réalisateurs (dont certains sont accompagnés de leur scénariste attitré) qui, aux yeux d'Agel, sont comparable à Balzac, Hugo ou Tolstoï parce qu'ils « impose[nt] un univers neuf et autonome. »³ Souillés-Debats parle de « légitimation d'un panthéon d'œuvres cinématographiques »⁴ lorsqu'il remarque que les noms cités par Agel « se superposent de manière quasi parfaite sur ceux des réalisateurs les plus diffusés dans les ciné-clubs de la Fédération française des ciné-clubs. »⁵ Même si Souillés-Debats ne dégage pas une approche auteuriste, il conclut tout de même qu'une symétrie des goûts entre animateurs et adhérents existe en tant que « la résultante de la diffusion massive d'une culture cinématographique savante et de la promotion d'une posture de consommation des films légitimes. »⁶

Revenons à notre enquête. Plusieurs participants nous ont témoigné avoir commencé à choisir les films en fonction du réalisateur à la suite d'un enseignement en ciné-club. Par exemple, Geneviève Arseguel (née en 1939) nous a témoigné avoir connu un tournant dans son approche avec le cinéma autour de ses 14-15 ans lorsqu'elle était en 3^e au Lycée d'Avignon. Le ciné-club du lycée était animé par son professeur d'histoire-géographie. Geneviève dit avoir un souvenir précis de la fois où ce professeur lui a dit : « Le film ce n'est pas les acteurs, mais c'est le réalisateur ! ».

Si le ciné-club scolaire est à l'origine chez plusieurs participants d'une culture cinématographique reposant sur un panthéon de films issus d'un panthéon de réalisateurs, ces participants nous rapportent aussi que l'inculcation d'une fétichisation du réalisateur-auteur était un fort arbitrage

¹ Souillés-Debats écrit dans *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, 2017 : « ...si le mouvement ciné-club ne présente pas un seul et même corpus d'œuvres pour l'ensemble de ses réseaux, les différentes fédérations constituent quant à elle des catalogues qui leur sont propres. Mais si leurs différences méritent d'être étudiées, les écarts entre les listes de films proposées restent, dans l'ensemble, minimes. Il est donc possible de reconstituer une sorte de panthéon cinéclubiste qui, outre son évolution dans le temps et ses quelques différences inhérentes aux orientations politiques et confessionnelles des fédérations, semble partagé par l'ensemble du mouvement. », p. 25.

² Agel, *Le cinéma*, 1954, p. 263.

³ *Ibid.*

⁴ Souillés-Debats, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, 2017, p. 209

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

du goût. Le témoignage le plus explicite sur cette tendance est celui de Ludovic Stora (né en 1946) qui se souvient que le ciné-club universitaire qu'il fréquentait durant ses études à l'École d'Arts et métiers d'Aix-en-Provence dictait clairement un goût à suivre entre des « films bien » et des « films pas bien ». Ludovic raconte : « Les films à grand spectacle américains sont pas bien par définition ! Les films soviétiques chiant à l'époque sont bien ! [Car ce sont] des films qui allaient réveiller la conscience politique. » Ludovic se rappelle qu'il fallait notamment vénérer tous les films réalisés par Sergei Eisenstein et par Chris Marker. Si Ludovic affiche aujourd'hui un regard critique sur cet enseignement qu'il a reçu en ciné-club, il dit s'être conformé au moule à l'époque.

Plus généralement, les participants racontant en abondance des souvenirs de ciné-clubs sont enclins à tenir un discours dans lequel les noms des cinéastes sont listés plutôt que les titres de film. Pour dresser leur palmarès, ces personnes fonctionnent davantage en nommant des noms de réalisateurs plutôt que d'axer leur discours sur des titres pris individuellement. Dans cette approche auteuriste, les films d'auteur sont vus comme des œuvres plus riches en signification que les autres films. Les films de ciné-club doivent être pris au sérieux alors que les produits commerciaux sans étiquette d'auteur sont des distractions légères.

Il faut souligner que cette approche auteuriste détectée chez nos participants nous a paru la plupart du temps indépendante de la « Politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*. Seuls trois participants ont dit avoir lu la revue avec une certaine régularité : Pierrette Lombès (née en 1927), Alain Dornic (né en 1939) et Claude Schwab (né en 1948). Et Alain et Claude ont explicitement placé les *Cahiers du cinéma* comme une contribution à leur cinéphilie. Par ailleurs, Alain fut parmi les participants qui ont accordé le plus de place au ciné-club de leur enfance dans leur récit de vie en première partie.

7.3 Une méthode pour identifier les films perçus comme des « films d'auteur »

L'approche auteuriste s'affiche concrètement dans les témoignages de la façon suivante. Certains titres sont spontanément associés à un nom de réalisateur alors que d'autres sont d'abord associés à un acteur ou à un écrivain. Par exemple, la mention du *Septième sceau* ou des *Fraises sauvages*

dans la conversation est systématiquement accompagnée de la mention par nos participants du nom de Bergman. Par contre, lorsque des participants parlent de la série *Don Camillo*, le discours va – sans surprise – tourner autour de Fernandel. Gino Cervi est parfois nommé, mais Julien Duvivier n'est jamais mentionné. L'effacement de Julien Duvivier se perçoit notamment chez Michel Cetjlin (né en 1942) qui a fait de *Pot-Bouille* (1957) l'un des trois films les plus marquants de la période de sa vie avant son baccalauréat. Dans son long témoignage sur le film, Michel a donné toute la place à Gérard Philipe et Danielle Darrieux sans nommer Duvivier. De manière semblable, Jean-Claude Tibes (né en 1936) et Colette Birand (née en 1937) ont fait de *Marianne de ma jeunesse* (1955) un des films très marquants de leur adolescence. Ni Jean-Claude ni Colette n'ont prononcé le nom de Duvivier. (Surtout que *Marianne de ma jeunesse* ne comporte aucun acteur-vedette qui, par son statut, porterait ombrage sur Duvivier.)

Si on se penche exclusivement sur notre corpus des films relatant 39-45, *Hiroshima mon amour* est un exemple de titre fortement lié à son réalisateur, alors que *The Great Escape* a été un titre qui fut fortement lié à un de ses acteurs. Nous présentons ci-dessous d'autres titres de notre corpus ayant eu suffisamment de résonance auprès de nos participants pour que nous dégagions de leur discours une personnalité dominante du film. Le tableau 7.1 ci-dessous revient à une liste de titres qui ont généré le plus de commentaires. Et pour chaque titre, nous avons identifié quelle a été la personnalité la plus dominante dans les commentaires. Au-delà de la récurrence du nom à travers le sondage, nous prenons aussi en compte l'importance qu'un participant accorde à un nom, une importance qui se mesure qualitativement dans le propos, et aussi quantitativement par le temps consacré à cette personnalité dans le témoignage. Après qu'un titre eu été nommé par nous, nous considérons aussi l'ordre dans lequel les noms ont été évoqués par nos participants. Par exemple, lorsque nous nommons *Jeux interdits*, Brigitte Fossey est nommée immédiatement et spontanément. Non seulement l'actrice est nommée presque systématiquement alors que René Clément ou Narciso Yepes ne viennent que sporadiquement à la bouche, elle est généralement nommée avant son partenaire George Pujouly (chez le peu de participants qui avaient souvenir du nom du jeune acteur décédé prématurément).

7.1 Quelques titres et la personnalité qui fut le plus fortement associée au titre par nos participants

| Titre | Personnalité(s) dominante(s) |
|-------------------------------------|---|
| <i>The Great Dictator</i> | Charlie Chaplin |
| <i>La Bataille du rail</i> | René Clément |
| <i>Le Père tranquille</i> | Noël-Noël |
| <i>La Bataille de l'eau lourde</i> | Aucune personnalité ne se démarque |
| <i>Le silence de la mer</i> | Vercors |
| <i>Jeux interdits</i> | Brigitte Fossey |
| <i>From Here to Eternity</i> | Les acteurs sont nommés sans qu'aucun ne se démarque |
| <i>La Traversée de Paris</i> | Jean Gabin et Bourvil sont à égalité |
| <i>Nuit et brouillard</i> | Alain Resnais |
| <i>The Bridge on the River Kwai</i> | Alec Guinness et très souvent David Niven |
| <i>Quand passent les cigognes</i> | Tatiana Samoilova |
| <i>The Naked and the Dead</i> | Norman Mailer |
| <i>Hiroshima mon amour</i> | Alain Resnais |
| <i>The Young Lions</i> | Brando devance Cliff qui à son tour devance Irwin Shaw |
| <i>La Vache et le prisonnier</i> | Fernandel |
| <i>Babette s'en va en guerre</i> | Brigitte Bardot |
| <i>Le passage du Rhin</i> | Aucune personnalité ne se démarque |
| <i>Fortunat</i> | Michèle Morgan et Bourvil sont à égalité |
| <i>The Guns of Navarone</i> | Gregory Peck et ensuite Anthony Quinn |
| <i>Un Taxi pour Tobrouk</i> | Ventura, Aznavour et Hardy Kruger |
| <i>Léon Morin prêtre</i> | Belmondo domine légèrement sur Riva qui supplante Beck |
| <i>The Longest Day</i> | Aucune personnalité ne se démarque |
| <i>Le Caporal épinglé</i> | Jacques Perret domine légèrement sur Renoir et Cassel |
| <i>The Great Escape</i> | Steve McQueen |
| <i>The Train</i> | Aucune personnalité ne se démarque |
| <i>Weekend à Zuydcoote</i> | Robert Merle |
| <i>Paris brule-t-il?</i> | Aucune personnalité ne se démarque |
| <i>Le chagrin et la pitié</i> | Marcel Ophuls |
| <i>Lacombe Lucien</i> | Louis Malle supplante « l'acteur qui est mort après le film » |

Du tableau 7.1, surnagent trois cas :

1. Les films rattachés d'abord à leur réalisateur
2. Les films rattachés d'abord à un ou des acteurs
3. Les adaptations d'une œuvre littéraire qui évoquent d'abord l'écrivain

Ces trois cas se détachent de l'état où aucune personnalité ne se démarque.

Avant d'exposer dans les sections suivantes les cas 2 et 3, explicitons le cas 1 en prenant comme exemple *Hiroshima mon amour*. Dans les commentaires de nos participants, Alain Resnais supplante Emmanuelle Riva même si l'actrice est elle aussi souvent évoquée. Le fait que plusieurs de nos interviews se sont tenus en 2017 dans les mois qui ont suivi le décès de l'actrice (survenu en janvier 2017) a assurément contribué à la forte présence de l'actrice dans les esprits. Le nom de l'actrice a été remis dans l'actualité, et plusieurs de nos participants ont évoqué son décès récent. Malgré cela, le nom de Resnais prime sur celui de Riva dans l'ensemble des discours que nous avons entendus. La présence du nom de Riva dans certains discours ne serait qu'une inclinaison dans le discours prononcé aujourd'hui et non pas une déformation des souvenirs. En tout cas, la prédominance de Resnais sur une actrice pourtant très estimée découle forcément de plusieurs facteurs, mais retenons pour l'instant qu'elle illustre une forte association entre le titre *Hiroshima mon amour* et le nom de Resnais. Cette association est comparable au fait que toutes personnes connaissant *Le Septième sceau* savent que son auteur se nomme Ingmar Bergman. En effet, Resnais serait avec Bergman les deux auteurs les plus indissociables de leur film respectif. *Le septième sceau* et *Hiroshima mon amour* se trouvent aussi à être deux titres incontournables du mouvement des ciné-clubs.

Nous discuterons davantage de la validité d'identifier une personnalité dominante à la section 7.8. Pour l'instant, nous exposons les cas de titres principalement rattachés à des acteurs (section 7.4) et les cas de titres dominés par un écrivain (section 7.5).

7.4 Des titres perçus comme des « films d'acteurs »

Quand passent les cigognes et Tatiana Samoilova

Parmi les films rattachés à des acteurs, le cas qui nous a le plus surpris serait *Quand passent les cigognes*. Parmi les 89 personnes ayant vu ce film dans les cinq premières années d'exploitation, 16 ont nommé Tatiana Samoilova, ou sinon, y ont fait référence lorsque leur mémoire bloquait sur son nom. La beauté de l'actrice a été le discours de la plupart des 16 personnes. Autant les hommes tels Gérard Leplat (né en 1939) ou les femmes telles Nadia Viguier (née en 1936) ont dit se souvenir du film notamment parce que « l'actrice était très jolie ». Patrick Melin (né en 1947) nous a dit avoir été amoureux de Tatiana Samoilova. Quant à Geneviève Jauffret (née en 19██), lorsque nous lui avons nommé *Quand passent les cigognes*, elle s'est exclamée : « Tous les copains que j'avais étaient amoureux de Tatiana Samoilova! »

Au deuxième rang des propos que nous avons le plus entendu sur *Quand passent les cigognes* furent les commentaires sur le mouvement de caméra circulaire dans le plan où le personnage de Boris meurt. Sept personnes ont évoqué ce plan d'une manière ou d'une autre. Malgré ce morceau de mise-en-scène, et la bonne estime que l'ensemble de nos participants ont du film, seulement deux ont mentionné spontanément Mikhail Kalatozov. Alain Dornic (né en 1939) et Bernard Duattis (né en 1942) ont tous deux prononcé le nom de Kalatozov, et ce sans mentionner l'actrice. Rappelons que Alain Dornic fut parmi les témoins qui ont accordé le plus de place au ciné-club de leur enfance.

Les 16 mentions pour Samoilova contre seulement deux pour Kalatozov pourraient être surprenantes de prime abord parce que l'actrice n'a pas eu une carrière internationale suite au succès du film. Dans notre échantillon, 89 participants ont dit avoir vu le film à sa sortie ou quelques mois après le matraquage médiatique qui a été fait sur le film suite à sa Palme d'or à Cannes. Cette statistique concorde avec le fait que le film a été un succès commercial avec ses 4,9 millions d'entrées en France entre le 11 juin 1958 jusqu'au 10 juin 1960. Ainsi, même si aujourd'hui ce film est souvent rangé dans des panthéons de chef-d'œuvre du cinéma mondial concordant ainsi avec un statut de film de ciné-club, il demeure que la majorité de nos participants l'ont vu dans une salle commerciale. Ce contexte de visionnement pourrait être une explication de

l'effacement du nom du réalisateur dans la mémoire de nos participants par rapport à celui de l'actrice.

Steve McQueen dans *The Great Escape*, un western

Une autre domination d'un acteur qui est intéressant d'analyser serait celle de Steve McQueen dans *The Great Escape*. 53 des 82 participants ayant vu ce film lors de l'exploitation initiale ont évoqué d'eux-mêmes Steve McQueen. 20 de ces 53 ont évoqué d'une manière ou d'une autre une moto. Ajoutons que 30 autres participants ont vu pour la première fois le film lors d'une ressortie ou à la télévision. De ces 30, 11 ont évoqué spontanément McQueen, et parmi ces 11, cinq ont parlé de la séquence avec la moto. Nous comptons aussi trois participants qui n'ont jamais vu le film, mais leur culture cinématographique leur a permis malgré tout de nommer McQueen. Parmi tous nos participants, seulement trois hommes ont nommé John Sturges dans leur commentaire. Les autres covedettes ne sont presque jamais nommées. Bien que *The Great Escape* pourrait être qualifié de « film choral » (pour faire un usage anachronique du terme), Steve McQueen sur sa moto n'émerge pas seulement au-dessus des fils barbelés, mais également au-dessus du reste de la distribution.

Par rapport à nos attentes, *The Great Escape* a généré auprès des femmes un discours qui fut globalement plus enthousiaste que pour les autres films de guerre hollywoodiens. Rappelons que le genre du film de guerre laissait beaucoup de nos participantes indifférentes. Michèle Ouziel (née en 1947) a mentionné en première partie d'interview que *The Great Escape* fut une sortie particulièrement mémorable de son adolescence où elle était avec un groupe d'amis comprenant des garçons et des filles. Pour Martine Garibaldi (née en 1950), *The Great Escape* ouvre la période où elle et ses copines allaient « voir des films, car [elles] étai[ent] amoureuses des acteurs », en l'occurrence Steve McQueen. Anne Faivre (née en 1946) dit être allée voir *The Great Escape* pour Steve McQueen parce qu'elle l'avait vu dans la série télévisée *Wanted: Dead or Alive* (diffusée en France à partir de mai 1963). Colette Birand (née en 1937) nous a, pour sa part, témoigné qu'un de ses amis n'ayant pas la télévision venait chez elle pour visionner *Wanted: Dead or Alive*.

La popularité de McQueen en lien avec cette série télévisée western se perçoit également en épluchant les articles de presse qui ont été consacrés à *The Great Escape* à sa sortie en septembre 1963. De plus, à l’instar de nos participants, les journalistes de l’époque se sont également enthousiasmés pour la chevauchée de McQueen sur sa moto. En effet, sur les 13 articles de presse que nous avons épluchés, 11 mentionnent d’une manière ou d’une autre la moto de McQueen. Plus intéressant encore, 10 des 11 ont rapproché *The Great Escape* au genre western. Par exemple, dans *Le Canard enchainé*, on lit :

Cela fait un bon film, une sorte de western, très souvent détendu, avec sa ration de suspense, et sa chevauchée fantastique –le cheval étant, en l’occurrence, la moto de Steve McQueen, et les poursuivants, les motards allemands, les Montagnes Rocheuses étant remplacées par les vertes campagnes de la frontière germano-suisse...

Cette association au western se trouve aussi chez quelques-uns de nos participants même s’ils s’expriment de manière plus succincte. Par exemple, Marie-France Coupey (née en 1942) dit simplement : « C’est un peu comme un western européen ! » en voulant signifier qu’il s’agit essentiellement d’un divertissement reposant sur l’action dans un décor européen.

Le critique Samuel Lachize de *l’Humanité* a bien synthétisé la perception de plusieurs de ses confrères et de nos participants. Il emploie le terme « western » pour désigner un divertissement léger :

...le moto-cross de l’évadé McQueen à travers l’Allemagne (j’allais dire l’Arizona) avec à ses trousses une meute de soldats de la Wehrmacht (en guise d’Indiens). [...] Mais nous sommes loin [de La Grande Illusion] de Jean Renoir, qui situait chaque personnage selon la place qu’il occupait dans la société. Dans La Grande Évasion, on ne sait rien de la vie privée des héros. Ils sont sommairement taillés à coup de serpe, ce qui nous ramène directement au western. Parce qu’il faut prendre son parti : La Grande Évasion n’est qu’un western, hors du temps, que le hasard seul transporte dans un camp disciplinaire au cœur de l’Allemagne nazie. On ne peut pas y voir une page d’histoire, bien que les évènements le situent dans l’histoire contemporaine.⁷

⁷ Lachize, « La motocross fantastique » dans *L’Humanité*, 28 août 1963.

Cette déconnexion de la Deuxième Guerre mondiale pour n'y voir qu'un western n'est pas nécessairement dépréciative pour plusieurs de nos participants. Par exemple, Michel Abdou (né en 1945) nous a dit être allé voir le film notamment pour Steve McQueen, et ce en précisant : « Pour moi, c'est un western ! Et Sturges, c'est celui qui avait déjà fait *Les Sept mercenaires* ! » Michel ajoute surtout : « *Les Canons de Navarone* et *La Grande évasion* sont des divertissements à prendre ! Alors que *Le Jour le plus long* c'est de l'Histoire ; on est trop près d'une réalité que je sais faisandée, arrangée... Alors ça m'amuse beaucoup moins. »

Cette distinction que fait Michel pose les bases d'une identification générique différente entre d'une part les films racontant le débarquement en Normandie ou la libération de Paris, et d'autre part des films se déroulant en dehors de la France. Nous reviendrons plus tard sur cette distinction.

Ainsi, plusieurs de nos participants, et surtout la plupart des critiques que nous avons épluchées, ont identifié *The Great Escape* à un divertissement de type western. Parmi les 13 critiques épluchées, Marcel Oms dans *Positif* est celui qui, de la manière la plus notable, a élevé le film au-dessus du bon divertissement. Oms a même adopté une approche auteuriste en abordant d'autres films de Sturges afin d'y dégager une cohérence avec des thèmes propres au western adulte ou western de série A. Oms termine son article en écrivant :

...la mise-en-scène de Sturges est un hymne exalté aux grands espaces. Le moment le plus spectaculaire du film est la longue chevauchée motocycliste de Steve McQueen. [...] Naturellement on a parlé de western, on a aussitôt fait référence au passé de Sturges en oubliant que les westerns y sont minoritaires. La Grande Évasion est de tous les films de Sturges que j'ai vus celui qui l'exprime, selon moi, le plus totalement, Car il n'est pas seulement un spécialiste de l'Ouest et s'il aime le western, c'est comme nous, parce qu'il aime la liberté des horizons humains et les paysages où l'homme s'épanche et se réalise.

Même si admiré à travers le prisme auteuriste, *The Great Escape* n'a pas été appréhendé par Oms comme un film d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, c'est seulement dans les analyses anglo-américaines, comme abordé à la section 1.3, qu'on retrouve des analyses dans lequel *The Great Escape* est vu comme une œuvre d'histoire valable sur les camps de prisonniers durant la Deuxième Guerre mondiale.

Cette identification générique à un divertissement de type western se retrouve aussi avec *The Guns of Navarone* même si le terme « western » est revenu moins souvent chez nos participants, et encore moins chez les 17 critiques que nous avons épluchées. Nous nous contentons de supposer que cette plus faible association au terme « western » découlerait du fait que Gregory Peck et Anthony Quinn ne sont pas connus comme des acteurs de western (à la différence de Steve McQueen). Et aux yeux de la critique française, le réalisateur britannique Jack Lee Thompson⁸ est étranger aux westerns (à la différence de John Sturges).

Marlon Brando et Montgomery Clift dans *The Young Lions*, un drame psychologique

Pour ce qui est de *The Young Lions*, le film s'est rangé davantage comme un « film d'acteurs » qu'une adaptation d'une œuvre littéraire. Dans notre échantillon, il n'y a eu sept personnes qui avaient un souvenir acceptable de l'intrigue. De ces sept, nous écartons Marcel [REDACTED] (né en 1931) qui n'a jamais vu le film, mais a lu le roman qu'il qualifie de « très beau ». Gérard Charrier (né en 1939) a adoré le roman qu'il a lu vers ses 16 ans « pour le mélodrame et le romanesque ». Cependant, Gérard n'a pas aimé le film principalement parce que le dénouement diffère de celui du roman. Julien Glicenstein (né en 1934) a aussi lu le roman et vu le film, mais il n'a pas de souvenirs suffisamment précis pour manifester une préférence. Ce que nous pouvons extraire de pertinent de son discours sur le film c'est qu'il s'est surtout attaché au personnage de Noah Ackermann interprété par Montgomery Clift.

Les quatre autres participants : Claude Lebeouf (né en 1943), Jean Pierre Le Goff (né en 1945), Rosa Crochet (née en 1945) et Jean Caune (né en 1938) tiennent des discours qui vont dans le même sens d'un drame psychologique ou du drame de mœurs.

Même si Claude Lebeouf émet aujourd'hui quelques réserves sur le film, il a visiblement été marqué lorsqu'il l'a vu en 1959. Cela est perceptible par son bon souvenir de l'intrigue et des

⁸ Thompson n'avait réalisé que des productions britanniques à l'exception de la co-production *I Aim at the Stars* (1960) avant d'être embauché au pied-levé pour *The Guns of Navarone*. Il n'était donc pas connu des critiques français.

circonstances de son visionnement. Claude se souvient de plusieurs épisodes mineurs du film qui comporte effectivement beaucoup de sous-intrigues. Mais le résumé de l'intrigue que Claude nous livre tourne surtout autour du personnage de Christian Diestl en qui il reconnaît un homme droit. Claude a retenu notamment les occasions où Diestl refuse les avances de Gretchen Hardenberg.

C'est un film qui m'a marqué parce que j'adorais Brando. À l'époque j'ai adoré Brando. Après, quand il a été gros, c'est moins attractif quoi... C'est le côté affectif vis-à-vis des acteurs. [...] C'est pas un grand film quand même. Bah quand je dis « un grand film », je [sous-entends une œuvre phare du 7^e art]. J'ai préféré de loin *Un Tramway nommé Désir*.

Dans son ensemble, le discours de Claude sur le film se résumerait à une empathie pour le personnage de Christian Diestl, car il a beaucoup adhéré aux conflits intérieurs du personnage.

Jean Pierre Le Goff a affiché un enthousiasme très palpable pour le film. Même si l'explication que Jean Pierre nous a livrée est peu articulée et très éparse, son propos principal va dans le même sens que celui livré par Claude Leboeuf.

Sans être un petit peu comme ce colonel Nicholson, ce Marlon Brando qui interprète...a quand même un rôle très fort et ambigu...qui n'est pas que dans le militaire sanglant et criminel... Et le suicide aussi [du capitaine Hardenberg]! Et la vie avec les filles parisiennes un petit peu légères... donc qui faisait partie de cette collaboration consciente et inconsciente...[...] C'était un film sur la guerre, mais pas que du militaire quoi ! [...] Sentir que ces Allemands étaient sympathiques, il y avait quand même ...une... humanité qui était redoutable quoi ? Et que certains aient pu se laisser abuser dans les collaborations aussi!

Jean-Pierre fait référence à la remise en question par Christian Diestl de son adhésion à l'expansionnisme allemand. Ce propos est repris par Rosa Crochet. Elle fait l'éloge très clair du film et de Marlon Brando en disant :

Ce n'est pas comme *Le Jour le plus long*... *Le Bal des maudits* échappe à ça [cette caricature habituelle des films de guerre hollywoodiens] justement. Parce que [le personnage allemand] n'est pas un nazi. L'intérêt c'est justement que [le protagoniste] est... Ok il est allemand, il est soldat, il est officier, mais il se pose des questions! C'est

pas manichéen. C'est pour ça que c'est intéressant. Pis Marlon Brando, il crève l'écran! Pis alors la fin du film, je me rappelle hein! Oui, quand il erre... c'est la fin de la guerre... il sait que tout est perdu... Il vit ça et c'est l'échec total quoi! Ouais c'est un très grand film! Ça ce n'est pas un film populaire... dans les films de guerre. [...] Il fait partie de mes films culte !

Pour le bénéfice du lecteur à qui nous n'avons pas reproduit l'intégralité de l'interview, nous précisons que lorsque Rosa dit que *The Young Lions* « n'est pas un film populaire », elle stipule que le film se détache des autres films hollywoodiens que nous lui avons nommés. La présence de Brando (qu'elle nomme à trois reprises au cours de la discussion) inscrirait le film dans autre registre que celui de *The Longest Day*.

C'est à Jean Caune que revient le discours le plus enthousiaste sur le film. Un enthousiasme qui nous a d'autant frappé que Jean n'a pas vu les autres films hollywoodiens de notre corpus de base. Dans un élan d'enthousiasme, Jean nous a raconté une scène du film avec émotion en se rappelant du nom de l'actrice Hope Lange:

...Ackermann est fiancé avec Barbara⁹ Lange...Non Hope Lange ! Il va voir... Et le père de Hope Lange lui dit : Écoutez, Monsieur Ackermann, je vais vous faire visiter le quartier. Alors, il lui fait visiter... – J'ai les larmes aux yeux lorsque je raconte ça parce que la fin est superbe...et pis que Clift est génial. – Ben, il lui dit c'est ça : c'est là où ma fille allait à l'école, c'est là l'église où j'allais. Si vous ne vous appeliez pas Ackermann, je vous aurais dit : Venez prend un verre chez nous. Et l'autre qui est...[avec la main, Jean mine le fait que le personnage d'Ackermann est figé et sans mot]. Et quand ils arrivent sur le perron, il lui : Venez prendre un verre chez nous. Ah c'est un très beau film ! Un mélo, mais j'adore les mélos.

Plus tard, Jean ajoute : « J'ai adoré ce film ! J'ai adoré parce que c'est un mélo, et parce qu'on croit tellement aux personnages. Ils ont archétypaux hein ! Clift est l'archétype du petit juif... »

⁹ L'actrice Barbara Rush fait également partie de la distribution du film.

Jean aborde également Marlon Brando et Dean Martin. Et toujours de sa propre initiative à l'intérieur dans son élan enthousiaste, Jean nomme les drames de mœurs *Some Came Running* (Minnelli) et *Suddenly, Last Summer* (Mankiewicz), dans lesquels apparaissent respectivement Dean Martin et Montgomery Clift. Jean finit avec : « Montgomery Clift m'émeut toujours ! »

Certes, Jean attribue nommément à *The Young Lions* le genre du mélodrame, mais il n'est pas éloigné de Claude Lebœuf et Rosa Crochet qui, sans le dire textuellement, rangeraient certainement le film dans une forme de drame psychologique, si on se fie à leur discours. Et il y a consensus chez tous cinéphiles pour dire que Marlon Brando et Montgomery Clift sont des acteurs étiquetés aux rôles de torturés dans les drames psychologiques.

Ni Claude, ni Rosa, ni Jean ne connaissaient le roman d'Irving Shaw. En tous cas, on ne recommanderait pas le roman à Claude ou Rosa parce que le personnage de Christian Diestl du roman n'est pas aussi droit que celui du film.

Parmi les trois participants enthousiastes, seul Jean a nommé le nom de Edward Dmytryk. Toutefois, Jean n'a pas du tout parlé de mise-en-scène. Tout son enthousiasme se portait sur les acteurs et le drame lié aux mœurs (d'où sa digression sur *Some Came Running* et *Suddenly, Last Summer*).

Enfin, mentionnons brièvement que dans un échantillon de 17 critiques publiées en 1958 sur *The Young Lions*, nous constatons un accueil très inégal. (Ces 17 articles, listés en bibliographie, proviennent de grands quotidiens et de journaux culturels.) Par contre, Marlon Brando et Montgomery Clift reçoivent des éloges.

7.5 Des titres perçus comme essentiellement des adaptations d'une œuvre littéraire

Quatre titres dans le tableau 7.1 ont été rattachés principalement à un écrivain : *Le silence de la mer*, *The Naked and the Dead*, *Le Caporal épinglé* et *Week-end à Zuydcoote*. Pour trois de ces

titres à l'exception du *Caporal épinglé*, la quasi-totalité des participants ayant vu le film savaient minimalement qu'il y avait un roman à l'origine.

Trop peu de participants ont vu *Le silence de la mer* ou *The Naked and the Dead* pour que nous puissions extraire d'autres conclusions que celle éclatante selon laquelle la grande notoriété des œuvres littéraires écrase l'existence de l'adaptation cinématographique dans l'imaginaire de notre échantillon¹⁰.

Pour ce qui est du *Caporal épinglé*, nous nous contentons de rapporter que quelques participants nous ont parlé d'un opus mineur de Jean Renoir. Les noms de Jean-Pierre Cassel, Claude Rich et Claude Brasseur sont évoqués sporadiquement. Si Jacques Perret se détache du lot, c'est parce que pour plusieurs participants, le titre du *Caporal épinglé* est d'abord et avant tout un roman qu'ils ont lu. Notons qu'au tournant de la décennie 1960, Jacques Perret ne passait pas inaperçu sur la place publique par son militantisme pour l'Algérie française. Quant à la presse, les avis sur le film sont complexes parce que la mise-en-scène est signée par un monstre sacré qu'est Renoir. Nous ne nous attardons pas davantage sur ce cas complexe qui au final n'a pas non plus généré suffisamment de témoignages dans notre échantillon pour que nous puissions extraire des conclusions fortement étayées par des chiffres éloquents.

Penchons-nous plutôt sur le film *Week-end à Zuydcoote* qui a été vu par au moins 112 de nos participants. Nous avons établi qu'au moins 65 participants connaissaient le roman (qu'ils aient lu ou non). En fait, pour au moins 23 de ces 65 participants, le titre de *Week-end à Zuydcoote* évoque d'abord un roman puisqu'ils ne connaissent pas ou n'ont jamais vu le film. Faut-il rappeler que le roman a remporté le Prix Goncourt et a assuré l'aisance financière¹¹ de Merle ? En tout cas, la

¹⁰ Le roman *The Naked and the Dead* a fait la renommée de Normand Mailer, et figure aujourd'hui dans un panthéon de la littérature américaine du 20^e siècle. Le film éponyme est une production hollywoodienne au budget comparable à celui de *The Bridge on the River Kwai* même si elle ne comportant aucune vedette. L'estimation par imdb.com est de 3 millions \$ US pour les deux films. Certes le nom de Raoul Walsh apparaît à la réalisation, mais le statut de Walsh comme réalisateur prestigieux est loin de faire consensus. Mailer a renié le film qui n'a pas eu de succès critique ni commercial aux États-Unis.

¹¹ Le roman parut au printemps 1949 et remporta le Goncourt avec neuf voix contre une qui est allée à *Jeu de patience* de Louis Guilloux. Selon le fils Pierre Merle, le langage cru du roman généra un « mini scandale » qui « contribua au succès du livre. » Les chiffres de ventes ne sont pas disponibles, mais Pierre Merle, rapporte que dès juillet 1951, l'éditeur avait déjà versé 8 millions de francs au romancier suite aux succès en librairie. Les ventes continuèrent à permettre à l'écrivain d'acquiescer des propriétés tout le long de la décennie 1950.

domination de Robert Merle est frappante dans le contexte où l'écrivain rivalise avec la super-vedette Belmondo et une brochette de seconds rôles du cinéma populaire : François Perrier, Jean-Pierre Marielle, Pierre Mondy et Georges Géret¹². Cette importance que nos participants accordent à Merle fait écho avec ce qu'on retrouve chez les critiques qui accordent aussi une place dominante à l'écrivain dans les articles consacrés au film. Il faut dire que Merle a participé au scénario et à la promotion du film¹³.

Nous avons épluché 10 articles consacrés au film *Week-end à Zuydcoote*, et 11 articles consacrés à *The Naked and the Dead*. L'analyse de ces articles nous a frappé par la propension qu'ont ces critiques à discuter abondamment du récit (qui est commun au roman) plutôt que des caractéristiques propres du film ; comme si la matière la plus importante à discuter était ce qui découle des deux romans notoires. Les spécificités filmiques telles la mise-en-scène, les acteurs, ou la reconstitution visuelle sont secondaires. De plus, on sent aussi que la réputation des romans pousse les critiques de cinéma à accorder à leur adaptation cinématographique un statut de document valable sur la Deuxième Guerre mondiale.

Plus généralement, nous avons senti chez plusieurs critiques que, nonobstant le travail de transposition par les créateurs de cinéma, les films *Week-end à Zuydcoote*, *The Naked and the Dead* et *Le Caporal épinglé* ont au moins une crédibilité sur les enjeux de la guerre parce que Robert Merle, Norman Mailer et Jacques Perret ont respectivement un vécu de la poche de Dunkerque, de la Guerre du Pacifique, et de la captivité dans un stalag.

La même chose se produit auprès de nos participants. À leurs yeux, *Week-end à Zuydcoote* et *Le Caporal épinglé* avaient au moins une certaine authenticité parce que Merle et Perret sont d'anciens combattants.

¹² Géret interprète le personnage très secondaire de Pinot qui ne fait pas partie de la bande entourant le personnage principal Julien Maillat. Nous avons été surpris que trois participants : Jean Casanova (né en 1946), Alain Vansteen (né en 1946) et Patrick Melin (né en 1947) ont discuté avec nous de Géret et son personnage de Pinot. Dans leur commentaire libre sur le film, Alain et Patrick se sont rappelés la réplique livrée par Géret : « Je suis un gars de Bezon. »

¹³ Auprès du journaliste René Bourdier des *Lettres Françaises*, Merle revendique avoir réécrit les dialogues du film à 95%. Merle défend plusieurs aspects du film contre les reproches de Bourdier qui préférait le roman.

7.6 *The Bridge on the River Kwai*: film d'acteurs? film d'auteur? ou film d'écrivain?

Comme effleuré au chapitre 5, Alec Guinness – même s'il est souvent confondu pour David Niven – serait la personnalité occupant la place la plus grande dans l'esprit de nos participants dans une discussion sur *The Bridge on the River Kwai*. Toutefois cette domination d'Alec Guinness sur ses partenaires de jeu et les autres artisans n'est pas aussi écrasante que celle de Brigitte Bardot dans *Babette s'en va en guerre* ou celle de Steve McQueen dans *The Great Escape*. En fait, Guinness doit partager davantage l'affiche (aux sens propre et figuré) avec Pierre Boulle, William Holden et David Lean.

Là se trouve donc la complexité du statut de *The Bridge on the River Kwai*. Il y a une plus forte disparité dans les identités génériques attribuées par nos participants : divertissement pour la masse avec un grand acteur britannique pour les uns, adaptation luxueuse d'un roman mineur pour d'autres, ou encore, produit hollywoodien impersonnel même si réalisé par un metteur-en-scène estimable.

Le premier constat est qu'Alec Guinness éclipse William Holden qui était évidemment la star américaine de cette production hollywoodienne. Comme déjà abordé au chapitre 5, le fait qu'Alec Guinness et son personnage de Nicholson surclassent William Holden et son personnage de Shears est en lien avec une britannicité que certains de nos participants attribuent au film.

Il est amplement permis de croire que du 14 décembre 1957 jusqu'à la cérémonie des Oscars du 26 mars 1958, la plupart des spectateurs aux États-Unis achetaient leur billet pour *The Bridge on the River Kwai* en s'attendant à voir un film tournant autour de William Holden. Par contre, les témoignages de nos participants (certes après coup et surtout près de six décennies après) révèlent qu'en France, Alec Guinness avait déjà une part importante dans les motivations, du moins auprès de notre échantillon.

Danielle Menaug (née en 1945) dit qu'elle est allée voir le film parce qu'elle aimait Alec Guinness et William Holden (dans cet ordre). Elle ajoute que ce n'était pas le sujet de guerre qui l'avait attirée. Elle répond par Boulle à notre question sur l'origine du scénario, mais elle affirme qu'elle

ne le savait pas lorsqu'elle a vu le film en 1959¹⁴. Hélène Échinard (née en 1943) ajoute à son témoignage (dont nous avons déjà exposé une partie au chapitre 5) que son père appréciait déjà Alec Guinness avant que la famille se soit déplacée pour voir *The Bridge on the River Kwai*. « ...les deux grands acteurs anglais de mon père c'étaient Alec Guinness et David Niven. Voilà! Ils étaient vraiment pour lui des références... un peu comme Pierre Fresnay pour [le cinéma français]. » Hélène se rappelle que la famille a aussi effectué une sortie de cinéma pour *Kind Hearts and Coronets*.

Le mari d'Hélène, Pierre Échinard (né en 1942) a identifié clairement trois raisons qui l'ont poussé à aller voir le film :

- 1) « Il y a la familiarité avec *Le pont de la rivière Kwai* à travers le 45 tours qu'on écoutait à la maison avec mes parents. »
- 2) « La popularité d'Alec Guinness » : *Kind Hearts and Coronets* était dans la culture inculquée par ses parents.
- 3) Sessue Hayakawa : « Mes parents m'en avaient fait un monument, parce qu'ils l'avaient connu dans sa première période avant la guerre. »

Pierre fait partie des trois participants qui ont prononcé le nom de Sessue Hayakawa sans que nous ayons interrogé nos participants sur l'acteur japonais. On s'éloignerait de nos objectifs de recherche si on s'attardait sur la connaissance surprenante par nos trois participants de cet acteur dont l'apogée de la gloire remonte au muet. Retenons seulement que pour au moins trois de nos participants, les vedettes dans *The Bridge on the River Kwai* ne se limitent pas exclusivement à Holden et Guinness. De même, quatre participants ont nommé Jack Hawkins pendant que nous leur passions l'extrait, comme s'il s'agissait d'un jeu de connaissance. Ces quatre participants n'ont pas attribué à Hawkins un statut particulier, mais ces observations nous permettent d'affirmer que le film s'est présenté aux yeux de quelques participants comme une vitrine comportant une distribution prestigieuse.

¹⁴ Danielle a pour point de repère qu'elle a vu le film après la période où de Gaulle faisait campagne. Son père était très gaulliste alors que sa mère était contre de Gaulle.

Au milieu de ces noms d'acteurs, comment le nom de Pierre Boule s'insèrerait-il ? À notre question sur l'origine du scénario, Hélène et Pierre Échinard se sont échangés des pistes pour finalement aboutir à une hésitation entre Pierre Boule et Robert Merle dans leur réponse. Hélène et Pierre s'entendent pour dire que leur connaissance vague de cette origine française n'est venue qu'après l'exploitation initiale du film. À la suite de nos questions sur Boule, Pierre a eu la réaction (adoptée par plusieurs interviewés) de parler au nom de l'ensemble de ses concitoyens pour dire que le spectateur moyen ne devait pas connaître Boule à la sortie du film.

Jeanne Dupuy (née en 1945) est une autre de nos participants chez qui Guinness éclipse Boule. À notre question sur le succès du film, Jeanne l'a attribué à la musique et à la présence de Guinness. Jeanne dit avoir souvenir que « Guinness était un acteur réputé à l'époque ». Jeanne savait au moment de l'interview que le film est basé sur un roman de Pierre Boule, mais elle n'a pas prononcé le nom de l'écrivain avant que nous abordions l'origine du scénario. (Jeanne s'est défendue devant nous que sa connaissance de Boule soit liée au fait qu'elle a été toute sa vie professeure de français.) Au total, au moins 10 des 32 participants ayant prononcé le nom d'Alec Guinness ont dit textuellement que la popularité de l'acteur était une possible raison du succès du film.

Cette popularité d'Alec Guinness rapportée par au moins 10 de nos participants se voit confirmée par une sorte d'anomalie qu'on retrouve dans le palmarès des Victoires du cinéma, prix créés par le magazine *Cinéma*. Le tableau 7.2 ci-dessous rappelle au lecteur une partie du palmarès aux Victoires pour l'année 1957 et pour l'année 1958.

7.2 Lauréats étrangers aux Victoires du cinéma pour 1957 et pour 1958

| | |
|------|--|
| 1957 | <p>Victoires des “Directeurs de salles”</p> <p>Meilleur film étranger : <i>The Bridge on the River Kwai</i></p> <p>Meilleur acteur étranger : Alec Guinness pour <i>The Bridge on the River Kwai</i></p> <p>Meilleure actrice étrangère : Giulietta Masina pour <i>Les Nuits de Cabiria</i></p> <hr/> <p>Victoires des “Spectateurs” attribuées par <i>Cinémonde</i> et <i>Le Figaro</i></p> <p>Identiques à celles attribuées par les “Directeurs de salles”</p> |
| 1958 | <p>Victoires des “Directeurs de salles”</p> <p>Meilleur film étranger : <i>The Ten Commandments</i></p> <p>Meilleur acteur étranger : Yul Brynner pour <i>The Brothers Karamazov</i></p> <p>Meilleure actrice étrangère : Sophia Loren pour <i>The Key</i></p> <hr/> <p>Victoires des “Spectateurs” attribuées par <i>Cinémonde</i> et <i>Le Figaro</i></p> <p>Meilleur film étranger : <i>Quand passent les cigognes</i></p> <p>Meilleur acteur étranger : Alec Guinness pour <i>The Horse’s Mouth</i></p> <p>Meilleure actrice étrangère : Tatiana Samoilova pour <i>Quand passent les cigognes</i></p> |

De ce palmarès, on peut affirmer qu’il n’est pas surprenant que les lecteurs de *Cinémonde* et du *Figaro* aient attribué en 1957 le prix du Meilleur film étranger à *The Bridge on the River Kwai*. Comme c’est souvent le cas avec les Victoires, le champion du box-office d’une année remporte aussi le prix du Meilleur film de cette année-là. De manière cohérente, le prix du Meilleur acteur étranger 1957 est attribué à Alec Guinness pour son rôle du colonel Nicholson. L’anomalie se trouve dans le fait qu’Alec Guinness remporte de nouveau le prix du Meilleur acteur étranger l’année suivante pour sa prestation dans *The Horse’s Mouth* (Neame) qui n’est pourtant pas un film se hissant parmi les 50 meilleurs résultats au box-office de 1958. On peut inférer que la popularité de Guinness pour son rôle de Nicholson s’est étendue sur deux sondages annuels : 1957 et 1958. Le tableau 7.2 confirme non seulement notre résultat d’enquête sur l’affection du public pour Guinness, mais aussi pour Tatiana Saimolova. En effet, en contraste avec l’unanimité atteinte en 1957, les différences entre « directeurs de salles » et « spectateurs » en 1958 illustrent la

préférence que le public porte pour Guinness et Saimolova. La prédominance d'un ou des acteurs n'est cependant pas l'objectif ultime de notre recherche. Les statistiques que nous avons exposées dans cette section servent surtout à démontrer que Boule et Lean sont écrasés par Guinness.

Revenons au tableau 5.1 qui exposait que, sur 229 participants, 43 avaient nommé Pierre Boule sans aide de notre part. Plus exactement, parmi les 145 participants ayant vu le film lors de la première exploitation, 28 ont nommé Boule d'eux-mêmes avant que nous ayons abordé la question sur l'origine du scénario. Mais seulement six personnes ont plus ou moins inséré Boule parmi les raisons du succès du film. Sur cette piste, nous avons davantage entendu de réactions comme celle de Pierre Échinard qui rejette l'hypothèse que l'origine française du scénario ait motivé les Français à aller voir le film.

Plus effacé encore que Boule, c'est la méconnaissance de David Lean qui nous a le plus surpris. Nous illustrons cet effacement de David Lean en faisant ressortir le cas de trois femmes qui connaissaient David Lean, mais ignoraient que *The Bridge on the River Kwai* a été réalisé par ce dernier.

D'abord, il y a Pierrette Lombès (née en 1927) et Éliane Maréchal (née en 1940) qui ont cité *Brief Encounter* comme l'un des films les plus marquants de leur jeunesse. Toutes les deux ont évoqué le fait qu'elles étaient à ce moment-là très sensibles aux histoires d'amour. Éliane a vu le film en ciné-club entre ses 16 et 18 ans. Quant à Pierrette, elle l'a vu vers ses 20 ans lors de la première exploitation. Pierrette place *Brief Encounter* rien de moins qu'au sommet du panthéon de ses films préférés de tous les temps. Et ce, avec la particularité qu'elle refuse aujourd'hui de revoir le film afin de préserver son souvenir initial qu'elle nous rapporte avec beaucoup d'émotion¹⁵.

Pierrette et Éliane ont vu *The Bridge on the River Kwai* à son exploitation initiale. Puis, elles nous ont surpris au cours de la conversion en révélant qu'elles ignoraient que le film avait été réalisé

¹⁵ Pierrette nous a aussi confié que *Les visiteurs du soir* a été pendant longtemps son deuxième film préféré de tous les temps derrière *Brief Encounter*. Et cela jusqu'à ce qu'elle ait revu le film de Carné pour trouver que le film a terriblement vieilli.

par David Lean. Les deux nous ont dit ne pas être bon public pour ce type de grand spectacle hollywoodien, et elles ne se souvenaient pas de l'intrigue.

Notre interview a déterminé que toutes les deux avaient retenu le nom de Lean dès le moment où elles ont découvert *Brief Encounter*. Dans le cas de Pierrette, elle tenait autour de ses 20 ans un cahier dans lequel elle notait tous les films vus sous forme de fiche. Pierrette a conservé ce cahier qu'elle a consulté lors de notre interview. Quant à Éliane, elle avait donc découvert *Brief Encounter* dans un ciné-club¹⁶ où elle assistait aux longues discussions qui suivaient la projection. Toujours est-il que *The Bridge on the River Kwai* n'arriva pas dans la vie de Pierrette et d'Éliane comme un nouvel opus d'un réalisateur dont elles avaient aimé un précédent film. (Il convient de préciser que, rigoureusement parlant, *Brief Encounter* est davantage l'œuvre de Noël Coward qui en est le producteur-scénariste, et ce en plus d'être le mentor de Lean.)

La troisième participante après Pierrette et Éliane est Geneviève Arseguel (née en 1939) qui a aussi vu *The Bridge on the River Kwai* en salle. Geneviève connaît le nom de David Lean qu'elle associe à *Brief Encounter* et à *Lawrence of Arabia* qui lui est resté bien en mémoire parce qu'elle trouvait Peter O'Toole beau. C'est donc également par notre interview que Geneviève a appris que David Lean est le réalisateur de *The Bridge on the River Kwai*.

À l'opposé, il y a dans notre échantillon deux hommes qui ont inclus David Lean comme une des motivations les ayant amenés à voir le film. Le témoignage de Julien Glicenstein (né en 1934) et celui de Christian Bourdier (né en 1936) permettent aussi de jauger l'importance de David Lean parmi les différentes motivations.

Julien Glicenstein a établi quatre raisons qui l'ont amené à aller voir *The Bridge on the River Kwai* au Marignan lors de la première exclusivité.

1) « Je connais Pierre Boule qui avait du succès. » Il dit avoir lu des nouvelles de Boule dans une revue qui s'intitulait *Fiction*.

¹⁶ *Brief Encounter* se trouve parmi les 28 films auxquels Henri Agel a consacré une fiche dans son *Précis d'initiation au cinéma : Classes de 3^e, 2^e, 1^{er}e et classes supérieures* (1957), l'un des manuels d'Agel auxquels Souillés-Débat attribue une empreinte sur l'enseignement cinématographiques. Par la place qu'occupe Noël Coward dans la fiche d'Agel, il est permis de croire qu'Agel considère Coward comme l'auteur du film.

- 2) « J'aimais Alec Guinness que j'avais vu dans *Noblesse oblige*. »
- 3) « David Lean était un bon metteur en scène. »
- 4) « C'est un film dont on a parlé. »

De tous les 145 participants ayant vu *The Bridge on the River Kwai* à sa première exploitation, seul Christian Bourdier a fait de David Lean la principale raison qui l'avait poussé à voir le film. À notre question sur ses motivations, Christian Bourdier a produit spontanément et avec aplomb une réponse articulée en trois points clairs :

- 1) Il suivait la carrière de David Lean depuis que sa mère lui a parlé de *Brief Encounter*.
- 2) Il aimait les films anglais.
- 3) La « publicité monstre... Tout le monde en parlait. »
- 4) Dans une moindre mesure, la présence de Guinness qu'il avait vu dans *Kind Hearts and Coronets* et *The Ladykillers* (Mackendrick, 1955) en ciné-club.

Très tôt dans l'interview, Christian s'est révélé être un cinéphile avec une approche auteuriste choisissant ses films selon le réalisateur. « Pour moi le cinéma c'est le réalisateur, comme l'opéra c'est le compositeur. L'interprète, je m'en fiche. » Mais le propos le plus important du témoignage de Christian est le suivant : « Ce n'est pas pour moi le meilleur film de David Lean hein!... C'est comme *Lawrence d'Arabie*. Pour moi, ce sont de grands machins, très bien réalisés, mais ce n'est pas...S'il n'avait fait que ça, David Lean serait pour moi comme Victor Saville¹⁷! » Pour Christian, les films qui définissent David Lean comme un auteur de cinéma seraient *This Happy Bread* (1944) et surtout *Brief Encounter* (1945) qu'il a vu en ciné-club après que sa mère lui en a parlé à plusieurs reprises dans son enfance.

Christian écarte aussi Pierre Boule comme facteur de succès de *The Bridge on the River Kwai*. Il croit que lui-même ne connaissait probablement pas Pierre Boule avant d'aller voir le film dans une salle de Poitiers au printemps 1958. Il dit : « C'est plutôt *La Planète des singes* qui m'a mis les rails sur Boule. »

¹⁷ Ici Christian utilise le nom de ce cinéaste britannique, pour signifier un réalisateur n'ayant pas laissé une grande marque dans l'histoire du cinéma. Christian avait inclus un film de ce Victor Saville dans sa liste en première partie.

Christian n'a pas manqué de nous exposer sa lecture auteuriste de l'œuvre de Lean en mettant en parallèle le personnage de Laura Jesson et celui du colonel Nicholson qu'il voit tous deux comme des personnages héroïques. Premièrement, Laura Jesson serait héroïque parce qu'elle sacrifie l'amour qu'elle a pour le Dr Alec Harvey au profit de sa vie de famille. Parallèlement, Christian croit que le succès de *The Bridge on the River Kwai* découle de :

...un certain goût des Français pour l'héroïsme. Car le personnage de Guinness, qu'on le veuille ou non, est héroïque. Évidemment, il paraît pactiser, pour réaliser quelque chose à lui, avec l'occupant japonais qui est son tortionnaire, mais il faut reconnaître quand même qu'il en bave des ronds de chapeaux avec héroïsme pour rester fidèle à l'honneur militaire tel qu'il le voit.

À la lumière des propos de Christian, on peut affirmer qu'avant la sortie de *The Bridge on the River Kwai*, Christian se rangeait comme un spectateur omnivore doté toutefois d'une cinéphilie auteuriste qui le poussait à s'intéresser plus particulièrement aux réalisations de cinéastes qu'il estimait. La rencontre que Christian a eu avec *The Bridge on the River Kwai* (à la suite d'une campagne promotionnelle qu'il a qualifiée de « publicité monstre ») a produit un cadre dans lequel il a attribué à *The Bridge on the River Kwai* l'identité générique d'une superproduction hollywoodienne qui fut toutefois commandée à un cinéaste anglais talentueux qui a retenu la participation d'un acteur (et compatriote) de talent. Cette identification générique a induit en Christian une méthode de lecture qui lui a fait voir le récit de *The Bridge on the River Kwai* comme la résistance héroïque d'un colonel anglais. (Christian n'a pas lu le récit comme, par exemple, le revirement d'un appelé américain d'abord égoïste qui finira cependant par se sacrifier pour la mission). Répétons que Christian considère *The Bridge on the River Kwai* comme un film « anglais ». Nous avons rectifié l'information pour son bénéfice en lui racontant brièvement le financement du film. Mais Christian a cherché à défendre l'anglicité du film devant nous en argumentant sur la nationalité des créateurs.

Bien que Christian fût l'un de nos participants les plus érudits en cinéma, il se trouve parmi les quelque 205 participants (sur 229) qui ne connaissaient pas Pierre Boule en 1958. Son cas illustre ce qui constituerait une des différences majeures entre la *communauté d'interprétation* composée de simples spectateurs, et la communauté des journalistes de cinéma. Les journalistes ont publié

leur appréciation du film en sachant l'origine du scénario telle que prétendue par le dossier de presse du film ; c'est-à-dire écrit par un dénommé Pierre Boulle.

7.7 *The Bridge on the River Kwai* : les identifications génériques par les journalistes

Dans la présente section, nous proposons de revenir sur les mêmes 19 articles de l'époque que nous avons décortiqués au chapitre 2 afin d'appréhender l'identité générique qu'ont attribuée les 18 journalistes au film. Nous sondons ici l'approche adoptée par l'intelligentsia, une autre communauté de *lecteurs/interprètes*. Autrement dit, l'examen de *l'identification générique* effectuée par ces quelques journalistes de l'époque nous donnerait un aperçu de la stratégie interprétative qui pouvait avoir été adopté par les animateurs de ciné-club.

Cette fois-ci, notre analyse des 19 articles cherche à dégager le statut qu'avait David Lean dans l'esprit de la critique française. On peut déjà rappeler que le verdict ou discours dominant de ces 19 articles sur *The Bridge on the River Kwai* se résumerait à un grand spectacle hollywoodien de qualité supérieure grâce aux talents impliqués. Il est sous-entendu dans la presque totalité des 19 articles que le film n'est pas une œuvre d'art, et que David Lean ne s'élève pas au rang de « auteur » de cinéma.

Revenons d'abord sur ce qu'a écrit André Bazin dans les *Cahiers du cinéma* en dégageant cette fois-ci les passages suivants : « Nous sommes en présence du meilleur film concevable à partir d'un certain type de scénario. » Au final, le verdict appréciatif de Bazin se résume à : un produit certes bien fait, mais : « il faut naturellement préférer Bernanos à Rudyard Kipling et Renoir ou Fellini à David Lean. »¹⁸

En terminant sa critique ainsi, on voit bien que le corédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* n'accorde pas à Lean le statut « d'auteur » que son équipe de rédaction avait octroyé notamment à John Ford et Howard Hawks (tous deux approchés par Spiegel pour réaliser le film). Outre que Bazin considère que le « type de scénario » n'a pas la portée de celui d'un film d'auteur, on note surtout que, pour lui, Kipling et Lean n'ont pas droit à être nommés par leur seul patronyme à

¹⁸ Bazin, « Haute infidélité » dans *Cahiers du cinéma*, No.80, février 1958, p. 53.

l'instar de Bernanos, Renoir ou Fellini (dont le patronyme seul suffit pour les désigner). Neuf mois après avoir publié ce verdict sur David Lean, le cofondateur de la revue au sein de laquelle fut publiée la « politique des auteurs » meurt sans avoir changé d'idée durant ce court laps de temps¹⁹.

En presque parfait écho avec Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, l'autre corédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, écrit : « ...ce n'est qu'un bon film et sans doute le degré maximum de perfection d'un certain cinéma en couleurs... »²⁰. Le lecteur se souviendra que Doniol-Valcroze avait interviewé Boule, et voyait le film comme une entreprise au budget colossal dans laquelle Boule était un scénariste aux mains liées.

Dans *Le Monde*, Jean de Baroncelli commence son article avec : « Ce beau film [...] est le fruit d'une heureuse collaboration entre quatre hommes qui méritent, à des titres divers, nos compliments. Le premier est le romancier Pierre Boule. »²¹ Guinness, Spiegel et Lean se suivent dans cet ordre dans son texte pour constituer ses « quatre hommes ». Baroncelli reconnaît Boule comme le scénariste du film à l'instar de la totalité de ses confrères à l'époque. Il rejoint également Bazin et Doniol-Valcroze en écrivant : « David Lean [...] en homme de métier, en réalisateur expérimenté, qui, s'il n'est pas un grand styliste, se montre du moins un remarquable animateur. » Baroncelli ne changera pas d'avis sur Lean en 1963 lorsqu'il écrit : « David Lean n'est sans doute pas un grand styliste. Mais à défaut de génie, il a de l'expérience et du savoir-faire. »²²

Sur 19 articles, nous n'avons trouvé que deux qui abordent d'autres réalisations de David Lean dans une dynamique d'y chercher une cohérence avec *The Bridge on the River Kwai*.

Dans *Combat*, Rodolphe-Maurice Arlaud consacre une seule phrase : « David Lean toujours sait transcender les problèmes et si la perception de solitude de *Brève rencontre* n'est pas reniée dans cette œuvre-là, elle rejoint l'illogisme hautain et solitaire du *Mur du son*. »²³

¹⁹ Le siège de corédacteur en chef laissé vacant par la mort de Bazin sera comblé par Éric Rohmer; ce qui ne va pas modérer la position de la revue sur la politique des auteurs.

²⁰ Doniol-Valcroze, « Un film explosif : Le Pont de la rivière Kwai » dans *France-Observateur*, 19 décembre 1957.

²¹ Baroncelli, « Le pont de la rivière Kwai » dans *Le Monde*, 25 décembre 1957.

²² Baroncelli, « Reprise du Pont de la rivière Kwai » dans *Le Monde*, 1^{er} novembre 1963.

²³ Arlaud, « Grandeur de l'absurde » dans *Combat*, 1^{er} janvier 1958.

C'est dans *Radio-cinéma-télévision* du 28 septembre 1958 que nous trouvons la tentative la plus sérieuse d'introniser Lean comme un auteur.

*David Lean est un des réalisateurs les plus célèbres du cinéma anglais. Sans doute aussi, l'un des plus représentatifs, car il possède un style. Il s'est imposé en tournant un film devenu classique dès la fin de la guerre : Brève rencontre. Depuis, on a pu voir en France : Heureux mortels, Les grandes espérances, Le mur du son. Enfin, en 1955, un film en couleurs : Vacances à Venise, qui reprenait le thème de Brève rencontre. Dans tous ses films, David Lean peint des êtres aveuglés par leurs passions. Ses personnages se révèlent en affrontant des forces auxquelles ils ne peuvent longtemps résister. L'amour, l'ambition écrasent tous ceux qu'ils touchent. Les amants de Brève rencontre comme ceux de Vacances à Venise, comme les officiers du Pont de la rivière Kwai n'échappent pas à leurs passions. L'univers de David Lean semble donc tragique. Le destin y préside avec cruauté. Et les humains se débattent, s'abandonnent ou se livrent à des courants qui les emportent, les laissent seuls ensuite, désemparés, ou anéantis. Cet univers se fonde sur une psychologie attentive et scrupuleuse.*²⁴

Cette vision de Lean comme auteur aboutit à un verdict qui confirme notre postulat de l'approche auteuriste comme base de la programmation des ciné-club, comme on peut le lire dans cet autre extrait :

*...le cinéma pour Lean est une technique capable d'illustrer brillamment le destin de l'homme moderne. Cette technique vaut dans la mesure où elle atteint vraiment son public, le déchire et plante en chacun une épine qui le force à réfléchir. Le pont de la rivière Kwai se révèle à ce titre, comme un excellent film de Ciné-Club. Il incite à conclure, à juger, à penser.*²⁵

Cette vision par *Radio-cinéma-télévision* n'est donc pas partagée par les autres journalistes qui, pour l'essentiel, voient un produit commercial intelligemment usiné par des professionnels très compétents dans leur spécialité respective. Par exemple, on lit dans *L'Humanité* : « ... adapté pour l'écran par son auteur, mis en scène par le bon réalisateur britannique David Lean, pour le compte

²⁴ « Le pont de la rivière Kwai » dans *Radio-cinéma-télévision* du 28 septembre 1958.

²⁵ Ibid.

d'une société américaine, interprété par des valeurs aussi sûres que Alec Guinness, Sessue Hayakawa et William Holden. »²⁶ Ou encore, dans *L'Aurore*, on lit :

*...Sam Spiegel vient d'inscrire à son palmarès un nouveau triomphe en confiant au metteur en scène David Lean la tâche de figurer un long métrage avec le beau roman de notre compatriote Pierre Boulle et en lui offrant pour les trois grands rôles de l'Histoire Sessue Hayakawa, Alec Guinness et William Holden.*²⁷

Mais qu'en est-il plus exactement de Henri Michel et Jean Dutourd qui sont les deux seuls à avoir traité explicitement dans leur article de la collaboration survenue en France ? D'emblée, les deux critiques attribuent à Pierre Boulle une paternité plus importante que celle qu'attribuent la plupart de leurs confrères, et surtout plus importante que la paternité réelle.

Henri Michel écrit :

Je ne sais si l'auteur du roman et du scénario, M. Boulle, a été prisonnier de guerre. Dans l'affirmative, peut-être, a-t-il transporté aux tropiques [...] des événements, des propos, une éthique provisoire, qu'il a bien connus en Poméranie ou en Saxe sous la forme de consignes de ne pas s'évader, d'appels à la bonne conduite et à la discipline, de promesse d'un sort meilleur en récompense d'un honnête labeur. [...] En tout cas, M. Boulle est Français et la France occupée n'a été pendant quatre ans qu'un immense camp de prisonniers; le « pont de Vichy sur la rivière Allier... »²⁸

On voit dans cet extrait que Henri Michel est lui aussi dans cette dynamique de pensée où un récit imaginé par un ancien combattant porterait une authenticité qui mériterait une lecture en lien avec la guerre. Même s'il ne fait que spéculer sur le passé de Pierre Boulle à défaut de le connaître, Henri Michel a attribué au *Pont de la rivière Kwai* l'identité générique d'un possible récit autobiographique par un ancien prisonnier de guerre. C'est ce qui le pousse à interpréter ce récit comme une métaphore de la Collaboration en France.

²⁶ « Le Pont de la rivière Kwai : La guerre, ses absurdités et ses folies... » dans *L'Humanité*, 25 décembre 1957.

²⁷ « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Aurore*, 26 décembre 1957.

²⁸ Michel, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Éducation nationale*, 23 janvier 1958.

C'est Jean Dutourd qui s'est le plus enthousiasmé sur le film comme allégorie de la Collaboration en France. Dutourd, qui avait lu le roman « quelques années »²⁹ avant la sortie du film, tient un verdict qui se résumerait à : une transposition qui amplifie un roman déjà « intelligent, habilement composé, [et] profond dans ses moralités... »³⁰. Même si Dutourd parle de « l'habileté et la puissance d'un bon, et parfois grand, metteur en scène. »³¹, il insiste surtout que le film est une « œuvre de Pierre Boulle et de David Lean » conjointement.

Dutourd conclut :

...ce qui m'a le plus frappé, et que je n'avais jamais rencontré nulle part jusqu'ici, c'est la peinture saisissante de l'esprit de Vichy et de l'esprit de la Résistance. Sous la forme allégorique que leur ont donné Pierre Boulle (à qui l'on doit les dialogues du film) et David Lean, ces deux attitudes morales se trouvent enfin expliquées, fixées, démontrées définitivement. Aucun livre de guerre ou d'histoire, de sociologie ou de morale, n'y était encore, à ma connaissance, parvenu. C'est un grand enseignement pour les Français...³²

Dans son article, Dutourd vante le travail de Lean à chaque fois qu'il mentionne Boulle. Mais dans aucun des trois segments où Boulle et Lean sont nommés, le journaliste n'aborde Lean avec une approche auteuriste. Dutourd se concentre exclusivement sur le travail de mise-en-scène sur *The Bridge on the river Kwai* sans jamais effleurer les précédents films de Lean.

Bref, Henri Michel et Jean Dutourd ont établi leur interprétation du film avec en tête : Pierre Boulle comme un auteur déterminant derrière le film.

²⁹ Presqu'en ouverture de son « Un pont sur l'Allier » dans *Carrefour*, 25 décembre 1957.

³⁰ Dutourd, « Un pont sur l'Allier » dans *Carrefour*, 25 décembre 1957.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

7.8 La personnalité dominante d'un film comme indice de l'identité générique attribuée inconsciemment

On a vu que pour *The Great Escape* et *The Young Lions*, les dominations respectivement de Steve McQueen et de Marlon Brando (ou Montgomery Clift) correspondaient bien aux identités génériques du western et du drame psychologique (ou mélodrame) respectivement. Autrement dit, pour ces deux films, l'identification générique que nous déduisons des commentaires d'un participant correspondait sensiblement au genre que le participant attribuait nommément par la suite.

De manière semblable, Brigitte Fossey et George Pujouly dominent le discours des participants qui posent textuellement *Jeux interdits* comme « une histoire d'enfants » ou « un film sur l'enfance ». Le cas de ce film est particulier dans la perspective où, la dominance aujourd'hui de Brigitte Fossey sur René Clément serait imputable à des circonstances temporelles. En effet, cette dominance de Brigitte Fossey pour *Jeux interdits* diffère de celle de McQueen pour *The Great Escape* ou de celle de Fernandel pour *La Vache et le prisonnier*. McQueen et Fernandel sont les personnalités dominantes de leur film respectif parce qu'ils ont été notamment une motivation pour l'achat du billet d'entrée. Évidemment, une enfant de 5 ans, qui n'avait jamais encore tourné, n'a pas attiré les foules au mois de mai 1952 sur la base de son seul nom. On infère que c'est après coup, et grâce à sa performance dans précisément *Jeux interdits*, que Brigitte Fossey a soudé solidement son nom au film dans l'imaginaire collectif. Deux participants nous ont témoigné que la télévision rediffusait *Jeux interdits* à chaque fois qu'un nouveau film avec Fossey sortait en salles. Ces reprises à la télévision ont contribué dans le temps à forger un lien mental fort entre l'actrice et son premier film. De plus, Fossey, née en 1946, partage le même âge qu'une partie de nos participants. Cela n'est pas étranger à une certaine identification voire un attachement avec une vedette de cinéma qu'ils ont vu grandir et vieillir en même temps qu'eux. Malgré tout, nous croyons que la dominance de Fossey à l'intérieur du discours de nos participants est un indice valable de ce qui les a le plus touchés. Fossey a dominé dans les discours parce que nos participants ont été plus touchés par l'actrice que par la mise-en-scène. Cela serait à l'opposé du cas d'*Hiroshima mon amour* où Alain Renais, plutôt qu'Emmanuelle Riva, est la personnalité dominante parce que la structure narrative ou le ton incantatoire du film ont davantage frappé les

spectateurs que la performance ou la beauté de l'actrice (qui a obtenu tout de même un suffrage honorable).

Nous reviendrons sur *Jeux interdits* et l'attachement à Brigitte Fossey au chapitre suivant où il sera question d'identification au personnage. Il nous faut maintenant élaborer sur la dominance de Resnais sur Riva. Tout d'abord, Riva était nommée la plupart du temps dans des discours louangeant sa beauté (à la différence des commentaires sur Fossey qui allaient plutôt dans le sens de son jeu touchant ou de son intensité surprenant pour une enfant). Les commentaires sur Riva ne sortaient rarement du sujet de sa beauté alors que les commentaires sur les particularités esthétiques de *Hiroshima mon amour* étaient plus étoffés. De là, nous concluons à une dominance de Resnais tant qualitative que quantitative³³.

Penchons-nous maintenant sur les deux adaptations de Prix Goncourt que sont *Léon Morin prêtre* et *Week-end à Zuydcoote*. Pour *Léon Morin prêtre*, le couple Belmondo–Riva supplante Béatrix Beck qui s'est avérée peu connue dans notre échantillon. Le plus surprenant est que le nom de Jean-Pierre Melville a été presque totalement tu. Le peu de participants qui ont tenu des commentaires précis sur le film parlent davantage d'une histoire d'amour interdit ou d'un drame sentimental ou psychologique hors du temps que d'un film qui donne à voir la vie sous l'Occupation. En tous cas, avec *Léon Morin prêtre*, nous n'avons entendu aucun propos sur le style de Jean-Pierre Melville ou de son passé de résistant et son attachement pour 39-45 dans une partie de sa filmographie.

³³ Nous reconnaissons qu'Alain Resnais a eu pendant six décennies une plus forte présence dans le paysage cinématographique qu'Emmanuelle Riva. Ainsi, la carrière soutenue de Resnais aurait gravé plus fortement son nom dans la culture cinématographique que n'a pu le faire la carrière parfois plus discrète de Riva. Mais nous croyons aussi que Riva n'a pas été pour autant oubliée de la mémoire cinéphilique. Le triomphe de *Amour* (Haneke) en 2012 avec lequel l'actrice a remporté plusieurs prix d'interprétation à travers le monde a grandement remis le nom de Riva dans la mémoire des spectateurs moins assidus. De plus, comme Resnais, Riva a travaillé régulièrement jusqu'à sa mort. À propos de *Amour*, ajoutons que son thème de la vieillesse et de la mort n'a pas manqué de toucher quelqu'un de nos participants qui, de leur initiative, nous ont évoqué ce film dans la discussion sur Riva. Bref, nous croyons que la dominance du nom de Resnais dans le discours de nos participants sur *Hiroshima mon amour* n'est pas biaisée par une méconnaissance du nom de l'actrice ou même du nom de la scénariste Marguerite Duras. Remarquons que le souvenir de la beauté de l'actrice est bien évidemment une impression que nos participants ont eu à l'époque de la sortie du film.

Belmondo ne parviendra pas à éclipser un autre récipiendaire du Goncourt puisqu'avec *Week-end à Zuydcoote*, c'est Robert Merle qui se faufile pour être la personnalité la plus dominante. La prépondérance de Robert Merle dans les commentaires sur *Week-end à Zuydcoote* fait-il du film un film de guerre valable alors que *Léon Morin prêtre* reste surtout un drame sentimental où la guerre n'est qu'une toile de fond ? Et la dominance du couple Morgan-Bourvil pour *Fortunat* fait-il de ce film un drame d'amour alors que la dominance d'Alain Resnais pour *Hiroshima mon amour* fait du film un drame psychologique (donc plus valable comme document sérieux sur la guerre) ?

En tout cas, même si nous ne pouvons pas établir à tout coup une identification générique sur la base de prépondérance d'une personnalité dans le discours de nos participants, nous pouvons affirmer que, pour le cas qui nous préoccupe le plus, *The Bridge on the River Kwai* s'est surtout présenté au public comme une superproduction avec un acteur de talent, alors que *Week-end à Zuydcoote* est davantage rattaché à l'écrivain du roman à l'origine. Conséquemment, *Week-end à Zuydcoote* serait un témoignage plus authentique sur la Deuxième Guerre mondiale à cause du passé connu de prisonnier de guerre du sergent-chef Robert Merle³⁴.

7.9 Le genre « superproduction » antinomique au film d'auteur ?

Nous terminons ce chapitre en rapportant la confession de trois participants qui, grâce au recul temporel, posent aujourd'hui un regard critique sur l'approche auteuriste qu'ils ont pratiquée.

Le premier de ces trois participants est Laurent Cuzin (né en 1945, déjà présenté à la section 5.5). Il a conclu ses commentaires sur *The Bridge on the River Kwai* en disant : « J'ai pris du temps pour accepter que Lean était un grand metteur-en-scène. »

³⁴ Tel que raconté dans la biographie par son fils Pierre Merle, à partir de 1953, Merle est engagé dans de multiples causes politiques, mettant sa plume et son nom au service notamment de l'opposition au réarmement de l'Allemagne. Outre ses conférences publiques et ses publications dans les quotidiens nationaux, Merle adhère au parti Nouvelle Gauche. Par son implication politique, Merle a été accusé en 1956 par un ancien codétenu de délation durant leur captivité de 1940 à 1943. Le procès qui a suivi a donc fait connaître publiquement les trois années que l'écrivain a passé au camp de Dortmund.

Bernard Duattis (né en 1942) nous a raconté comment *Hiroshima mon amour* fut l'expérience la plus déterminante dans son récit de vie. Mais son film fétiche est *Les fraises sauvages* (Bergman) qu'il dit revoir tous les deux ans. À la fin de l'interview, Bernard nous a confié sur un ton grave :

Pendant longtemps j'ai eu l'attitude stupide qui me faisait fuir les succès populaires. Et après je revois... j'ai vu récemment par exemple *Lawrence d'Arabie* à la télé. Il y a des paysages qui sont splendides...Le personnage lui-même est... Peter O'Toole est quand même exceptionnel quoi ? Alors j'ai manqué des films sur grand écran par un espèce d'élitisme stupide. Voilà !

Claude Schwab (né en 1948) est l'une des trois personnes présentées à la section 7.2 qui lisaient régulièrement les *Cahiers du cinéma*. Claude dit ne pas avoir été marqué par *The Bridge on the River Kwai*, mais en ajoutant :

...à tort d'ailleurs parce que ...en fait un cinéaste comme David Lean n'est pas du tout un cinéaste mineur! Il a fait de très bonnes choses. J'ai [vu récemment] des films de David Lean qui sont des films intimistes! ...il y a deux ou trois mois. C'est un cinéaste qu'il faut... je ne sais pas s'il faut le réhabiliter! Mais je pense qu'il me faut revoir ses superproductions. [...] parce que là, ça correspondait avec ce moment où – à tort très certainement bien sûr, parce que tout ce qui est *a posteriori* est forcément à tort –... Donc, j'avais tendance... sous l'influence des...des... à ce moment-là, j'achetais déjà les revues de cinéma. Donc on avait tendance à mépriser... les grosses productions voilà!...américaines!

Bien sûr, ces trois confessions ont été formulées en réponse à un doctorant en études cinématographiques qui s'est attardé longuement sur une superproduction hollywoodienne, mais nous avons senti que les trois regrets étaient sincères.

Le lecteur aura remarqué qu'en fait, Laurent, Bernard et Claude prononcent encore aujourd'hui leur jugement de valeur d'un film en fonction d'une approche auteuriste. (Chez Bernard, l'allusion à David Lean est implicite.) Ce qui semble avoir changé aujourd'hui, c'est que le genre « film grand spectacle » ou « superproduction » (en opposition au genre « film intimiste ») ne serait plus

antinomique à une œuvre d'un « auteur » ; David Lean étant maintenant « un grand metteur-en-scène » ou « pas du tout un cinéaste mineur ».

Chapitre 8 : Une évolution de la réception au fil du temps

8.1 Une autre approche pour examiner le renvoi à 39-45 par un film

Le chapitre précédent donnait à voir que plusieurs films étaient perçus par nos participants comme détachés des événements historiques. *The Great Escape* est vu comme un western. *Jeux interdits* est vu comme un drame d'enfants où l'Occupation ne sert que de décor passif. *Hiroshima mon amour* serait un drame sentimental ou une expérimentation esthétique dont le renvoi à l'Occupation ne serait qu'un prétexte temporel pour explorer le thème de la mémoire.

À la différence de ces trois exemples, *La bataille du rail*, *Nuit et Brouillard*, *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* engendrent toujours chez nos participants des commentaires fortement liés à la Deuxième Guerre mondiale. Cela n'a rien de surprenant pour les trois premiers films à cause de leur nature de documentaire ou sinon de semi-documentaire. Pour *Lacombe Lucien*, par sa nature de film à thèse traitant explicitement de la Collaboration avec un propos iconoclaste, le film se détache difficilement des débats sur la période de l'Occupation. Ce sont là des évidences que tous chercheurs pouvaient déjà déduire sans recourir à une enquête ethnographique. Mais le fait d'avoir inclus *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* dans nos interviews nous a permis de voir que ces deux films sont inscrits différemment dans la mémoire de nos participants par rapport aux autres films. En effet, lorsque nous nommons à nos participants *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien*, la réponse qui s'en suit diffère à plusieurs niveaux des réponses formulées pour les autres films. Les participants qui connaissent *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* se souviennent inmanquablement du propos sur la Collaboration parce qu'ils se souviennent de la polémique qui a entouré la sortie respective des deux films. En d'autres mots, les témoignages sur *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* que nous recueillons aujourd'hui révéleraient que ces deux films ont été approchés par les spectateurs d'une manière bien précise en 1971 et 1974.

Partant du fait que ces films sont sortis accompagnés d'un débat sur la Collaboration, le *répertoire de stratégies interprétatives* se limiterait grossièrement qu'à deux *cadres d'interprétation*. Ce qui signifie que la rencontre par les spectateurs de ces films ne produit que deux *communautés d'interprétation* possibles. Dans le cas de *Lacombe Lucien*, il y a une première *communauté* de spectateurs qui accepte d'emblée la thèse de Malle selon laquelle l'engagement dans la Milice peut

découler d'un triste hasard. La deuxième communauté regroupe les spectateurs pour qui le fait de collaborer est d'emblée inexcusable peu importe les circonstances. De là, le film ne fonctionne pas.

Bref, les polémiques qui ont accompagné *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* constituent pour chacun de ces deux films un paratexte, ou plus précisément un épitexte, qui ferait que les spectateurs sont balisés à un *répertoire* binaire; dans la première *méthode de lecture*, le lecteur suit le point de vue de la thèse d'Ophuls ou de Malle, dans l'autre, le lecteur voit une diatribe partisane. Des exemples de la *méthode de lecture* hostile à la thèse de Malle sont exposés en annexe 3. Le lecteur y trouvera des commentaires de participants qui n'ont vu en *Lacombe Lucien* rien de plus qu'une plaidoirie de la part de Malle pour défendre la conduite durant l'Occupation d'une certaine grande bourgeoisie (d'où est issu Malle).

Cette perception dichotomique dans les témoignages sur *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* sert surtout à signifier que ces deux productions datant des années Pompidou ne peuvent pas être étudiées avec les mêmes paramètres que les superproductions hollywoodiennes sorties entre 1957 et 1963. Cela, tant à cause des genres cinématographiques en jeu que de l'époque de sortie. Dans cet ordre d'idée, soulignons que *La bataille du rail* et *Nuit et Brouillard* ont été grandement vus dans le cadre scolaire donc à un jeune âge pour tous nos participants. *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* sont arrivés non seulement lorsque la société française a muri depuis l'Occupation, mais aussi lorsque nos participants les plus jeunes avaient atteint un âge résolument adulte.

Maintenant que nous avons écarté des titres qui se sont présentés très différemment à nos participants, nous poursuivons notre analyse de la réception avec une autre approche. Dans la suite de ce chapitre, au lieu de recenser les différentes identités génériques qu'ont attribuées nos participants à quelques titres très connus, nous allons plutôt examiner le cas précis des participants qui ont affirmé avoir eu un rapport particulier avec un ou des films en lien avec la Deuxième Guerre mondiale.

Donc, lorsqu'on écarte : *Nuit et brouillard* (à cause de son statut didactique et sa projection massive dans un cadre scolaire et institutionnel) *Le Chagrin et la pitié* et *Lacombe Lucien* (accompagnés d'un fort paratexte sur la Collaboration), on dénombre parmi nos 229 participants une vingtaine de cas où un film a été reçu avec un caractère particulier en lien avec la Deuxième Guerre.

Cette vingtaine de cas s'énumère comme suit :

-Quatre personnes ont vu dans *The Bridge on the River Kwai* un renvoi à la Collaboration en France (section 5.4).

-Au moins sept personnes ont accordé à *The Longest Day* un crédit historique. Pour ces personnes, voir le film est une manière de « remercier les Américains », de commémorer ou faire un devoir de mémoire.

-Jean-Marie Cyrille-Matte (né en 1948), qui nourrit une fascination pour la Résistance, porte un regard admiratif devant quelques films, dont *La Verte moisson*.

-Pierrette [REDACTED] (née en 1939) a longtemps fui la Deuxième Guerre au cinéma, mais a fait plus ou moins la découverte des filles tondues avec *Hiroshima mon amour*.

-Maurice Lépée (né en 1929) a aussi été interpellé par le premier long-métrage de Resnais parce qu'il a vu des femmes tondues à Nevers.

-Marie Dujardin (née en 1943) a vu *La Vache et le prisonnier* et *Le Caporal épinglé* avec un regard particulier parce qu'elle avait un oncle prisonnier en Allemagne.

-Denis Mercier (né en 1946) a vu dans *Le Passage du Rhin* l'histoire de son père qui a été prisonnier.

-Geneviève Jauffret (née en 19[REDACTED]) a eu un rapport particulier avec *Normandie-Niémen* qui est en lien avec son roman familial

-*Jeux interdits* a été recommandé à trois femmes par leurs parents pour sa représentation de l'exode.

Nous exposons d'abord les cas de *Jeux interdits* qui jettent les bases d'une observation qui sera dévoilée au fur et à mesure nous présenterons les autres cas.

8.2 *Jeux interdits* : un imaginaire de l'exode

D'entrée de jeu, le film a obtenu à sa sortie des éloges de la critique qui a notamment souligné sa bonne représentation de la guerre qui s'est achevée moins d'une décennie auparavant. Raymond Borde écrit : « la première évocation valable de ce que fut l'exode »¹. En parlant également de la séquence de l'exode, Jean Dutourd écrit : « Jamais, je crois, je n'ai vu dans le cinéma des images aussi grandes et aussi vraies du drame que nous avons vécu... Cette séquence, qui n'est que le hors-d'œuvre du film, c'est tout l'exode, avec ses côtés atroces et ses côtés ridicules, ses lâchetés, ses égoïsmes. »²

Borde et Dutourd sont tous deux nés en 1920. Borde, éternel Toulousain, n'a probablement pas vécu l'exode, mais Dutourd, prisonnier évadé puis résistant, possède un vécu mouvementé des années de guerre qui lui a d'ailleurs inspiré de nombreux écrits sur la période. C'est peut-être grâce à ce vécu que cinq ans après son article sur *Jeux interdits*, Dutourd vit *The Bridge on the river Kwai* comme une analogie de la Collaboration en France (voir section 7.7).

Comme abordé à la section 5.1, *Jeux interdits* a touché beaucoup de participants au point de se faufiler dans plusieurs palmarès exprimés en première partie d'interview. Et tel que poursuivi à la section 7.8, le film est resté dans la mémoire de nos participants essentiellement pour une identification aux deux personnages enfants. En général, nos participants ne parlent pas d'un renvoi à la Deuxième Guerre mondiale.

Il se trouve que notre échantillon comporte quelques personnes qui ont participé à l'exode avec leur famille au printemps 1940. Parmi eux, nous comptons quatre participants qui avaient plus ou moins l'âge de Paulette, le personnage principal. Ces quatre participants furent donc suffisamment âgés pour avoir de vrais souvenirs de leur exode. (D'autres participants ayant aussi vécu l'exode étaient trop jeunes pour se souvenir de quoi que ce soit.)

¹ *Positif*, janvier 1954, p. 44.

² *Carrefour*, 21 mai 1952, p.9.

Au printemps 1940, Pierrette Lombès (née en 1927) a pris une journée complète pour parcourir les 40 kilomètres entre Bourgueville et Richelieu. Elle a le souvenir de s'être cachée sous les voitures lors de passages d'avions au-dessus de la route.

Jacques Villain (né en 1934) a le souvenir d'avoir été transporté sur le porte-bagage de la bicyclette de son grand-père lorsque ce dernier, sa mère et lui-même ont dû quitter Tours pour Meilhan (Lot-et-Garonne).

Jean-Pierre Desagnat (né en 1934) a fui Paris pour Marseille. Il raconte que le convoi dans lequel sa mère et lui-même prenaient place a été mitraillé par des chasseurs italiens. Il se rappelle que sa mère, pour le protéger des balles, l'a enfoncé sous l'eau d'un étang comme si le fait d'être submergé pouvait empêcher les balles de l'atteindre. Il se souvient bien de cet acte de sa mère sous la panique parce qu'elle a failli le noyer.

Jacques Salomon (né en 1934) et sa famille ont mis quatre ou cinq jours pour atteindre Limoges depuis Villeneuve-Saint-Georges. Jacques se souvient que les gens se couchaient dans les fossés en bordure de route lors du passage des avions qui mitraillaient. L'image frappante qu'il garde en mémoire est celle où, après le passage des avions, les gens se redressaient alors que d'autres corps restaient inertes...

Il se trouve que nos quatre participants ci-haut ont vu *Jeux interdits*. Mais tous les quatre n'ont pas souvenir qu'au moment de voir le film, ils aient eu un sentiment particulier qui découlait de leur propre expérience de l'exode.

C'est auprès de quatre femmes trop jeunes pour avoir vécu l'exode que nous trouvons une expérience du film comportant un renvoi à la guerre. D'abord, Rozenn Lavolley (née en 1941), Rose-Marie Catry (née en 1942) et Marie Dujardin (née en 1943) ont témoigné avoir été encouragées par leurs parents pour aller voir *Jeux interdits* dans un but pédagogique sur la guerre. Rozenn et Marie ont comme point commun d'avoir des parents très cinéphiles qui leur ont inculqué dès leur jeune âge une culture de cinéma (comme nous avons pu le constater dans la première partie de l'interview). Rose-Marie témoigne avoir eu une mère qui l'emmenait très souvent au

cinéma. Elle se souvient que la sortie de *Jeux interdits* était une initiative de sa mère, qui lui a ensuite dit : « Tu vois : on est en vie, c'est ce à quoi on a échappé ». À ces trois femmes, ajoutons Madeleine Cabot (née en 1948) qui a un souvenir marquant du film qu'elle a vu seulement à la télévision. Madeleine a pour roman familial la mort par arrêt cardiaque de sa grand-mère paternelle sur les routes de l'exode.

Ainsi, les quatre personnes suffisamment âgées pour se souvenir de leur exode ont maintenu une distance entre la fiction et leur vécu. Tandis que les quatre femmes nées après 1940 seraient davantage interpellées par le film qui, en offrant des images de l'exode, pouvait matérialiser ou transcender des récits ou mythes qui restaient jusque-là purement oraux³.

On remarquera que ces quatre femmes ont un âge plus proche de Brigitte Fossey qui est née en 1946. Cependant, nous n'approfondirons pas davantage le vaste concept d'identification aux protagonistes pour le cas précis de *Jeux interdits*. Notre enquête n'étant pas axée sur ce seul film, nous n'avons pas questionné davantage les quatre femmes.

8.3 La Verte moisson : un imaginaire de la Résistance

Dans le même ordre d'idée où un enfant de l'après-guerre cultive un rapport mythique ou romanesque avec les événements qui ont précédé sa naissance, voyons le cas de Jean-Marie Cyrille-Mathe (né en 1948) avec *La Verte moisson*.

³ Notre constatation diffère du propos que Marie-Claude Taranger a formulé dans « Une mémoire de seconde main ? Film, emprunt et référence dans le récit de vie » paru dans la *Revue Hors-Cadre*, numéro 9, 1991. Suite à une enquête orale effectuée en collaboration avec ses étudiants qui ont interviewé des séniors dans leur famille, Taranger rapporte une participante qui a traité *Jeux interdits* comme un fragment d'Histoire homogène à son propre vécu de l'exode. Dans son récit de l'exode, cette participante s'est en quelque sorte projetée aux côtés de Brigitte Fossey, en train de vivre la même aventure. Ce cas unique que Taranger rapporte avec le film *Jeux interdits* est à nos yeux une juxtaposition tout à fait consciente de souvenirs personnels et d'images de cinéma. La participante dit explicitement que ce qu'elle a vécu ressemble à une séquence de *Jeux interdits*. Nous ne donnons pas davantage suite à ce résultat différent des nôtres parce qu'il s'agit là d'un unique cas avec *Jeux interdits*. De plus, Taranger ne fournit pas d'information sur sa méthodologie d'enquête. Néanmoins, nous reconnaissons que d'autres propos de Taranger se rapprochent dans une certaine mesure de notre constatation avec nos quatre participantes nées après 1940 lorsqu'elle avance que le cinéma va pallier le manque de vécu.

Le film constitue un cas unique où quatre personnes ont inclus ce film dans la liste qu'elles avaient préparée pour la première partie de l'interview. Mais aucun autre participant n'a souvenir d'avoir vu ce film lorsque nous avons nommé le titre dans la troisième partie de l'interview.

Outre Jean-Marie Cyrille-Mathe, nous comptons Reine Bud-Printems (né en 1945), Nicole Dupré (née en 1944) et Élisabeth Dudon (née en 1943) qui ont tous parlé du film dans la première partie de l'interview parce qu'étant écoliers ou lycéens au moment d'avoir vu le film, et ils se sont fortement identifiés aux protagonistes et au cadre du lycée. Leur discours ressemble beaucoup aux témoignages de nombreux participants plus âgés qui ont été marqués par *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jaque, 1938) pour le cadre scolaire et sa camaraderie. De plus, Nicole et Reine avouent avoir eu un faible pour l'acteur Jacques Perrin à une période de leur vie propice à de tels sentiments.

Jean-Marie se distingue des trois femmes parce que son enthousiasme pour le film a été doublé d'un renvoi à un imaginaire sur la Résistance. Les trois femmes ont été interrogées dans la troisième partie sur un possible renvoi à 39-45, mais une réflexion effectuée en commun avec nous a abouti à la conclusion que 39-45 n'était qu'une toile de fond sans incidence sur leur interpellation par le film.

Quant à Jean-Marie, il nous témoigne de son appréciation du film de la façon suivante :

Je suis d'une génération très imprégnée... Là, vous mettez le doigt. Très imprégnée ! Je suis né en 48 ! Et j'ai 10-11 ans en 1959-60... Des expressions comme : « Pourquoi tu me fais la tête, je n'ai pas couché avec des Boches ! »... Donc vous voyez, il y avait ce truc ! [...] Je suis fasciné... Je suis fasciné de façon – bon c'est du romantisme sans doute un peu – par la Résistance. [Au moment de la première exploitation de] *La verte moisson*, moi j'ai 10-12 ans, et les mecs ils en ont 18. [...] J'ai 12 ans. Je me plante devant l'écran ; je ne sais pas ce que j'allais voir. À l'époque, on allait au cinéma [peu importe le film]. Je vois ces mecs : des lycéens. Claude Brasseur quand on lui demande de mettre ses empreintes... qui refuse le chiffon que l'Allemand s'est servi... Donc je ne peux être que fasciné par... Parce que moi j'ai toujours été un peu fasciné... J'ai toujours été un idéaliste dans ma tête. [...] Ça faisait vibrer en moi... ce côté héroïque... vous savez cette éternelle question qu'on se

pose : qu'est-ce que j'aurais fait si j'avais été ? [...] J'aime leur détermination. J'aime les gens qui ne sont pas restés dans leur coin, tels ces jeunes lycéens qui ont osé de faire quelque chose.

La discussion avec Jean-Marie révèle qu'il y a eu dans sa grande famille un ancien combattant de 14-18 qui a été fusillé pour faits de résistance durant l'Occupation. Bien que ce soit seulement un grand-oncle, Jean-Marie fut suffisamment proche de sa grand-tante rendue veuve pour être très marqué et fasciné par ce passé héroïque.

Jean-Marie se souvient qu'il avait vu le film une première fois avec son père dans une des deux salles de quartier de Périgueux. Il est retourné voir le film une deuxième fois lorsque l'autre salle de quartier se trouvant à l'autre extrémité de Périgueux a repris le film. Il a aussi acheté le livre de photos du film. Au cours de notre discussion, il répète à deux reprises ne pas avoir revu le film depuis ces deux visionnements consécutifs aux environs de 1959-60. « Je ne crois pas l'avoir revu. Mais je me rappelle tellement bien que je me dis : c'est pas possible que tu ne l'aies pas revu ! » Pour expliquer sa bonne souvenance du film, Jean-Marie émet entre autres l'hypothèse que cette expérience constituait une des dernières sorties avec son père qui meurt en avril 1961. En tout cas, sa souvenance du personnage interprété par Claude Brasseur qui refuse le chiffon tendu par l'Allemand est très impressionnante.

Lorsque nous avons discuté avec Jean-Marie de sa fascination pour la Résistance, les autres titres de films qui l'ont marqué furent : *La Ligne de démarcation* (Chabrol, 1966), *Un Homme de trop* (Costa-Gavras, 1967), et *Les Guichets du Louvre* (Mitrani, 1974). Notons que Jean-Marie dit aussi aimer *Die Brücke* (Wicki, 1959) même s'il s'agit de « la résistance du côté allemand ». Jean-Marie n'a pas nommé par lui-même *L'Armée des ombres* (Melville, 1969), mais il nous a répondu que « bien sûr » il a vu ce « beau film ». Il l'a vu une première fois à la sortie, et l'a revu « trois ou quatre fois » depuis.

En ce qui concerne précisément notre corpus élargi, nous notons notamment que Jean-Marie reproche à *The Longest Day* d'être « hagiographique » et « aseptisé » par rapport à *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998). Dans la même veine, Jean-Marie dit n'avoir « jamais vu *Paris brule-t-*

il ? ni même à la télé » parce qu’il dit savoir que le film n’est généralement pas considéré comme une grande œuvre. À l’opposé, il se souvient bien d’avoir vu *Le Chagrin et la Pitié* dans une salle à Royan, et *Lacombe Lucien* une première fois lors de la sortie initiale. Au final, il a revu le film de Malle « deux ou trois fois », et surtout il a adhéré au propos du cinéaste. Se souvenant que le film a été mal accueilli, Jean-Marie dit : « En même temps, je n’ai pas d’hostilité contre le personnage de Lucien Lacombe, qui est...bon, un garçon pas très futé...mais il y a aussi cette problématique : le hasard ! [...] Il serait peut-être devenu résistant. »

Avant de conclure le cas de Jean-Marie, signalons qu’il a affiché textuellement un intérêt pour l’Histoire du 20^e siècle. Nous pouvons établir que si le passé d’un grand-oncle a nourri en lui une « fascination » pour la Résistance, il est surtout bon spectateur pour un large éventail de films sur 39-45 en ne rejetant pas les points de vue du camp adverse, et ce tout en restant critique face à l’hagiographie. Prudemment, nous n’inférerons pas d’autres explications en dehors du fait que Jean-Marie est né en 1948 de parents non politisés et plutôt épargnés durant guerre. En effet, à propos de ses parents, Jean-Marie raconte : « ... ni résistants ni collaborateurs [...] Je ne les ai pas trop entendus se plaindre. ». Et il confie être rétrospectivement surpris que ses parents soient allés voter au référendum de 1958.

8.4 Le prisonnier de guerre dans *Le Passage du Rhin*, *La Vache et le prisonnier* et *Le Caporal épinglé*

Malgré le Lion d’or du Festival de Venise et ses 4,0 millions d’entrées lors de ses 24 premiers mois d’exploitation, *Le Passage du Rhin* est méconnu dans notre échantillon. Toutefois, nous trouvons un témoignage qui se détache de la relative indifférence à l’égard du film. Ce témoignage provient d’un autre enfant de l’après-guerre : Gérard Mercier (né en 1946) qui a reconnu le film suite à notre extrait, et se souvenait de l’intrigue même s’il dit ne pas avoir revu le film depuis sa première exploitation.

Gérard explique que son enfance a été fortement marquée par la Deuxième Guerre mondiale. « On baignait là-dedans. [...] J’étais dans un contexte particulier du fait que mon père a été prisonnier pendant cinq ans alors ça a complètement chamboulé tout l’intérieur de ma famille. »

Sur le film, Gérard ajoute :

Bien sûr que ça me parlait, moi. [...] Je ne suis pas allé pour imaginer mon père dans cette situation. Ce n'était pas ça. [Mais] ça correspondait bien... Et j'ai su par la suite qu'il a eu une aventure en Allemagne. [...] Ouais je pouvais projeter. C'était une histoire qui me paraît proche quoi ! Pour moi ce n'était pas un truc inventé. C'était une histoire proche !

Son père a cherché à retrouver les Allemands qu'il a côtoyés durant sa captivité, et a emmené sa famille sur la ferme de sa captivité.

Marie Dujardin (née en 1943) a aussi grandi avec un roman familial. Elle dit que très tôt, elle a su ce qu'ont fait ses parents avant sa naissance, dont une tentative d'exode du Creusot vers Bordeaux à bicyclette en vue de gagner l'Afrique. Marie précise que ses parents étaient des « chrétiens de gauche ». Son père a aidé des gens à franchir la Ligne de démarcation, et a frôlé la mort plusieurs fois dont une en étant mis en joue dans un peloton d'exécution. Elle a aussi un oncle qui a été prisonnier de guerre en Allemagne.

Marie a fui les films américains à grand spectacle, dont ceux de notre corpus. Elle dit :

Les films à grand spectacle valorisaient l'esprit viril. Ce n'était pas ça la guerre. Je n'y allais pas, car, par mes parents, je savais que ces films américains à grand spectacle étaient des visions faussées. C'étaient des films qui mentaient. ...J'avais le sentiment que ces films ne montraient qu'une partie de la guerre. Je savais par mes parents que ce n'était pas ça.... J'ai vu *La Vache et le prisonnier* justement, parce que ce n'était pas une héroïsation de la guerre.... et ça revoyait à une histoire familiale, parce que j'ai un oncle qui a été prisonnier et déporté. *La Vache et prisonnier* ça ramenait à une réalité que les gens avaient connue.

Marie a également beaucoup aimé *Le Caporal épinglé* qui est pour elle : « un très très beau film », une appréciation qui découlerait des mêmes raisons que son appréciation de *La Vache et le prisonnier*.

8.5 Normandie Niémen, un renvoi à son père et son oncle aviateurs

Si le nom de l'escadrille est bien connue parmi nos participants, le film de 1960 est plutôt effacé aujourd'hui malgré ses 3,2 millions d'entrées à ses 24 premiers mois d'exploitation.

Peu de participants reconnaissent vraiment le film suite à l'extrait qui leur est présenté. Accessoirement, Ghislaine Gosselin (née en 1939) qui se souvient d'être allée voir le film parce qu'elle avait une curiosité pour l'histoire de l'escadrille dont elle avait déjà lu des récits. Il y a surtout que Ghislaine avait à cette époque une attirance pour l'URSS et le communisme.

Nous avons rencontré Patrick Melin (né en 1947) qui se souvient de la sortie du film dans sa commune des Andelys (Eure) parce qu'une commémoration avait accompagné la sortie du film. Les Andelys se trouvent à être le lieu de naissance du Lieutenant Marcel Lefèvre (1918-1944), un des héros les plus connus de l'escadrille. (Patrick se trouve à être notre participant le plus jeune à se considérer comme ayant été très marqué par la Deuxième Guerre mondiale. Son nom reviendra plus bas.)

Pour l'instant, le cas le plus pertinent pour notre propos immédiat est celui de Geneviève Jauffret (née en 19██), notre plus jeune participante. Elle nous a surpris en évoquant d'elle-même *Normandie-Niémen* dès qu'elle s'est aperçue que nos extraits de film concernaient 39-45. Le père et l'oncle de Geneviève étaient militaires de métier, plus précisément dans l'armée de l'air. Son oncle est mort durant la guerre lorsque son avion a été abattu au-dessus de la Manche. En plus d'avoir un très bon souvenir du film, Geneviève a été même capable de nommer le nom de plusieurs interprètes du film. Pourquoi a-t-elle été marquée par ce film? Elle répond :

Je construisais des maquettes d'avion. Donc, si vous voulez, j'étais attiré par ce genre de film ! Et puis les films de guerre m'ont toujours plus. Et peut-être que je recherchais un petit peu la...comment dire ? ...la vie de mon père à travers ça ! [...] Et j'aimais l'aviation. Je ne sais pas pourquoi, mais voilà ! Donc : militaires et avion, alors...

Ainsi Geneviève rejoint Denis Mercier (né en 1948), Marie Dujardin (née en 1943) et Jean-Marie Cyrille-Mathe (né en 1948) comme des spectateurs trop jeunes pour avoir vécu la guerre, mais qui la retrouvent dans les films mettant en image leur roman familial.

8.6 *The Longest Day*, « le film sur le Débarquement »

Parce que *The Longest Day* est intrinsèquement rattaché au 6 juin 1944 qui est depuis les années 1980 fortement commémoré voire mythifié⁴, nous avons sondé nos participants avec les précautions nécessaires afin de retracer la réception qu'ils ont eue du film au moment de l'exploitation initiale. Ainsi, nous reconnaissons que la télédiffusion du film à chaque début de juin, et l'américanisation de la mémoire du Jour J dans l'espace médiatique depuis 1984⁵ seraient à première vue des facteurs pouvant altérer le témoignage de nos participants.

Toujours est-il que 119 de nos participants ont la certitude d'avoir vu le film en salle. 25 participants l'ont vu pour la première fois à la télévision, 20 autres disent l'avoir vu sans pouvoir déterminer si ce fut en salle ou à la télévision. Et sept participants sont incapables de déterminer s'ils ont vu le film ou non. Cette répartition signifierait globalement que notre échantillon de spectateurs a été relativement peu touché par la forte diffusion de ce film à la télévision dans les récentes années. Mais là n'est pas l'objectif de notre recherche. Recentrons-nous sur notre période à l'étude en nous penchant principalement sur nos participants qui ont des souvenirs précis de la sortie du film.

Une majorité de nos participants considèrent *The Longest Day* comme un grand spectacle où l'évènement historique ne sert que de toile de fond voire de prétexte. Il y a chez certains une répudiation de *The Longest Day* et de *Paris brule-t-il ?* qui s'apparente au rejet formulé par Michel

⁴ Nous laissons au lecteur le soin de consulter les recherches comme celles publiées dans *Le Débarquement : De l'évènement à l'épopée* sous la direction de Jean-Luc Leleu (2018). Il y a consensus chez les historiens dont ceux ayant contribué à cet ouvrage pour dire que les commémorations du Débarquement et leur médiatisation depuis les années 1980 ont magnifié l'évènement jusqu'à un « statut quasi mythique », selon les mots d'Olivier Wiewiorka dans son introduction de l'ouvrage en p.13.

⁵ Toujours dans le collectif *Le Débarquement : De l'évènement à l'épopée*, le lecteur se rapportera notamment à la contribution de Murielle de la Souchère *Le Débarquement de Normandie à la télévision française de 1950 à nos jours* et à la conclusion de Jean-Luc Leleu.

Abdou (né en 1945) à la section 7.4. Néanmoins, nous pouvons isoler au moins sept personnes pour qui le film revêt un caractère spécial. Jean-Claude Tibes (né en 1936), Francine Lenormand (née en 1937), Bernard Moors (né en 1934), Anne Faivre (né en 1946), Ghislain Gosselin (née en 1939), Jean-Pierre Le Goff (né en 1945) et Patrick Melin (né en 1947) forment ces sept personnes qui se sont souvenus précisément de la sortie du film, et ont discoursu sur l'importance historique qu'a été pour eux leur visionnement du film.

Pour ces sept personnes, nous détectons que le caractère spécial relève davantage de l'aura du 6 juin 1944 (ou d'un caractère mythique de cette journée) que du film lui-même. Et pour Jean-Claude Tibes, Francine Lenormand et Bernard Moors spécifiquement, *The Longest Day* renvoie non pas à un roman familial, mais à leur propre vécu de la journée du 6 juin 1944. Par exemple, Bernard Moors nous a livré spontanément son souvenir détaillé de sa journée du 6 juin 1944 qui commença par ses parents qui le réveillèrent pour lui annoncer le Débarquement. Bernard nous a évoqué avec émotion sa visite des plages de Normandie dès 1945.

Pour ce qui est d'Anne Faivre (née en 1946) et de Patrick Melin (né en 1947), ils sont tous deux issus de famille ayant vécu de manière très mouvementée la guerre. Pour Anne, la sortie du film revêtait presque « de l'ordre du sacré ». Pour Patrick, ce film s'inscrit dans un travail de mémoire qu'il faut continuer encore aujourd'hui.

Si seulement sept personnes ont entretenu avec *The Longest Day* un rapport particulier en lien avec la Deuxième Guerre mondiale, le film a tout de même cette particularité d'avoir interpellé historiquement autant les plus âgés ayant vécu la guerre que les enfants de l'après-guerre. Mentionnons qu'une dizaine d'autres participants reconnaissent la qualité de la reconstruction historique sans pour autant avoir été vraiment touché au point de donner au film ce statut commémoratif ou historique particulier.

8.7 Un recul temporel nécessaire et le cas particulier de notre participante Pierrette

Le cas de Pierrette (née en 1939) donne à voir qu'un cheminement personnel ou un temps de maturation était nécessaire pour accepter avec sérénité le rappel de la Deuxième Guerre mondiale au cinéma ou ailleurs. Plus précisément, son cas démontre qu'il y a eu une évolution. Au départ, la guerre était trop douloureuse pour la revoir au cinéma, puis peu à peu, la représentation de celle-ci fut acceptée, car le temps avait passé, instaurant le recul nécessaire pour y revenir sereinement.

Nous présentons ci-dessous les grandes lignes de la vie de Pierrette qui sont pertinentes à notre étude. Précisons que les informations sur sa vie exposées ci-dessous ont été dévoilées timidement et de manière désordonnée lors de l'interview. Le récit que nous racontons a été mis en ordre chronologique des événements.

Née à La Flèche (Sarthe) en février 1939, Pierrette a perdu son père le 24 août 1944. Ce jour-là, une troupe allemande en retraite a fusillé 14 civils dans un hameau à 2 kilomètres du village. Parmi ces 14, figuraient son père et son oncle. « Pour mes grands-parents, une famille d'agriculteurs, qui perdent leurs deux fils en même temps, c'est... inimaginable ce que ça peut représenter ! » Son père laissa donc derrière lui une fille de 5 ans, mais aussi un fils de 7 mois, et une épouse enceinte de 2 mois.

« J'ai quelques souvenirs d'avant la mort de mon père, mais c'est très très superficiel. J'ai commencé à avoir des souvenirs de manière générale dans ma vie à partir de ce jour-là. »

À partir de 1945, sa mère est installée à Blois avec ses enfants. Pierrette se souvient que parmi ses premières expériences de cinéma vers ses 7-8 ans figurent les « films de la Résistance ». Elle considère comme une « erreur profonde » de la part de sa mère de l'avoir emmené voir ces films parmi lesquels elle peut retracer *La bataille de l'eau lourde*. « J'ai du mal à comprendre pourquoi on m'a amené voir ces films sur la Résistance après la guerre. J'ai du mal à comprendre ça de la part de ma mère ! Pourquoi est-ce que – elle –, elle avait besoin de voir ces films ! C'est une question que je ne lui ai jamais posée. »

De son adolescence à Blois, elle a notamment le souvenir de *Don Camillo* où elle emmenait ses frères cadets, et de *La Strada* qui était accompagné d'une réputation. Elle a aussi vu *Jeux interdits* qu'elle a trouvé « touchant ».

Pierrette monta à Paris pour la rentrée universitaire d'octobre 1956. C'est durant le chapitre parisien de sa vie qu'elle devient une cinéphile aiguisée. Fréquentant presque exclusivement les salles du Quartier latin durant ses années d'étudiante, Pierrette se dit très sélective, et ne voyait que des films comme *Le Septième sceau*, *Jour de colère* (Dreyer), *Le chien Andalou* (Buñuel), ou *L'Île nue* (Shindo). Elle se souvient qu'une des rares excursions dans une salle d'exclusivité fut pour *Les Tricheurs* qu'elle a vu avec « des amis de la fac » sur les Champs-Élysées. « Parce que c'était un film sur la jeunesse. » Dans cette logique, Pierrette n'a jamais vu *The Bridge on the River Kwai*.

Le récit de vie de Pierrette se poursuit avec une période à laquelle elle colle le terme de « Nouvelle Vague ». Ce qu'elle entend par « Nouvelle Vague » n'est pas clairement défini, et ne désigne pas strictement les jeunes débutants issus des *Cahiers du cinéma*. Dans cette « période de la Nouvelle Vague », se trouve un de ses grands coups de cœur cinématographiques : *Hiroshima mon amour* qu'elle a vu « peu de temps après sa sortie » dans une salle du Quartier latin.

Interrogée sur les raisons de ce « choc » cinématographique, Pierrette répond :

Parce que ça parle de la guerre... toute une histoire de la guerre dont on ne parlait plus dans les années 60... les répressions qu'il y avait eu à la fin de la guerre. Moi je n'avais jamais entendu parler de ça. Il y avait eu des gens, des femmes en particulier, parce qu'elles avaient eu des relations avec des hommes [allemands]... qui ont été tondues à la Libération. Moi, je découvrais ! On ne m'a pas parlé de ça !

Questionnée à savoir si elle découvrait réellement la notion de « fille tondu », Pierrette répond : « On avait dû m'en parler un peu, mais je n'accordais pas beaucoup d'importance. Je découvre réellement avec le film. »

En 1965, Pierrette quitta Paris pour poursuivre sa vie professionnelle à Grenoble.

Dans la troisième partie de l'interview (où nous passons à travers les films relatant 39-45), nous constatons que Pierrette n'a même pas vu *La Vache et le prisonnier* (qui se range évidemment dans le type de film que « tout le monde a vu »). De là, nous avons eu la surprise que Pierrette eût vu *The Longest Day* à sa sortie. Elle nous dit :

Je l'ai vu à Rouen. Et Rouen, normalement c'est une ville qui a quand même été touchée par la guerre ! Et j'ai été très choquée parce que dans la salle il y avait des gens qui riaient lorsque des parachutistes tombent sur le clocher de Sainte-Mère-Église⁶. Ça m'a horriblement choquée qu'on puisse – dans une ville comme Rouen – rire ! De surcroît si j'avais été à Paris, j'aurais été moins choquée. Mais qu'on puisse rire... de quelque chose qui est tragique quoi ?! Ça m'a laissé un mauvais souvenir ce film ! Terrible ! [...] C'était à Rouen. J'étais donc chez des amis. C'était un film qui venait de sortir et qui avait une certaine réputation. Alors on m'y a emmenée. Peut-être que je ne serais pas allée de moi-même...

C'est lorsque nous questionnons Pierrette sur *Le Chagrin et la pitié* qu'elle émet un discours qui tranche avec son rejet général de la Deuxième Guerre au cinéma qui avait persisté jusque-là. « Je suis allé voir *Le Chagrin et la pitié* pour savoir ce qui c'était passé, j'avais besoin d'en savoir plus. »

C'est au cours de la décennie 1970 que Pierrette voit pour la première fois en ciné-club *Nuit et brouillard*. « J'étais sur le point de sortir. Jamais je ne reverrai ce film ! » C'est aussi dans le cadre d'un ciné-club que Pierrette voit tardivement *Lacombe Lucien*. Elle se contente de dire qu'elle n'a pas aimé ce film.

⁶ Le propos de Pierrette est retranscrit tel quel. On peut déduire que la scène exacte du film où des rires sont survenus n'est peut-être pas celle où le soldat John Steele (Red Button) reste accroché au clocher, mais celle montée en parallèle où les parachutés aboutissent dans les bâtiments en flamme.

En quatrième partie d'interview, il s'est révélé qu'au-delà du genre documentaire (en opposition aux films de fiction), le temps, la maturation et le cheminement personnel auraient induit en Pierrette un changement d'attitude à l'égard de la Deuxième Guerre au cinéma.

À notre question sur la transmission des informations sur la guerre par sa famille, le dialogue se déroule comme suit:

Pierrette : On ne parlait pas. Et on m'a jamais parlé de mon père par exemple.

Hieu : On ne vous a jamais parlé de vot...???

Pierrette : Si...mais très peu, très peu. Parce que... Et moi je ne posais pas de question parce que très vite, j'ai compris que c'était quelque chose de douloureux pour les adultes. Donc je ne posais pas de question. [...] Les choses étaient comme ça, on n'en parlait pas, j'ai accepté.

Cependant, les cérémonies à la mémoire des 14 fusillés auxquelles elle assistait tous les ans étaient un rappel bien concret du drame familial.

Est-ce que *Jeux interdits* qu'elle dit avoir beaucoup aimé a pu renvoyer à son vécu personnel ? Elle répond par la négation. Dans une tentative d'expliquer une dissociation entre l'héroïne orpheline et le fait qu'elle soit elle-même orpheline à moitié, il ressort qu'à 14 ans elle était trop jeune pour faire un travail de reconstruction de la Deuxième Guerre dans le contexte où il y avait une forte omerta au sein de la famille sur les années d'Occupation. « J'étais trop âgée pour m'identifier à la petite, et trop jeune pour vraiment en tirer des leçons quoi ? [...] J'étais trop jeune. Parce qu'il y avait trop de non-dits dans ma famille pour que je puisse poser des questions, et me remettre moi-même en cause. » (Cette distance chez Pierrette contraste avec l'identification au personnage de Paulette ressentie par notamment les femmes présentées à la section 8.2.)

Chez Pierrette, la distance protectrice s'est maintenue avec *Hiroshima mon amour* qui, par sa force artistique, semble avoir cette capacité d'emporter vers le drame des personnages sans trop faire subir frontalement les violences. Pierrette dit :

Oui je savais [c'était quoi une fille tondu], mais le film est tellement fort que c'était forcément un choc. Mais ça ne me mettait pas en cause moi personnellement. C'était une

autre expérience. Donc moi, ma reconstruction, il fallait que je la fasse autrement. Et ça, je crois qu'effectivement c'est quelque chose que je n'ai pas fait dans cette période d'après-guerre. Je l'ai fait beaucoup plus tard.

Au-delà du film, de son genre, de la période à laquelle il arrive dans la vie d'un spectateur, il y a aussi le cheminement personnel qui est en lien avec la maturité et le recul par rapport aux événements tragiques.

Certes le cas de Pierrette ne peut pas être généralisé, mais, étant née en 1939, elle est dans une certaine mesure une sorte témoin médian à l'intérieur de notre échantillon (se référer au graphique 4.1 pour la distribution des âges). Et parce que née en 1939, elle rentre dans le noyau de cette génération du djebel strictement dite. Bien que femme, Pierrette apporte tout de même dans son récit de vie la forte pénétration qu'avait la Guerre d'Algérie dans le milieu universitaire. Autrement dit, son récit de vie reste représentatif d'un vécu de cette génération qui avait autour de 20 ans à la fin des années 1950.

Le contexte procuré par les événements d'Algérie, et surtout l'apport de ces événements dans le cheminement politique et social de nos participants constitue le cœur du chapitre suivant.

Chapitre 9 : La Guerre d'Algérie, un catalyseur dans cette évolution de la réception?

L'analyse effectuée à la section 5.4 donnerait qu'un portrait partiel puisque seul ont été citées les paroles d'une quarantaine de participants parmi les 85 ayant été marqués par *The Bridge on the River Kwai*. D'autres témoignages ont été exposés aux chapitres 6, 7 et 8, mais là encore, il s'agissait seulement des participants qui avaient été marqués par les films en question. Dans le présent chapitre, nous allons mettre en perspective la septantaine de voix qui ont surnagé aux chapitres 5 à 8 avec l'ensemble de notre échantillon de 229 voix.

9.1 La Guerre d'Algérie plus marquante que la Deuxième Guerre mondiale

Il ressort des témoignages pris dans leur ensemble que c'est la Guerre d'Algérie et non pas la Deuxième Guerre mondiale qui a le plus touché notre échantillon. La Guerre d'Algérie constituerait l'évènement historique fédérateur dans notre échantillon, car elle a touché autant les personnes nées avant 1930 que les personnes nées après 1945.

En fait, la Deuxième Guerre mondiale aurait finalement eu un impact très variable parmi nos participants. Cet impact ne suit pas nécessairement une logique temporelle selon laquelle les plus jeunes (nés après le conflit) seraient épargnés alors que les plus vieux (ayant réellement vécu les années d'Occupation) seraient affectés. En fait, comme il fallait s'y attendre, cet impact varie grandement entre les citadins et les ruraux, entre les gens de Normandie ou du Nord en opposition aux gens des régions épargnées par les bombardements. Et parfois, l'absence d'impact de la guerre est un heureux hasard. Gisèle Duc (née en 1944) nous a confié : « Certes je suis née durant la guerre, mais c'est comme si j'étais née après la guerre. » Seuls les tickets de rationnement semblent constituer un souvenir commun à l'ensemble de notre échantillon; et cela parce qu'ils ont perduré dans l'après-guerre.

De là, les évènements d'Algérie ont visiblement marqué beaucoup plus uniformément les esprits; tant auprès de ceux qui étaient adolescents qu'auprès des adultes déjà dans la vie active. La Guerre d'Algérie s'est souvent manifestée d'elle-même dans le récit de vie de nos participants en première

partie d'interview; elle ne fut donc pas suggérée à l'esprit de nos participants par une quelconque question de notre part.

Ne devait-on pas plutôt enquêter en fonction de la Guerre d'Algérie au lieu de la Deuxième Guerre mondiale? En tout cas, quelques-uns de nos participants ont semblé nous dire en fin d'interview que la Deuxième Guerre mondiale appartenait à leurs parents, et que leur guerre était celle d'Algérie. Jean Besson (né en 1933), qui a pourtant vécu l'Occupation et les bombardements alliés sur Angers, dit à propos de la Guerre d'Algérie : « C'était plus marquant pour nous que la Deuxième Guerre parce qu'on était acteur ! Alors que la Deuxième Guerre, on était enfant. »

Les événements d'Algérie sont abordés dans le présent chapitre comme un contexte historique dans lequel la génération de nos participants va adopter un positionnement sur la politique, l'Histoire et l'armée. En effet, les événements d'Algérie sont fédérateurs chez nos participants parce que ces événements ont marqué le début de leur conscience politique, et ce, pour des enfants d'avant-guerre comme pour les enfants de l'après-guerre. À en croire les témoignages recueillis, la Guerre d'Algérie est venue en quelque sorte mettre au même niveau les personnes nées au début de la décennie 1930 avec les personnes nées dans la première moitié de la décennie 1940. Par exemple, Michel Rutty (né en 1930) raconte qu'il se souciait de peu de choses avant que sa profession ne l'emmène en Algérie dans le cadre du Plan de Constantine. Même si Michel était sorti de Polytechnique en plus de détenir une Licence en droit et sciences économiques et un MBA américain, il dit que c'est seulement dans la foulée de son séjour en Algérie qu'il a acquis une conscience politique à l'âge de 28 ans.

Parallèlement, Jean-Jacques Behar (né en 1944) affirme s'être fortement politisé dès ses 13-14 ans parce que le Lycée Voltaire qu'il fréquentait à Paris était, selon ses propres mots, « une pétaudière ». « Dans mon lycée, il y avait des manifs contre l'Algérie tout le temps. On ne parlait que de l'Algérie ! J'étais en quatrième... Parce que les grands, en première et terminale, s'ils rataient leur examen, ils partaient en Algérie ! Nous, on ne parlait que d'Algérie ! On ne parlait pas de 39-45. »

Et nombreux sont les témoignages à propos de professeurs au lycée dont les allégeances communistes leur faisaient tenir des discours anticolonialistes à leurs élèves.

Les collégiens et lycéens n'étaient pas seulement exposés au débat à l'école. Alain [REDACTED] (né en 1945) nous a aussi témoigné comment la conscience politique lui est venue à un jeune âge. Alain avait un père militaire de métier, et sa famille habitait à ce moment-là un immeuble pour familles de militaires. Alain raconte :

J'étais Algérie française oui...à mon niveau de gamin de 13-14 ans. Quand on discute avec ses copains...On était dans un immeuble de familles de militaires à Saint-Mandé. Il y avait 50 familles. Il y avait des fils de militaires loyalistes donc gaullistes, et il y avait des fils de militaires Algérie française. Je suis sûr qu'il y avait autant des uns que des autres... Ça débattait virilement hein! ...sur les positions de chacun. Ça a créé...Les gens ne se rendent pas compte, mais oui, il y a eu des déchirures quoi! [...] C'est par là que je suis rentré en politique! [...] Quand, à 10-15 ans, vous êtes au cœur des débats politiques qui sont...comment dire... intenses parce qu'à ce moment il y a des enjeux forts. Enfin, toute la société était sur ces débats! Il n'y avait pas eu de guerre civile, mais il y avait des choses très tendues. Donc ça vous plonge dedans! Moi ça m'a mis les pieds dans la politique!

Alain retrace même le moment précis où sa prise de conscience politique déjà en branle se trouve fortement catalysée en disant : « Là où ça devient intense, c'est de Gaulle 58 qui promet l'Algérie française, et puis ça tourne à l'eau de boudin en fin 59. »

Il n'était donc pas nécessaire d'être menacé de manière imminente par le service militaire pour être touché par la Guerre d'Algérie. En effet, dans notre échantillon, la peur d'être envoyé en Algérie a atteint même les hommes nés en 1945. Jean-Pierre Le Goff (né donc en 1945) nous a témoigné de son « hantise » lorsqu'il n'avait pourtant que 17 ans. Michel Abdou (né aussi en 1945) dit : « On ne savait pas quand ça allait finir. Je ne sais pas ce que j'aurais fait. Je m'appelle Abdou, je ne me voyais pas tirer sur un arabe. » C'est seulement auprès des hommes nés à partir de 1946 que nous sentons une certaine distance avec la menace d'être envoyé de l'autre côté de la Méditerranée.

Pour ce qui est des jeunes femmes, elles étaient atteintes par l'Algérie même lorsqu'elle n'avait de fiancé ou de frère qui devait partir. Le milieu universitaire et son atmosphère de contestation étaient évidemment une voie par laquelle les jeunes – qu'ils soient homme ou femme – étaient atteints. Le lecteur se souviendra de Pierrette [REDACTED] exposée au chapitre précédent. Ajoutons un deuxième exemple avec le témoignage de Brigitte Cambron (née en 1942) qui dit : « Il y a une cassure avec l'Algérie. À partir de là, j'ai construit mon monde là-dessus. Ce qui s'est passé avant, je restais indifférente. »

Les personnes déjà mariées ou depuis longtemps sur le marché du travail n'étaient pas non plus épargnées. L'Algérie pouvait les attraper par des missions professionnelles. Nous avons rencontré trois hommes qui ont été envoyés en Algérie durant la guerre dans un cadre professionnel. S'ajoutent à eux deux participantes qui nous ont raconté avoir suivi leur mari muté en Algérie. Notre échantillon comporte donc cinq personnes qui ont été impliquées par la force des choses dans le conflit alors qu'elles approchaient la trentaine ou l'avaient déjà atteinte.

Revenons sur le cas de Michel Ruty (né en 1930) dont nous avons exposé plus haut la prise de conscience politique tardive à 28 ans dans la foulée de son séjour professionnel en Algérie. Michel établit un pont entre les années d'Occupation et la Guerre d'Algérie. Il se souvient que c'est précisément au moment de sa prise de conscience politique qu'il s'est mis à porter un jugement à l'endroit de l'inaction de son père durant l'Occupation. Son père était directeur de l'Aéroport de Lyon-Bron durant la guerre. Michel a jugé que son père était en bonne position pour s'impliquer dans une forme de résistance, mais son père n'avait finalement rien fait.

C'est en 58 que j'ai commencé à me poser des problèmes en termes de ma mobilisation personnelle sur le plan politique. [...] C'est là que rétroactivement, j'ai commencé à penser à l'absence de mobilisation de mon père. Avant, ça ne me posait pas de problèmes. Et là... à ce moment-là, j'ai commencé à militer activement contre l'Algérie française. [...] Donc c'est à ce moment-là que rétroactivement, j'ai pensé que mon père n'a pas fait ce qu'il fallait en 1944...ou 43. [...] J'ai trouvé bizarre que mon père n'ait pas fait de résistance – mon père qui était donc le directeur de l'Aéroport – il a vécu passivement la guerre sans chercher le moindre du monde à intervenir activement contre les Allemands.

Plus généralement, nos 229 participants formeraient une génération dont la prise de conscience politique s'est effectuée davantage par le contexte tendu lié au conflit algérien que par leur obtention du droit de vote à leur 21^e anniversaire. Le lecteur n'oubliera pas que dans notre échantillon précis, plus de la moitié des participants n'avaient pas encore atteint 21 ans en 1958. Et, faut-il rappeler que l'appel du service militaire arrive à 20 ans donc avant la majorité légale ?

Ce qui est pertinent pour notre étude de réception c'est que la prise de conscience politique catalysée par le conflit algérien constitue un paramètre du cadre d'interprétation pour nos participants. Cette prise de conscience politique met la table à :

- un positionnement vis-à-vis de l'armée; on est favorable à l'armée ou on est antimilitariste.
- une prise de conscience sur l'Histoire nationale; la France comme empire colonial et comme pays occupé quelques années plus tôt.

Dans le présent chapitre, nous nous demandons donc : à quels points la Guerre d'Algérie a induit certaines approches de lecture devant des films montrant des militaires ou exposant des enjeux de guerre ? Mais avant de détailler nos constatations, faisons d'abord un bref rappel historique.

9.2 Rappel contextuel de la Guerre d'Algérie vue en métropole

Référons à la synthèse qu'a effectuée l'historien Charles-Robert Ageron pour rappeler l'évolution de l'opinion de la population en métropole vis-à-vis des événements d'Algérie. Ageron a compilé les résultats de plusieurs sondages d'opinion de l'époque pour dresser une chronologie de ce que pensaient les Métropolitains. Sa chronologie se voulait ainsi un contrepoint du récit raconté par les médias et de l'historiographie par la voix des dirigeants. Nous reprenons ici les jalons importants qui fourniront au lecteur un cadre contextuel.

Le premier jalon qui nous intéresse est le moment où la population abandonne son indifférence des soulèvements survenus de l'autre côté de la Méditerranée. Ageron confirme, avec chiffres de sondage à l'appui, qu'en avril 1956, « la prise de conscience de la gravité des événements

d'Algérie est enfin réalisée. Elle est liée, sans nul doute, au rappel des disponibles, décidé le 11 avril. »¹

Le propos principal d'Ageron est que la population était déjà majoritairement favorable à l'indépendance de l'Algérie avant 1958. Son analyse des multiples sondages effectués le long des années lui permet de constater des oscillations et des divisions profondes, mais il conclut par ce qu'il appelle « la résignation présomptive des Français ». Cette conclusion est décrite comme suit :

Mal informée de l'importance de l'enjeu et de la détermination de l'armée comme de la volonté des Européens d'Algérie, l'opinion française est allée bientôt plus loin encore. Alors que rien n'était joué sur le plan psychologique et militaire, le public français – peut-être, dira-t-on, sous l'influence de l'issue de la guerre d'Indochine et des indépendances consenties au Maroc et à la Tunisie – se résignait en 1957 à voir l'Algérie obtenir son autonomie, sinon encore son indépendance².

Ajoutons un constat secondaire d'Ageron qui est pertinent pour notre étude. À partir de sondages disponibles, l'historien note qu'au début de 1959, les Français commencent à juger l'armée comme « envahissante ». « 42% des Français (et 52% des hommes) contre 24% trouvent que l'armée a tendance à dépasser le cadre de ses fonctions normales et 65% des Français ayant reçu une instruction supérieure sont de cet avis. »³

Ces constats d'Ageron sont pour nous des points de repère chronologiques d'une période durant laquelle France a déployé en Algérie deux millions de militaires toutes catégories confondues. Jean-Charles Jauffret écrit : « ... par des chemins de traverse, c'est bien toute la jeunesse mobilisable qui, sous des statuts et des temps divers, a été envoyée en Algérie. Ont pu y échapper quelques *filis d'archevêques*, les affectés pour toute la durée du service en métropole ou en Allemagne et en Autriche... »⁴

¹ Ageron, « L'opinion française à travers les sondages » dans *Revue française d'histoire d'outre-mer*, no 231, 2^e trimestre 1976, pp. 256-285. Repris dans Jean-Pierre Rioux (dirigé par), *La Guerre d'Algérie et les Français*, p. 27.

² *Ibid*, p.41.

³ *Ibid*, p.34.

⁴ Jauffret, *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*, p. 400.

Ce sont finalement 1 179 523 appelés⁵ qui ont été envoyés en Algérie sans qu'ils aient eu nécessairement une vocation militaire, auxquels s'ajoutent des centaines de milliers d'autres hommes qui ont été menacés par l'appel.

9.3 Une polarisation de l'opinion sur l'armée

Nous avons vu à la section 5.5 que l'infirmière militaire Geneviève de Galard a suffisamment marqué l'esprit d'au moins quatre de nos participants en 1954 pour qu'ils nous l'aient mentionnée. Jacqueline Martin (née en 1936), qui est issue d'une famille comptant des Saint-cyriens, a même songé devenir infirmière militaire.

Toujours est-il qu'en 1955, les événements en Algérie forcent le gouvernement à prolonger le service militaire obligatoire qui passe ainsi de 18 mois à 24 mois. Par la suite, des services qui atteignent 30 mois sont imposés à certaines classes. Le service militaire prolongé dans le contexte d'une guerre en cours va forcément pousser les hommes à se positionner de manière plus tranchée sur l'institution de l'armée. Ce que nous remarquons plus précisément dans notre échantillon c'est une sorte d'impossibilité d'être indifférent envers l'armée; comme si toute une génération se divise en deux camps nets; on est admiratif (ou du moins respectueux) de l'armée, ou on est antimilitariste.

On a vu à la section 5.5 que Guillaume Tissot (né en 1934) et Fred Coiffard (né en 1935) ont porté un jugement sévère à l'égard du colonel Nicholson, et ce, en justifiant leur prise de position par l'évocation de leur mauvaise expérience en Algérie. À l'inverse, Jean-Claude Loustalan (né en 1937) ambitionnait une carrière militaire, et voyait dans *The Bridge on the River Kwai* une cohésion entre militaires. Quant à Michel Bibard (né en 1931), il a disserté sur l'obéissance aux ordres en puisant dans son expérience ambivalente en Algérie.

Outre les hommes qui ont été appelés en Algérie, notre échantillon donne à voir que les événements d'Algérie ont généré un antimilitarisme que plusieurs participants, peu importe comment ils ont

⁵ *Ibid*, p. 387.

vécu ces évènements, ont exprimé d'eux-mêmes lorsque se sont enchainés nos extraits de films montrant des militaires. Il serait prolix de l'exposer ici tous les témoignages à saveur antimilitariste que nous avons recueillis; retenons simplement que l'envoi d'appelés du contingent en Algérie a accentué un rejet de l'armée.

Le témoignage de Daniel Bizien (né en 1943) donne à voir que l'Algérie arrive à un moment sur la ligne du temps où un pacifisme s'installait très tôt dans la vie des enfants nés durant la Deuxième Guerre. Dans nos échanges sur la Deuxième Guerre, Daniel nous confie que son souvenir le plus marquant en lien avec 39-45 est celui où, dans son enfance, sa mère répétait souvent: « Pourvu qu'il n'y ait pas la guerre. » Daniel explique :

C'était une angoisse pour ces gens – moi j'étais trop petit – qui avaient connu la guerre, l'Occupation tout le moins... mais aussi les bombardements ! Ma mère [avait une] sœur qui était à Brest et qui s'était retrouvée à plusieurs reprises sous les bombardements... Et ce climat des années 50, avec les guerres de Corée, d'Indochine, et le risque d'embrassement, le conflit entre la Russie... le bloc de l'est contre le bloc de l'ouest... Tout ça a créé une espèce d'angoisse – je ne vais pas dire psychose – mais d'angoisse quand même très profonde. [...] Je suis né pendant la guerre, et effectivement tout ce climat ça vous marque...ça nous marque. [...] À l'école, il y avait deux camarades dont le frère était à Diên Biên Phu lors de la chute. Donc ça, ça nous marque, et pour ma part, ça m'a emmené à des positions, plus tard, très très antimilitaristes...et qui ont fait que j'ai moins eu envie de voir des films sur la guerre.

Habitant à ce moment-là Draguignan, Daniel nous a témoigné son souvenir prégnant de garçons un peu plus âgés que lui qui embarquaient dans des wagons pour se rendre à Marseille pour ensuite prendre un bateau qui traversera la Méditerranée.

À l'opposé, Jean-Louis Alleman (né en 1937) nous témoigne à propos de son service militaire de septembre 1957 à décembre 1959 en disant:

Je n'avais pas d'opinion. J'étais neutre. Je savais qu'il fallait aller alors je suis allé. Sans appréhension. Sans rien. [...] Je n'étais pas objecteur de conscience non! Non. J'étais assez militaire d'ailleurs. Je n'étais pas antimilitariste. J'étais militaire...Je suis militaire oui ! Si

je n'étais pas militaire, je n'aurais pas été nommé sergent hein ! Alors que je n'étais pas obligé. [...] Je respecte beaucoup l'armée. Oui, même maintenant. Je suis pour les militaires. Pour moi, les militaires font leur boulot, c'est tout ! Et ils ne doivent pas avoir d'opinion d'ailleurs.

Même si Jean-Louis dit qu'il n'avait pas d'opinion sur le conflit, il exprime en fait, avec de la retenue, un reproche qu'il porte à ses concitoyens qui ont dénigré l'armée. Gabriel Lebailly (né en 1940) et surtout Jean-Claude Loustalan (né en 1937 et déjà présenté à la section 5.4) ont de leur part été plus explicites. Gabriel, qui a devancé l'appel, reproche la fainéantise de ses camarades appelés. Pour lui, le service militaire offrait à plusieurs jeunes sans avenir l'opportunité de sortir de leur « bled » pour faire quelque chose de leur vie, mais ils n'ont pas eu la bonne attitude. Pour ce qui est de Jean-Claude, il fut scandalisé par le manque de patriotisme élémentaire et de respect vis-à-vis de l'armée par des gens de sa génération. Nous exposons ci-dessous la presque intégralité de son témoignage sur *The Bridge on the River Kwai* ; car ce qui devait être son explication personnelle du succès du film revient à un témoignage intime de son vécu durant cette période où la population était divisée sur l'armée. En fait, parce que Jean-Claude campait avec forte conviction dans le camp favorable à l'armée, il nous livre en fin de compte un témoignage pénétrant sur la division profonde qui régnait au sein de la population. C'est donc en réponse directe à notre question sur le succès de *The Bridge on the River Kwai* que Jean-Claude dit :

On était tous frappés par ce qui se passait en Algérie. L'armée était très importante à cette époque-là en France. En plus on a brocardé... Je me rappelle Servan-Schreiber⁶ dans *L'Express*, il racontait des co...des... vraiment c'était des... À l'époque, il était officier en Algérie, et il avait écrit un bouquin⁷ qui m'avait scandalisé !!! [...] Je pense qu'il y avait une unité nationale qui commençait à vaciller, et qui a vacillé avec les problèmes d'Alger... Et on était tous touché, sans prendre de parti. Ça remuait tout le monde. Donc le film est passé à ce moment-là, et qu'est-ce qu'on voit dans le film ? Une grosse cohésion entre les gens pour construire quelque chose qui de toute façon se cassait la gueule après. [...] J'ai dû le voir deux ou trois fois. Je l'ai vu une fois avec des amis... J'étais avec des amis de l'aéroclub, et on est allé voir ensemble, et faire un diner après. [...] Je pense qu'à cette

⁶ Jean-Jacques Servan-Schreiber, co-fondateur de *L'Express*.

⁷ *Lieutenant en Algérie* publié en 1957 et par lequel Servan-Schreiber est accusé d'atteinte au moral de l'armée.

époque-là, on avait besoin de patriotisme. On avait besoin...Beaucoup de choses commençaient à vaciller en France. C'est mon sentiment en tout cas. Et moi j'étais très ému. Le film m'avait plu...et Alec Guinness est en plus un formidable acteur. Les autres aussi... Les discussions dans le film m'ont un peu échappé, mais je me souviens que c'était d'une violence extrême. Et en particulier... avec les officiers japonais, et qui de toute façon avaient joué la carte de la collaboration. Et ça ne plaisait pas à tout le monde... Enfin, moi ce qui me plaisait c'était le travail de cohésion entre tous. Et l'armée ! [...] Il faut dire aussi que la musique n'est pas étrangère non plus. Le morceau du *Pont de la rivière Kwai*, je l'ai entendu pendant toute ma vie. Symboliquement, je me suis souvent demandé ce que ça pouvait signifier. Comme j'avais d'autre soucis, je n'ai pas approfondi la question. Mais le symbolisme m'intéresse beaucoup. Donc, sur le sens, sur le verbe, sur la musique, sur la puissance du son, là je me suis dit : qu'est qu'il y avait ? Il y avait un élan général. La musique portait ! Et les gens avaient besoin de cette marche en commun, etc, etc... Et c'est pour ça que ça a marché. Et l'armée était... j'allais dire en anglais : le *nest* ! ...à la base du truc à ce moment-là. Vous regardez à l'époque entre les arrivées de de Gaulle et tous les problèmes de gouvernements, etc... puis Alger, puis l'Algérie française etc... On était très sensible à l'armée à ce moment-là en France. [...] Il y avait les pour et les contre. Je pense encore à Servan-Schreiber... Mais à l'époque, j'avais été scandalisé ! Il avait écrit ce bouquin qui m'avait scandalisé ! J'ai dit : L'armée, on ne touche pas ! [...] Il y avait un besoin ! Ce film, en France, est arrivé à un moment...je vous dis, à un moment clé, plus ou moins consciemment d'ailleurs de la part des gens, mais... je me souviens qu'à ce moment-là, même moi, je me posais la question à ce moment-là si je faisais une carrière militaire...dans l'armée de l'air. J'y avais pensé. Bon, si je n'avais pas eu un problème au cœur, je serais devenu pilote. J'étais très très sensible à la notion d'honneur national, à l'armée. Je m'étais dit : souvent il y a encore dans l'armée beaucoup de respect humain...beaucoup de sensibilité à la nation française. Et ça a commencé à se déglisser après...après l'Algérie et tout ça. On a vu tout un... On a eu...Alors ça, je comprends très bien que les gens ne voulaient pas de violence, mais de là à tout craquer comme ça été fait, c'est une catastrophe ! Pour moi, ça été catastrophique ! Parce que quand même, le sentiment national se fait autour de l'armée, et la politique après ! L'armée reste le point fort d'une nation quand même. Et je n'étais pas promilitaire du tout ! Mais là, on s'est dit :

Merde ! C'est quoi ça ?! Après, on a vu des conneries en France comme avec ce qui s'est passé avec la gendarmerie et, etc...Les gens se mettent en grève...Mais ce n'était pas pensable !

Bien sûr, il y a dans ce témoignage de Jean-Claude une part de regard rétrospectif qu'il a été amené à porter en réaction à notre question sur le film. Toutefois, les répétitions et insistances que Jean-Claude prononce sont révélatrices des sentiments et opinions qu'il a réellement eu à l'époque où il est allé voir le film à deux ou trois reprises. La réprobation de Jean-Claude à l'endroit des antimilitaristes et plus généralement ses opinions sur l'armée sont ancrées directement avec ses souvenirs du film. (À la différence de certains témoignages où la Guerre d'Algérie est nommée davantage comme une hypothèse émise sous la pression de notre question.)

Répetons que toutes les paroles citées ci-haut ont été exprimées à l'initiative même de nos participants. Nous faisons bien la distinction entre l'opinion portée sur l'institution de l'armée et l'opinion politique sur l'autodétermination de l'Algérie. Pour notre thèse, ce qui nous intéresse est bien l'opinion sur l'armée (sans égard au fait qu'elle s'est introduite dans la vie de nos participants par le biais du conflit algérien). En d'autres mots, nous avons bien perçu dans notre échantillon un anticolonialisme général, mais ce n'est pas le sentiment anticolonialiste qui nous intéresse vraiment. C'est plutôt le sentiment antimilitariste que nous devons isoler chez nos participants (bien que cet antimilitarisme puisse découler de leur anticolonialisme). Car il se trouve évidemment quelques participants qui étaient favorables à l'autodétermination tout en appréciant l'institution de l'armée.

Rappelons que nous avons recruté nos 229 participants sur la base de critères liés aux expériences de cinéma. C'est par le hasard que notre échantillon comporte 24 hommes qui ont servi en Algérie. Toujours est-il que de ces 24, seulement deux ont affiché une certaine neutralité vis-à-vis de l'armée, du moins une neutralité en apparence⁸. Les 22 autres ont tous affiché avec plus ou moins

⁸ Jean-Claude Chaumont (né en 1938) et Robert Gouraud (né en 1941) répondaient à nos questions sur leur expérience en Algérie avec une sérénité qui ne se trouvait pas chez les 22 autres anciens d'Algérie. [REDACTED], il considère son service militaire comme une tâche par laquelle il fallait passer. Robert accepte le devoir du service militaire parce qu'il se soumet à l'État de droit. Il répète qu'il a surtout été chanceux d'être arrivé en Algérie en février 1962, soit 15 jours avant le cessez-le feu donc à un moment où l'Armée française avait déjà gagné militairement

de politesse un positionnement finalement tranché sur l'armée (que ce soit favorable ou défavorable). Sur les 22 témoignages tranchés, c'est 14 qui se qualifiaient comme antimilitaristes.

Il est superflu d'exposer tous les 22 témoignages tranchés, mais outre ceux exposés au début de la présente section, il est intéressant de revenir sur le cas de Bruno [REDACTED] (né en 1934) qui a été introduit au chapitre 6, et de présenter celui de Guy Bonpas (né en 1929). Ce sont deux cas qui illustrent comment l'expérience en Algérie peut radicaliser en plus de polariser. Bruno [REDACTED], seul militaire de carrière de notre échantillon, a quelque peu renié sa profession suite à son expérience algérienne. Quant à Guy, il a passé sa vie dans la gendarmerie pour finir avec le grade de général. Guy fut pilote d'hélicoptère de gendarmerie en Algérie de 1958 à 1962. Il se considère comme « moitié militaire et moitié civil » en se distinguant bien de ce qu'il appelle « les militaires purs ». Il conclut : « Le militaire pur ? [soupon] Je n'étais pas tellement pour. [...] Parce que j'avais un esprit critique. »

L'antimilitarisme atteint aussi les femmes. Par quel chemin ? Le cas de Monique Leboeuf (née en 1939) est un exemple. Grande lectrice, Monique comptait parmi ses lectures des journaux de gauche. Et elle est tombée sur *La Question* de Henri Alleg dès sa publication. On le sait, ce livre contribua à faire connaître au public la torture pratiquée par l'armée française en Algérie. Le livre fut vite interdit. Monique raconte qu'elle et ses amis de lycées s'étaient procuré plusieurs exemplaires de *La Question* afin de « revendre sous le manteau à des personnes de confiance ». Monique et son groupe d'amis ont donc participé à la diffusion clandestine du livre qui était contemporaine au retour de de Gaulle⁹. D'ailleurs, Monique dit avoir caché dix exemplaires chez elle « au nez de [s]es parents » avec qui elle avait eu des disputes politiques sur le rappel de de Gaulle. Elle a manifesté sur le boulevard Saint-Michel contre de Gaulle parce qu'elle n'acceptait pas qu'un militaire puisse s'installer à l'Élysée.

⁹ Un autre de nos participants, Philippe Malgouyat (né en 1941) nous a rapporté avoir un ami plus âgé qui l'a embarqué dans la diffusion clandestine de *La Question*. Philippe s'ajoute à nos nombreux participants qui ont identifié les événements du printemps 1958 comme le déclencheur de leur prise de conscience politique.

Plus tard dans l'interview, Monique a pu retracer qu'elle a vu *The Bridge on the River Kwai* sur les Champs-Élysées en 1958 ou 1959. Elle a pu retracer cette date parce qu'elle a le souvenir qu'en tant que surveillante dans un internat, elle et ses collègues avaient habitude de siffler l'air du film avec les élèves au moment des sorties. Et Monique conclut que la sortie avec ses amis au Cinéma Normandie au cours de laquelle ils ont vu le film doit être légèrement antérieure à son emploi de surveillante. Et aujourd'hui, Monique situe avec certitude qu'elle a occupé ce poste de surveillante à l'année de ses 20 ans.

Suite à cette prompte reconstruction chronologique entourant la sortie du film grâce à ses souvenirs entourant la musique du film, Monique a cependant été incapable de se rappeler de l'intrigue. Puis, elle a été bredouille lorsque nous lui avons demandé de proposer une explication du succès du film si ce n'est de dire que la musique fut une scie.

Précisons ici une rigueur méthodologique qui assure une crédibilité aux informations que nous obtenons par l'interview. Monique a été amenée à parler de sa prise de conscience politique (son émancipation comme citoyenne engagée) en première partie d'interview. Puis, dans la deuxième partie de l'interview, Monique a eu à retracer la date de son visionnement de *The Bridge on the River Kwai*. Autrement dit, l'interview a été conduit de sorte que les événements d'Algérie ont été discutés à un moment distancé de celui consacré à *The Bridge on the River Kwai*. Ainsi, en parlant du film séparément de son vécu des événements d'Algérie, nous nous sommes assuré que Monique ne fut pas contaminée lorsqu'elle a eu à répondre à nos questions. Il ne fallait pas induire dans l'esprit de Monique des liens de causalité qu'elle n'a pas effectués par elle-même.

En somme, vraisemblablement, Monique a vu *The Bridge on the River Kwai* au plus tard quelques mois après avoir participé à la diffusion clandestine de *La Question*, et après avoir manifesté contre de Gaulle. Cependant, son antimilitarisme pleinement revendiqué n'a pas empêché qu'elle soit allée voir un film de guerre avec son « groupe d'amis du lycée ». Visiblement, dans le cas de Monique, *The Bridge on the River Kwai* ne fut que l'accessoire d'une activité entre amis sur les Champs-Élysées. Cela est cohérent avec le fait que Monique a pu retracer la date de cette soirée de cinéma au Normandie, mais ne se souvient plus aujourd'hui de l'intrigue du film.

Une autre femme très touchée par la Guerre d'Algérie est Odile Besson (née en 1938). Odile raconte que sa première sensibilisation remonte à ces derniers temps dans sa ville natale du Havre avant qu'elle ne monte à Paris en 1958. Au Havre, dans un groupe d'action catholique, un curé avait montré une photo d'un viol collectif perpétré par des militaires. Odile se souvient : « ...il y avait une femme au milieu pis le groupe de militaires autour. Bon ben pour moi maintenant, la photo est extrêmement claire ! [...] Il se passait des choses pas bien voilà ! » Lorsqu'Odile arriva à Paris pour poursuivre ses études, elle a participé à de nombreuses manifestations contre la présence française en Algérie.

Par une recherche à tâtons avec Odile, nous avons pu établir qu'elle a vu *The Bridge on the River Kwai* à Paris quelque part entre 1958 et 1963. Cependant, Odile ne se souvenait plus de l'intrigue. Elle dit : « Je pense que je l'ai vu quand il est sorti. Mais les films de guerre, je ne les comprends pas très bien... » Elle finit par conclure qu'elle est allée voir le film simplement parce que c'était un grand succès qui était à l'affiche. Son antimilitarisme ne l'a donc pas empêchée d'aller voir le film, mais, comme Monique Leboeuf, elle n'a retenu que la musique.

Revenons sur les cas où le contexte sociopolitique a impacté la réception des films. Plus précisément, nous nous concentrons dans la section suivante sur le retour de de Gaulle.

9.4 Un retour du passé

Pour Pierre Laborie, le retour du général de Gaulle en mai 1958 ouvre la deuxième période où la mémoire de la Résistance a été dominante dans l'opinion publique; la première période se réduisant aux « deux ou trois années qui ont suivi la Libération »¹⁰.

En ce qui touche le cinéma, Henry Rousso écrit dans son sous-chapitre « Les réactivations de 1958-1962 »¹¹ que « [l]a Résistance prend – qui s'en étonnera – des couleurs plus londoniennes

¹⁰ Laborie, *Le Chagrin et le venin*, p. 138.

¹¹ Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, p. 245.

ou plus militaires... »¹² Il y souligne le « regain d'inspiration »¹³ chez les producteurs et cinéastes, mais n'examine pas vraiment les choses en dehors de la production. Qu'en est-il de la réception par le public ? Le retour du général de Gaulle sur la place publique a-t-il ramené chez nos participants une résurgence de la mémoire de 39-45 ? La prise de conscience politique que plusieurs de nos participants ont reconnu avoir eue en conséquence des événements d'Algérie a-t-elle provoqué un regard sur les années 39-45 au point d'inciter à voir les films relatant ces années de guerre?

En tout cas, les événements de mai 1958 ne se sont pas incrustés de manière indélébile pour tous nos participants. À la différence de la Guerre d'Algérie (événement sur plusieurs années) qui fut souvent évoquée par nos participants sans instigation de notre part, le retour de de Gaulle sur la place publique à partir de mai 1958 (événement plus ponctuel) ne semble pas aussi ancré dans la mémoire de tout le monde. Rappelons que plus de la moitié de nos participants n'avaient pas encore le droit de vote en 1958. Ainsi, cette portion plus jeune de notre échantillon n'était pas encore impliquée par le devoir de vote qui poussait en quelque sorte à vivre plus directement les bouleversements politiques de cette année charnière.

Le passé de cet homme du 18 juin 1940 est-il revenu dans l'imaginaire de notre échantillon comme pourrait laisser croire une certaine vision de l'Histoire ? Une version dans laquelle le 18 juin 1940 fut rappelé lors du référendum du 28 septembre 1958 sur la nouvelle Constitution. Les citoyens étaient alors appelés à faire confiance de nouveau à celui qui avait sauvé la République une première fois 18 ans plus tôt.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

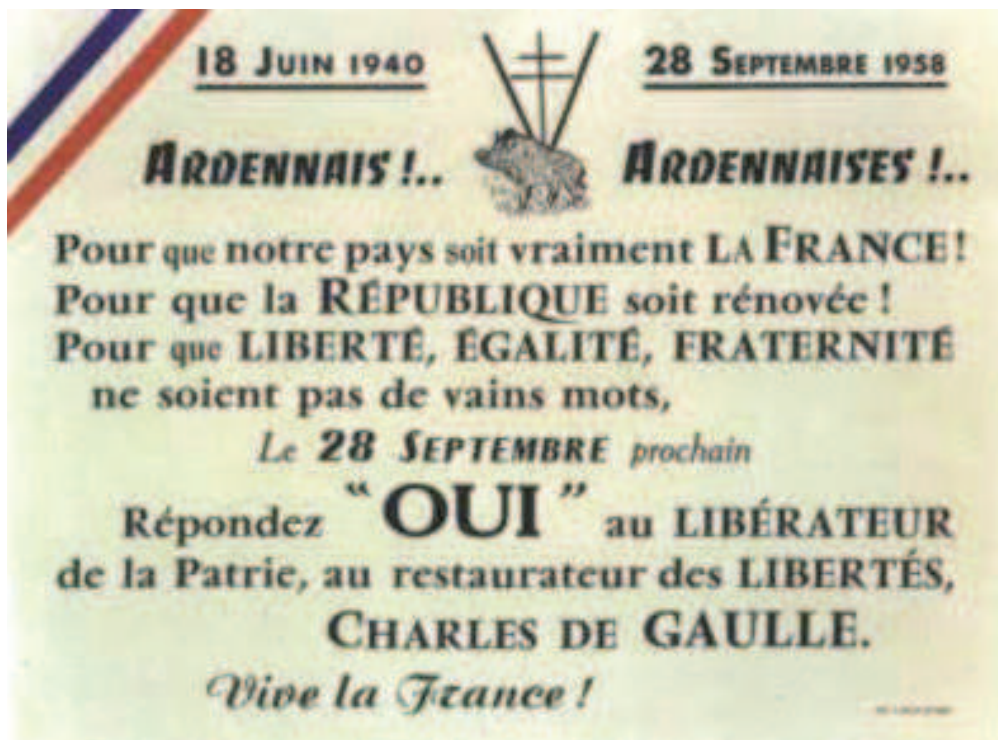


Figure 9.1 (Archives départementales des Ardennes)

Nous avons donc demandé à nos participants si le passé de l'homme du 18 juin était revenu dans l'imaginaire des gens. Nous leur avons posé une question qui se devait d'être assez simple au risque de schématiser à outrance l'enjeu. La question implique malheureusement un regard rétrospectif (donc *a posteriori*) qui repose aussi sur la souvenance de vécu survenu près de six décennies dans le passé. Elle se lit comme suit : La plupart des films [relatant 39-45] que je vous ai nommés ou montrés sont sortis entre 1958 et 1962. Avez-vous souvenir d'une résurgence de la mémoire de 39-45 avec le retour du général de Gaulle? Avez-vous souvenir que, parce que l'homme du 18 juin 1940 était revenu sur la place publique, 39-45 revenait dans les conversations ou dans l'air du temps ? Et qu'on a eu envie de voir la Deuxième Guerre mondiale au cinéma ?

La question est donc en deux volets : 1) le retour de de Gaulle qui ramène avec lui l'Histoire entre 1939 et 1945, et 2) la résurgence de films sur 39-45.

Avec toutes les réserves qu'il faut porter à cette question, la réponse courte ou grossière que nous avons obtenue chez la quasi-totalité des participants est un « non » qui s'applique implicitement

aux deux volets. Ce « non » est souvent catégorique comme l'a formulé Paul Carencio (né en 1931) en s'exclamant : « C'est la première fois que j'entends ce parallèle. [...] Là, je ne suis pas d'accord. Non. Je ne le sens pas du tout. Je suis net là ! Je ne vois pas le rapport ! Peut-être que les metteurs-en-scène y ont pensé, mais moi en tant que spectateur, je n'ai pas vu le rapport. » Et cela lorsque la réponse n'était pas : « J'étais trop jeune pour percevoir ces finesses-là ! » comme l'a formulée Paulette Valat (née en 1944).

Donc, pour la presque totalité de nos participants, même si le général de Gaulle était une figure de la Deuxième Guerre mondiale, son retour n'a pas ramené 39-45; l'Algérie constituait une préoccupation suffisamment importante en elle-même au point où elle s'est imposée dans les esprits en évacuant 39-45.

Cette évacuation du passé, plutôt qu'une réactivation, se perçoit bien chez les participants ayant baigné dans les milieux à gauche ou ayant eux-mêmes adhéré aux idées de gauche. On a vu un exemple avec le cas de Monique Leboeuf qui a eu une dispute avec ses parents sur le retour de de Gaulle. Elle a qualifié son père de « socialiste gentil » (signifiant être mollement à gauche) qui voyait que de Gaulle pouvait rétablir l'ordre parce qu'il avait prouvé dans le passé. Sans qu'elle ait dit textuellement, il s'avère que pour elle, les préoccupations qui prévalaient en 1958 refusaient les mérites acquis en 1940.

Ce rejet des mérites du passé apparaît dans plusieurs témoignages, dont celui de Bernard Duattis (né en 1942) qui apporte un fait précis. Comme plusieurs de nos participants, Bernard était encore au lycée en 1958. Bernard se souvient qu'une de ses professeurs a dit à la classe : « La République est menacée ! » Cela parce qu'un militaire s'apprêtait à prendre le pouvoir. Cet environnement scolaire a conduit Bernard à manifester.

Certes, l'hostilité envers de Gaulle était surtout présente dans le témoignage des participants qui baignaient dans un milieu de gauche ou d'extrême gauche, mais notre enquête nous a tout de même donné à entendre plusieurs fois « coup d'état » et des analogies avec le général Franco en Espagne. À en croire ces témoignages, il y avait un fort sentiment que les valeurs républicaines étaient menacées. Bref, le retour de de Gaulle a été dans certains milieux tout le contraire d'un rappel de

39-45. L'antimilitarisme découlant du conflit algérien rendait les gens hostiles à l'idée d'un militaire au pouvoir. Le fait que ce militaire ait rétabli la légalité républicaine en août 1944 était évacué à un point tel que ce militaire incarnait plutôt désormais une menace pour cette même République.

Ne nous attardons pas plus sur la politique. Recentrons-nous sur le cinéma. Penchons-nous maintenant sur un participant qui, lui, a concrètement perçu une résurgence des films renvoyant à 39-45 avec le retour de de Gaulle. Marc Raffray (né en 1938), dont nous avons déjà mentionné la forte allégeance gaulliste, a de lui-même évoqué un retour de films sur la Résistance avant même que nous abordions le retour de de Gaulle. C'est à la suite de nos extraits en troisième partie d'interview que Marc nous a raconté de sa propre initiative :

Il y avait des films sur la Résistance en pagaille ! Et quand de Gaulle était revenu au pouvoir, il y avait des films sur la Résistance tous les samedis ! Et au moment de l'élection, il y avait des films de Résistance tous les jours ! ... pour voter de Gaulle, vous comprenez ? Si, on était chauffé ! C'étaient repassés en boucle ! Et avant les élections, c'était que sur la Résistance ! Ah ben c'était très net hein ! Et comme j'étais gaulliste, ça me plaisait beaucoup. Les communistes étaient furieux !

Marc nous a raconté avoir serré la main du Général le 14 janvier 1945 lorsque ce dernier est venu dans sa ville, Nantes, pour remettre au maire la croix de Compagnon de la Libération. Son père avait emmené la famille sur les Cours Saint-Pierre pour acclamer le chef du gouvernement provisoire. Marc avait été encouragé par son père à s'approcher du Général pour lui tendre la main.

En dehors de Marc Raffray, nous n'avons rencontré qu'une seule autre personne ayant souvenir d'une certaine abondance de films relatant 39-45 au tournant de la décennie 1960. Rose-Marie Montoya (née en 1944) se souvient d'avoir vu *Normandie-Niémen* dans la salle de son quartier à Garches à une période où de nombreux films relatant 39-45 étaient projetés. Elle se souvient de cette période comme le moment charnière où elle se lassait un peu de la programmation de cette salle de quartier pour s'intéresser davantage aux œuvres présentées dans son ciné-club à l'école. Cette abondance des films relatant 39-45 qu'elle situe autour de 1959-60 n'était toutefois pas ancrée dans son esprit comme un fait concomitant au retour de de Gaulle.

Il est donc difficile de conclure qu'il y a eu un engouement gaulliste au cinéma dont parle Joseph Daniel, du moins en dehors de Marc Raffray, d'emblée très admiratif du Général. Pour ce qui est de Roger Maillac (né en 1931) dont nous avons présenté à la section 6.5 sa grande admiration pour le Général, il n'a pas souvenir d'une résurgence des films relatant 39-45. Roger nous répond qu'à cette époque, il travaillait beaucoup pour subvenir à sa famille.

Que Marc Raffray ait perçu en 1958 la reprise des films sur la Résistance n'est pas étranger au fait que déjà dans l'après-guerre, il courait voir les films sur la Résistance. Il raconte : « On allait systématiquement voir les films qui glorifiaient la Résistance : *Le Père tranquille*, *La Bataille du rail*, *La Bataille de l'eau lourde*... [...] On n'avait pas envie d'aller voir des saloperies de la Collaboration. » Marc est donc notre seul participant dont les souvenirs de cinéma se conformeraient à cette chronologie d'une résurgence de la mémoire de la Résistance avec le retour de de Gaulle. Et on parle bien ici de la mémoire de la Résistance ; ce qui est revient à ce que Henry Rousso désigne comme une période de refoulement du syndrome de Vichy.

Rappelons que la question qui fut posée à nos participants nommait la résurgence de 39-45 sans distinction du camp. De là, nous dénombrons trois Métropolitains qui ont vécu en 1958 une forme résurgence de la mémoire de 39-45, sans toutefois percevoir la résurgence des films relatant ces années de guerre.

Alain [REDACTED] (né en 1945) dont nous avons présenté plus haut l'attachement familiale à l'Algérie française, est notre premier participant qui aurait répondu par « oui » à notre question sur le retour de 39-45 avec le retour de de Gaulle. En fait, avant même que l'interview arrivât à ce sujet, Alain nous a révélé avoir eu à partir de 1958 des discussions familiales ramenant l'antagonisme entre Pétain et de Gaulle à l'ordre du jour.

Alain nous raconte que son père compte parmi ses faits d'armes la poche de Dunkerque et le Débarquement de Provence au sein de l'Armée de la Libération. Son père adhérait à la thèse du bouclier et du glaive :

Mon père me disait : moi je pensais que c'était parfait; qu'il y avait une bonne répartition des rôles, un en France parce qu'il faut bien avoir un interlocuteur vis-à-vis des Allemands sinon ce sera un Allemand! Donc, il faudrait un qui est obligé de composer, et l'autre qui [reconstruit l'armée à partir de Londres]. Pendant longtemps, il a pensé qu'à la fin les deux se retrouveraient en fait. Chacun ayant tenu une position différente à des endroits différents. Et en fait, à la fin, ça l'a assez déçu que... et après il n'a pas aimé la façon gaulliste de s'approprier toute la gloire quoi! Il trouvait qu'elle était très usurpée.

Plus tard dans l'interview, Alain ajoute :

C'est le retour de De Gaulle qui a réveillé ça. Quand de Gaulle est revenu...et après quand il a été remis en question parce qu'il était en train d'abandonner l'Algérie et etc, mon père est revenu sur l'idée qu'il se faisait du de Gaulle dans l'histoire précédente. Donc c'est là que ces choses-là [i.e. l'adhésion à la thèse du glaive et du bouclier] sont revenues...Mais mon père concédait encore que de Gaulle gardait le mérite d'avoir travesti en victoire une vraie défaite.

Précisons tout de suite que son père et son grand frère appuyaient suffisamment l'Algérie française pour rester favorable aux quatre généraux du putsch de 1961.

Une résurgence du duel entre Pétain et de Gaulle s'est produite aussi chez les parents de Yves Brault (né en 1940).

Clairement, mon père était pétainiste, et ma mère gaulliste... Enfin, incontestable, mon père était pétainiste. Il reprochait... il en voulait à de Gaulle d'avoir...Pour mon père, sa vision des choses était que de Gaulle avait condamné Pétain à mort. Ce qui n'était pas vrai puisque c'est un tribunal! Mais enfin, pour mon père, c'était de Gaulle qui était responsable. [...] Le milieu était très catholique chez moi. Alors donc effectivement, les choses de ce point de vue-là, c'était quand même la droite. [...] Ma mère était plus modérée, beaucoup plus fine aussi. Elle, par contre, elle était clairement clairement gaulliste. [Cette opposition entre mes parents], je l'ai sue assez tard. Probablement au moment [du retour] au pouvoir de de Gaulle. [...] Et puis la question de la Guerre d'Algérie puisque... à ce moment-là, de Gaulle s'est mis à dos toute la droite et l'extrême droite

française qui voulaient conserver [l'Algérie française]. Oui, oui, je pense que c'est ça qui à raviver toute la question de Pétain.

Tant dans le cas d'Alain que de celui d'Yves, le contexte familial prêtait à une résurgence de 39-45 en 1958. Chez Alain, son père avait donc combattu en 1940 et 1944, et son grand frère s'était engagé comme parachutiste en Algérie. La famille était pour l'Algérie française. Dans ce contexte, le retour de Gaulle fut bien accueilli dans un premier temps. Puis, le revirement de de Gaulle sur le statut de l'Algérie ne pouvait que ressasser la rancœur qui remontait à 1944-45. Le témoignage d'Yves reprend la chronologie rapportée par Alain; d'abord le retour de Gaulle en 1958 qui réchauffe les esprits, puis son revirement sur la question algérienne en avril 1961 qui ravive en quelque sorte le souvenir de Pétain.

Le troisième participant qui a perçu un retour du passé sans égard aux films relatant 39-45 n'est nul autre Jean-Marie [REDACTED] (né en 1937). Jean-Marie a lui aussi évoqué par lui-même le retour de de Gaulle qu'il situe avec justesse au mois de mai 1958. Jean-Marie a un souvenir vif de ce mois de mai qui a marqué pour lui une nouvelle fois la victoire de ceux qui avaient choisi le camp de la résistance plutôt que celui de la collaboration. Le retour de de Gaulle aux affaires l'a marqué parce que cela signifiait une nouvelle prise de pouvoir dans plusieurs couches de la société par ceux qui étaient des adversaires politiques de son père (même si Jean-Marie ne semble pas lui-même opposé au clan gaulliste).

Un antagonisme Pétain vs de Gaulle a-t-il été ravivé auprès de nos sept participants qui étaient domiciliés en Algérie en 1958? Cette interrogation prend l'allure d'une question dichotomique qui schématise à outrance la complexité et la diversité des sentiments des Français d'Algérie en juin 1958. En tout cas, les discussions que nous avons obtenues de nos participants pieds-noirs sont suffisamment complexes pour que nous nous abstenons de faire une synthèse de ces sept cas qui de toute façon n'éclairent pas notre étude de réception, et cela parce que nous n'y trouvons qu'un seul participant additionnel qui a bien retenu l'intrigue de *The Bridge on the River Kwai* : Roger [REDACTED] (né en 1940). Dans la section suivante, nous allons examiner brièvement l'interprétation du film qu'a effectué Roger en comparaison avec les lectures effectuées par ses concitoyens pieds-

noirs Christian [REDACTED] (né en 1942) et Marcel [REDACTED] (né en 1931) qui ont évoqué la Collaboration.

Plus généralement, les interprétations de *The Bridge on the River Kwai* par les participants ayant perçu en juin 1958 un retour de l'antagonisme de résistants versus collaborateurs constituent l'objet de la prochaine section.

9.5 Une lecture de *The Bridge on the River Kwai* en concomitance avec le retour de de Gaulle

Outre Marcel [REDACTED], Christian [REDACTED] et Jean-Marie [REDACTED] dont nous avons exposé au chapitre 5 leur lecture de *The Bridge on the River Kwai*, la section 9.4 exposait les cas de Marc Raffray, Alain [REDACTED] et Yves Brault qui ont chacun perçu d'une manière ou d'une autre une résurgence de 39-45 qui accompagnait le retour au pouvoir de de Gaulle.

Yves n'a vu *The Bridge on the River Kwai* que tout récemment à la télévision, et cela, sans avoir été marqué. D'ailleurs, Yves répète qu'il n'est pas attiré par le genre du film de guerre. Quant à Marc, il a vu le film en début 1958 comme établi à la section 5.5. Marc a donc eu l'expérience du film avant le retour de de Gaulle. Il a livré un résumé que nous évaluons comme bon (il concède avoir revu le film à la télévision). Toujours est-il que le reste du discours de Marc sur le film est mince ou anodin. Marc a été plutôt désemparé pour la dissertation et l'explication du succès. Il perçoit la chute de Nicholson comme plutôt volontaire en se justifiant :

Je pense qu'il a été sonné par le tir de bazooka. Là il a réalisé qu'il a fait une bêtise. Et pis il était en train de se diriger pour actionner le...pis il est tombé dans les pommes, et heureusement il est tombé sur le truc... Mais je pense qu'il aurait fait puisqu'il se dirigeait vers le détonateur sachant qu'il avait fait une bêtise énorme quoi ! On se demande s'il va le faire ou pas le faire. Et puis après, il vacille. Mais il tombe dessus heureusement. Je pense qu'il avait une lueur pour le faire.

Par cette explication, Marc se comporte parfaitement comme un lecteur/spectateur compétent et coopératif dans le cadre normatif. Presqu'à chacune de ses phrases, correspond un plan de la

succession de plans qui aboutit à la chute de Nicholson. Plus généralement, sur l'ensemble de son discours sur le film, Marc porte un regard neutre sur Nicholson. ; en aucun moment, Marc ne s'approche d'une condamnation ni d'une défense de Nicholson. On pourrait dire que Marc a été bon public en étant détaché des dilemmes de l'Histoire (qui connaîtra quelques semaines plus tard des soubresauts que Marc a bien perçus). Ajoutons que Marc était sursitaire, et son témoignage révèle qu'il n'a pas craint d'être envoyé en Algérie.

En ce qui concerne Alain [REDACTED], disons tout d'abord qu'il a effectué un résumé « excellent » de l'intrigue. Alain pense avoir vu le film dans un cinéma de quartier à Saint-Mandé ou dans 11^e arrondissement vers 1960. À la différence de Marc, Alain a eu l'expérience du film à la suite du retour de de Gaulle, et mieux encore, aux environs du revirement de de Gaulle sur la question algérienne.

Alain a effectué un résumé que nous notons comme « excellent » notamment parce qu'il traite du bras de fer entre Nicholson et Saito qui découle du non-respect par Saito de la Convention de Genève au sujet de la distinction entre officiers et hommes de troupe. De plus, Alain a abordé dans son résumé l'ambiguïté de la chute de Nicholson sur le détonateur. Lorsque nous avons interrogé Alain sur son positionnement sur la chute, il nous répond :

Je pense que je suis bon public du réalisateur qui a voulu que le spectateur parte avec cette question, donc je suis reparti avec la question. [...] On dirait qu'il ne veut pas, mais c'est un acte manqué. Il ne veut pas faire sauter le pont, mais dans ces derniers moments de vie, il fait cet acte manqué de tomber quand même sur le détonateur. [...] Je reste campé au milieu. C'est pour ça que je dis un acte manqué, c'est-à-dire en conscience, il ne voulait pas le faire, mais une voix plus sourde en lui...et finalement dans le dernier moment où il se maîtrise encore, il se fait basculer sur le détonateur. Je crois que c'est un dilemme qui est évidemment voulu par le réalisateur. Pour moi, c'est évident que ça été construite comme ça et que voilà, chacun part avec son interprétation. Moi, la mienne c'est que je reste au milieu...

Très articulé tout au long de l'interview, Alain a cependant eu de la difficulté à produire sa dissertation et à donner une explication du succès du film. Visiblement pris au dépourvu par la dissertation, Alain a répondu :

Ah ça c'est plus difficile. [Long silence] Hum, on se dit c'est une histoire de quoi ? [Long silence] Peut-être que... si je me posais la question comme ça. Je me dirais que ça raconte... Comment une aventure humaine, un exploit humain collectif qui est celui de ces prisonniers qui, dans des conditions particulières, réalisent quelque chose de merveilleux compte tenu des conditions et etc...Finalement, les liens qui se font à ce moment-là dépassent des liens qui sont à priori de catégorie supérieure qui serait l'amour de la patrie et les intérêts primordiaux de la patrie... Finalement ces intérêts primordiaux sont passés au deuxième plan par rapport à conserver l'œuvre collective de ce groupe humain quoi!

Certes articulées d'une belle syntaxe, ces quelques lignes d'Alain nous paraissent banales dans la perspective où Alain avait livré auparavant un résumé riche et détaillé. Non seulement il a été désarmé dans un premier temps, mais même après des efforts, il n'est parvenu qu'à produire une dissertation plutôt triviale, contrastant fortement avec le discours toujours foisonnant qu'il avait livré depuis le début de l'interview. En effet, Alain, qui a eu une carrière de pharmacien industriel, a manifesté sa grande culture générale dès nos premiers abords. Et bien qu'Alain ait vu le film durant la tranche de deux ans qu'il a qualifiée de « intense » au niveau de l'engagement politique, et que durant cette tranche son père lui a introduit le duel passé entre Pétain et de Gaulle, Alain n'a pas été porté à voir dans le film une métaphore renvoyant au dilemme français de 1940 comme l'ont vu Anne Faivre, Marcel [REDACTED], Christian [REDACTED] et Jean-Marie [REDACTED].

Comme Marc Raffray, Alain affiche une neutralité à l'égard de Nicholson. De plus, Alain a eu la même réaction que Marc Raffray lorsque nous l'avons poussé à trouver une explication du succès commercial du film. Il a réagi avec la phrase : « Vous êtes en train de me suggérer que ça des réminiscences avec l'Indochine ? » Comme Marc, à court d'idées, Alain s'est rabattu sur l'Indochine d'une manière qui laisse croire que sa réponse a été induite par l'insistance d'un intervieweur aux origines asiatiques.

Bien qu'Alain ait un père qui a eu de la sympathie pour Pétain, et que sa famille fut suffisamment nationaliste pour défendre l'Algérie française même lors du Putsch des généraux en avril 1961, Alain se différencie de Christian [REDACTED]. Chez Christian, la figure de Pétain a toujours été présent dans son enfance par le pétainisme entier de son grand-père. Avec Alain, l'essentiel du duel entre Pétain et de Gaulle n'arrive qu'après le retour de ce dernier, et si 1958 et 1959 furent « intenses », cela ne s'est pas immiscé dans sa lecture de *The Bridge on the River Kwai*. Il aurait donc fallu que les jeunes spectateurs soient baignés depuis longtemps dans le dilemme opposant la Collaboration et la Résistance pour être portés à lire *The Bridge on the River Kwai* comme une métaphore de ce dilemme.

En dehors de Christian [REDACTED], nous comptons dans notre échantillon un autre pied-noir ouvertement pétainiste et s'étant souvenu de l'intrigue du film. Roger [REDACTED] (né en 1940 à Alger) est issu d'une famille qu'il décrit comme « très patriote et militariste ». Son grand-père François [REDACTED] a été capitaine d'active, aide-de-camp du général Lyautey¹⁴ durant la pacification du Maroc, et ensuite blessé à Verdun. Son père Jean [REDACTED] a participé à la bataille de l'Ailette, ensuite à la campagne de Tunisie sous le général Giraud, pour finalement intégré avec son oncle l'Armée de la Libération. Après la libération de la Provence, son père et son oncle ont remonté jusqu'à Lindau en Allemagne. À partir 1947, son père a été le dernier président de l'Union des zouaves d'Algérie. La famille [REDACTED] est restée reconnaissante envers Pétain notamment parce que l'armistice de 1940 a sauvé l'Algérie et ce qui restait de l'armée française. Roger raconte :

Heureusement qu'il y a eu l'armistice! Parce que s'il n'y a pas eu l'armistice signée, les Allemands descendaient jusqu'à Marseille, et éventuellement ils auraient pu faire un saut, et venir en Afrique du Nord! [C'est comme ça que Pétain a sauvé la moitié de la France.] Voilà! Si Pétain n'avait pas signé cette armistice...qui n'était pas une capitulation [...] Non, la France n'a pas déposé les armes. D'ailleurs, mon père, en 40, quand ils ont fait le coup de feu contre les Allemands, ils étaient sur la frontière allemande...ils ont donc fait une retraite en faisant sauter tous les ponts sur la Loire, ils sont redescendus comme ça jusqu'à Carcassonne... ensuite Castelnaudary, et arrivés à Marseille, ils ont embarqué avec armes et bagages, et donc ils n'ont pas été faits prisonniers. Ils sont rentrés en Algérie.

¹⁴ Le général Hubert Lyautey devient maréchal en 1921.

De son enfance bercée par les faits d'armes de ses ascendants, Roger se dit pétainiste depuis toujours. En ce qui concerne *The Bridge on the River Kwai*, il croit l'avoir vu lors de ses vacances à Nice en juillet 1958 dans une salle « sur le boulevard Victor-Hugo près de l'église Saint-Nicolas »¹⁵. Il nous a livré un résumé de l'intrigue de que nous évaluons comme tout juste acceptable. Et si Roger figure parmi les 24 participants ayant affirmé connaître Pierre Boule au moment de l'exploitation initiale du film (voir section 5.3), il est le seul de ces 24 à ne pas avoir évoqué l'écrivain par lui-même durant la discussion. Toujours est-il que Roger n'a pas du tout vu le film comme une métaphore de la collaboration opérée en juin 1940 afin de préserver les effectifs jusque-là épargnés. Néanmoins, à la suite de notre discussion, il est d'accord qu'une telle interprétation peut être faite. Au final, le cas de Roger donne à voir qu'un fort pétainisme familial ne conduit pas nécessairement à une lecture orientée vers cette collaboration « entre soldats, après la lutte et dans l'honneur, pour atténuer son malheur »¹⁶. Par ailleurs, nous avons demandé à Roger s'il avait souvenir que les années 1958 à 1961 ont ravivé le nom de Pétain dans les conversations, il a répondu par la négation. Finalement, même si Roger est très friand de films hollywoodiens, notre échange avec lui indique qu'il aborde ces films comme un instant d'évasion plutôt qu'une porte à la réflexion.

9.6 La lecture de *The Bridge on the River Kwai* par les admiratifs de l'armée

Nous avons dénombré 12 hommes qui ont affiché textuellement une certaine admiration pour l'armée au cours de l'entretien (ces 12 n'incluent pas Bruno [REDACTED], militaire de métier ayant renié sa carrière, et Guy Bonpas, gendarme qui tient à se dissocier de l'armée comme expliqué à la section 9.2). À ces 12 hommes admiratifs de l'armée, nous ajoutons Michel Bibard (né en 1931) et Paul Carencio (né en 1931) qui respectent l'institution militaire et sa hiérarchie sans atteindre un niveau qu'on peut qualifier d'admiratif. Michel et Paul sont ambivalents sur leur expérience en Algérie, mais n'affichent pas un désaveu de l'armée. Ils ont tous deux choisi de devenir sous-

¹⁵ Ce serait vraisemblablement le cinéma situé au 5, boulevard Victor-Hugo qui est aujourd'hui le Variétés.

¹⁶ Nous reprenons là deux segments du discours de Pétain du 17 juin 1940 : « ...je fais à la France le don de ma personne pour atténuer son malheur. [...] Je me suis adressé cette nuit à l'adversaire pour lui demander s'il est prêt à rechercher avec moi, entre soldats, après la lutte et dans l'honneur, les moyens de mettre un terme aux hostilités... »

lieutenants, et leur témoignage était teinté d'un respect des traditions et de la hiérarchie dans l'armée.

Si les 14 hommes admiratifs ou respectueux de l'armée n'ont pas tous été marqués par le film, aucun d'eux ne l'a rejeté violemment. Il y a surtout que l'estime pour l'armée n'implique pas nécessairement que le participant adopte un verdict positif à l'égard de Nicholson. En effet, cinq des 14 hommes ont vu la chute comme plutôt accidentelle, et corrélativement, ont émis un jugement plutôt négatif à l'endroit de Nicholson. Mais nous retenons par-dessus tout qu'aucun des 14 hommes n'a prononcé une condamnation sans appel de Nicholson, et cela parce que nos spectateurs admiratifs de l'armée ont été plus enclins à analyser les enjeux militaires dans leur dissertation sur le film.

Jacques Salomon (né en 1934), qui a dit être allé voir le film parce qu'il a « une attirance » pour « l'esprit militaire », a produit un résumé de l'intrigue que nous avons évalué comme « très bon ». Il a disserté comme suit :

...la dualité entre l'objectif immédiat et l'objectif supérieur. Cet officier anglais ne voit pas que... qu'il lutte sans s'en rendre compte contre la liberté et contre...Euh, lui, il ne voit que la construction du pont. C'est un peu justement une contestation de l'esprit militaire où on voit l'objectif immédiat sans voir plus loin.

Jacques a vu la chute comme « plutôt accidentelle ».

Gabriel Lebailly (né en 1940 à Neuilly-sur-Seine) a donc devancé l'appel pour partir en Algérie en septembre 1959, et a condamné l'attitude de fainéant des appelés qu'il a côtoyés. Issu d'un milieu très aisé (ses parents n'étaient pas contraints de travailler pour subsister), Gabriel dit avoir devancé l'appel en partie pour contester sa famille. Il se souvient d'être allé voir *The Bridge on the River Kwai* en « mars ou avril » de « l'année de [son] bac » dans un cinéma sur les Champs-Élysées qui est « plutôt sur le trottoir de droite en montant vers l'Arc ». Gabriel dit aussi très bien se souvenir du retour de de Gaulle dans cette année de son baccalauréat. Il a essentiellement retenu de *The Bridge on the River Kwai* : « l'investissement d'un officier dans le travail qu'il accomplit ». Gabriel ajoute : « Le personnage principal – si j'ai bonne mémoire... à l'époque – c'était plus les deux hommes du commando que David Niven. Maintenant pour moi, le personnage principal, le

caractère principal c'est David Niven ! » Même si Gabriel est admiratif de la force de caractère de Nicholson, il voit la chute du colonel comme « plutôt accidentelle » parce que ce dernier semble avoir perdu de vue l'issue de la guerre.

Jean-Louis Valat (né en 1942) dit avoir « lorgné [l'École militaire de] Saint-Cyr », mais il a finalement suivi une formation d'ingénieur et s'est contenté d'être officier de réserve dans la marine. Jean-Louis a disserté sur la volonté des officiers britanniques que leurs hommes soient sous leurs ordres et non sous le commandement des Japonais. Pour Jean-Louis, la chute de Nicholson est absolument volontaire, car ce dernier a finalement compris son erreur. Sans aborder l'idée d'une collaboration de bonne foi, Jean-Louis est celui dont la lecture s'approche le plus de celle effectuée par Christian [REDACTED] qui a textuellement parlé d'une collaboration de bonne foi avec l'ennemi afin de « maintenir l'ordre, la discipline et l'honneur ».

Nous ajoutons ici que Christian, en plus d'avoir le passé familial que nous avons exposé à la section 5.4, est admiratif de l'armée depuis son enfance. Nous inférerons que l'attrait de Christian pour l'armée serait un autre héritage de son grand-père, capitaine en 1918 et commandeur de la Légion d'honneur, qui l'a élevé en partie. Christian nous a raconté être parti volontiers au service militaire en ajoutant : « ...j'étais parti 2^e classe, et je m'étais fixé un objectif : c'était de finir avec un grade supérieur à celui de mon grand-père à long terme. »

Nous dégageons là de Christian un autre trait identitaire (découlant de son milieu familial) qui a contribué à sa lecture de *The Bridge on the River Kwai* comme d'une défense de la collaboration servant à préserver la discipline et de l'honneur chez des militaires vaincus.

9.7 Les films montrant la guerre aux yeux des hommes ayant une expérience militaire

Parmi renseignements complémentaires qu'a apporté notre enquête, se trouve le fait que les anciens d'Algérie ne voient généralement pas dans les films de guerre sur 39-45 une quelconque résonance avec leur expérience en Algérie. Pour Bernard Moors (né en 1934) ou pour Julien Glicenstein (né en 1934) notamment, la guerre de guérillas en Algérie était complètement

différente des représentations de combats qu'on retrouve dans les films relatant 39-45. Cette courte réponse a été difficile à approfondir dans le cadre de nos interviews. Nous avons senti qu'il nous aurait fallu conduire un interview axé sur des films relatant le conflit même en Algérie. Cet autre corpus de films demanderait une autre recherche.

Néanmoins, mentionnons trois cas concernant *The Longest Day* qui illustrent la séparation que des vétérans d'Algérie font entre leur expérience et la représentation de la guerre par les productions hollywoodiennes. Bernard Moors (né en 1934), Christian Bourdier (né en 1936) et Jean-Claude Tibes (né en 1936) ont servi tous les trois en Algérie, et ont malgré tout conservé une bonne opinion de l'armée. Et il se trouve que les trois hommes accordent à *The Longest Day* un caractère particulier en lien avec la Deuxième Guerre mondiale.

Bernard et Jean-Claude font partie des sept personnes présentées à la section 8.1 qui ont accordé à *The Longest Day* un statut commémoratif important. Quant à Christian, il fait partie des personnes qui donnent au film une valeur historique sans toutefois atteindre ce niveau commémoratif. Toujours est-il que pour ces trois hommes, le film de Zanuck a un caractère particulier parce qu'ils ont été marqués par 39-45 avec notamment leurs propres souvenirs de la journée du 6 juin 1944.

Nous avons demandé à ces trois hommes si leur expérience en Algérie a pu changer leur approche aux films de guerre ? Leur réponse fut un « non » catégorique. Les trois hommes ont tenu le même discours formulé par tous les autres anciens d'Algérie sur la guerre de guérilla ne renvoyant en rien aux grands combats vus dans les films comme *The Longest Day*. L'ancrage précis sur le 6 juin 1944 évacuerait tous renvois – même métaphoriques – aux enjeux de guerre qu'on peut rencontrer dans un autre conflit. Là réside une différence importante entre *The Longest Day* et *The Bridge on the River Kwai*.

Chapitre 10 : Des traces de la Deuxième Guerre mondiale présentes à la fin de décennie 1950

Rappelons que l'étude de réception dans l'approche proposée par Staiger a pour objet non pas le texte (le film), mais l'évènement qu'est la rencontre du texte par les lecteurs (spectateurs). Cette rencontre produit un ensemble d'interprétations ou d'expériences affectives. Un spectateur emploie des stratégies interprétatives qui sont influencées par notamment : ses préférences et pratiques esthétiques, ses connaissances, ses attentes, ses expériences et son environnement. Le travail de l'historien de la réception est d'examiner les « traces »¹ laissées par l'évènement qu'est la rencontre. Dans notre recherche, ces « traces » sont les souvenirs réactivés par l'interview.

Au chapitre 7, on a vu comment nos participants ont appréhendé quelques films de notre corpus selon une sorte d'étiquette ou d'emballage qui découle du produit lui-même et du contexte dans lequel le film a été distribué ou présenté au public. Ainsi, l'identification générique peut avoir été influencée par la popularité d'un acteur ou la présentation effectuée par le mouvement des ciné-clubs qui ont fétichisé certains réalisateurs.

Au chapitre 8, on a vu comment le recul temporel par rapport à la Deuxième Guerre peut influencer sur la réception. Il était question d'une évolution dans le temps qui implique le cheminement personnel d'un témoin depuis qu'il a subi les atrocités de la guerre. D'autre part, des spectateurs n'ayant pas vécu 39-45 trouvent dans les films une mise en image d'un roman familial, alors que les témoins directs de 39-45 n'associent pas leur vécu avec la guerre qu'ils voient au cinéma.

Au chapitre 9, on a vu comment la Guerre d'Algérie a agi comme catalyseur dans l'évolution des mentalités ou l'évolution personnelle de nos participants. D'abord, la Guerre d'Algérie a forcé en quelque sorte nos participants à se poser des questions sur l'état de leur pays en guerre. Ensuite, chez certaines personnes, elle a renvoyé à la Deuxième Guerre mondiale. Finalement, elle a rendu nos participants politiquement adultes. De là, leur positionnement politique est devenu un trait identitaire que nous avons pris en compte dans notre analyse de leur rencontre avec *The Bridge on the River Kwai*.

¹ Staiger utilise en anglais le mot « traces » dans *Perverse Spectators : the practices of film reception*, 2000.

Dans ce dernier chapitre, il s'agira d'examiner d'autres « traces » que notre enquête nous a donné à entendre de manière récurrente, mais qui n'ont pas encore été exposées jusqu'ici. Ces « traces » sont des souvenirs d'évènements ou de faits sociopolitiques que nous avons entendus à plusieurs reprises sans atteindre la fréquence de la Guerre d'Algérie. Ce chapitre 10 se différencie du chapitre 9 parce que les « traces » abordées ont des répercussions souvent moins tangibles sur la réception des films.

10.1 Retrouver le rapport qu'ont entretenu nos participants avec la Deuxième Guerre mondiale durant la décennie 1950

Rappelons qu'explorer rétrospectivement le climat politique et les évènements sociaux qui auraient impacté la réception des films de notre corpus est l'exercice le plus périlleux de notre recherche. Dans nos discussions sur *The Bridge on the River Kwai*, nous avons toujours fait attention de ne pas surinterpréter les propos de nos participants sur les guerres d'Algérie ou d'Indochine. En fait, nous avons rapidement écarté les voix de ceux qui ont lancé « Algérie » ou « Indochine » sans conviction. Bredouilles devant notre question sur le succès du film, des personnes ont prononcé « Indochine » sans que cette guerre coloniale ne les ait concrètement marquées.

Rappelons que notre interview encourageait nos participants à parler le plus possible sans toutefois induire dans leur récit des évènements de l'Histoire qui en réalité n'avaient pas d'importance dans leur vie. De là, nos questions nominatives sur la Deuxième Guerre mondiale ne sont venues qu'en quatrième partie; car il fallait d'abord laisser l'occasion à nos participants d'exprimer ce qui les avait réellement touchés avant de suggérer de possible impacts dus à la Deuxième Guerre mondiale.

Ainsi, si nos questions nominatives sur la Deuxième Guerre mondiale ont provoqué la discussion sur le sujet, nous n'avons toutefois retenu que les réponses qui ont été prononcées avec conviction. Autrement dit, si certains faits exposés dans cette thèse n'ont pas nécessairement fait leur apparition dans la conversation à l'initiative de nos participants, ils ont toutefois émané de leur bouche avec une conviction parce qu'ils découlent concrètement de leur vécu.

La quatrième partie de notre interview a donc débuté avec la question en deux volets qui suit : Quel rapport avez-vous entretenu avec 39-45 dans votre enfance/jeunesse? Et quel rapport avez-vous entretenu avec 39-45 sur un écran de cinéma?

Le premier volet fut plus facile à répondre pour nos participants. Ils nous ont fourni une immense variété de réponses à partir desquelles quatre faits surnageraient :

1. la liesse de la Libération avec notamment les défilés de colonnes américaines est un des souvenirs les plus prégnants dans notre échantillon pris dans son ensemble (les participants qui vivaient à la campagne et les plus jeunes n'ont toutefois pas vu de colonnes alliées).
2. les bombardements alliés seraient ce qui reste de plus prégnant du temps de l'Occupation parce qu'ils touchaient en quelque sorte toute la population des villes; du moins les citadins semblent tous avoir eu à se réfugier dans les abris. De plus, les ruines, en continuant à exister dans le paysage de l'après-guerre, rappelaient ces bombardements.
3. les tickets de rationnement constituent un souvenir souvent nommé dans notre échantillon pris dans son ensemble parce qu'ils sont restés en vigueur plusieurs années après la fin de la guerre.
4. les programmes découlant de la réconciliation franco-allemande constituent pour certains participants la chose en relation avec 39-45 qui a été le plus concrètement présente dans leurs années d'écolier.

Les deux derniers faits ont été le propos de plusieurs des participants les plus jeunes qui affirment avoir été finalement peu ou pas touchés par la Deuxième Guerre mondiale. Le deuxième volet de notre question (le rapport entretenu avec 39-45 sur un écran de cinéma) a été l'interrogation la plus difficile pour nos participants. En dehors des personnes qui rejettent complètement les films relatant la guerre, la plupart des participants émettent difficilement une réponse précise ou concrète. Du moins, l'ensemble des réponses que nous avons obtenu se résume difficilement parce que ces réponses individuelles sont extrêmement éparses, voire abstraites. En effet, cette interrogation demandait à nos participants d'effectuer un examen sur soi, ou plus exactement d'analyser la posture de spectateur qu'ils ont adoptée de manière inconsciente. La réponse recherchée par notre question est en quelque sorte une finalité de notre thèse. Et bien naïf aurait

été de croire que des gens mêmes très cinéphiles se seraient posé eux-mêmes la question à l'époque pour nous la livrer aujourd'hui en une phrase succincte.

En tout cas, pour obtenir des réponses plus concrètes, nous avons relancé l'échange avec trois sous-questions. La première de ces sous-questions approfondissait le premier volet (39-45 sans égard au cinéma), et les deux autres relançaient le deuxième volet en insinuant un possible apport du cinéma :

1. Au jeune gamin (ou jeune adulte) que vous étiez dans les années 50, si on lui avait posé la question : « Qui a libéré la France de l'occupation allemande? », qu'est-ce que le gamin/la gamine (le jeune homme/la jeune femme) aurait répondu à cette époque-là?
2. Quel était le canal d'informations le plus déterminant dans la reconstruction de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale dans les années d'après-guerre et/ou durant les décennies 1950 et 1960?
3. Êtes-vous passé par une phase où il y avait une fascination pour la culture américaine à cause du rock, du jazz, et des films américains?

La sous-question 2 a amené la plupart de nos participants à une réponse qui se résumerait à « un ensemble de sources dans lequel aucune ne se démarque plus que les autres ». Nous distinguons la réponse de Gérard Mercier (né en 1946) qui a répondu narquoisement : « Le temps! », signifiant que l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale s'est construite dans son esprit par un ensemble d'expériences très étalées dans le temps. Sa réponse, qui résonne avec le propos général de notre chapitre 8, montre surtout qu'il est difficile d'isoler un canal précis. Et ce, même si Gérard a pu nous témoigner de ce que *Le Passage du Rhin* a signifié pour lui (voir section 8.4).

Les sous-questions 1 et 3 ont mené la discussion sur une multitude de sujets très variés allant du mouvement « US go home » au « rêve américain » en passant par les bas de nylon et le Frigidaire. Signalons qu'à notre sous-question 3, nous n'avons pas senti dans les réponses de nos participants le « biais de positivité » (qui est le fait qu'il est plus naturel de répondre positivement à une question plutôt que négativement). Les récits entendus en première partie sont habituellement

cohérents avec les discours obtenus à la suite des sous-questions 1 et 3. Ces récits et discours nous donnaient à voir ce portrait établi par des historiens comme Richard Kuisel² ou Éric Duhamel³ d'une société des années 1950 globalement portée à l'américanisation, mais à l'intérieur de laquelle se distinguaient des citoyens (dont une élite intellectuelle) qui avaient choisi le camp communiste. En fait, les produits de consommation américains étaient favorablement accueillis par pratiquement toute la population. Nous n'avons pas approfondi avec nos participants cette question vaste et complexe du climat sociopolitique de la Guerre froide. Nous n'avons pas non plus creusé sur les goûts cinématographiques en fonction de la nationalité des films. Les sondages de l'Institut Dourdin (sur lesquels Patricia Hubert-Lacombe s'est basée pour établir une « préférence nationale »⁴ dans *Le cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*) donnaient déjà un portrait macroscopique. Et à ces enquêtes quantitatives, Fabrice Montebello a été en meilleure position que nous pour démontrer notamment que des spectateurs communistes pouvaient aduler le cinéma américain⁵.

Alors de manière microscopique, nous nous sommes plutôt concentré sur les films de notre corpus pris un par un. Même si nous n'avons posé aucune question directe à nos participants sur leur orientation politique, nous comptons toutefois huit participants qui ont étalé d'eux-mêmes avoir eu des parents communistes, et six autres qui ont déclaré d'eux-mêmes avoir été plus ou moins attirés par le communisme. Ces révélations sur les allégeances communistes se sont notamment manifestées au moment de commenter *Quand passent les cigognes* dans la troisième partie de

² *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, 1993.

³ *Histoire politique de la IV^e République*, 2000. Duhamel écrit à la page 29 : « Le jazz, le cinéma, la littérature, l'américan way of life réverbéré par le cinéma exerçaient sur une société au seuil de la modernité un pouvoir d'attraction très supérieur à celui du « réalisme socialiste ». Aussi, à mesure que les années passaient, le discours communiste apparaissait de plus en plus éloigné des aspirations des Français. »

⁴ Le dernier chapitre de *Le cinéma français dans la guerre froide 1946-1956* (1996) s'intitule « La préférence nationale ». À l'intérieur de ce chapitre, plus précisément dans la première section intitulée « Bonne et mauvaise fortune des films américains », Hubert-Lacombe écrit : « Les campagnes, non pas tant anti-américains, mais en tous les cas contre l'invasion de trop nombreux films américains, marquent-elles l'opinion des spectateurs ? Il n'y a évidemment pas de réponses directes à de telles questions. La réception des films est de connaissance mal aisée. Globalement l'approche par les entrées enregistrées pour chaque nouveau film projeté dans les salles de cinéma est un indicateur possible. » (p. 151)

⁵ Notamment dans son article « Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du « héros » en milieu ouvrier » dans *Politix*, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. Affaires culturelles. pp. 115-133.

l'interview. Notre mention de ce titre a aussi poussé deux participants à afficher leur hostilité au communisme. Il semblerait donc que par sa nationalité soviétique, *Quand passent les cigognes* était rattaché au communisme dans l'esprit de quelques-uns de nos participants.

10.2 *Quand passent les cigognes*, un cas particulier

Fort de sa Palme d'or et de bonnes critiques, *Quand passent les cigognes* a eu droit à un matraquage médiatique qui s'approchait de celui des grosses productions populaires françaises ou américaines. La Cocinor, distributeur français du film, a investi dans une campagne publicitaire donnant des allures de film pour grand public⁶. Bien que le dégel fût en cours depuis cinq ans, les salles commerciales n'étaient pas inondées de films soviétiques. *Quand passent les cigognes* se présentait un peu comme une figure de proue du cinéma de l'URSS en dehors des ciné-clubs et salles spécialisées. Pour de jeunes spectateurs en phase de découvrir les cinématographies étrangères, *Quand passent les cigognes* se présentait donc comme le porte-étendard du cinéma soviétique, et apparemment le porte-étendard du communisme dans le cas de quelques participants. D'abord, Rosa Crochet (née en 1945) se souvient du film parce que ce fut « [s]on premier film russe ». Ensuite, Alain Dornic (né en 1939) se souvient d'avoir vu le film dès sa sortie parce que ses deux parents étaient « 100% communistes ». Quant à Gérard Richet (né en 1943), il a pu situer qu'il a vu le film dans une salle à Paris « avant juin 1959 » avec ses parents ouvriers qui « avaient une sorte d'admiration pour l'URSS ».

Jacques Bousquet (né en 1945) se souvient du film comme d'une « mauvaise propagande communiste ». Quant à Laurent Bloch (né en 1947) qui est issu d'une famille farouchement communiste, il nous raconte :

On m'avait bien expliqué qu'il y avait une sorte de paradis qui était l'URSS. [...] Les oncles et tantes, ma grand-mère, les cousins... tout le monde était communiste! Alors quand j'ai vu *Quand passent les cigognes* – mais c'était déjà à un âge où je commençais un peu à me rebiffer contre l'idéologie officielle de la famille [...] – je trouvais ça agaçant.

⁶ Le lecteur pourra se référer aux recherches de Félix Chartreux et son article. « La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France. Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, no. 2, 2007, pp. 151-167.

D'un autre côté, Jean-Pierre Le Goff (né en 1945) se souvient d'avoir été agréablement surpris. Vivant à Bègles (Gironde) où la mairie était trop communiste à son goût, Jean-Pierre dit avoir découvert dans le film « un univers très poétique qui était le contre-pied du communisme agressif et violent ». Le témoignage de Jean-Pierre illustre le fort rattachement au communisme que le film a subi par le simple fait de sa nationalité soviétique.

Là où ça devient intéressant pour notre étude, c'est que certains de nos participants ayant baigné dans un milieu communiste sont poussés à voir le film comme une mise au point historique. À la différence d'une majorité qui a vu *Quand passent les cigognes* comme une histoire d'amour, Alain Roux (né en 1942) et Alain Decouchon (né en 1945) nous ont dit textuellement que le film était pour eux : « un film d'amour et un film de guerre ». Alain Roux, qui se souvient d'avoir beaucoup pleuré, ajoute: « C'était l'époque où la Russie était le symbole de la... Les alliés ont ensemble combattu et battu l'armée allemande, mais les Russes ont payé beaucoup...ils ont pesé très lourd dans la défaite allemande. »

Pour ne pas nous éloigner de nos objectifs initiaux, nous n'avons pas approfondi avec nos participants l'apport des autres films soviétiques dans la reconstruction de l'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale⁷. Néanmoins, les cas exposés dans la présente section sur *Quand passent les cigognes* illustrent comment la nationalité soviétique du film induit un certain a priori ou une certaine approche. On verra plus bas que *The Bridge on the River Kwai* a été perçu par au moins deux participants comme un film britannique. De là, ces deux participants ont abordé le film de Lean différemment d'un produit américain.

10.3 Une vision des Américains

Une attirance voire une fascination pour « l'Amérique » était palpable chez au moins une quinzaine de participants, mais nous n'analysons que les cas où il y a eu répercussion concrète sur

⁷ La discussion sur le film de Kalatozov a amené quelques participants à parler du *Quarante et unième* (1957) ou de *La ballade du soldat* (1960), deux films de Grigori Tchoukrai qui traitent de la guerre et ont connu un certain succès en France.

le cinéma, et plus particulièrement avec les films américains de notre corpus. Aurait-on une préférence pour le cinéma américain ou aimerait-on plus particulièrement les films exaltant les exploits militaires américains parce qu'on a vu défiler les troupes américaines lors de la Libération? Et au-delà des GI de 1944, il y avait aussi les bases américaines intégrées à l'OTAN qui donnaient abondamment à voir des uniformes de l'armée américaine jusqu'au milieu des années 1960.

10.3.1 Le débarquement des Américains en France

Avoir vu les *GI's* américains défiler en libérateurs peut-il induire une attirance particulière pour le cinéma américain dans l'après-guerre ? À cette question, la quasi-totalité des participants ayant vécu la Libération a répondu par la négation. Trois personnes font exception. Jacqueline Droin (née en 1934), Jean-Claude Delefosse (né en 1940) et Marcel [REDACTED] (né en 1931 et déjà présenté à la section 5.4) ne rejettent pas un possible lien entre leur préférence pour le cinéma américain et les *GI's* de la Libération. En fait, si les trois n'ont pas répondu « non » à notre question, ils n'ont pas promptement prononcé « oui ». Ils adoptent une tournure d'abord prudente qui, en bout de ligne, accepte le lien entre les *GI's* et leur préférence pour le cinéma américain.

Nous laissons le lecteur apprécier la ressemblance de tournure des trois réponses qui sont retranscrites ci-dessous. Ajoutons que Jacqueline et Jean-Claude ont tous deux anticipé notre question de manière telle que la véracité de leur réponse affirmative ne laisse aucun doute.

Voyons d'abord Jacqueline. Dans la première partie d'interview, Jacqueline raconte que vers ses 14-15 ans, avec une amie du même âge, elles avaient monté un cahier contenant des photos de stars hollywoodiennes qu'elles avaient découpées de revues telles *Cinémonde* et *Ciné-revue*. Ce cahier ne comportait que des vedettes américaines. Jacqueline précise qu'elle et son amie n'avaient pas nécessairement vu les films des vedettes dont elles avaient retenu les photos. Car d'origine modeste, Jacqueline était souvent limitée au cinéma de quartier proche de chez elle. Ce cinéma, « près de la Place de la République », ne projetait que des westerns de série B. Ainsi, elle appréciait les sorties dans les salles plus chics dans lesquelles : « Le cinéma américain nous faisait davantage rêver parce qu'il y avait beaucoup plus de mise-en-scène. Il y avait des acteurs beaux, des décors

sublimes... Donc, on partait dans un ailleurs.» Elle se souvient que son cahier comportait notamment des photos de Robert Mitchum, Gary Cooper, Lana Turner et Elizabeth Taylor.

Rendu dans la quatrième partie de l'interview, c'est à la suite de notre sous-question 1 (Qui a libéré la France?) que Jacqueline a anticipé notre question sur un possible lien entre les *GI's* qu'elle a vu en 1944 et sa préférence pour le cinéma américain. Ainsi, elle nous répond promptement :

J'y pensais tout à l'heure ! Peut-être, peut-être ! Parce que c'était vraiment quelque chose d'assez...assez nouveau ! ...pour moi qui vivais...Bon, on vivait dans un petit bourg...enfin une petite ville⁸ hein ! Et ces Américains qui étaient grandis sur leur tank, vous voyez ? Alors, on les regardait...on les regardait un peu comme ça : [elle se met dans une posture où son regard est dirigé vers le haut] ...avec énormément d'admiration bien sûr. En plus, ils nous distribuaient des friandises. Du chewing gum, on ne connaissait pas ! Alors tout ça c'était auréolé de quelque chose d'assez magnifique ! Alors est-ce que ça peut s'assimiler après... se rapporter après avec le cinéma américain, les beaux acteurs, les belles actrices ? C'est possible aussi ! Je ne vais pas dire que ce soit vrai, mais c'est possible ! Il peut y avoir une relation !

Jacqueline nous précise que sa préférence pour le cinéma américain ne touchait cependant pas le genre du film de guerre. À l'exception de *From Here to Eternity* (1954) dont elle avait aussi aimé le roman, Jacqueline affiche une indifférence à l'égard du genre du film de guerre. De plus, à partir de 1956, des obligations familiales s'ajoutaient à ses obligations professionnelles pour réduire la place du cinéma dans sa vie. Ainsi, elle dit n'avoir vu qu'à la télévision les films de guerre américains de notre corpus, et ce, sans avoir été marquée outre mesure.

Voyons maintenant le cas de Jean-Claude Delefosse (né en 1940) qui s'est vite révélé comme un fan du cinéma populaire et particulièrement celui d'Hollywood. De là, son discours durant tout l'interview tournait autour des acteurs et du genre. Clairement, Jean-Claude est un de nos rares participants qui n'adoptent pas du tout une approche auteuriste; il parle rarement des réalisateurs. Au cours de l'interview, il a nommé plusieurs fois Burt Lancaster qui domine une liste comprenant

⁸ Elle habitait à ce moment-là à Clayes-sous-Bois.

Gary Cooper, Randolph Scott, Henry Fonda et Kirk Douglas. Cela est cohérent avec son genre de prédilection qui est le western. Et en dehors du cinéma, il se trouve que Jean-Claude est un grand amateur de jazz.

Sur la Deuxième Guerre mondiale, Jean-Claude a insisté pour dire qu'il avait de vrais souvenirs de cette période qu'il a passé à Valbonne. Un de ces souvenirs est celui où un GI américain l'a fait monter sur sa jeep pour un défilé qu'il situe à la libération des Alpes-Maritimes (suite au Débarquement de Provence) ou peu de temps après. Le GI, qui conduisait le Jeep, a mis Jean-Claude sur ses genoux. Et à chaque fois que Jean-Claude pressait sur le klaxon du volant, le GI lui pressait sur le ventre avec son index.

Lorsque nous avons demandé à Jean-Claude s'il y avait un lien entre son goût pour la culture américaine et l'expérience affectueuse qu'il a eu avec le GI américain à la fin de guerre, c'est avec un grand sourire qu'il nous a répondu :

Je voyais que vous alliez y arriver. [...] Oui, sans doute ! Sans doute. Je n'ai jamais analysé vraiment, mais je suis attiré par ces... par les Américains...enfin les soldats américains quand je les vois encore à l'écran, ou dans leur uniforme, ça me fait quelque chose quoi ! [...] Ben, dans *Jour de fête* ! Dans *Jour de fête*, on voit à un moment donné Jacques Tati avec son vélo, et puis la Jeep avec les Amé...la Jeep Military Police qui passe ! Ça veut dire que la présence américaine était encore très forte en France, pendant des années ! À Saint-Germain, il y avait encore le *SHAPE*⁹ ! [...] Puis c'est vrai que dans ma famille aussi... mon père, quand il a été libéré, il a été libéré par les Américains hein ! Donc, il y a peut-être ça aussi qui joue.

Outre que Jean-Claude attribue pleinement aux Américains la libération de la France, il acquiesce aussi qu'il a eu une « fascination pour l'Amérique ». Il a également un souvenir fort de *From Here to Eternity* parce que ce fut une grande sortie familiale, mais en ce qui concerne les autres films de guerre américains de notre corpus, il les range comme de bons « films d'action ».

⁹ *Supreme Headquarters Allied Powers Europe* ou *Grand Quartier général des puissances alliées en Europe* de l'OTAN, installé non pas exactement à Saint-Germain-en-Laye, mais à Roquencourt et Louveciennes de 1951 à 1967.

C'est auprès de Marcel [REDACTED] (né 1931 à Alger) que nous observons la plus forte répercussion des GI sur sa réception des films de guerre américains. Marcel se souvient bien de sa journée du 8 novembre 1942 parce que son cousin germain faisait partie des chefs du groupe de 400 résistants qui ont neutralisé les corps armés vichystes afin de permettre le débarquement allié sur Alger. Marcel dit avoir « copiné » avec des GI américains. Il a emmené des GI chez lui pour que sa mère leur serve à boire. Des soldats américains l'ont fréquenté aussi parce qu'ils s'amourachaient de sa grande sœur. Il a souvent entendu de la bouche de ces *GI's* le mot « *red* », car la longue chevelure rousse de sa sœur attirait. Marcel raconte avoir maintenu des correspondances avec des soldats après qu'ils furent retirés d'Alger pour être envoyés dans le Pacifique. Marcel nous raconte aussi qu'il fréquentait un centre de documentation américain à Alger qui vendait des documents sur l'armée. Il s'était procuré le poster d'un bombardier Lancaster¹⁰ qu'il a affiché dans sa chambre.

Marcel dit qu'il aime les films de guerre depuis ses 13 ans. D'ailleurs, tout juste après la guerre, il a été marqué par *Thirty Seconds over Tokyo*. Il parle d'une scène dans laquelle des Américains sont torturés par des Japonais. « Cela m'a fait penser à mes copains américains qui avaient été envoyés dans le Pacifique. »

À notre question sur un possible lien entre son copinage avec des soldats américains et sa nette préférence pour le cinéma américain tout au long de sa vie, Marcel répond :

J'aime entendre parler les Américains dans les films, et ça, c'est peut-être lié avec le fait que j'avais parlé avec des Américains à 12-13 ans, par ce biais si vous voulez. Pour le reste, je ne peux pas dire... Oui pour moi, les Américains étaient les libérateurs ! Donc j'ai un préjugé favorable pour les Américains et les Anglais, quoi ! Alors peut-être que ça a joué dans mon appréciation [des films]. Mais je vous ai dit que les films américains, même quand c'est triste, ils montrent le bon côté des gens, en général. Même si c'est des gangsters, ils sont courageux, ils sont tout ce que vous voulez. Alors que si c'est un film français, ça aura tendance à montrer le manque de courage... [Par exemple], la dimension relation sexuelle illicite à l'époque entre un homme et femme dans les films français, on loupe pas hein ! C'est un élément fondamental. Alors que dans les films américains, non. Même dans *Tant qu'il y aura des hommes*, hein !... où il y a une relation de cet acabit, elle

¹⁰ Marcel nous a bien nommé le bombardier Lancaster qui est en fait britannique.

est un peu justifiée... par le mari de la dame¹¹... Et c'est pas le fond quand même du film. Le fond du film, enfin pour moi, c'est... le trio entre Montgomery Clift, Sinatra et Borgnine. Pour moi, c'est un peu le pivot du film, et la petite amie de Montgomery Clift qui ment quand elle prend le bateau en disant : « Mon mari ceci, mon mari cela, etc... ». C'est ça qui m'est resté le plus si vous voulez. Et ce n'est pas dans un film français que vous voyez cela !¹²

Le lecteur se rappelle que Marcel a livré un résumé « très bon » de *The Bridge on the River Kwai*. Concernant les autres films américains de notre corpus, Marcel dit notamment : « Même aujourd'hui, j'irai volontiers revoir [ces films] parce que j'ai vécu cette époque. Ce n'est pas comme si je voyais un film sur les Romains ! »

Le cas de Marcel permet un examen que nous ne pouvions pas effectuer auprès de Jacqueline et Jean-Claude qui ont découvert le cinéma en général à la suite de leur contact avec des *GI's*. Marcel, étant plus âgé, nous a livré des souvenirs de cinéma datant d'avant la guerre. Si Marcel se souvient avoir été marqué par la série des *Tarzan*, *Jezebel* (1938) et *The Adventures of Robin Hood* (1938) qu'il a vus au cinéma Majestic d'Alger avant l'entrée en guerre, il dit ne pas être en mesure de déterminer si sa préférence pour Hollywood était déjà en place à cette époque-là. En tout cas, sa préférence pour le cinéma américain sur l'ensemble de sa vie est nette même si la liste de films qu'il a préparée est aussi jalonnée de titres français depuis l'avant-guerre.

Précisons que, pareillement à Marcel, Jacqueline et Jean-Claude ont bien une préférence pour le cinéma hollywoodien, et non pas une simple affection. Jacqueline et Jean-Claude nous ont aussi démontré qu'ils avaient retenu des films français dans leur enfance. Cela étant dit, la préférence hollywoodienne qu'ont ces trois participants dans l'après-guerre n'est pas imputable exclusivement aux *GI's*. Les attachements de Marcel à Tyrone Power, de Jacqueline à Robert

¹¹ Karen Holmes flirte avec le sergent Milton Warden, subalterne de son mari le capitaine Dana Holmes.

¹² De par ce résumé de *From Here to Eternity* que Marcel nous a produit de son propre chef, on constate que Marcel a eu une vision optimiste du dénouement. Marcel adhère en quelque sorte au bilan que le personnage de Alma, « la petite amie de Montgomery Clift », se fait de son séjour sur l'île. Même si Alma a perdu Prewitt (Clift), elle se console d'avoir côtoyé un appelé qui a été courageux à sa façon. Le lecteur se souvient que pour *The Bridge on the River Kwai*, Marcel n'avait « pas envie que la chute de Nicholson soit volontaire » parce que Marcel voyait Nicholson comme ayant « une mentalité de collabo ». Ainsi, Marcel adhère au « happy end » de *From Here to Eternity*, mais pas à celui de *The Bridge on the River Kwai*.

Mitchum, et de Jean-Claude à Burt Lancaster s'inscrivent au moins en partie dans ce phénomène d'admiration pour les stars hollywoodiennes dont parlait déjà René Jeanne en 1929 dans son *Tu seras Star ! Introduction à la vie cinématographique*¹³. Marcel s'explique : « Il faut dire que les rôles positifs [dans les films américains] étaient toujours tenus par de beaux garçons ou de belles filles. On cherchait à s'identifier aux beaux et bons garçons et on était amoureux des belles filles. » Quant à Jacqueline, ses explications s'apparentent aux discours qu'a recueillis Fabrice Montebello auprès des ouvriers adulant le cinéma américain autour de l'idée que Hollywood a plus de moyens¹⁴. Ce sont là des explications très classiques d'un phénomène répandu mondialement¹⁵ que nous nous abstenons de décortiquer dans le cadre de notre recherche axée sur la thématique de la guerre. En ce qui nous concerne, s'il y a plus d'un facteur à la préférence de Marcel, Jacqueline et Jean-Claude pour le cinéma américain, l'un de ces facteurs est nommément le contact avec les *GI's* de la Libération.

10.3.2 La présence des bases militaires américaines en France

Les bases militaires américaines en France connaissent leur apogée à la fin de la décennie 1950. L'historien Olivier Pottier¹⁶ établit qu'au début de 1959, il y avait plus de 100 000 Américains dont la présence en France était liée à celle des bases. En Europe, seule l'Allemagne de l'Ouest comptait davantage de militaires américains stationnés sur son territoire. Pottier souligne que si la présence américaine liée aux bases était faible par rapport à la population totale de la France, il n'empêche que, par endroit, cette présence paraissait massive. Parallèlement, le nombre de Français employés par les installations américaines est chiffré à 30 800 en 1957. Et, au moment précis de l'apogée de sa présence au début de 1959, l'armée américaine employait 27 500 salariés français. Par la suite, la présence américaine va décliner sous les politiques de de Gaulle. Pottier

¹³ Jeanne y parle du fait que les stars américaines suscitent chez les jeunes Français jusqu'à l'envie de faire du cinéma.

¹⁴ Dans « Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du « héros » en milieu ouvrier », Montebello rapporte : « Parce que le cinéma est par essence américain, les productions françaises, généralement qualifiées d'ennuyeuses, de bavardes, d'artificielles, de théâtrales, sont rejetées dans la nullité dramatique, le non-cinéma. Tout ce qui vient de la France en matière de cinéma : style, acteurs, décors, moyens de production, etc. provoque l'hilarité et fait ainsi l'objet d'une dévalorisation systématique. Les Français sont donc définitivement « petits » par rapport aux Américains, qui eux, « ont les moyens ». », p. 129.

¹⁵ D'ailleurs, l'enquête d'Annette Kuhn ne manque pas de montrer la prépondérance du cinéma hollywoodien auprès du jeune public britannique durant la décennie 1930. Kuhn esquisse des explications plutôt classiques pour l'adulation des stars hollywoodiennes dans le chapitre 5 de son *An Every Day Magic : Cinema and Cultural Memory*.

¹⁶ *Les bases américaines en France (1950-1967)*, L'Harmattan, 2003.

parle d'un « bref renouveau » en 1961-62, puis de « l'inéluctable déclin » à partir de 1963 jusqu'au « grand départ » en 1966.

C'est un vaste sujet que de jauger l'apport des bases dans le processus d'américanisation de la France. Cette idée que les bases offraient aux Français, dans la même mouvance que Hollywood, le spectacle de l'*american way of life* a été effleurée trop rapidement par Pottier. Pour notre part, nous avons tenté de savoir si la présence des uniformes militaires américains a pu jouer sur la popularité des films de guerre venant d'Hollywood.

Notre canevas d'entretien ne comportait aucune question mentionnant spécifiquement les bases américaines, mais notre sous-question 1 (sur les libérateurs), et notre sous-question 3 (sur une phase de fascination pour la culture américaine) ont amené quelques participants – en plus de Jean-Claude Delefosse présenté plus haut – à évoquer de leur propre chef les bases américaines. Ces évocations des bases sont généralement inscrites dans un discours positif en réponse à notre sous-question sur une fascination pour la culture américaine. Toutefois, on retrouve trois discours négatifs dans lesquels la Libération de 1944 a conduit à une forme d'occupation américaine dans l'après-guerre. Le plus explicite de ces trois discours provient de Gérard Poteau (né en 1943). En réponse à notre sous-question sur les libérateurs, Gérard s'est empressé à nous raconter :

Quand j'allais dans ma famille à Orléans... C'est une ville qui était complètement occupée par les Américains... Il y avait l'OTAN... Je me rappelle avoir vu passer des convois de soldats américains! Pourtant la guerre était finie depuis un moment déjà! Mais ils étaient là. Ils occupaient pas mal d'endroits dans Orléans. [...] C'est un peuple d'envahisseurs. [J'ai été] choqué quand même. [...] Je me rappelle qu'à Orléans les habitants se plaignaient que les Américains ne vivaient qu'entre eux. Ils ne consommaient pas localement. Tout venait des États-Unis; aussi bien nourriture que vêtements... Tout venait de chez eux. Ils ne faisaient pas vivre la ville.

Même si la plus importante base se trouvait à Châteauroux, Orléans avait effectivement la plus forte densité d'Américains. Olivier Pottier établit qu'en 1958, Orléans et sa région hébergeaient 10 064 Américains, soit 5% des habitants de l'arrondissement d'Orléans et 10% de la population

orléanaise¹⁷. Cependant, Gérard nous affirme que son positionnement défavorable à l'égard des bases américaines n'avait aucune incidence sur ses choix de cinéma. Pour lui, les films de notre corpus de base sont des divertissements sur lesquels il n'entretient aucun rapport particulier.

Dans notre échantillon, la personne qui a été la plus marquée positivement par la présence d'une base est Michelle Causse (née en 1941). Elle avoue avoir eu une fascination pour « l'Amérique » qui est liée à l'image des GI américains lors de la Libération. Michèle nous avait raconté en première partie d'interview qu'un de ses grands souvenirs de cinéma fut pour le film *Blackboard Jungle* (Brooks, 1955)¹⁸ qu'elle a vu sur les Champs-Élysées. Son souvenir est d'autant plus marquant qu'elle et une de ses amies avaient bravé l'interdiction aux moins de 18 ans en allant voir ce film montrant une jeunesse américaine, et popularisant le *rock'n'roll*.

Plus tard, un de ses premiers emplois fut pour un magasin PX du *Grand Quartier général des puissances alliées en Europe*. Michelle raconte :

J'ai aimé tout ce que les Américains aimaient parce que c'était la folie. Enfin, moi en ce qui me concerne, j'habitais à Neuilly où il y avait beaucoup d'Américains, et à partir de 1960, je travaillais pour l'OTAN. Il y avait des Américains et des Anglais. On était basé sur Rocquencourt... Quand je travaillais, on prenait un car américain qui avait l'allure des cars américains kaki et de forme un peu arrondie... qui nous emmenait travailler. Donc j'ai vécu jusqu'à autour de 62 autour d'Américains si vous voulez. Alors pour moi, leur musique, leur voiture et tout ça, c'était génial quoi! Pour quelqu'un qui avait 20 ans en 60, et qu'il y avait des Américains à l'OTAN... vous voyez parce que là j'étais dans le bain! Ben il n'y avait rien de mieux que l'Amérique hein! Les Américains faisaient ce qu'ils voulaient. J'avais l'impression qu'ils étaient libres de partout, alors qu'ils n'étaient pas plus libres que moi. Mais ils avaient des trucs que nous on n'avait pas. Ils avaient par exemple le stylo qui s'allume! Enfin, des bêtises comme ça qui paraissent pour nous des choses incroyables! [...] Tout le monde voulait aller en Amérique! [...] Regardez ma meilleure

¹⁷ Pottier, *Les bases américaines en France (1950-1967)*, L'Harmattan, 2003, p. 238.

¹⁸ Michelle désignait bien le film de Brooks dont le titre en France était *Graine de violence*, titre qu'elle a prononcé dans un premier temps. Par la suite, Michelle a prononcé le titre *Rock Around the Clock* qui n'est pas le titre original de *Graine de violence*, mais le titre de la chanson de Billie Haley utilisée par le film. Tandis que le film *Rock Around the Clock* (Sears, 1956) est un produit de série B qui a été fabriqué en quelques mois afin de profiter des succès de la chanson de Billie Haley et de *Blackboard Jungle*.

amie que j'ai connue à cette époque-là... elle travaillait avec moi. C'est peut-être du fait qu'on travaillait dans un endroit où il y avait des Américains et des Anglais qu'on pouvait faire un choix par exemple! On avait pas du tout envie d'aller voir les Anglais [rires]. Mais on avait envie d'aller voir les Américains ! Et certaines filles, je me rappelle, les Américains, ils [leur]faisaient ça : [elle mime le geste d'inviter quelqu'un avec l'index à s'approcher de soi] et c'était tout de suite :... coucher hein! [Tandis qu'] un Anglais, non. Il avait moins la cote! [...] Moi j'ai trouvé ça bête que de Gaulle fasse sortir les Américains. Parce qu'on en avait eu besoin, vous voyez? Pas politiquement parlant si vous voulez, mais ils étaient quand même là pour nous, pour nous aider, et ils ne nous dérangent pas en France! L'OTAN en France, ça changeait quoi? ...à cette époque-là. Maintenant, en réfléchissant bien, je ne vois pas... Mais je vous dis, je trouve que de Gaulle n'a pas fait que de bonnes choses hein! Il y a des gens qui sont restés gaullistes à 100% parce que le Général c'est le Général, mais il n'a pas fait que des choses très bien.

Il est à préciser que Michelle est d'origine modeste, et que sa vie active a vu s'enchaîner des emplois de caissière et de secrétaire sténodactylo. (Pour l'interview, Michelle nous a accueilli dans son modeste appartement situé dans une cité.) Malgré son attirance pour les militaires américains autour de ses 20 ans, nous n'avons pas détecté chez Michelle un intérêt particulier pour les films de guerre hollywoodiens. Il se trouve qu'elle n'a vu qu'à la télévision les films américains de notre corpus, et ce sans avoir été marquée outre mesure. Si Michelle est un sujet qui illustre le fort impact que pouvaient avoir les bases américaines sur la génération qui nous intéresse, et plus particulièrement sur les salariés de la classe socioprofessionnelle inférieure, il se trouve que son cas ne comporte rien de concluant en ce qui touche précisément les films de notre corpus. Concernant *The Bridge on the River Kwai*, Michelle nous a prouvé qu'elle était bien au courant du succès du film de en resituant correctement l'époque où elle voyait l'affiche du film, et entendait la musique. Cependant, elle n'a vu le film qu'à la télévision dans les années 1970 pour se rattraper d'avoir manqué, selon ses mots, « un film plus culte que culte ».

10.4 Le souvenir des bombardements alliés

Notre canevas d'entretien ne comportait pas le mot « bombardement ». Le sujet des bombardements alliés a donc été amené dans la discussion par nos participants, et cela à deux occasions au cours de l'interview. Une première occasion vient à la suite de notre question principale : « Quel rapport entretenez-vous avec la Deuxième Guerre? » Comme déjà mentionné, les bombardements constitueraient pour plusieurs le souvenir le plus prégnant de l'Occupation. Puis, une deuxième occasion vient à la suite de notre sous-question sur les libérateurs de la France. À cette sous-question, l'armée américaine est la force combattante qui reçoit le plus de suffrages, mais plusieurs participants ont nuancé l'apport américain en rappelant les dommages collatéraux des bombardements américains. Plus intéressant encore, notre échantillon nous a procuré six personnes qui, d'elles-mêmes, ont évoqué une préférence de la population pour les bombardements britanniques sur les bombardements américains.

Guy Bonpas (né en 1929), Paul Carencio (né en 1931), Georges Serret (né en 1935), Jean-Louis Alleman (né en 1937) et Yves Brault (né en 1940) ont tous rapporté que déjà à l'époque, la population préférait les bombardements britanniques aux bombardements américains. Cela parce que la *US Army Air Force* larguait à plus haute altitude, ce qui, selon ces cinq participants, résultait à des dommages collatéraux plus importants. Nos cinq hommes, qui ont subi à différents degrés les bombardements sur leur commune respective, tiennent un propos qui est répété par Colette Vidal (née en 1942) qui, en plus d'être trop jeune pour avoir vécu consciemment l'Occupation, n'habitait même pas une commune touchée par les bombes. Parce que Colette a passé tout son enfance à Labruguière (Tarn), son témoignage sur la préférence pour la Royal Air Force dans son enfance est un indice que cette préférence était suffisamment implantée auprès de la population d'après-guerre pour s'imprégner chez une enfant qui n'avait pas vécu les bombardements. À notre question sur les libérateurs de la France, Colette a répondu :

...Oui les Américains ont débarqué, mais ce qu'on disait souvent par contre – c'était un peu péjoratif – on disait toujours : les Américains, ils arrivent toujours quand la bataille est finie. Et il faut faire attention aux Américains, car s'ils viennent nous délivrer, ils vont aussi nous taper sur la gueule, car ils se trompent tout le temps quand ils bombardent. On disait toujours ça : quand les Anglais venaient et bombardaient un endroit, ils bombardaient

vraiment un endroit. C'était très précis. Mais quand les Américains arrivaient, ils bombardaient tout autour, et il fallait partir à toute vitesse parce que c'était dangereux. C'était les libérateurs qui nous tombaient dessus ! Ils avaient une mauvaise réputation pour ça d'ailleurs. Les Anglais étaient plus respectés de manière générale.

Plus encore qu'avec Colette, la préférence pour les bombardements britanniques chez nos cinq hommes a une plus forte répercussion sur leur positionnement face à notre question sur les libérateurs de la France. Nous exposons les cinq cas en commençant par la position la moins polarisée.

Jean-Louis Aleman vivait à Nice, et n'ayant pas été personnellement touché par les bombardements de 1944, il reconnaît l'apport décisif des Américains dans la libération de la France tout en rappelant la meilleure exécution par les bombardiers britanniques.

Guy Bonpas vivait à Bordeaux au début de l'Occupation, mais a passé l'essentiel de la guerre à Montargis. Il dit se souvenir des bombardements britanniques sur le port de Bordeaux en 1940. Puis, il se souvient aussi d'un bombardement américain à la fin de l'Occupation où les bombes sont tombées dans un champ désert en dehors de Montargis. Pour Guy, la libération est redevable aux Américains aussi bien qu'aux Britanniques. (Et il nomme en troisième lieu les Canadiens avec le sourire sachant notre nationalité canadienne.)

Paul Carencio vivait à Nice qui fut principalement touchée par les bombardements américains du 27 mai 1944. Il affirme clairement que sa reconnaissance pour la libération va aux « Anglais ».

Yves Brault (né le 28 mai 1940) nous a parlé spécifiquement du bombardement américain du 29 mai 1943 sur Rennes. Yves nous a expliqué que la date précise du bombardement est ancrée dans sa mémoire parce les événements sont survenus au lendemain de son troisième anniversaire¹⁹. Il raconte :

¹⁹ Nous avons bien questionné Yves sur le fait qu'il n'avait que 3 ans et 1 jour au moment de cette journée. Yves nous confirme que ce sont de vrais souvenirs. Plus encore que Jean-Claude Delefosse (né en 1940) qui se souvient d'un défilé de la Libération, Yves est notre participant qui a relaté le vécu le plus en amont dans sa vie. Dans le cadre de l'usage que nous faisons du témoignage, les propos de Yves méritent la présomption de véracité.

Un bombardement qui a duré très peu de temps, mais qui a fait pas mal de morts. Ma tante est morte... Ah je m'en souviens très bien! C'était le lendemain de mon anniversaire [...] Ils ont bombardé – Dieu sait pourquoi – l'établissement d'horticulture de mon grand-père, et le cimetière à côté. Donc, ils ont fait des morts, mais pas vraiment utiles pour gagner la guerre. [...] On disait... – on disait, alors je ne sais pas si c'est vrai – on disait que les Américains lâchaient leurs bombes de très très haut alors que les Britanniques piquaient sur les cibles, et par conséquent faisaient moins de dégâts autour quoi! On disait ça. Donc je me souviens bien des bombardements. Je me souviens de ma mère qui m'avait mis sous la table. La maison n'a pas été touchée, mais par contre, la maison de mes grands-parents a été totalement détruite.

À notre question sur les libérateurs de la France, Yves donne une réponse éparse et tiède dans laquelle il raconte son indifférence qu'une avenue de Rennes ait été rebaptisée Avenue Général George S. Patton. Yves raconte aussi avoir visité les plages de Normandie et savait que des Américains y avaient débarqué, mais il dit que son sentiment dominant lors de cette visite fut la forte impression causée par le gigantisme des blockhaus de béton plutôt qu'un intérêt sur la nationalité des soldats qui ont débarqué. Tout son discours révèle qu'il n'était pas enthousiaste sur tout ce qui entourait l'arrivée des GI américains en France.

Georges Serret a la position la plus tranchée sur les libérateurs. Lorsque nous avons demandé à Georges son appréciation de *The Longest Day*, il répond par un propos qui touche également l'intervention américaine en France. Ainsi, George commente le film comme suit :

C'est un film qui retrace le débarquement sur les plages de Normandie... Bon ça a dû se passer, je n'en disconviens pas. Mais on oublie trop souvent que les Américains n'intervenaient pas en France parce qu'ils nous aimaient beaucoup. « La Fayette, alors nous voilà ! » ça c'est une connerie. Ça n'a jamais été prononcé. Mais ils intervenaient parce que les Russes avaient avancé. D'ailleurs quand ils bombardaient, ils ne ménageaient personne. [...] Ça montre certainement une réalité, mais ça ne m'a pas épaté.

Comme la totalité de nos participants, Georges considère – à juste raison – que *The Longest Day* met essentiellement en scène des Américains bien que des combattants britanniques et français

soient aussi présents dans le film. Toujours est-il que la suite du discours éparé de Georges s'oriente vers une reconnaissance à la France Libre et aux « Anglais ». C'est à un autre endroit de l'interview que George louange textuellement la Royal Air Force, et ce pour un exploit qui ne revient même pas aux Britanniques. Georges habitait Saint-Laurent-du-Var, mais il avait été envoyé chez ses grands-parents au nord de Marseille. Le 27 mai 1944, Georges se trouvait dans la rue avec son grand-père au moment où 118 appareils *B-24* de la US 15th Air Force déversèrent 260 tonnes²⁰ de bombes sur Marseille. Son grand-père et lui regagnaient l'extrémité nord du boulevard National, et voyaient les immeubles bordant le boulevard s'effondrer après leur passage. George raconte que son grand-père lui a dit à ce moment-là qu'ils n'allaient pas « s'enterrer » sous des abris de fortune. Par là, Georges donne à entendre que son grand-père avait pris la bonne décision de continuer à marcher; insinuant qu'ils ont évité de peu un sort comparable à celui subi par les 280 malheureux qui s'étaient réfugiés dans le tunnel du même boulevard National au niveau de la Gare Saint-Charles.

Georges nous a fait savoir que cette fin de mai 1944 a marqué sa famille dans deux villes. Avant que ses grands-parents et lui subissent le bombardement du 27 mai sur Marseille, ses parents avaient subi la veille la destruction de leur maison à Saint-Laurent-du-Var dans le cadre du bombardement de la région de Nice.

Tant les bombardements du 26 mai sur Nice que ceux du 27 mai sur Marseille ont été exécutés par les Américains. De plus, l'aviation américaine est revenue une vingtaine de fois au-dessus de Nice jusqu'à ce qu'elle parvienne finalement à détruire le Pont du Var le 3 août 1944.

Georges nous a aussi raconté cet épisode du Pont du Var à sa manière comme suit :

...Pour faire la différence entre les Américains et les Anglais... quand même ! Le Pont sur le Var ; les Américains sont venus *x* fois. Chaque fois, ils écrasaient le village et tout ça de Saint-Laurent-du-Var - c'est comme ça que mes parents ont été sinistrés - ils touchaient pas le pont ! La Royal Air force est venue une fois ! Et le pont et uniquement le pont [a été

²⁰ Les chiffres d'Andrew Knapp sont les plus rigoureux. On note qu'en général les chiffres précis à l'unité de Knapp sont toujours inférieurs aux chiffres arrondis dans publications françaises pour le grand public. Sur Marseille, Eddy Florentin avance : 800 bombes de 250 à 500 kilos.

détruit.] Pourquoi ? Parce qu'ils prenaient des risques. [Georges mime avec la main un avion qui descend en piqué.] En autres, je tiens à le remarquer.

Georges a donc en tête que les Américains ont tenté plusieurs fois de détruire le Pont du Var, mais qu'au final, la destruction revient à la Royal Air Force qui a réussi à son premier coup et sans dommages collatéraux. Cela est infirmé par les historiens dont Jean-Louis Panicacci qui s'est spécialisé sur 39-45 dans les Alpes-Maritimes²¹. Panicacci s'ajoute à Knapp pour statuer que la destruction du Pont du Var revient bien à la US 15th Air Force dont les appareils décollaient d'Italie pour couvrir tout le sud-est de la France jusqu'à Lyon. À ce moment-là, la Royal Air Force était déjà suffisamment occupée par notamment tout le nord de la France.

Le lecteur aura compris que ce qui nous intéresse est cette préférence pour les Britanniques, qu'elle soit justifiée ou non. Il ne s'agit pas ici de voir si nos participants avaient raison ou non, mais de constater qu'il y a cette préférence qu'on pourrait qualifier de persistante. À noter qu'aucun des six participants n'a évoqué devant nous la différence concrète qui permettait de distinguer les deux alliés : les bombardements de nuit étaient toujours exécutés par les Britanniques, alors que les bombardements de jour étaient le plus souvent, mais pas exclusivement, exécutés par les Américains. Le choix de bombarder de jour exigeait une haute altitude afin d'éviter la DCA (Défense contre avions).

Affirmer que les Britanniques causaient moins de dégâts que les Américains est en contradiction avec les conclusions de Patrick Facon²² et Andrew Knapp²³ qui s'entendent pour dire que dans l'ensemble, la Royal Air Force n'a pas eu un meilleur bilan que la US Army Air Force. Facon et Knapp reconnaissent une plus forte préoccupation pour les civils de la part des responsables britanniques en amont, mais les deux historiens finissent avec un verdict qui n'est pas plus favorable à la Royal Air Force; cette dernière étant coupable de la pratique du bombardement de zone (*area bombing*) avec bombes incendiaires. Knapp donne une définition du bombardement de zone qui mérite d'être retranscrite car bien ancrée dans les faits qui nous intéressent :

²¹ Dans *Les Alpes-Maritimes dans la guerre 1939-1945*, Éditions De Borée, 2013.

²² *Le bombardement stratégique*, Éditions du Rocher, 1996.

²³ *Les Français sous les bombes alliées 1940-1945*, Tallandier, 2014.

Il s'agit simplement de prendre pour cible, non pas telle ou telle usine, aciérie, base militaire ou centre ferroviaire, mais des villes entières, y compris les quartiers d'habitation. Selon ce raisonnement, en rasant toute une ville, non seulement on détruirait un ensemble interdépendant d'industries, de communications et de services publics, mais on désorganiserait, on démoraliserait les hommes et les femmes qui y travaillent. Rien de tel pour démoraliser un ouvrier, selon Lord Cherwell, le très influent conseiller scientifique de Churchill, que de faire exploser sa maison.²⁴

Knapp ne s'est malheureusement pas penché directement sur la préférence des Français pour les aviateurs britanniques. Toutefois, les nombreux passages que Knapp a consacrés à la population française donnent à voir qu'une préférence pour les Britanniques s'est manifestée dans plusieurs témoignages d'époque, et cela au point où on peut affirmer que ce penchant pour les Britanniques n'est pas seulement propre aux communes précisément détruites par les Américains. Knapp donne néanmoins un exemple concret d'une préférence injustifiée pour les Britanniques. Il s'agit des trois attaques sur Nantes du 16 au 23 septembre 1943. Ces trois attaques ont été exécutées par la US 8th Air Force. L'attaque du 23 septembre au matin fut réussie, car elle fut bien précise sur le port, et économe en vies civiles. Or, Knapp a relevé que le rapport de novembre 1943 du Comité Français de Libération Nationale attribue l'attaque réussie aux Britanniques. Les deux autres attaques plus meurtrières et moins utiles furent mises sur le dos des Américains à qui le rapport reprocha d'avoir « rasé complètement la ville ». Knapp ne va pas plus loin sur la préférence injustifiée pour les Britanniques; il se contente de clore ce sujet en collant le terme de « rumeur ». Ainsi, on n'a pas une vraie idée sur l'ampleur de cette « rumeur » à travers la France.

La propagande de Vichy ne serait pas en cause dans cette rumeur. Knapp et Eddy Florentin²⁵ affirment que la population aurait été en général peu réceptive, et surtout que les Américains n'étaient pas davantage ciblés par Vichy. S'il y avait une propagande inégale de la part de Vichy, cette inégalité serait plutôt à la défaveur des Britanniques. L'Histoire fournissait aux propagandistes de Vichy l'iconographie de Jeanne d'Arc et la terminologie de « ennemi

²⁴ Knapp, *Les Français sous les bombes alliées 1940-1945*, p. 57 dans l'édition de 2019.

²⁵ *Quand les Alliés bombardaient la France 1940-1945*, 1997

héréditaire ». Cette expression et l'image de la Pucelle d'Orléans permettaient aux propagandistes des slogans et affiches percutants.

Nous ne pouvons pas nous permettre dans le cadre de la présente thèse de creuser davantage cette préférence pour les Britanniques qui, regrettablement, n'a pas beaucoup intéressé Knapp. Retenons seulement que dans notre seul échantillon cette préférence pour la Royal Air Force est loin d'être négligeable. La croyance erronée de notre participant Georges Serret à propos de la destruction du Pont du Var fait parfaitement écho avec la rumeur déterrée par Knapp à propos des bombardements de Nantes.

Avant d'examiner l'impact que pourrait avoir cette préférence britannique sur la réception des films relatant 39-45, continuons à examiner le rapport que d'autres participants ont entretenu avec les Britanniques sur d'autres terrains.

10.5 Une plus grande reconnaissance à l'égard des Britanniques ?

Robert Coustet (né en 1934 et déjà présenté en section 5.5) a reconnu que sa perception sur les libérateurs a évolué depuis 1944. Précisons d'abord que Robert a résidé pratiquement toute sa vie sur Bordeaux qui a été plus fréquemment bombardé par les Britanniques que par les Américains. Robert a le souvenir que dans son enfance, les libérateurs étaient les Américains. « Ah oui! Et pas du tout les Anglais! À la limite même... les Anglais c'était... les bombardements c'étaient les Anglais! Mers el-kébir c'était les Anglais! On avait quelques souvenirs pas très [positifs.] [...] C'est les Américains qu'on avait vu chez nous. » Robert campe donc sur une position qui est au début contraire aux six témoignages de la section précédente. Mais la position de Robert va évoluer avec le temps. Lucidement, Robert reconnaît que son admiration pour les Américains dans l'après-guerre s'est par la suite réduite au profit des autres forces combattantes. Il rejoint plusieurs de nos participants qui ont reconnu qu'il y a eu une prise de conscience que les Américains défendaient aussi leurs propres intérêts. Et parmi nos participants curieux qui ont étudié l'Histoire dans leur vie adulte, il y a eu l'apprentissage du consensus chez tous les historiens d'aujourd'hui que la

défaite du III^e Reich s'est davantage jouée dans les steppes soviétiques que sur les plages de Normandie.

Pour notre recherche, recentrons-nous sur la fin de la décennie 1950, et plus précisément sur cette question de la reconnaissance pour les Britanniques qui a été quelque peu masquée par une image d'Épinal axée sur les Américains. Nous avons rencontré Danièle Bueb (née en 1937 à Calais) qui a vécu l'Occupation à Arras. Pour Danièle, la reconnaissance va presque entièrement aux Britanniques. Mais il se trouve qu'Arras a été libéré par la 2^e armée britannique du général Dempsey. Il nous est impossible de dégager une corrélation selon laquelle les participants plus âgés accorderaient plus de reconnaissance aux Britanniques, mais nous avons entendu un positionnement très clair de la part de notre participante la plus âgée, Nicole Vigneault.

Nicole est née Levin le 17 janvier 1924 de parents juifs. Sa mère a été arrêtée en 1942 et n'est pas revenue d'Auschwitz. Nous avons interviewé Nicole en compagnie de son gendre Jacques Bousquet (né en 1945). Nicole ne souvenait plus de l'intrigue de *The Bridge on the River Kwai* si ce n'est que de dire qu'il s'agit d'un « échec d'orgueil » de « David Niven ». Cependant, Nicole a un positionnement arrêté sur « les Anglais » qu'elle a exprimé en réponse aux explications de Jacques sur l'image des « Anglais » comme « obtus et rigides ». Nicole nous a fait un plaidoyer dans lequel le sentiment dominant en France à l'égard des « Anglais » serait la « reconnaissance ».

Parce que j'ai travaillé dans la résistance de 42 jusqu'à la fin de la guerre avec un réseau britannique! Alors j'ai vu les Anglais à l'ouvrage! ...dans ce cas-là. Mon père allait préparer les terrains d'aviations pour les Anglais qui nous apportaient de armes et, etc... Et moi, personnellement, à part l'Anglais avec qui j'ai partagé un avion pour revenir à Paris et qui a mangé du chocolat sans m'en offrir un morceau, j'ai plutôt une bonne opinion sur les Anglais! [...] Les Anglais, pour moi, ça été, pendant la guerre, mes patrons d'abord, et puis des gens que j'ai beaucoup estimé par leur courage. Ils nous ont bien aidé à supporter la fin de la guerre.

Nicole ajoute que sa reconnaissance va aussi aux Américains, « mais surtout [aux] Anglais parce que les Anglais ont entretenu notre force combative alors que quelquefois ça pouvait flancher. »

Visiblement, cette estime que Nicole cultive à l'égard des Britanniques est imputable au contact privilégié qu'elle a eu avec eux à un moment charnière. Son cas ne peut évidemment pas être généralisé, mais le désaccord sur l'image des Britanniques qui existe entre elle et son gendre (avec qui elle est pourtant extrêmement proche) pourrait illustrer une différence de perception entre les générations d'avant et d'après-guerre.

Cette préférence pour les Britanniques ou cette réserve au sujet des Américains ont-elles des répercussions concrètes sur le cinéma ? Revenons d'abord sur les cas de Georges Serret et Yves Brault qui ont été les plus affectés par les bombardements américains. Georges s'est révélé bon public pour le cinéma hollywoodien dès la première partie de l'interview. Son hostilité envers *The Longest Day* ne s'est pas répétée pour d'autres films. Quant à Yves, il nous dit ne pas aimer le genre du « film de guerre ». Il n'a pratiquement vu aucun film de notre corpus. D'ailleurs, pour la période d'avant 1965, Yves n'a souvenance d'aucun film américain à l'exception des Charlie Chaplin et de *Ben Hur* pour sa course de chars. « En réfléchissant, je me rends compte qu'à cette époque, j'allais voir presque uniquement des films français... les films américains [ne m'attiraient pas]. » Sauf qu'aujourd'hui, Yves dit avoir un faible pour la comédie musicale hollywoodienne comme *Singin' in the Rain* (1952) qu'il a revu plusieurs fois. En tout cas, Yves n'affirme pas textuellement que le désintérêt du cinéma hollywoodien dans sa jeunesse soit attribuable au bombardement américain qui a affecté sa famille.

Pour ce qui est de Nicole Vigneault, Paul Carencu, et Danièle Bueb qui ont explicitement dit avoir une plus grande reconnaissance pour les Britanniques, il semble que cela n'affecte pas réellement leurs goûts de cinéma. Nicole et Danièle nous disent ne pas aimer les films de guerre en général, et cela dans une dynamique qui semble n'être qu'un rejet esthétique pour ce genre cinématographique. Quant à Paul, il dit ne pas apprécier le cinéma hollywoodien en général. À notre demande de justifier son goût, il ne peut que répondre : « Ils en font toujours trop. », signifiant son rejet de la grandiloquence du cinéma hollywoodien. En tout cas, c'est sans lien avec sa position sur les libérateurs de 1944.

Chez ces cinq participants, nous ne détectons pas non plus un rapport particulier avec *The Bridge on the River Kwai*. Nicole et Danièle ne se souvenaient plus de l'intrigue. Georges et Yves n'ont

vu le film qu'à la télévision. Quant à Paul, ce qu'on peut dégager de pertinent en lien avec sa reconnaissance aux Britanniques, c'est que son discours sur le film n'est pas dépréciatif à l'égard des « Anglais ». Paul ne condamne pas Nicholson ; il a retenu que les prisonniers anglais étaient maltraités par les Japonais et qu'il y avait un enjeu de montrer le savoir-faire anglais. Pour Paul, la chute de Nicholson est à moitié accidentelle et à moitié intentionnelle parce que ce dernier reconnaît son erreur avant de tomber.

Voyons maintenant le cas de Michel Colomès (né en 1933) chez qui la reconnaissance envers les Britanniques lui amène à voir *The Bridge on the River Kwai* comme un film britannique. Précisons d'abord que Michel a effectué une partie de son service militaire au *SHAPE* en 1957. En discutant du succès de *The Bridge on the River Kwai* en France, Michel enchaîne de sa propre initiative le témoignage suivant :

Les Français étaient plus proches des Anglais que des Américains, je pense. Parce que les Américains nous ont toujours considérés comme des...enfin, de petits amis si vous voulez. Alors je pense qu'ils ont glorifié leurs faits d'armes à eux, et les nôtres moins. [...] Parce que la reconnaissance des Français envers les Anglais était grande dans les années 50 voyez-vous. Parce que sans les Anglais, on n'aurait pas résisté comme on l'a fait. [...] Dans les années 50, on avait bien sûr une grande reconnaissance aux Américains, mais on avait souffert en même temps que les Anglais. On savait que les Anglais avaient été bombardés ! Alors que l'Amérique avait passé relativement au travers du conflit. [...] Et oui, on se sentait plus proche des Anglais – avec tout ce qui leur était arrivé... et à nous – que des Américains. On avait beaucoup d'admiration pour l'armée américaine et ses moyens, mais je pense que [on était plus proche des Anglais]. Moi j'ai fait une partie de mon service militaire au *SHAPE*. Et je portais sur mon bras une locution latine qui disait en latin : « Si tu veux la paix, prépare la guerre. » [Rires] Donc, j'avais ça sur ma manche. J'y croyais pas trop, mais enfin bon... Donc, j'étais en rapport avec des Américains. Et je peux vous dire qu'en 57, la France avait un véritable complexe par rapport à l'Amérique ! [...] Au Quartier Général des Forces Alliées en Europe, si vous voulez, les Français mettaient à disposition des officiers supérieurs des voitures de service. Et aux Américains aussi. Donc, les Américains avaient des voitures [*Chevrolet*] *Bel Air*, et nous on avait des *203 Peugeot*.

Les officiers supérieurs, les généraux préféraient des *Bel Air* voyez-vous ! Alors, on était comme ça... on était considéré comme des petits ! Je pense que ça joue aussi.

L'ensemble de notre dialogue avec Michel révèle qu'il croit que les spectateurs français s'identifiaient mieux aux militaires « anglais » qu'aux militaires américains. Ce positionnement qui découle en partie de son expérience au *SHAPE* en 1957 ne s'inscrirait pas nécessairement à l'opposé du témoignage de Michelle Causse qui a travaillé au même endroit de 1960 à 1962. Michel, en tant qu'appelé, ressentait vis-à-vis des militaires britanniques une proximité qui serait analogue à la banalité ressentie par Michelle, en tant que jeune femme, vis-à-vis des militaires britanniques qui lui paraissaient moins exceptionnels que les militaires américains. Ce n'est là qu'une observation, voire une conjecture reposant sur deux témoignages dans un échantillon de 229 personnes, mais retenons-la comme une piste.

En tout cas, le sentiment de proximité explicitement témoigné par Michel peut être mis en parallèle avec la nouvelle carte géopolitique qui s'est installée encore plus à la suite de la crise du canal de Suez survenue quelques mois plus tôt. Depuis le mois de juillet 1956, le chef du gouvernement français Guy Mollet et son homologue britannique Anthony Eden ne cessèrent de comparer le leader égyptien Gamal Abdel Nasser à Hitler et Mussolini pour ses ambitions expansionnistes. La presse et les parlementaires britanniques employaient notamment le surnom «Mussolini du Nil ». Guy Mollet comparait à *Mein Kampf* l'opuscule *Philosophie de la révolution* qu'avait écrit par Nasser suite à sa prise de pouvoir. Dans la presse des deux côtés de la Manche, il était question que la France et le Royaume-Uni ne devaient pas répéter l'erreur des accords de Munich (dans lesquels les deux pays s'étaient inclinés dans une politique d'apaisement face à une Allemagne expansionniste).

L'intervention militaire des deux alliés européens n'a finalement duré que deux jours parce que Washington, au lieu de s'opposer à Moscou, a exercé des pressions pour que les troupes britanniques et françaises se retirent d'Égypte. Dans son témoignage publié en 1976, Christian Pineau, ministre des Affaires étrangères du cabinet Mollet, rappela « la trahison américaine » et écrit : « L'affaire de Suez avait fait oublier aux Français le Débarquement en Normandie et le plan

Marshall. »²⁶ L'historien Richard Kuisel avance qu'il y a eu à la suite de l'expédition de Suez un anti-américanisme suffisamment important auprès de la population française²⁷ pour que l'ambassadeur américain à Paris Douglas Dillon parla de « marée de sentiment anti-américain bouillonnant à travers la France »²⁸ dans une note du 29 novembre 1956.

Kuisel ajoute toutefois que la « marée d'anti-américanisme s'est retirée rapidement »²⁹, et qu'en général, l'attitude à l'égard de la politique étrangère de Washington change rapidement. Il faut remettre l'expédition de Suez en perspective du point de vue de la population. Ce que l'historien Alfred Grosser appelait « la seule guerre populaire de la IV^e République »³⁰ est un débarquement qui n'a duré que deux jours, et n'impliquait que des parachutistes de la Légion étrangère. Il n'y a eu que 10 tués du côté français. Il est permis de dire que la population française était davantage absorbée par l'Algérie. Ce serait plutôt au sein de la classe politique et de l'armée française que la « trahison américaine » a marqué. (Cela s'ajoutait au manque de solidarité de l'armée américaine qui s'était abstenue de prêter main-forte sur le terrain de Diên Biên Phu, et surtout à l'hostilité de Washington envers le colonialisme français.)

D'ailleurs, la crise de Suez n'a été évoquée que par deux de nos participants : Martine Blatin (née en 1938) et Josseline Bensimon (née en 1946). Même si ces deux femmes ont évoqué la crise d'elles-mêmes, leur évocation ne s'inscrit pas dans la direction de notre propos sur une distanciation de l'allié américain. En fait, Martine a mentionné la crise comme simple point de repère dans la reconstruction chronologique de son adolescence dans les années 1950. Quant à Josseline qui est née au Caire, ses parents et elle furent parmi les Français expulsés d'Égypte suite à l'arrivée de Nasser. Josseline était trop jeune pour avoir adopté à l'époque un vrai positionnement politique sur la crise. Ce n'est donc que dans les propos de notre participant Michel Colomès qu'on retrouve un possible écho des suites de la crise de Suez.

²⁶ Pineau, *1956 Suez*, p. 191.

²⁷ Dans son *Seducing the French : The Dilemma of Americanization* à la page 24, Kuisel se réfère à Marie-France Briguet et son *L'Anti-américanisme en France de 1956 à 1958* (Université de Grenoble, 1978) et à un sondage d'opinion dans lequel la moitié des répondants n'avaient pas confiance en l'allié américain.

²⁸ « ...flood of anti-american feeling now seething through France. » Extrait tiré de la note de Dillon au Département d'État qui est conservée dans le National Archives & Records Administration, 611.51/11-2956.

²⁹ Kuisel, p. 24. « This flood of anti-Americanism was to recede quickly... »

³⁰ Grosser, *La IV^e République et sa politique extérieure*, p. 373.

Ce qui est intéressant pour notre étude se trouve dans le fait que Michel se souvient de *The Bridge on the River Kwai* comme d'un film britannique, puisque le récit est celui de militaires britanniques en Birmanie, une colonie britannique. Pour Michel, l'Asie continentale impliquait des Britanniques; alors que les Américains se battaient plutôt dans les îles du Pacifique. Michel rejoint Christian Bourdier (né en 1936 et présenté à la section 7.6) comme deux participants ayant insisté sur le fait que le film était pour eux « anglais » même après que nous leur avons expliqué que la production est en fait américaine. Le lecteur se rappelle que Christian était allé voir le film parce qu'il suivait la carrière de David Lean, et qu'il aimait en général les films anglais. Bernard Moors (né en 1934) avait lui aussi souvenir de *The Bridge on the River Kwai* comme d'un film anglais avec « David Niven ». Bernard n'a pas insisté sur la nationalité britannique du film à l'instar de Michel et Christian, mais il dit être allé voir le film aussi parce qu'il aimait les films anglais.

Nous ne pouvons pas fournir une statistique sur la nationalité que nos 229 participants auraient chacun attribuée au film parce que nous n'avons pas prévu dans notre questionnaire une question à cet effet. S'il est permis de croire que plusieurs participants ne se préoccupaient de distinguer une production britannique d'une production américaine, il est aussi permis de supposer qu'un nombre non négligeable de participants auraient apposé la nationalité britannique au film de pair avec la britannicité entourant Alec Guinness et David Niven abordée à la section 5.4.

De plus, nous notons que parmi les 19 critiques/journalistes que nous avons analysés, trois ont écrit que le film était « anglais ». Dans *Radio-Cinéma-Télévision*, Marsel Huret écrit que « cette production anglaise » se range « dans la meilleure tradition des films de guerre d'Outre-Manche. »³¹ Dans *Combat*, Rodolphe-Maurice Arlaud écrit d'entrée de jeu : « Film anglais de David Lean... »³² pour ensuite adopter une approche auteuriste en parlant de l'œuvre de Lean et en nommant *Brief Encounter* et *The Sound Barrier* (1952). Dans *Témoignage chrétien*, Roger Fressoz a sous-titré son article : « Cinémascope anglais de David Lean » pour vanter un « film de réflexion où prévalent les qualités de discrétion, de pudeur, de litote et même d'humour chères au

³¹ Huret, « Le pont de la rivière Kwai : Un pont jeté sur l'Absurde... », *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 septembre 1958.

³² Arlaud, « Le pont de la rivière Kwai : Grandeur de l'absurde », *Combat*, 1^{er} janvier 1958.

cinéma anglais... »³³ Le portrait que Fressoz dresse du colonel Nicholson est plutôt positif dans la perspective où Fressoz consacre le tiers de son texte pour expliquer comment « un homme de principe et de discipline » a tenu tête avec « sa ténacité » à son geôlier pour finalement basculer dans une folie.

Bref, aux yeux de quelques-uns de nos participants et même de quelques journalistes, *The Bridge on the River Kwai* était un film britannique. En ce sens, le film pouvait se démarquer des *From Here to Eternity* (1954), *The Caine Mutiny* (1954) *The Bridges of Toko-Ri* (1955) ou *To Hell and Back* (1956) qui étaient résolument des productions américaines exaltant exclusivement l'armée américaine. Il fallait remonter à *A Matter of Life and Death* (Powell, 1947)³⁴ ou à *The Four Feathers* (Korda, 1945) et son remake³⁵ pour retrouver des représentations héroïques – et en couleur – de militaires britanniques sur les écrans français. Les films de guerre britanniques en noir et blanc mentionnés à la section 1.3 étaient en comparaison de petites productions qui n'ont eu qu'une distribution restreinte en France³⁶. Il y a certes *Amère victoire* qui est sorti un mois

³³ Fressoz, « Le pont de la rivière Kwai : Cinémascope anglais de David Lean », *Témoignage chrétien*, 10 janvier 1958.

³⁴ Gérard Planterose (né en 1943) fait de *A Matter of Life and Death* le film le plus marquant de ses premières expériences de cinéma.

³⁵ *The Four Feathers* sortit dans son pays d'origine en 1939, et une première fois en France en 1945. Faut-il préciser que le récit du film se déroule en 1895. Un remake en *CinemaScope* fut réalisé par Korda lui-même en 1955 sous le titre *Storm over the Nile*. Ce remake sortit en France le 11 juillet 1956 avec le même titre français *Les quatre plumes blanches* que la version de 1939. Une dizaine de participants ont inclus dans leur liste en première partie d'interview le titre *Les quatre plumes blanches* sans que nous puissions identifier avec certitude de quelle version il s'agissait. Puisque le remake sortit en juillet 1956 cumule 1,8 millions d'entrées jusqu'au 10 juin 1958, nous pouvons supposer que plusieurs participants désignaient ce remake. Rose-Marie Montoya (née en 1944) a livré le témoignage le plus enthousiaste sur le titre *Les quatre plumes blanches*. Elle revient même sur ce titre dans la discussion sur *The Bridge on the River Kwai* à propos de l'image rigoriste des Britanniques, comme mentionné au chapitre 5.

³⁶ Pour donner une idée de la faible distribution de ces films, nous exposons la faible couverture médiatique obtenue par ces films. Prenons comme premier exemple : *The Dam Busters* (Anderson), plus grand succès au Royaume-Uni en 1955. Le film sortit le 7 mars 1956 à Paris. La revue de presse effectuée par la Bibliothèque de la Cinémathèque française ne comptabilise que cinq articles publiés. De ces cinq, deux proviennent de *Radio-Cinéma-Télévision* qui offrait la couverture la plus exhaustive; un premier article publié le 8 mars 1956, et un deuxième en récapitulation de fin d'année le 15 décembre 1956. *Les Lettres françaises* publient un article le 15 mars. *Paris-press* publie un article le 21 mai. Et finalement *La Croix* du 12 octobre y consacre un texte. Du côté des revues mensuelles, la revue de presse effectuée par la Cinémathèque québécoise ne comporte aucun article d'un média français sur le film datant de la décennie 1950. Prenons comme deuxième exemple *Reach for the Sky* (Gilbert), plus grand succès au Royaume-Uni en 1956. Le film eut sa première projection à Paris le 18 septembre 1957. La Bibliothèque de la Cinémathèque française n'a pas comptabilisé d'articles de presse pour ce film. Quant à la revue de presse effectuée par la Cinémathèque québécoise auprès de médias francophones, elle ne comporte qu'une seule critique; elle provient du mensuel belge *Amis du film* datant de juillet 1975. *Dunkirk* (Norman) sort le 22 octobre 1958, et *Ice Cold in Alex* (Thompson) sort le 15 mai 1959; ces sorties (encore limitées) sont donc postérieures à celle de *The Bridge on the River Kwai*.

avant *The Bridge on the River Kwai* et qui raconte la dualité entre deux officiers de l'armée britannique. Mais cette production française en noir et blanc se présente comme un drame psychologique sans une quelconque exaltation de l'armée britannique.

En tout cas, une cohérence se détecte dans les propos de Michel Colomès, Bernard Moors, Christian Bourdier, Philippe Malgouyat, Laurent Cuzin et Annick Plou. Aucun de ces six participants n'a prononcé un verdict complètement négatif à l'égard de Nicholson. Quatre des cinq hommes ont prononcé de verdict ambivalent qui correspond à leur dissertation dans laquelle ils ont reconnu les qualités et les erreurs de Nicholson. Les cinq hommes ont senti que la chute de Nicholson était « entre les deux » ou d'une « ambiguïté voulue par le cinéaste ». Quant à Annick Plou, elle a penché vers une chute « plutôt accidentelle » tout en précisant que son positionnement pouvait basculer dans les deux sens. Christian Bourdier se différencie des autres en prononçant un verdict globalement positif (déjà exposé à la section 7.5) où il est question d'héroïsme, de combativité et d'honneur militaire. Ce verdict ressemble au portrait dressé par Roger Fressoz de *Témoignage chrétien*.

Outre le témoignage de Michel Colomès qui a parlé des bombardements subis par les Britanniques durant la guerre, Philippe Malgouyat a fait référence à « la ténacité des Britanniques lors des bombardements », et Annick Plou a disserté sur la rivalité franco-britannique sur la notion de courage en rappelant l'évacuation de Dunkerque.

Il y a donc un imaginaire à propos de l'armée britannique que nous ne discuterons pas davantage faute d'avoir questionné plus abondamment nos participants dans le cadre d'interviews qui se devaient d'être axés sur le cinéma. Les sentiments à l'égard des Britanniques durant cette fin de décennie 1950 sont matière à une autre thèse qui se devra d'examiner au-delà des souvenirs de 39-45, au-delà de la visite officielle d'Elizabeth II en avril 1957, et au-delà du Traité de Rome en mars 1957.

10.6 Un rejet permanent de la guerre au cinéma avec le cas de notre participant Roland Chagnon

Nous terminons le présent chapitre en présentant un cas qui rappelle que le vécu de la guerre par certaines personnes a engendré avant toute chose une aversion pour les films sur la guerre. Outre Pierrette [REDACTED] (présentée en section 8.7) et Daniel Bizien (présenté en section 9.2), nous avons rencontré trois autres participants qui nous ont dit fuir les films relatant la guerre. Alors que Pierrette [REDACTED] et Daniel Bizien ont fini par s'ouvrir à 39-45 au cinéma, Roland Chagnon (né en 1933) ne s'est pas toujours réconcilié avec la guerre. Il n'a vu presque aucun film de notre corpus.

Cette aversion que Roland porte aux films relatant la guerre s'est révélée dès son récit de vie avec l'expérience désagréable d'une projection de *Flying Leathernecks* (Ray, 1951). Roland avait inclus ce film dans sa liste de la même manière que plusieurs participants ont inclus *Nuit et brouillard*; le film est mémorable parce qu'il fut un choc dans un sens négatif. Roland nous a mentionné les scènes de soldats qui sautent sur des mines. « C'est simple, c'était pratiquement le premier [film relatant la guerre que j'ai vu] et j'ai fait en sorte que ce soit le dernier. »

Plus généralement, Roland explique son aversion des films sur la guerre comme suit :

J'ai fait 29 mois en Algérie. [...] Alors quand on me parle de guerre, je revois un peu tout ça. Je revois certains évènements-là... [...] On m'a mis dans les transmissions ; c'est-à-dire que je conduisais un camion... du côté de Tizi-Ouzou à Palestro. [...] C'est là où il y a eu une embuscade, et il y a eu une vingtaine de petits gars de mon âge qui ont été flingués dans les gorges de Palestro. [...] J'avais déjà une haine...une haine de tous ces évènements... des armes et tout. [...] D'abord, je quittais ma fiancée, je quittais ma profession, je quittais mes études supérieures, parce que là j'étais assez haut quand même en tant que chef d'orchestre. Je quittais tout ça alors je ne suis pas parti la fleur au fusil ! C'est pour ça qu'il faut me pardonner ; s'il y a un film où il est question de guerre et tout ça : je ne supporte pas ! [...] Il y a autre chose aussi, comme raison de la haine, c'est qu'en 44, la maison de mes parents a été bombardée. C'est au moment où il y a eu... la gare de Noisy-le-Sec a été bombardée. Et il y a eu un avion – pour s'alléger, pour s'alléger ! – il a laissé tomber deux bombes à retardement. Il y a une qui est tombée sur l'appartement de mes parents. C'est justement là où je suis parti... [...] Bon enfin, j'ai une

haine... parce que j'ai un copain – merveilleux ! – que j'aimerais beaucoup, qui a été tué. Et aussi la maison de mes parents... Alors c'est pour ça que j'ai fait un album qui n'est pas très... pas très rigolo. Un album dédié à mon copain et à la maison en ruine de mes parents aux Lilas, au 163 rue de Paris... C'était un cocon familial entre papa, maman et moi, et qui d'un seul coup, tout a été perdu... Je ne peux envisager, même maintenant, une lecture sur le sujet... où il est question de la guerre. C'est maladif. Je veux bien croire que c'est maladif. Je me déclare tel que je suis. Tant pis, on me jugera...

Le bombardement de la gare de triage de Noisy-le-Sec du 18 avril 1944 a été exécuté par la Royal Air Force, mais Roland, à la différence des six participants de la section 10.4, ne glisse pas un mot sur la nationalité des bombardiers. Puis, en ce qui concerne l'usage de bombes à retardement (qui ont pour fonction de compliquer les opérations de secours), Eddy Florentin confirme que ce bombardement comprenait 200 bombes à retardement qui ont continué à exploser durant les huit jours suivants³⁷.

À notre question sur les libérateurs de la France, le positionnement de Roland est clair : « Il n'y a pas que les Américains. [...] Avant tout, de Gaulle et tous les résistants. » Roland évoque par lui-même *The Longest Day* pour dire qu'il connaît l'existence de ce film qui aborde le Débarquement, mais il précise qu'il ne l'a jamais vu.

En ce qui concerne *The Bridge on the River Kwai*, Roland pense l'avoir vu, mais la seule chose dont il se souvient avec certitude c'est que la chanson *Hello le soleil brille* fut un grand succès. À la vue de notre extrait, Roland a exprimé son détachement, mais il a reconnu Jack Hawkins qu'il a associé à *Lord Jim* (Brooks, 1965), une autre production en *CinemaScope* exploitant l'exotisme de l'Asie du Sud-Est. À la lumière des souvenirs fragmentaires de Roland, nous nous limitons à conclure qu'il aurait vu les deux films comme des grands spectacles exotiques satisfaisant surtout le plaisir des yeux.

³⁷ Florentin, p. 399.

En guise de conclusion

1. Validité des souvenirs vieux de six décennies

Étudier la « rencontre » qu'a eu le public avec un film par l'entremise de « traces » qui subsistent dans la mémoire des spectateurs est un défi difficile. Dans notre cas précis, la difficulté fut accentuée par près de six décennies qui nous séparent aujourd'hui de l'évènement qu'a été la « rencontre » avec *The Bridge on the River Kwai* et les autres films relatant la Deuxième Guerre mondiale.

Cependant, cette période de la fin des années 1950 et du début des années 1960 se trouve à être la période du « pic de réminiscence » pour nos participants. Cette période où il y a augmentation du nombre de souvenirs autobiographiques s'étend, selon les psychologues les plus prudents, de la fin de l'adolescence jusqu'au début de la vie adulte¹. Quant aux neuropsychologues Chris Moulin, Akira O'Connor et Claire Rahbone, ils établissent le « pic de réminiscence » de 15 à 25 ans, et cela à la suite d'expériences qu'ils ont effectuées sur le souvenir des films et des chansons à succès².

Pour expliquer le « pic de réminiscence », les chercheurs fournissent plusieurs hypothèses qui sont souvent exprimées selon trois ou quatre théories ou supputations (*accounts*). Nous choisissons de les résumer en trois points, ou plus exactement en trois raisons que nous formulons en les adaptant à nos propres constatations. En effet, nos participants ont pu nous livrer des souvenirs assez distincts et détaillés de leur vécu des années 1957 à 1964 parce que :

1. Nos participants étaient à l'apogée de leurs capacités cognitives; entre 10 et 30 ans, le cerveau encode les informations de manière plus adéquate (*biological/maturational account*).

¹ Parmi ces psychologies, on compte Joseph M. Fitzgerald et son « Vivid memories and the reminiscence phenomenon: The role of a self narrative », *Human Development*, 31(5), 1988, pp. 261–273. Les résultats de Fitzgerald sont repris par Daniel Schacter dans *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, 1996.

² Le trio britannique a publié l'article de vulgarisation: « The things you remember best happened when you were between 15 and 25 – here's why » dans *The Conversation*, 16 novembre 2016.

2. Nos participants étaient à un point pivot de leur existence en rapport aux apprentissages et occupations qui se rattachent traditionnellement à ce segment de la vie. C'était leur période d'émancipation et d'éveil intellectuel avant que les occupations professionnelles ou les obligations familiales instaurent un segment de vie plus stable. Les expériences nouvelles, c'est-à-dire les « premières fois », et ce, surtout lorsqu'elles précèdent une période d'accalmie ou de stabilisation, sont mieux encodées (*cognitive account*). Pour beaucoup de nos participants, la période de 1957 à 1964 fut des années d'intenses découvertes cinématographiques avant que leur profession et leurs enfants ne détournent leur attention de l'actualité cinématographique.
3. Nos participants étaient dans un moment de la vie où leur identité se forgeait. Les expériences qui forgent l'identité d'une personne s'encodent de manière plus organisée, et tendent à accompagner l'esprit de la personne pour le reste de sa vie (*narrative/identity account*).

À ces trois raisons neuropsychologiques s'ajoutent des raisons sociohistoriques propres à la génération de nos participants. En effet, les bouleversements entourant la Guerre d'Algérie ajoutent des points de repère à la tranche chronologique durant laquelle nos participants avaient l'âge propice pour absorber beaucoup d'informations. Non seulement la Guerre d'Algérie procure des repères historiques dans la mémoire collective, mais la mémoire individuelle n'est pas de reste. On l'a vu au chapitre 9, la Guerre d'Algérie a procuré des expériences à forte teneur émotive, et a participé à forger l'identité (politique) de cette génération. Et en dehors de la stricte génération du djebel, les points de repère découlant du conflit algérien ont aidé nos participants les plus âgés (déjà trentenaires à ce moment-là) et les plus jeunes (encore dans la tendre enfance) à nous parler de la fin des années 1950. Par exemple, Geneviève Savoye (née en 1950) dit très bien se souvenir des bouleversements politiques de 1958 malgré ses huit ans. La fillette a été choquée que son père ait obligé sa mère à retranscrire sur papier une allocution radiodiffusée du général de Gaulle. Son père tenait à connaître le contenu de cette allocution à son retour à la maison en fin de journée, alors ce dernier avait exigé qu'au moment de la radiodiffusion en mi-journée, sa femme retranscrive intégralement les paroles de de Gaulle. Geneviève semble avoir pris en pitié sa mère retranscrivant sur un papier des phrases qui sortaient d'une radio.

Le « pic de réminiscence » s'est donné à voir notamment dans les titres que nos participants ont retenus pour leur liste des films marquants. Nous percevons de manière plus éclatante ce pic lorsque nous comparons les listes préparées par nos participants les plus âgés en opposition aux listes préparées par les plus jeunes. Par exemple, nos huit participants nés avant 1930 parlaient plus abondamment des films vus durant la décennie 1940. Et à l'opposé, nos cinq participants nés à partir de 1950 accordent une plus grande place aux films de la fin des années 1960. Cette propension à parler plus abondamment des films découverts entre 15 et 25 ans (parce qu'on s'en souvient mieux) se perçoit de manière particulièrement frappante dans le témoignage de notre participante la plus âgée. Nicole Vigneault (née en 1924) a dressé une liste de films comportant surtout des titres datant de l'avant-guerre. Même si sa liste se poursuit dans la décennie 1950, son témoignage des expériences d'avant-guerre a été plus détaillé et ardent³.

Quel enjeu y a-t-il à récupérer de vieux souvenirs auprès de personnes de plus de 70 ans (au lieu de personnes fraîchement retraitées de 60 ans) ? À la section 3.4, nous nous sommes demandé quel aurait été le résultat si nous avions effectué notre campagne de recrutement au début des années 2000. À coup sûr, le recrutement aurait été plus aisé. À ce moment-là, la génération du djebel était de jeunes retraités qui alliaient disponibilité et vivacité intellectuelle. Sur l'enjeu de la vivacité intellectuelle, nous pouvons affirmer que des 231 personnes qui nous ont accordé un interview, la totalité avait minimalement une certaine vivacité pour s'être prêtée de plein gré à l'exercice. Quant à la disponibilité dans les années 2000 des retraités appartenant à la génération du djebel, c'est un enjeu démographique que nous expliquons à la section suivante.

2. Taille d'un échantillon crédible

La démographie étant contre nous, il nous a fallu persévérer pour réunir nos 229 participants répartis dans 13 agglomérations différentes. Nous n'aurions pas osé une conclusion à notre thèse sur la base des 100 premiers témoignages que nous avons recueillis. À ce moment-là, nous avions

³ Nicole a commencé sa liste avec *Le Mystère de la chambre jaune* (1930) et *Le Parfum de la dame en noir* (1931). Ce dyptique de Marcel l'Herbier constituait pour elle la première expérience suffisamment forte pour qu'elle ait retenu l'intrigue. Elle a enchaîné dans l'ordre : *Adémaï aviateur* (1934), *Les Misérables* (1935), *La Dame aux Camélias* (1934), *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), *L'Opéra de quat'sous* (1931), *La Fin du jour* (1939), *Snow White* (1937) et *Hôtel du Nord* (1938). Par la suite, elle est passée plus rapidement sur les films d'après-guerre.

senti qu'il fallait doubler la taille de l'échantillon, approcher les 200 participants afin d'obtenir une somme de matière première qui nous a paru suffisante pour percevoir des récurrences ou des recoupements de faits. Donc, après deux ans d'investigation sur le terrain, il nous fallait encore poursuivre le recrutement de participants. De ce fait, nos derniers interviews se sont tenus à une date aussi tardive que juin 2019. Cette dernière ronde de recrutement en juin 2019 fut conséquemment la plus difficilement fructueuse, car le bassin de témoins éligibles s'était réduit.

Quel aurait été le nombre acceptable de participants? En ce qui concerne le nombre idéal d'interviewés pour faire de l'histoire orale, Florence Descamps dit : « On peut émettre l'idée qu'à partir d'une trentaine d'individus, s'il est homogène, un corpus de témoignages peut commencer à pouvoir être pris en considération... »⁴ Descamps constate aussi une loi des rendements décroissants lorsque dans un champ donné, dans une même strate d'âge, et dans une même catégorie professionnelle, l'enquêteur dépasse la quarantaine de témoins. Selon Descamps, au-delà d'une quarantaine de témoins, 90% des informations sont restituées. Voilà pour l'histoire orale. Avec notre étude de réception, bien que nous cherchions aussi à restituer des informations historiques, nous n'avons pas rencontré cette « saturation de l'information »⁵. Par exemple, après que nous ayons interviewé une trentaine d'hommes nés au tournant de la décennie 1940 et ayant effectué des études supérieures, nous étions alors en mesure de constater qu'effectivement la Guerre d'Algérie touchait tous les hommes psychologiquement même lorsqu'elle ne les avait pas encore saisis physiquement. Autrement dit, cette trentaine de témoignages allant dans le même sens nous a bien restitué l'information selon laquelle même les hommes bénéficiant du sursis du service militaire n'étaient pas épargnés des préoccupations de la Guerre d'Algérie. Ainsi, après avoir interviewé cette trentaine d'hommes, nous avons atteint cette quantité crédible pour effectuer de l'histoire orale, mais nous n'avons pas pour autant été saturé d'informations parce que notre étude de réception ne pouvait que s'enrichir avec les points de vue additionnels malgré la répétition de certains propos. Autrement dit, chaque configuration de vie qui s'ajoutait à notre enquête apportait un tant soit peu des éléments nouveaux.

⁴ Descamps, p. 289.

⁵ *Ibid.*

Pour revenir encore sur une hypothétique campagne de recrutement durant la décennie 2000, nous osons croire que nous aurions pu, avec la même somme de temps investie, recruter aisément 500 ou 600 participants. (Les jeunes retraités sexagénaires constituent un groupe d'âge important dans les salles, et assurément le groupe d'âge le plus important en matinée ou après-midi du lundi au vendredi.) Quels auraient été nos résultats avec un échantillon de 500 ou 600 participants? Nous n'osons pas spéculer, si ce n'est de dire que 500 participants interviewés aux débuts des années 2000 auraient permis de quantifier plus précisément des tendances que nous parvenons malgré tout à observer grâce à nos 229 témoignages obtenus aujourd'hui.

3. Un film approprié pour une étude de réception par enquête orale

Étudier la réception d'un film patrimoine, non pas par l'entremise d'une revue de presse, mais par l'entremise d'une enquête ethnographique est d'autant plus pertinent pour un film de cinéma populaire. *The Bridge on the River Kwai* n'a pas été discuté dans plusieurs numéros successifs des *Cahiers du cinéma* comme l'a été *Hiroshima mon amour*. Cette situation du film de Lean, en opposition aux films de Resnais, Bergman ou Fellini, nous a permis de traiter des stratégies interprétatives qu'adoptent inconsciemment les spectateurs libres d'une orientation professée par des animateurs de ciné-club.

The Bridge on the River Kwai s'est présenté comme une production hollywoodienne aux yeux des uns, et britannique aux yeux des autres. Mais dans les deux cas, la situation diffère de celle de *Quand passent les cigognes* dont la nationalité soviétique en a fait un porte-étendard du cinéma de l'URSS et par extension du communisme. De là, les ciné-clubs et associations d'allégeance communiste qui ont projeté *Quand passent les cigognes* ont souligné dans le récit de sacrifice personnel la métaphore du sacrifice collectif pour la noble cause qu'est la victoire soviétique communiste.

En nous axant sur *The Bridge on the River Kwai* qui a été très massivement vu sans avoir été grandement commenté par les institutions et manuels d'Histoire du cinéma, notre enquête nous permet d'affirmer que la lecture du film comme d'un récit empathique aux gens ayant basculé dans

la voie de la collaboration ne peut être généralisée à l'ensemble de la population française au point d'être devenue un débat public à l'échelle nationale comme Thomas Cragin le prétend.

Nous avons pu constater que le contexte de réception de *The Bridge on the River Kwai* était tout à fait différent de celui du *Chagrin et la pitié* et de *Lacombe Lucien* qui ont généré de vrais débats nationaux, non pas grâce à leur score au box-office (respectivement que 700 000⁶ et 1,4 million d'entrées), mais par l'ampleur des discussions dans les médias sur précisément la Collaboration.

The Bridge on the River Kwai s'est présenté principalement comme un grand spectacle exotique destiné à une sortie du samedi soir plutôt qu'à une séance de cinéclub. Cela impliquait des stratégies interprétatives tout à fait différentes de celles que les spectateurs adoptent pour le documentaire d'Ophuls et la fiction de Malle qui ont été accompagnés d'un épitexte sur la Collaboration. Dans le cas de *The Bridge on the River Kwai*, les spectateurs vont voir « un film avec Alec Guinness » sans savoir que le scénario est basé sur un roman français. Dans le cas de *Lacombe Lucien*, les spectateurs vont voir « un film de Louis Malle » et co-scénarisé par Patrick Modiano, écrivain déjà connu pour sa thématique de la Collaboration⁷.

Nous imaginons que nous pouvions voyager dans le temps, et nous rendre en 1958 pour nous placer à la sortie des salles de cinéma afin de questionner systématiquement tous les jeunes spectateurs qui sortent d'une séance de *The Bridge on the River Kwai*. Les résultats d'un sondage que nous aurions mené sur le trottoir ne seraient peut-être pas les mêmes que ceux présentés dans cette thèse. Par contre, si nous avions croisé Jean-Marie [REDACTED] (né en 1939) et Christian [REDACTED] (né en 1942) à la sortie du cinéma, tout nous porte à croire qu'ils nous auraient répondu ce jour-là de 1958 que la chute de Nicholson fut absolument volontaire. Mais serait-il possible que Jean-Marie et Christian auraient abordé à ce moment-là devant notre microphore le parallèle qu'ils ont vu avec la voie de la Collaboration qu'avait choisie leur famille une quinzaine d'années plus tôt? Probablement pas.

⁶ Henry Rouso désagrège le nombre cumulatif à 600 000 durant les 87 semaines d'exclusivité, puis 700 000 avant la diffusion à la télévision en 1981. (pp. 125-6)

⁷ À la sortie de *Lacombe Lucien*, Modiano avait déjà publié sa « trilogie de l'Occupation » qui se terminait par *Les Boulevards de ceinture* qui remportât le Grand prix du roman de l'Académie française en 1972.

Bref, notre enquête orale trouve une justification par le recul temporel qui permet aujourd'hui de s'exprimer plus librement sur des sujets comme la Collaboration, l'obligation du service militaire ou la torture perpétrée par l'armée française en Algérie. Si le temps fut nécessaire pour délier les langues, il le fut surtout pour que les gens soient massivement dans un état d'esprit à se replonger dans les années noires. *The Bridge on the River Kwai* serait sorti trop tôt pour que la plupart des spectateurs puissent être enclins à y voir une métaphore sur la Collaboration vichyste, seulement quelques spectateurs intimement touchés par cette Collaboration ont effectué une lecture du film dans la direction mise de l'avant par Thomas Cragin. Car ces spectateurs ont pu investir leur identité d'enfant de collaborateur dans leur lecture du film. En tout cas, le film a éprouvé une sensibilité de la vie de notre participant Marcel [REDACTED], qui par sa judaïcité, était particulièrement touché par la Collaboration.

4. La distance temporelle comme alliée et non pas comme contrainte

Certes la Guerre d'Algérie a agi comme catalyseur, mais plusieurs décennies furent également nécessaires pour que cette génération fasse son cheminement depuis l'après-guerre. Outre la Guerre d'Algérie qui leur a fait vivre un conflit armé en tant qu'adulte (et acteur) et non plus comme enfant (et témoin oculaire encore impuissant), nos participants ont eu à s'établir dans leur vie professionnelle, à avoir leurs propres enfants pour finalement relâcher vers la retraite et porter un regard rétrospectif sur leur vie. Ce regard rétrospectif met en perspective tout le vécu et donne à chaque événement sa juste importance dans l'ensemble du vécu.

Parmi les participants qui n'ont pas été affectés par la Deuxième Guerre mondiale, la majorité nous a confié que c'est seulement à l'âge de la retraite qu'ils ont vraiment creusé le passé pour comprendre les événements graves des années 1940. Même dans les années 1950, la collaboration d'État, la Shoah ou l'épuration ne les préoccupaient nullement. C'est maintenant, au crépuscule de leur vie qu'ils se rendent compte que ce qui, durant les années 1950, leur paraissait comme un passé révolu était en réalité un passé encore chaud, une page à peine tournée. Françoise Bénassis (née en 1943) raconte :

En gros, avant 30 ans, on était dans le mouvement, on était dans l'avenir. On ne regardait pas par-dessus l'épaule. Et puis, on était...on a eu une telle insouciance ! Ce n'était pas des éternelles vacances parce qu'on a travaillé, j'ai fait des études... j'ai fini mes diplômes, j'avais deux filles... On n'était pas dilettante, mais...on vivait dans une bulle ! C'est vrai... donc je me suis retourné sur ce passé [39-45] il y a quoi ? Une vingtaine d'années ! C'est tout. [Alors les films relatant la guerre], j'irai les voir maintenant, mais avant, je ne les ai pas vus.

Il a aussi fallu un temps chez nos participants qui ont été victimes du conflit. Pierrette [REDACTED] (née en 1939, présentée à la section 8.7) a eu besoin d'un temps de décantation. Ce n'est qu'une fois professionnellement établie depuis cinq ou six ans sur Grenoble, et après avoir longtemps fui les films relatant 39-45, qu'elle est allée voir *Le Chagrin et la pitié* vers ses 32 ans afin de répondre à des interrogations qui ont commencé à naître.

Revenons sur Daniel Bizien (né en 1943) dont nous avons abordé au chapitre 8 son antimilitarisme et son rejet des films de guerre de notre corpus au moment de leur sortie en salle. Mais Daniel ajoute finalement : « Alors qu'aujourd'hui ça m'intéresse de comprendre mieux toute cette articulation. » Il se souvient que c'est dans les semaines précédant les célébrations du 50^e anniversaire du Débarquement de Normandie que les dossiers de deux à trois pages publiés quotidiennement dans *Le Monde* l'ont accroché. Et ce serait à partir de ce printemps 1994 qu'il a eu l'esprit ouvert pour des histoires de la Deuxième Guerre mondiale.

Marie Dujardin (née en 1943) est allée voir dans son adolescence *La Vache et le prisonnier* et *Le Caporal épinglé* parce que son oncle s'est échappé d'un stalag. Cette histoire d'évasion s'ajoutait à l'exode et à la résistance de ses parents pour constituer un roman familial imprégné de la Résistance. À notre question sur le moment où elle prend conscience de la Collaboration, elle répond : « Les années Mitterrand nous ont forcément renvoyés à cette partie de l'Histoire. »

Rose-Marie Montoya (née en 1942), qui fut l'une des deux seules personnes à se souvenir d'une certaine abondance des films de guerre accompagnant le retour de de Gaulle, nous dit qu'elle a finalement eu un récit cohérent sur la condamnation de son grand-père paternel à la Libération par

les gens de son village après que son père à elle soit décédé en 1982. Il a fallu le décès de deux générations pour que les langues se délient.

Nous avons senti que la Guerre d'Algérie et ses tabous sont venus en quelque sorte libérer les hontes découlant des mauvaises conduites durant l'Occupation. Il serait plus facile de parler des hontes de 39-45 parce que depuis, les hontes de 54-62 sont venues ravir la pole position des hontes inavouables. Et deux décennies après que l'expression « Guerre d'Algérie » fut reconnue par le gouvernement, nous sentons que la plupart de nos participants, aujourd'hui au crépuscule de leur vie, n'ont plus cette désirabilité sociale de donner à l'intervieweur une image acceptable d'eux sur la question de l'Algérie. Quatre Métropolitains nous ont confié qu'ils compaient pour l'Algérie française.

5. Validité des informations obtenues malgré un certain contexte d'interview à un moment du temps

Nous répondons ici à une critique courante contre les archives orales selon laquelle les témoins sont en interaction avec l'actualité ou avec des sources d'informations récentes qui infléchissent leurs souvenirs. En somme, les enquêtes porteraient la marque de l'actualité. À cette critique, nous avons reconnu au chapitre 7 que les discussions sur *Hiroshima mon amour* tenues en 2017 ont été teintées par le décès récent d'Emmanuelle Riva. Mais c'était là davantage une inclinaison dans le discours plutôt qu'une déformation des souvenirs.

Plus généralement, rappelons que notre approche fut de ne pas informer nos participants sur le sujet précis de notre thèse. Nos participants embarquaient dans un interview en sachant seulement qu'il s'agissait des films qu'ils ont vus dans leur jeunesse. Avant la séance d'interview, nos participants n'ont pas révisé la chronologie de la Deuxième Guerre mondiale ni de la IV^e République. De là, les témoignages comportant beaucoup de précision sur par exemple le mois de mai 1958 prouvent que ces témoins précis furent réellement touchés par le rappel du général de Gaulle.

Pour répondre plus directement à la critique sur la déformation, nous rapportons l'expérience où nous avons interviewé une deuxième fois une participante qui nous avait accordé un premier interview quatre ans plus tôt. Ghislaine Gosselin (née en 1939) a d'abord été interviewée en septembre 2014 au tout début de notre campagne. Après nous ayons rencontré nos derniers participants en juin 2019, nous avons sollicité Ghislaine pour un deuxième interview avec l'objectif d'approfondir quelques points. Parce que Ghislaine disait ne plus se rappeler des détails qu'elle a livrés cinq ans plus tôt, nous avons profité pour recommencer le canevas d'entretien en omettant seulement la première partie à savoir le récit de vie. Les deux enregistrements d'interviews (séparés de cinq ans) nous permettent d'affirmer que pour l'essentiel, les témoignages touchant la Deuxième Guerre mondiale furent identiques. Lors du deuxième interview, nous étions davantage dans une dynamique de creuser pour des détails supplémentaires, alors que nous étions dans un mode exploratoire par tâtonnement cinq ans plus tôt. Au final, nous constatons que les sentiments et positionnements de Ghislaine face aux événements majeurs survenus dans sa jeunesse sont rapportés de manière identique après cinq ans. Par exemple, de la période la guerre, Ghislaine a été surtout marquée par les règlements de compte qu'elle a vus lors de l'épuration. Son deuxième compte-rendu sur la défenestration d'une fille tondu s'agence point par point à son premier compte-rendu livré cinq ans plus tôt. Les expériences qui ont marqué par leur violence ne changent pas dans la mémoire.

Au lieu de parler de déformations, des psychologues comme Dan McAdams parlent plutôt de constructions. McAdams⁸, qui est un des promoteurs les plus énergiques de l'hypothèse selon laquelle l'histoire de la vie joue un rôle crucial dans l'identité personnelle, reconnaît que les souvenirs de haut niveau peuvent aussi être des constructions. Mais justement, les histoires de la vie sont moins concernées par les faits et plus par les significations. De là, le récit subjectif et reconstruit du passé contribue davantage à l'identité que les événements réels. Selon McAdams, les individus commencent à construire dans leur adolescence des *narrative identities* qui se développent en un récit autobiographique qui forme l'identité personnelle.

Nous pouvons rapprocher la théorie de la *narrative identity* de McAdams à la *narrative/identity account* du « pic de réminiscence ». De ce rapprochement, nous pouvons dire qu'en sondant un

⁸ *The Story We Live by: Personal myths and the making of the self*, 1993.

échantillon constitué d'un noyau de participants nés entre 1931 et 1947, il était inévitable que les événements d'Algérie se soient insérés dans les récits de vie parce que ces événements sont survenus à un âge formateur dans l'identité. Si nous sommes partis avec un canevas d'entretien traitant surtout de la Deuxième Guerre mondiale, nous sortons de notre enquête avec plus de témoignages enflammés sur la Guerre d'Algérie. Ainsi, les enfants ayant grandi ou nés durant la Deuxième Guerre mondiale devraient davantage être désignés comme « la génération du Djebel »?

En tout cas, l'enquête ethnographique prend tout son sens dans une étude de réception selon l'approche de Staiger. Cela parce que l'identité personnelle qui se révèle selon les principes de la *narrative identity* de McAdams répond exactement à la *historical materialist approach of reception studies* de Staiger qui cherche à retracer dans le passé le cheminement qui a construit l'identité du spectateur. La publication phare de Staiger, *Interpreting Films* (1992), précède légèrement les publications de McAdams. De là, il est normal que Staiger n'y parle pas de McAdams. Toutefois, on déplore que Staiger continue d'ignorer McAdams dans le chapitre intitulé « Memories » de son *Media Reception Studies*, sa dernière monographie sur les études de réception publiée en 2005⁹.

6. L'enjeu de la mémoire personnelle dans notre étude et dans les *cinema memory studies/research*

L'étude pionnière d'Annette Kuhn a lancé les *cinema memory studies*. Dans la lignée de Kuhn, les projets de chercheurs tels par Daniel Biltereyst, Melvyn Stokes ou Daniela Treveri Gennri s'intéressent principalement à l'activité de se rendre en salle (*cinemagoing*). En effet, ce qui intéresse surtout ces chercheurs de la *new cinema history* c'est la fréquentation des salles comme pratique sociale plutôt que la réception de titres précis. Par exemple, pour son projet *Cultural Memory and British Cinema-going of the 1960's*, Melvyn Stokes a recueilli des témoignages notamment par la voie de questionnaires en ligne. Une telle cueillette est faisable lorsque les

⁹ Sur la reconstruction des souvenirs du passé, Staiger se réfère d'abord à Barry Schwartz (1982), et pour la mémoire autobiographique, elle cite Craig R. Barclay (1994) et Martin Conway (1995). Mais au final, Staiger se base surtout sur David Pillemer et son *Momentous Event, Vivid Memories* (1998). Pillemer se penche sur les expériences à forte teneur émotive qui peuvent déterminer le cours d'une vie.

répondants sont sondés sur des activités qu'ils ont pratiqué durant leur jeunesse de manière répétée hebdomadairement voire quotidiennement. En effet, les « *everyday experiences* » des « *cinemagoers* » sont au cœur de la majorité des *cinema memory studies* parce que les chercheurs (incluant Kuhn) constatent que leurs participants se souviennent davantage des particularités de la salle, des friandises ou des personnes qui les accompagnaient que des titres de film.

Lorsque Kuhn a été interviewée en 2016 par Biltereyst¹⁰ au sujet de son enquête, elle a alors fait la distinction entre « *real cinephiles* » et « *cinemagoers* ». Parmi ses 78 « *cinemagoers* », se détachaient une poignée de vrais cinéphiles (« *few real cinephiles* ») qui avaient une bonne souvenance de films précis. Par-là, Kuhn a laissé entendre qu'une enquête axée sur les films requière des spectateurs particulièrement « *cinephiles* » (cela sans fournir sa définition du terme, ou des critères précis qui distinguent le *cinephile* du simple *cinemagoer*).

Il est évident que l'étude de la réception des films par enquête ethnographique requièrent davantage de souvenance de films précis que ne l'exigent les projets de *cinemagoing* de Melvyn Stokes ou de *film consumption* de Mark Jancovich. Plus exactement, l'études de la réception exige des souvenirs d'évènements ponctuels alors que les études de *cinemagoing* demandent au répondant de se rappeler de ses activités répétées presque à l'identique sur une longue période.

Oui, on peut affirmer qu'une certaine cinéphilie contribue à la bonne souvenance des films, et que le principe des fortes émotions qui s'encodent durablement s'applique également à l'expérience d'un film. Mais face au manque de preuves très tangibles pouvant seconder les paroles des participants, les *historical film reception studies* par enquête ethnographique restent assujetties à des détractations sur la fiabilité de la mémoire.

Comme Kuhn, nous avons rencontré des cas de souvenance très impressionnants tel celui de Jean-Marie Cyrille-Mathe (né en 1948) qui s'est souvenu d'une courte scène dans *La verte moisson*. Cependant, nous demeurons dans la supposition que nos participants n'ont pas par mégarde oublié qu'ils ont revu le film à la télévision, mais ne se souviennent que de leur premier visionnement en

¹⁰ Biltereyst, « Film history, cultural memory, and the experience of cinema: a conversation with Annette Kuhn » dans Biltereyst, Maltby, Meers (dirigé par), *The Routledge Companion to New Cinema History*, 2017, pp 28-38.

salle. Justement, Staiger a clôturé sa dernière monographie sur les études de réception en affirmant que les recherches sur la mémoire constituent le principal champ à approfondir afin de pousser plus loin les études de réception. Mais malgré cette part d'incertitudes liées à la mémoire, l'enquête ethnographique menée sur un échantillon suffisamment grande pour entendre des répétitions de propos est selon nous la meilleure mise en application empirique des théories de la « *historical materialist approach of reception studies* ».

Une autre différence entre notre étude de réception par enquête ethnographique et les recherches de *film consumption* dans les *audience studies* concerne la mesure de l'investissement cognitif du spectateur. Ce que Pierre Bourdieu appelle « disposition », ou ce que David Morley appelle « *relevance* », ou ce que Mark Jancovich appelle « *engagement* », est un paramètre de l'expérience de visionnement qui a été pour nous difficile à établir. Nous pourrions supposer que nos 196 participants ayant vu *The Bridge on the River Kwai* en salle auraient eu tendance à être plus investis dans leur visionnement du film que les 15 participants qui ne l'ont vu qu'à la télévision par hasard. (D'ailleurs seuls deux de ces 15 participants ont pu livrer un résumé acceptable de l'intrigue.) Mais tout cela reste une grossière supposition empirique de laquelle on peut déjà repérer de possibles exceptions comme le cas de Monique Leboeuf qui se souvenait de la salle et des amis qui l'accompagnaient, mais a complètement oublié l'intrigue. Même si la salle d'exclusivité qu'était le Normandie des Champs-Élysées pouvait circonscrire le comportement de Monique plus qu'une salle de patronage ou un téléviseur dans un salon, nous ne pouvons toutefois pas supposer que Monique se soit pleinement investie à décoder *The Bridge on the River Kwai*. Encore une fois, une enquête sur les souvenirs personnels appartient davantage au domaine des probabilités que de celui des certitudes. On doit travailler avec des approximations lorsqu'on ne peut même pas supposer une situation.

En tout cas, nous entrevoyons difficilement une étude de réception à l'aide d'une enquête par l'entremise du web avec des questionnaires auto-administrés comme les enquêtes de *cinemagoing* de Melvyn Stokes. Dans une étude de réception, l'interview est nécessaire afin de creuser l'âme du spectateur. Il faut obtenir du participant non seulement son parcours propre, mais aussi fouiller les recoins de sa mémoire pour découvrir avec lui l'interprétation qu'il a effectuée d'un film. Le « pacte d'entretien » formulé par Descamps est résolument indispensable.

Plus même qu'un entretien, c'est une rencontre intime que le chercheur établit avec un participant. Et l'enregistrement audio-vidéo constitue le meilleur moyen de rapporter cette rencontre et d'archiver les souvenirs du participant; car la vidéo capte aussi les souvenirs qui s'expriment par le langage non verbal. (Annette Kuhn a repris la terminologie de « *embodied memories* » en psychologie pour désigner ces souvenirs transmis par le langage corporel.) Et si la communication non verbale ne peut pas encore être pleinement prise en compte dans un système de transcription sur papier, l'enregistrement audio-vidéo permet de convertir des gestes furtifs en objets d'investigation.

7. Ce qui aurait pu se faire mieux dans l'enquête orale

Revenons sur deux biais flagrants de notre échantillon : le déséquilibre de 136 hommes contre seulement 93 femmes, et la présence plus importante de participants de classes socioprofessionnelles supérieures.

Le premier biais s'expliquerait en partie parce que les femmes vivant seules (des veuves) ont peut-être été plus méfiantes face à un homme leur proposant un interview qui devait se tenir chez elles. On peut signaler que Annette Kuhn et son assistante de recherche Valentina Bold étaient elles aussi confrontées à une disparité avec leur échantillon de 28 hommes contre 50 femmes¹¹.

L'absence de parité homme-femme de notre échantillon fut une raison supplémentaire de ne pas effectuer de comparaison statistique selon le sexe. D'ailleurs, hommes et femmes se sont mélangés allègrement sur les différents sujets que nous avons exposés à l'exception de l'expérience militaire en Algérie. Il était plus intéressant de se pencher sur de possibles différences de réception selon les classes sociales. De là, nous aurions aimé avoir recruté davantage de participants de classes inférieures; encore, ce n'est pas pour obtenir une parité statistique, mais parce qu'un plus grand nombre d'hommes de classes inférieures aurait vraisemblablement fourni davantage de témoignages sur le service militaire en Algérie. (Des études supérieures ont procuré à au moins 27

¹¹ Kuhn ne donne aucune explication si ce n'est de dire qu'elle a un peu cherché à obtenir plus de femmes afin de s'approcher d'une représentativité de la population des salles à cette époque où les femmes étaient plus nombreuses. Certes plus nombreuses, mais tout de même pas dans un ratio de presque deux femmes pour un homme.

de nos participants un sursis qui les a finalement épargnés d'un service en Algérie.) Nous ne spéculerons pas sur ce que des témoignages additionnels d'anciens d'Algérie auraient apporté de plus aux 24 que nous avons obtenus. Nous nous consolons en sachant que les enquêtes orales auprès d'anciens d'Algérie constituent aussi un défi de taille pour les chercheurs spécialisés sur cette guerre. Aussi proche de nous qu'au mois de septembre 2020, Raphaëlle Branche, spécialiste de cette guerre, a publié son enquête orale sous le titre : « *Papa qu'as-tu fait en Algérie* » *Enquête sur un silence familial* dans lequel elle parle de « Faire l'histoire d'un silence »¹².

Nous nous consolons également en pensant que nous ne sommes pas le premier enquêteur sociologique à se buter à une certaine réserve de la part des classes ouvrières. Nous nous sommes présentés comme doctorant aux quelques milliers de spectateurs que nous avons abordé à l'entrée des quelque 90 cinémas que nous avons visités en cinq ans. De cette masse, il était vite perceptible que les spectateurs de la classe intellectuelle (souvent avec une capacité d'expression au-dessus de la moyenne) étaient les plus enclins à s'offrir à notre enquête. Nous avons souvent vu que des personnes n'ayant pas effectué des études supérieures ont laissé transparaître une certaine intimidation lorsque nous leur avons présenté notre enquête comme une recherche universitaire. Maintes fois, nous avons entendu : « Je ne vois pas ce que je peux vous apporter. » Même si notre flyer d'invitation nomme des acteurs de cinéma populaire et montre des affiches de films populaires, il a souvent fallu insister auprès de quelques-uns de nos participants de la classe ouvrière pour obtenir leur accord.

Toujours est-il que de notre échantillon de 229 (231 avec les deux interviews écartés), nous n'avons pas senti un clivage se dessiner entre les participants très instruits et ceux qui ont commencé à travailler très jeune. Ouvriers et cadres supérieurs se sont mélangés sur les différents sujets que nous avons exposés. Néanmoins, nous avons clairement noté au chapitre 4 que des professeurs de langues pouvaient être plus articulés que des ouvriers, mais nous avons

¹² « Faire l'histoire d'un silence » est le titre d'une section de son introduction intitulée « Une guerre sans mots » dans « *Papa qu'as-tu fait en Algérie* » *Enquête sur un silence familial*, La Découverte, Paris, 2020. Branche découvre notamment que les lettres que les appelés ont écrit à leur famille sont volontairement vides d'informations. Des participants de l'enquête ont révélé à l'interview qu'ils écrivaient en racontant le moins possible afin de ne pas inquiéter leur famille.

expressément précisé que notre analyse tenait compte de la bonne souvenance de l'intrigue de *The Bridge in the River Kwai*, et non pas de l'articulation du résumé.

Notre échantillon ne nous a pas permis d'observer clairement que les classes populaires seraient plus enclines au cinéma populaire (et notamment hollywoodien). Ce que nous avons pu détecter relevait davantage d'un certain élitisme pour les films d'auteur dans le groupe des participants ayant une formation supérieure en lettres.

Bref, même si notre échantillon n'est pas statistiquement représentatif de l'ensemble de la France au niveau des classes sociales, nos 229 participants procurent malgré tout une diversité au niveau des origines géographiques à l'intérieur de la population citadine d'aujourd'hui.

Ce que nous aurions pu faire concrètement afin d'améliorer notre échantillon se trouve dans notre choix des villes visitées. En effet, si nous avions visité des villes comme Châteauroux ou Orléans, nous aurions possiblement obtenu davantage de témoins ayant été impactés par la présence d'une base américaine. (Châteauroux abritait la plus grande base, et Orléans avait la plus forte densité d'Américains.) Une pluralité de témoins ayant grandi dans ces deux villes nous aurait potentiellement fourni davantage de cas semblables à celui de Jean-Claude Delefosse (né en 1940) ou des cas encore plus poussés que celui de Michelle Causse (née en 1941) qui a eu une forte attirance pour les militaires américains.

De la même manière, si nous avions visité Le Havre ou le département du Calvados, nous aurions obtenu davantage de cas semblables à celui de Georges Serret (né en 1935) ou celui d'Yves Brault (né en 1940). Malgré tout, les témoignages de Georges et d'Yves, ajoutés à ceux de Guy Bonpas (né en 1929), Paul Carencio (né en 1931), Jean-Louis Alleman (né en 1937), constituent déjà une découverte contribuant aux recherches sur les bombardements alliés qui se limitent encore presque aux seuls travaux de Florentin, Facon et Knapp.

8. Le succès commercial de *The Bridge on the River* et une tentative d'explication pour le succès des autres films relatant 39-45

Notre problématique découlait des statistiques de box-office qui nous avaient intrigué sur la base que des films de guerre (un genre interpellant surtout un public masculin) s'étaient hissés parmi les champions de box-office aux côtés des grands spectacles et fresques historiques de nature plus rassembleurs. Nos interviews révélaient que *The Bridge on the River* avait cet appareil de grand spectacle exotique qui le rangeait aux côtés des péplums et autres *The Greatest Show on Earth* et *Si Versailles m'était conté*. Outre les explications exposées en section 5.4, notre enquête tend aussi à confirmer qu'une distinction doit se faire entre *The Bridge on the River Kwai* et *The Longest Day* (dont le succès était déjà au départ moins intrigant); le film de Lean se détache de la Deuxième Guerre mondiale aux yeux d'une portion du public parce que l'action ne se déroule pas en Europe. Rappelons la vingtaine de participants (n'ayant pas été marqués par le film) qui ont placé l'intrigue dans l'Indochine de l'après 1945.

Ce détachement de 39-45 dans l'esprit des spectateurs a été trouvé de manière éclatante auprès de Marie-Noel David (née en 1926) et Michel Praeger (né en 1931). Marie-Noel et Michel fuyaient les films relatant 39-45 comme Pierrette [REDACTED] ou Roland Chagnon. Mais, à la différence de Pierrette, Marie-Noel et Michel ont vu (et aimé) *The Bridge on the River Kwai*!

Michel est juif et a été caché dans les Pyrénées durant la guerre. Il se considère très cinéphile, et aime particulièrement la comédie musicale hollywoodienne, mais pour lui, les films sur la Deuxième Guerre mondiale : « Ce n'est pas du cinéma. » Le lecteur se souviendra qu'à la section 5.5, Michel avait vu *The Bridge on the River Kwai* en faisant un lien avec la politique de décolonisation de Pierre Mendès France qui l'avait marqué à l'époque.

Marie-Noel dit fuir tous écrits, reportages, documentaires et films de fiction sur la Deuxième Guerre mondiale. « J'ai peut-être pardonné, mais je n'ai pas oublié. » En ce qui concerne le cinéma, sa période cinéphile fut durant le chapitre parisien de sa vie de 1955 à 1966 où elle avait une préférence pour le cinéma français et italien sur le cinéma américain. Cependant, elle avait préparé pour la première partie de l'interview une liste de cinq films qui sont les suivants : *Le septième sceau*, *La Dolce Vita*, *Otto e mezzo (Huit et demi)*, *Au Hazard Balthazar* et *The Bridge*

on the River Kwai! Marie-Noel se rappelle qu'elle avait vu un bon film d'aventure lorsqu'elle s'était déplacée ce jour-là dans une salle près de la station de métro Sèvre-Babylone.

Ce témoignage de Marie-Noel se conforme à cette pratique rapportée notamment par le critique Serge Daney qui, en ouverture de ses souvenirs de cinéphile des années 1950, avouait : « On n'allait pas voir un film, on allait au cinéma. »¹³. Sans surprise, cette pratique s'est retrouvée abondamment dans les récits de nos participants en première partie d'interview. Elle se retrouve également sous-entendue dans les réponses de nos participants lorsque nous leur avons énuméré les titres de notre corpus en deuxième et troisième partie d'interview. Tel fut le cas avec Monique Leboeuf (présentée à la section 9.3) qui a vu « un film de guerre » lors d'une sortie avec ses « copains de lycée » sur les Champs-Élysées au plus quelques mois après avoir manifesté avec eux contre la présence militaire en Algérie et contre l'accession à la tête du gouvernement d'un militaire.

L'économiste du cinéma Claude Forest, en parlant de la période d'apogée des fréquentations de salles qu'il fait arrêter à 1957, précise cette pratique en écrivant : « C'était le temps où le public – et non pas encore les publics – se déplaçait encore au cinéma, et non pas pour voir un film. »¹⁴ Bref, par son détachement de 39-45 en Europe, *The Bridge on the River Kwai* fait partie de ces films à grand spectacle qui bénéficiaient de cette pratique « d'aller au cinéma » auprès de spectateurs comme Marie-Noel David ou Roland Chagnon.

En contraste, le succès de *The Great Escape* s'expliquerait un peu différemment. Steve McQueen, qui apparaît à la télévision française à partir de mai 1963, a convaincu plusieurs jeunes femmes à se rendre au cinéma pour un film de guerre, ou plutôt un « western dans un décor européen » si on se fie à Marie-France Coupey (née en 1942) parmi tant d'autres. Mais encore, l'identification générique à un western par plusieurs critiques et spectateurs n'explique que très partiellement les 7,1 millions d'entrées aux 24 premiers mois et les 8,8 millions au cumulatif. Car même les vrais

¹³ Daney, *La Rampe : Cahiers critiques 1970-1982*, 1983, p. 9.

¹⁴ Forest, « L'évolution de l'exploitation en France dans les années cinquante » dans Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dirigé par), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, 1997, p. 181.

westerns les plus populaires de cette période n'atteignaient pas un tel score. Il s'agissait évidemment des westerns à gros budget en écran large tels des titres comme *The Big Country* (1958), *The Unforgiven* (1960) ou *How the West Was Won* (1962). Parmi ces « westerns de série A », les deux plus gros succès étaient *The Alamo* (1960) et *The Magnificent Seven* (1961). *The Alamo* ne fit que 2,7 millions d'entrées du 2 décembre 1960 au 1^{er} décembre 1962. *The Magnificent Seven*, qui a été produit et réalisé par la même équipe que *The Great Escape*, ne fit que 2,8 millions du 1^{er} février 1961 au 31 janvier 1963, et ce même si Steve McQueen tenait déjà le deuxième rôle de la distribution. Justement, c'est seulement grâce à ses ressorties postérieures à 1963 (et donc à la suite de *The Great Escape and Wanted: Dead or Alive*) que *The Magnificent Seven* finit par cumuler 7,0 millions d'entrées. Bref, les 8,8 millions d'entrées de *The Great Escape* impliqueraient des raisons détachées de Steve McQueen ou du genre western.

De la même manière, les 4,7 millions d'entrées de *The Young Lions* ne s'expliquent pas non plus par la seule présence de Marlon Brando ou Montgomery Clift. Avant ce film, le meilleur score pour un film avec Brando était *On the Waterfront* avec un cumulatif de 3,4 millions d'entrées. Par la suite, dans les cinq années qui ont suivi *The Young Lions*, Brando n'obtiendra pas mieux avec *One Eyed Jack* (1961) ni avec *Mutiny on the Bounty* (1962) qui ne cumulent chacun que 1,8 million d'entrées¹⁵. Quant à Montgomery Clift, si on écarte *From Here to Eternity*, son autre film relatant 39-45, on ne compte aucun film dans sa filmographie qui se hisse comme un gros succès commercial. (Déjà qu'il y est très boiteux de traiter des drames psychologiques en noir et blanc avec Montgomery Clift sur la base de scores au box-office.)

Pour *The Longest Day*, outre tout ce que nous avons exposé au chapitre 8 en lien avec le 6 juin 1944, et outre ses « 42 vedettes internationales » sur l'affiche, le film a bénéficié d'un matraquage médiatique des plus exceptionnels qui remonte au tournage médiatisé en Normandie, mais aussi aux studios de Boulogne-Billancourt, sur l'île de Ré, et en Corse. Tournage très médiatisé notamment lorsque la production s'arrêta dans le Calvados ou à Sainte-Mère-Église où les

¹⁵Les chiffres d'entrées pour les 24 premiers mois d'exploitation ne contredisent pas les scores cumulatifs :
On the Waterfront : 2,8 millions
The Young Lions : 3,2 millions
One Eyed Jack : 1,5 million
Mutiny on the Bounty: 1,5 million

habitants ont été embauchés comme figurants. (Par ailleurs, la Corse avait auparavant servi au tournage de *The Guns of Navarone*; des scènes de grottes ayant été tournées dans la Baie de Bonifacio.)

Bref, le succès des cinq films hollywoodiens de notre corpus de base reposerait partiellement sur des raisons qui sont différentes et spécifiques à chacun des films. Mais justement, ces raisons spécifiques ne constituent qu'une explication très partielle des scores impressionnants au box-office. Il y a donc une part qui reste inexplicée et qui se rabattrait par défaut sur le thème commun de la Deuxième Guerre mondiale puisqu'il y a contemporanéité avec le succès des films français qui abordent le même thème.

Notre enquête orale auprès de 229 rescapés de cette époque a permis d'entendre de manière clairsemée une vingtaine de personnes qui ont effectivement eu un intérêt particulier pour la Deuxième Guerre mondiale au cinéma. Mais dans la plupart de ces cas, l'intérêt fut spécifique à trois, quatre ou cinq titres précis; ce fut donc un intérêt ponctuel et sélectif. Par exemple, Marc Raffray (né en 1938) ne s'intéressait qu'aux films relatant la Résistance, et non pas films relatant « les saloperies de la Collaboration ». Marie Dujardin (née en 1943) s'intéressait aux films français sur les prisonniers de guerre, mais fuyait les films américains parce que « ce sont des films qui mentaient. » Au final, nous comptons seulement trois participants qui ont affirmé avoir une curiosité presque systématique pour tous films relatant 39-45 : Jean-Claude Tibes (né en 1936), Ghislaine Gosselin (née en 1939) et Jean-Marie Cyrille-Matte (né en 1948) même s'il est resté critique face à certaines productions trop commerciales.

Ainsi, notre enquête a donné à voir concrètement que les scores les plus faramineux au box-office seraient davantage engendrés par une cumulation heureuse de spectateurs ayant des approches très différentes; cela plutôt qu'un engouement homogène parmi les spectateurs. Cette constatation s'applique de manière particulièrement éclatante avec *The Bridge on the River Kwai*.

Toutefois, il demeurera toujours une part aléatoire dans les succès au box-office. Les scores impressionnants des films relatant la guerre conservent encore une part que nous n'avons pas élucidée. En plus des films relatant 39-45 que nous avons examinés, on pourrait aussi se pencher

sur la ressortie de *The Great Dictator* (Chaplin) survenue 15 jours après que le général de Gaulle ait obtenu les pleins pouvoirs de l'Assemblée nationale. En effet, à partir du 16 juin 1958, *The Great Dictator* enregistra 1,7 million d'entrées supplémentaires dans les 24 mois qui ont suivi. Ensuite, le 3 octobre 1958, jour même où le général de Gaulle lança son Plan de Constantine, *La Grande illusion* (Renoir) ressortit pour ajouter 2,7 millions d'entrées dans les 24 mois suivants¹⁶. Définitivement, les succès de box-office relèvent aussi d'une part d'inconscient des spectateurs.

9. En guise de réouverture

La Grande illusion a été amené dans la discussion en fin d'interview par trois participants, apparemment à cause d'une certaine insatisfaction à l'égard des films de notre corpus. En tout cas, ces trois personnes ont signifié que le film de Renoir était pour eux le plus grand film sur la guerre en général. L'un de ces trois est Henri Albanel (né en 1935) qui a effectué son service militaire de novembre 1959 à mars 1962. S'il y a pertinence de le préciser, Henri figure parmi nos participants les plus cinéphiles. Nous avons demandé à Henri s'il y a un film qui fait bien écho avec son expérience militaire. Il a répondu :

Non, il n'y a aucun. Je regrette beaucoup qu'il y a 2 millions qui ont fait l'Algérie, qui ont connu toutes sortes d'expériences même la torture. Mais il n'y a aucun film français qui rend cette expérience. C'est très dommage. C'est incompréhensible. Il faut remonter à *La Grande illusion* pour un bon film de guerre.

Pour Henri, même *La 317^e section* (Schoendoerffer, 1964) qui reste pourtant selon lui « le meilleur film sur l'Indochine » n'est pas satisfaisant. En rapport à son expérience en Algérie, Henri explique:

C'est différent, car ce sont des militaires de carrière, pas du contingent. Le saint-cyrien qui va au combat, c'est malheureux, mais il a choisi. Nous, on était des civils habillés en militaire. On comptait les jours. Le sentiment qu'on était inutile... Et le monde entier était contre nous...

¹⁶ Le succès de cette reprise a sûrement contribué à ce que le projet de porter à l'écran *Le Caporal épinglé* aboutisse entre les mains de Renoir vers 1960.

Malgré tout, il serait intéressant de s'attarder sur la filmographie de Pierre Schoendoerffer qui a été louangée par notamment Guy Bonpas (voir section 9.2), Jacques Salomon (voir section 9.5), Christian [REDACTED] (voir section 9.5), Roger [REDACTED] (voir section 9.3), et Alain [REDACTED] (voir section 9.1). Pour quatre de ces hommes qui admirent toujours l'armée, Pierre Schoendoerffer est le cinéaste qui a su le mieux représenter le corps militaire et les enjeux de guerre. Quatre autres participants, dont deux femmes, qui n'ont pas été présentés ont aussi affiché une haute estime pour les films de Schoendoerffer. Traiter de cette estime pour l'œuvre de Schoendoerffer et plus précisément de sa réception par des anciens combattants – qu'ils aient été appelés ou de métier – ferait l'objet d'une autre thèse.

Nous sommes aussi curieux d'explorer la grande affection qu'une dizaine de participants ont porté à l'un des deux films que sont *Il Giardino dei Finzi-Contini* (*Le Jardin des Finzi-Contini*, 1970) et *Les Guichets du Louvre* (1974). Ces participants avaient inclus l'un de deux films dans leur panthéon de films préférés préparé avant de connaître notre thématique de la Deuxième Guerre mondiale. Parmi eux, Geneviève Veyrhede (née en 1938) avait inclus les deux films dans sa liste.

Bibliographie

Composée de quatre parties :

Partie 1 : Critiques des films analysés qui ont publiées dans la presse à l'époque de la sortie

The Bridge on the River Kwai

The Young Lions

The Naked and the Dead

The Guns of Navarone

The Longest Day

The Great Escape

The Train

Week-end à Zuydcoote

Partie 2 : Monographies et articles cités

Partie 3 : Bases de données et publications d'informations diverses

Partie 4 : Ouvrages d'appoint nommés ou consultés

Partie 1 : Critiques dans la presse publiées à l'époque de la sortie des films analysés

The Bridge on the River Kwai

Les 14 articles des 13 journalistes scrutés par Thomas Cragin et par nous :

« Le Pont de la rivière Kwai » dans *Aurore*, 26 décembre 1957.

« Le Pont de la rivière Kwai » dans *Noir et blanc*, 4 janvier 1958.

« Le Pont de la rivière Kwai : La guerre, ses absurdités et ses folies... » dans *L'Humanité*, 25 décembre 1957.

ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Grandeur de l'absurde » dans *Combat*, 1^{er} janvier 1958.

BARONCELLI, Jean de, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Le Monde*, 25 décembre 1957.

CHAUVET, Louis, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Le Figaro*, 24 octobre 1963.

D'YVOIRE, Jean, « Un film d'humour féroce » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 janvier 1958.

DONIOL-VALCROZE, Jacques, « Un film explosif : Le Pont de la rivière Kwai » dans *France-Observateur*, 19 décembre 1957.

DUTOURD, Jean, « Un pont sur l'Allier » dans *Carrefour*, 25 décembre 1957.

FRESSOZ, Roger, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Témoignage chrétien*, 10 janvier 1958.

HURET, Marcel, « Le Pont sur la rivière Kwai » dans *France catholique*, 3 janvier 1958.

HURET, Marcel, « Le Pont sur la rivière Kwai » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 septembre 1958. (reprise partielle de *France catholique*, 3 janvier 1958)

MICHEL, Henri, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Éducation nationale*, 23 janvier 1958.

SALACHAS, Gilbert, « Films de guerre pour ou contre?... » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 janvier 1958.

6 critiques additionnelles scrutées par nous

« Les contradictions d'Alec Guinness » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 janvier 1958.

« Le Pont de la rivière Kwai » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 28 septembre 1958, p. 43.

BARONCELLI, Jean de, « Reprise du Pont de la rivière Kwai » dans *Le Monde*, 1^{er} novembre 1963.

BAZIN, André, « Haute infidélité » dans *Cahiers du cinéma*, No.80, février 58, p. 50.

ENGELHARD, Hubert, « Le Pont de la rivière Kwai », dans *Réforme 7*, 28 décembre 1957.

LOTH, Jean-Georges, « Le Pont de la rivière Kwai » dans *Cinéma 58*, No. 24, février 1958, p.101.

The Young Lions

« Le Bal des maudits » dans *France-Observateur*, 10 avril 1958.

« Le Bal des maudits » dans *Les Lettres françaises*, 10 avril 1958.

« Le Bal des maudits » dans *Noir et blanc*, 11 avril 1958.

« Le Bal des maudits » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 11 mai 1958.

« Le Bal des maudits » dans *Nouveaux jours*, 18 avril 1958.

ARLAUD, Rodolphe-Maurice, « Le Bal des maudits » dans *Combat*, 4 avril 1958.

BARONCELLI, Jean de, dans *Le Monde*, 8 mars 1958

BRULE, Claude, « Le Bal des maudits » dans *Paris-presse* du 4 avril 1958.

CARTA, Jean, « Le Bal des maudits » dans *Témoignage chrétien*, 17 avril 1959.

CHAUVET, Louis, « Le Bal des maudits » dans *Le Figaro*, 7 avril 1958.

DUBREUILH, Simone, « Le Bal des maudits » dans *Libération*, 11 avril 1958.

DURAN, Michel, « Le Bal des maudits » dans *Le Canard enchaîné*, 9 avril 1958.

GIVRAY, Claude de, « Performance d'acteurs » dans *Arts*, 9 avril 1958.

LABARTHE, André-S., « Le Bal des maudits » dans *Radio-Cinéma-Télévision*, 20 avril 1958.

MESNIL, Jacqueline, « Le Bal des maudits : Un livre...un film » dans *Combat*, 12 mai 1958.

ROCHE, France, « Le Bal des maudits » dans *France-soir*, 5 avril 1958.

VERDÈS, Nicole, « Le Bal des maudits » dans *L'Express*, 10 avril 1958.

The Naked and the Dead

« Les nus et les morts » dans *Le Monde*, 11 février 1959.

DELAHAYE, Michel, « Les nus et les morts » dans *Cinéma 59*, No 34, mars 1959, pp.101-102.

DEMONSABLON, Philippe, « Il y a toujours des militaires » dans *Cahiers du cinéma*, No. 93, mars 59, pp. 59-60.

DURAN, Michel, « Les nus et les morts » dans *Le Canard enchaîné*, 4 février 1959.

ROCHEREAU, Jean, « Les nus et les morts » dans *La Croix*, 13 février 1959.

H., D. « Les nus et les morts » dans *L'Express*, 5 février 1959

MARTIN, Marcel, « Les nus et les morts » dans *Les Lettres françaises*, 16 juillet 1969.

MAURIAC, Claude, « Les nus et les morts » dans *Le Figaro littéraire*, 7 novembre 1959.

MONJO, Armand, « Les nus et les morts : La guerre, ni fraîche ni joyeuse...» dans *L'Humanité*, 4 février 1959.

MAURIN, F., « Les nus et les morts : On peut parfois se passer d'un plus grand que soi » *L'Humanité-Dimanche*, 1 février 1959.

MONOD, Martine, « Les nus et les morts : Haine à la guerre » dans *Les Lettres françaises*, 5 février 1959.

The Guns of Navarone

« Les canons de Navarone » dans *Aux écoutes*, 15 septembre 1961.

« Les canons de Navarone » dans *Dernières nouvelles d'Alsace*, 23 septembre 1961.

« Les canons de Navarone » dans *Éducation nationale*, 21 septembre 1961.

« Les canons de Navarone » dans *L'Express*, 14 septembre 1961.

« Les canons de Navarone » dans *Les Lettres françaises*, 21 septembre 1961.

« L'aplomb tranquille des récits fabuleux » dans *Paris-press*, 12 septembre 1961.

« Les canons de Navarone » dans *Témoignage chrétien*, 8 décembre 1961.

BARONCELLI, Jean de, « Les canons de Navarone » dans *Le Monde*, 17 septembre 1961.

BOUSSINOT, Roger, « Les canons de Navarone » dans *Arts*, 13 septembre 1961.

CIANTAR, Maurice, « Les canons de Navarone » dans *Paris jour*, 13 septembre 1961.

F., D. de, « Les canons de Navarone » dans *Nouveaux jours*, 15 septembre 1961.

DUTOURD, Jean, « Les canons de Navarone » dans *Carrefour* du 20 septembre 1961.

LACHIZE, Samuel, « Les canons de Navarone » dans *L'Humanité*, 7 septembre 1961

MARCABRU, Pierre, « Les canons de Navarone » dans *Combat*, 14 septembre 1961.

RABINE, Henry, « Les canons de Navarone » dans *La Croix*, 15 septembre 1961.

TREMOIS, C.-M., « Les canons de Navarone », *Télérama*, 24 septembre 1961.

VALENSI, R. « Les canons de Navarone » dans *L'Aurore*, 7 septembre 1961.

The Longest Day

« Le jour le plus long » dans *Nouvelles Littéraires*, 18 octobre 1962.

AUBRIANT, Michel, « Le jour le plus long : Quand Épinal se saisit de l'Histoire » dans *Paris Presse*, 16 octobre 1962.

BARONCELLI, Jean de, « Le jour le plus long » dans *Le Monde*, 12 octobre 1962.

BERTRAND, Joseph, « Le jour le plus long » dans *Lanterne*, 9 novembre 1962.

BESSÈGES, André, « Le jour le plus long » dans *France-Catholique*, 2 novembre 1962.

CHAPIER, Henri, « Le jour le plus long » dans *Combat*, 12 octobre 1962.

CHAUVET, Louis, « Le jour le plus long » dans *Le Figaro*, 11 octobre 1962.

CIANTAR, Maurice, « Le jour le plus long : une fresque historique », dans *Paris Jour*, 11 octobre 1962.

FAVALELLI, Max, « Le jour le plus long » dans *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 24 octobre 1962.

FABRE, Jacqueline, « Le jour le plus long : une grande page d'Histoire » dans *Lettres, Arts*, 12 octobre 1962.

GARRIGOU-LAGRANGE, Madeleine, « Le jour le plus long » dans *Témoignage Chrétien*, 15 novembre 1962.

MARC, Henri, « Enfin, voici le jour !... » dans *Populaire*, 24 octobre 1962.

MAURIAC, Claude, « Le jour le plus long » dans *Le Figaro littéraire*, 18 octobre 1962.

MONJO, Armand, « Le jour le plus long » dans *L'Humanité*, 13 octobre 1962.

ROCHEREAU, Jean, « Le jour le plus long » dans *La Croix*, 25 octobre 1962.

The Great Escape

« La Grande Évasion » dans *Éducation Nationale*, 14 novembre 1963.

« La Grande Évasion » dans *Le Figaro*, 29 août 1963.

« Le tunnel de la rivière Kwai » dans *Paris presse*, 13 septembre 1963.

« Un magnifique eastern » dans *Le Canard enchainé*, 28 août 1963.

CHAPIER, Henry, « La Grande Évasion » dans *Combat*, 26 août, 1963.

FABRE, Jacqueline, « La Grande Évasion » dans *Libération*, 28 août 1963.

LACHIZE, Samuel, « La motocross fantastique » dans *L'Humanité*, 28 août 1963.

LENOIR, Thomas, « Le motocross du Mercenaire » dans *L'Express*, 22 août 1963.

MARCABRU, Pierre, « La Grande Évasion : pour s'évader » dans *Arts*, 4 septembre 1963.

MARTIN, Marcel, « La Grande Évasion » dans *Lettres françaises*, 29 août 1963.

OMS, Marcel, « La grande désillusion ou les officiers épinglés » dans *Positif*, février 1964, pp.48-51.

PHILIPPE, C.-J., « La Grande Évasion » dans *Télérama*, no 712, 8 septembre 1963.

RABINE, Henry, « La Grande Évasion », dans *La Croix*, 27 septembre 1963.

The Train

« Le train déraillera trois fois... » dans *France-soir*, 26 septembre 1964.

« Le train : L'extravagant numéro de Michel Simon » dans *Combat*, 28 septembre 1964.

« Le train » dans *L'École libératrice*, 9 octobre 1964.

C. M. « Résistance et panache » dans *Les Lettres françaises*, 8 octobre 1964.

CHAPIER, Henry, « Le train : l'involontaire caricature d'un épisode pathétique de la résistance » dans *Combat*, 1 août, 1964.

CHAUVET, Louis, « Le train » dans *Le Figaro*, 29 septembre 1964.

CIMENT, Michel, « Un train-train commémoratif » dans *France-Observateur*, 1 octobre 1964.

DAUSSOIS, Guy, « Le train : la résistance romancée » dans *Démocratie 64*, 1 décembre 1964.

GARSON, Claude, « Le train » dans *L'Aurore*, 29 septembre 1964.

G., J.-P., « Le train » dans *Le Canard enchaîné*, 30 septembre 1964.

LACHIZE, Samuel, « Pour l'amour de l'art » dans *L'Humanité*, 30 septembre 1964.

LÉRIDANT, Jean-Pierre, « Le train » dans *Europe*, 1 octobre 1964.

MAGNAN, Henry, « Le train » dans *Libération*, 26 septembre 1964.

RABINE, Henry, « Le train » dans *La Croix*, 3 octobre 1964.

SICLIER, Jacques, « Le spectacle de la guerre » dans *Télérama*, 11 octobre 1964.

ZAND, Nicole, « Le train » dans *Le Monde*, 2 octobre 1964.

Week-end à Zuydcoote

« Week-end à Zuydcoote » dans *Télérama*, 10 janvier 1965.

ALLOMBERT, Guy, « Henri Verneuil : j'ai quatre ennemis » *Arts*, 3 février 1965.

BOLDUC, Albert, « Les circonstances et la mise en scène : Week-end à Zuydcoote » dans *Positif*, no 69, mai 1965.

BOURDIER, René, « Deux heures avec Robert Merle, romancier comblé par le cinéma », dans *Les Lettres Françaises*, 24 décembre 1964.

CAPDENAC, Michel, « L'Apocalypse de Dunkerque selon Merle et Verneuil » dans *Les Lettres françaises*, 24 décembre 1964.

CHAPIER, Henry, « Week-end à Zuydcoote », dans *Combat*, 21 décembre 1964.

CHAUVET, Louis, « Week-end à Zuydcoote », dans *Le Figaro*, 21 décembre 1964.

DURAN, Michel, « Week-end à Zuydcoote » dans *Le Canard enchaîné*, 23 décembre 1964.

GARSON, Claude, « Week-end à Zuydcoote » dans *L'Aurore*, 19 décembre, 1964.

GAULT, François, « Week-end à Zuydcoote » dans *Le Coopérateur de France*, 23 décembre 1964.

LACHIZE, Samuel, « Deux jours en enfer », dans *L'Humanité*, 22 décembre 1964.

TARASE, Claude, « Les vaincus de 40 » dans *L'Express*, 28 décembre 1964.

Partie 2 : Monographies et articles cités

The Bridge on the River Kwai, Pierre Boulle et son roman

« Pierre Boulle nous parle du Pont de la Rivière Kwai » dans *Flux*, 2, 8, été 1958, Éditeur ESE, p. 60.

BECKER, Lucille, *Pierre Boulle*, Twayne Publishers, New York, 1996.

BOULLE, Pierre, *Le Pont de la rivière Kwai*, Julliard, 1953.

BOULLE, Pierre, *Aux sources de la rivière Kwai*, Julliard, 1966.

CRAGIN, Thomas, « Summoning the Spirit of Vichy and the Resistance: The Bridge on the River Kwai and the Transformation of French Public Memory » dans *Modern & Contemporary France*, Vol. 21, no. 3, Août 2013, pp. 297-316.

GOIMARD, Jacques (préfacé et réuni par), *Pierre Boulle : Romans héroïques*, Omnibus, Paris, 1996 réédition 2013.

GOIMARD, Jacques (préfacé et réuni par), *Pierre Boulle : La Planète des singes et autres romans*, Omnibus, Paris, 1998 réédition 2013.

SCHOLZ, Anne-Marie, “The Bridge on the River Kwai Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German past” in *German History*, Vol 26, No 2, 2008, pp. 219-250.

JOYAU, George, « The Bridge on the River Kwai: From the Novel to the Movie » dans *Literature/Film Quarterly*, Printemps 1974, Vol 2, No 2, pp. 174-182.

TUSSEAU, Jean-Pierre, « Pierre Boulle : au delà du « Pont »... loin « des singes » dans *Nuit blanche*, no. 55 mars-avril-mai 1994, pp. 10-16.

Cinéma et Deuxième Guerre mondiale

CULL, Nicholas J. "Great Escapes: 'Englishness' and the Prisoner of War Genre." in *Film History* Vol. 14, no. 3-4, 2002, pp. 282-295.

DANIEL, Joseph, *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats 1895-1971*, Armand Colin, Paris, 1972.

DURGNAT, Raymond, *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence*, Faber & Faber Ltd, Londres, 1970.

JACQUET, Michel, *Travelling sur les années noires : L'Occupation par le cinéma français depuis 1945*, Alvik, Paris, 2004.

LINDEPERG, Sylvie, *Les Écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS, 1997.

LINDEPERG, Sylvie, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007.

RAMSDEN, John, « Refocusing 'The People's War': British War Films of the 1950s » in *Journal of Contemporary History*, Vol 3, No 1, pp. 35-63, 1998.

ROUSSO, Henry, *Le syndrome Vichy 1944 à nos jours*, Seuil, Paris, 1987.

Réception des films

GELLY, Christophe, David ROCHE (dirigé par), *Cinéma et théories de la réception: Études et panorama critique*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2012.

KUHN, Annette, *Dreaming of Fred and Ginger : Cinema and Cultural Memory*, New York University Press, 2002.

STAIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992.

STAIGER, Janet, *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*, New York University Press, 2000.

STAIGER, Janet, *Media Reception Studies*, New York University Press, 2005.

L'enquête orale

ARON-SCHNAPPER, Dominique, Danièle HANET, « D'Hérodote au magnétophone : sources orales et archives orales » in *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 1980, Volume 35, Numéro 1, pp. 183-199.

BEAUD, Stéphane, Florence WEBER, *Guide de l'entretien de terrain*, La Découverte, Paris, 2010.

DESCAMPS, Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Éditions Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris, 2001.

Idéologies dans le cinéma hollywoodien par des auteurs français

JULLIER, Laurent, Jean Marc LEVERATTO, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Vrin, Paris, 2008.

Cinéphilie

JULLIER, Laurent, Jean Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, Armand Colin, Paris, 2010.

Socioéconomie du cinéma en France

DEBENEDETTI, Stéphane, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique » in *Recherche et Applications en Marketing*, Vol. 21, No. 2 (juin 2006), pp. 43-59. (Association Française du Marketing)

HUBERT-LACOMBE Patricia, *Le cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, L'Harmattan, Paris, 1996.

MONTEBELLO, Fabrice, *Le cinéma en France*, Armand Colin, Paris, 2005.

FOREST, Claude, « L'évolution de l'exploitation en France dans les années cinquante » dans Pierre-Jean Benghozi, Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995) : Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 181-193.

Ciné-club

AGEL, Henri, *Le Cinéma*, Casterman, Paris, 1954.

AGEL, Henri, *Précis d'initiation au cinéma : Classes de 3^e, 2^e, 1^{er}e et classes supérieures*, Édition de l'École, Paris 1957.

SOUILLÉS-DEBATS, Léo, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, AFRHC, Paris, 2017.

David Lean

BROWNLOW, Kevin, *David Lean A biography*, Richard Cohen Books, Londres, 1996.

PHILIPS, Gene, *Beyond the Epic: The Life and Films of David Lean*, University Press of Kentucky, Lexington, 2006.

SILVER, Alain, James URSINI, *David Lean and his films*, Leslie Frewin Publishers, Londres, 1974.

WATTS, Stephen, « David Lean », *Films in Review*, Avril 1959, pp. 245-247.

Michael Wilson

CEPLAIR, Larry, « A Marxist in Hollywood: The Screenwriting Career of Michael Wilson (1914–1978) », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 34:2, pp. 187-207, 2014.

DMOHOWSKI, Joseph, «Under the Table: Michael Wilson and the Screenplay for *The Bridge on the River Kwai* » Vol. 34, no 2. Printemps 2009.

Jack Hawkins

HAWKINS, Jack, *Anything for a Quiet Life* , Hamish Hamilton Ltd, Londres, 1973.

Robert Merle

MERLE, Pierre, *Robert Merle : Une vie de passions*, Éditions de l'Aube, 2008.

Durant la IV^e République

DUHAMEL, Éric, *Histoire politique de la IV^e République*. La Découverte, Paris, 2000.

KUISEL, Richard, *Seducing the French : The Dilemma of Americanization*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Guerre d'Algérie

JAUFFRET, Jean-Charles (dirigé par), *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie*. Autrement, Paris, 2003.

RIOUX, Jean-Pierre (dirigé par), *La Guerre d'Algérie et les Français*, Fayard, Paris, 1990.

Bombardements alliés

FLORENTIN, Eddy, *Quand les Alliés bombardaient la France 1940-1945*, Perrin, Paris, 1997.

KNAPP, Andrew, *Les Français sous les bombes alliées 1940-1945*, Tallandier, Paris, 2014, édition revue en 2019.

Débarquement en Normandie

LELEU, Jean-Luc (sous la direction de), *Le Débarquement : De l'événement à l'épopée*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2018.

Crise de Suez

GROSSER, Alfred, *La IV^e République et sa politique extérieure*, Armand Collin, Paris, 1961.

PINEAU, Christian, *1956 Suez*, Robert Laffont, Paris, 1976.

Bases militaires américaines en France

POTTIER, Olivier, *Les bases américaines en France (1950-1967)*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Divers

BILTEREYST, Daniel, Richard MALTBY, Philippe MEERS (dirigé par), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Londres, 2017.

DANEY, Serge, *La Rampe : Cahiers critiques 1970-1982*, Gallimard, Paris, 1983.

HANDEL, Leo A., *Hollywood Looks at Its Audience: A report of Film Audience Research*, University of Illinois Press, Urbana, 1950.

LABORIE, Pierre, *Le Chagrin et le venin : Occupation. Résistance. Idées reçues*, Éditions Bayard, 2011, réédition par Gallimard, Paris, 2014.

MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, 1962, réédition par Armand Colin, Paris, 2008.

Partie 3 Bases de données et publications d'informations diverses

Box-office

Centre national de la cinématographie et de l'image animée (*Données chiffrées du box-office*)

www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/box-office

British Film Institute (Research and Statistics Unit)

www.bfi.org.uk/statistics

www.old.bfi.org.uk/features/ultimatefilm/chart/

ANDERSON, S. Eric; ALBERTSON, Stewart; SHAVLIK, David, “ How the Motion Picture Industry Miscalculates Box Office Receipts ” in *Proceedings of the Midwest Business Economics Association*, Mars 17 à Mars 19 2004, Chicago, Illinois.

Box-office Benful (compilation à partir des données de l'Osservatorio dello Spettacolo)

www.boxofficebenful.blogspot.com/2013/11/i-film-piu-visti-nei-cinema-in-italia.html

Page personnelle de Robert Munafo : The Published Data of Robert Munafo

www.mrob.com

Ingénieur de formation qui construit des algorithmes et expose diverses statistiques dont des chiffres d'entrées au cinéma dans le marché domestique américain.

Blog de Benoit Rouilly : Screenville

www.screenville.blogspot.com/p/world-cinema-stats-index.html

Compilation des données de box-office et estimations de valeurs d'entrées à partir de : Variety, Motion Picture Association of America, National Association of Theatre Owners, et Osservatorio dello Spettacolo.

Salles de cinéma

Sud Ouest

www.sudouest.fr/2017/08/18/bordeaux-dans-le-retro-zoom-en-images-sur-les-anciens-cinemas-de-quartier-3705016-2780.php

Dernière consultation le 13 novembre 2020.

Salles-cinema.com : les lieux du 7^e art

www.salles-cinema.com

Dernière consultation le 13 novembre 2020.

Divers

Institut Dourdin, *Étude de marché du cinéma français 1958*, Paris, CNC, 1958.

Partie 4 Ouvrages d'appoint nommés ou consultés

Cinéphilie

BAECQUE, Antoine de, *La cinéphilie : Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, Paris, 2013.

KEATHLEY, Christian, *Cinephilia and History or The Wind in the Trees*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

Méthodologie en Histoire

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier de l'historien*, réédition de Armand Colin, Paris, 1997.

GINZBURG, Carlo, *Mythes emblèmes traces : Morphologie et histoire*, Verdier, trad : Aymard, Paoloni, Bonan, Sancini-Vignet, Verdier, Paris, 1989

Pierre Boulle

SAINT-MLEUX, André. « Retour sur le pont de la Rivière Kwai : Pierre Boulle et l'Indochine « prisonnière » des Japonais (1941-1945) » dans *Outre-mers*, tome 93, n°352-353, 2e semestre 2006. savoirs autochtones XIXe-XXe siècles, sous la direction de Sophie Dulucq et Colette Zytnicki. pp. 249-257.

David Lean

ORGAN, Steven, *David Lean Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009.

Idéologies dans le cinéma hollywoodien par les auteurs français

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain* Anne-Marie, Armand Colin (2^e ed.), Paris, 2012.

JULLIER, Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans*, Éditions de Fallois, Paris, 2008.

Cinéma sur la Deuxième Guerre mondiale

BASINGER, Jeanine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press, Middletown, 2003.

LANGLOIS, Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, L'Harmattan, Paris, 2001.

LAROCHE, Josepha, *La Deuxième Guerre mondiale au cinéma : Le jeu trouble des identités*, L'Harmattan, Paris, 2017.

HEWITT, Leah, *Remembering the Occupation in French Film*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.

Cinéma et guerres de décolonisation

DAVIS, Colin, « Renoir and the Vichy Syndrome: *This Land is Mine*, *Carola* and *Le Caporal épinglé* » in *South Central Review*, 28, 3 (Automne 2011): pp. 45-62.

LANGFORD, Rachel, « Revenants de guerre? Spectres of decolonization in the french Second World War combat film » in *French Studies*, vol. 67, no. 3, pp. 355-370.

Death Railway

COAST, John, *Railroad of Death* 4th edition, Myrmidon, New Castle upon Tyne, 2014.

COAST, John, "Return to the River Kwai", in *Argosy*, Octobre 1969, Volume 369, numéro 4. Reproduit dans *Railroad of Death* 4th edition, Myrmidon, New Castle upon Tyne, 2014, pp. 333-341.

Guerre d'Algérie

BRANCHE, Rapahelle, « *Papa qu'as-tu fait en Algérie* » *Enquête sur un silence familial*, La Découverte, Paris, 2020.

STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, La Découverte, Paris, 1998.

PAGANELLI, Dominique, *Ils avaient 20 ans ils ont fait la guerre d'Algérie*, Tallandier, Paris, 2012.

Bombardements alliés

DODD, Lindsay, Andrew KNAPP, « How Many Frenchmen did you Kill?" British Bombing Policy Towards France (1940-1945) », *French History*, 22(4), 2008, pp. 469-492. <http://fh.oxfordjournals.org/content/22/4/469.abstract>

FACON, Patrick, *Le bombardement stratégique*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996.

PANICACCI, Jean-Louis, *Les Alpes-Maritimes dans la guerre 1939-1945*, Éditions De Borée, Paris, 2013.

Crise de Suez

LEFEBVRE, Denis, *L'affaire de Suez*, Éditions Bruno Leprince, Paris, 1996.

Quand passent les cigognes

CHARTREUX, Félix, « La sortie du film *Quand passent les cigognes* en France. Configuration d'un succès cinématographique soviétique en 1958 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 26, no. 2, 2007, pp. 151-167.

Souvenirs et science de la mémoire

JOURNAUD, Pierre, Hugues TERTRAIS, *Paroles de Diên Biên Phu : Les survivants témoignent*, Tallandier, Paris, 2004.

McADAMS, Dan, *The Story We Live by: Personal myths and the making of the self*, Morrow, New York, 1993.

MOULIN, Chris, Akira O'CONNOR, Claire RAHBONE, « The things you remember best happened when you were between 15 and 25 – here's why », *The Conversation*, 16 novembre 2016.

www.theconversation.com/the-things-you-remember-best-happened-when-you-were-between-15-and-25-heres-why-68792

Dernière consultation le 13 novembre 2020.

PILLEMER, David, *Momentous Event, Vivid Memories*, Harvard University Press, Boston, 1998.

SCHACTER, Daniel, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, Harper Collins Publishers, 1ère édition 1996.

Divers

DAYAN, Daniel, « Les mystères de la réception » dans *Le Débat*, numéro 71, 1992/4, pp. 141-157.

DUFRESNE, Florence, Jérôme KROP, « La massification scolaire sous la Ve République: Une mise en perspective des statistiques de l'Éducation nationale (1958-2014) », *Éducation et Formations*, Ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, Direction de l'évaluation et de la prospective, 2016, pp. 5-20.

JANCOVICH, Mark, Lucy FAIRE, Sarah STUBBINGS, *The Place of the Audience*, BFI Publishing, Londres, 2003.

JEANNE, René, *Tu seras Star ! Introduction à la vie cinématographique*, La Nouvelle Société d'Édition, Paris, 1929.

MONTEBELLO, Fabrice, « Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du « héros » en milieu ouvrier » dans *Politix*, vol. 6, n°24, Quatrième trimestre 1993. Affaires culturelles. pp. 115-133.

MORLEY, David, *Television, Audience and Cultural Studies*, Routledge, Londres, 1992.

TARANGER, Marie-Claude, « Une mémoire de seconde main ? Film, emprunt et référence dans le récit de vie » dans *Revue Hors-Cadre*, numéro 9, 1991, pp. 41-60.

Annexe 1 : Exemples du flyer distribué pour le recrutement des participants

Pour recruter nos participants, nous avons notamment distribué un flyer consistant en une feuille de format A4 avec un recto et un verso.

Le lecteur trouvera ci-après la version du flyer pour Grenoble et la version pour Nice. Au recto, une photo en couleur du Gaumont-Palace de Paris était présente sur toutes les versions.

La version pour Grenoble comporte deux photos de salles grenobloises aujourd'hui disparues : le Gaumont-Palace de Grenoble sur l'Avenue Alsace-Lorraine et l'Eden Cinéma sur les Cours Jean-Jaurès.

La version pour Nice comporte les photos de deux grandes salles du centre-ville : le Gaumont-Palace de l'Avenue Jean-Médecin et l'Escurial de l'Avenue Georges-Clémenceau.

Le lecteur remarquera que le texte nomme des acteurs de cinéma populaire. De plus, outre l'affiche de *Si Versailles m'était conté*, les photos de salle montrent des affiches de films populaires.

Souvenirs des films et du cinéma de votre jeunesse...



C'était avant les multiplexes, avant la télévision... À l'époque de Fernandel, Bourvil, Michèle Morgan, Martine Carol, Gérard Philipe, Pierre Fresnay, Gary Cooper, Cary Grant, Silvana Mangano...

Si vous avez suffisamment de sagesse pour être allé au cinéma à la fin des années 50 (ou même antérieurement), je vous invite à partager vos souvenirs et votre cinéphilie dans le cadre d'une thèse sur la réception du cinéma d'antan

Si vous êtes disposé à témoigner, ou avez un proche qui pourrait témoigner pour cette enquête qui se veut aussi un document de mémoire collective, n'hésitez pas à me contacter pour une éventuelle rencontre chez vous selon votre convenance.

Hieu Ly, doctorant en *Études cinématographiques*
Paris 3 Sorbonne-Nouvelle / Université de Montréal



Aujourd'hui, les films sont plus que jamais à portée de main avec Internet. La consommation de films que font vos petits-enfants sur leur gadget électronique n'a pas du tout cette dimension de rituel évènementiel qu'avait la salle de cinéma avec ses ouvreuses et attractions sur scène.

Votre nostalgie est donc pour cette époque où la projection d'un film en salle avait un caractère sacré par son exclusivité. Au-delà de l'expérience en collectivité où la famille et les voisins du quartier rient et pleurent à l'unisson devant le grand écran, la salle de cinéma était aussi un lieu de sociabilité. Et si vous avez grandi dans un petit village, vous avez aussi connu le phénomène de l'unique salle de projection devenant le lieu de rassemblement d'une sorte de messe du dimanche après-midi.

Après tout, vous aviez raison d'avoir fait l'école buissonnière tous ces après-midis pour préférer les salles obscures. Car plus qu'un loisir qui vous permettait de vivre par procuration des aventures autrement inaccessibles, les films que vous avez vus durant votre enfance sont une école qui vous a formé inconsciemment.

Je vous invite donc à vous joindre à ce document de mémoire collective que je construis à l'aide de témoignages par les vénérables qui ont vécu cette belle époque des salles qui s'étend de l'après-guerre jusqu'à la fin des guerres de décolonisation.



J'aimerais vous interviewer à propos des films que vous avez vus durant cette période afin de construire une étude de réception. Vos souvenirs même partiels seront assurément utiles lorsque colligés avec les témoignages de vos contemporains recrutés à travers la France. Au final, ma thèse vise aussi ardemment à donner la parole aux simples cinéphiles dans un contexte où la critique/l'intelligentsia a occupé une trop forte voix dans les Histoires du cinéma.



Souvenirs des films et des salles de votre jeunesse...



C'était avant les multiplexes, avant la télévision... À l'époque de Fernandel, Bourvil, Michèle Morgan, Martine Carol, Gérard Philipe, Pierre Fresnay, Gary Cooper, Cary Grant, Silvana Mangano...

Si vous avez suffisamment de sagesse pour être allé au cinéma à la fin des années 50 (ou même antérieurement), je vous invite à partager vos souvenirs et votre cinéphilie dans le cadre d'une thèse sur la belle époque des salles.

Si vous êtes disposé à témoigner, ou avez un proche qui pourrait témoigner pour cette enquête qui se veut aussi un document de mémoire collective, n'hésitez pas à me contacter pour une éventuelle rencontre chez vous selon votre convenance.

Hieu Ly, doctorant en *Études cinématographiques*
Paris 3 Sorbonne-Nouvelle / Université de Montréal



Aujourd'hui, les films sont plus que jamais à portée de main avec Internet. La consommation de films que font vos petits-enfants sur leur gadget électronique n'a pas du tout cette dimension de rituel évènementiel qu'avait la salle de cinéma avec ses ouvreuses et attractions sur scène.

Votre nostalgie est donc pour cette époque où la projection d'un film en salle avait un caractère sacré par son exclusivité. Au-delà de l'expérience en collectivité où la famille et les voisins du quartier rient et pleurent à l'unisson devant le grand écran, la salle de cinéma était aussi un lieu de sociabilité. Et si vous avez grandi dans un petit village, vous avez aussi connu le phénomène de l'unique salle de projection devenant le lieu de rassemblement d'une sorte de messe du dimanche après-midi.

Après tout, vous aviez raison d'avoir fait l'école buissonnière tous ces après-midis pour préférer les salles obscures. Car plus qu'un loisir qui vous permettait de vivre par procuration des aventures autrement inaccessibles, les films que vous avez vus durant votre enfance sont une école qui vous a formé inconsciemment.

Je vous invite donc à vous joindre à ce document de mémoire collective que je construis à l'aide de témoignages par les vénérables qui ont vécu cette belle époque des salles qui s'étend de l'après-guerre jusqu'à la fin des guerres de décolonisation.



J'aimerais vous interviewer à propos des films que vous avez vus durant cette période afin de construire une étude de réception. Vos souvenirs même partiels seront assurément utiles lorsque colligés avec les témoignages de vos contemporains recrutés à travers la France. Au final, ma thèse vise aussi ardemment à donner la parole aux simples cinéphiles dans un contexte où la critique/l'intelligentsia a occupé une trop forte voix dans l'historiographie du cinéma.



Annexe 2 : Canevas de notre entretien semi-directif

Dans l'idée d'un entretien semi-directif, les questions ci-dessous n'ont pas toutes été posées à chacun de nos 229 participants. Ne figurent pas ici, les sous-questions qui ont été improvisées devant certains participants dans un contexte bien particulier pour relancer la discussion ou obtenir davantage de développements.

Première partie

1. Faites une courte autobiographie — comme vous l'entendez — qui révèle la classe socioprofessionnelle de vos parents.
2. Si vous devez creuser dans vos souvenirs les plus anciens, quel serait le premier contact que vous avez eu avec ce qu'on appelle le cinéma ? Quel âge aviez-vous ? Souvenez-vous du contexte ? de la salle ? du titre du film ?
3. Êtes-vous passé par une phase où les films américains vous paraissaient supérieurs ? Les acteurs américains avaient une aura que les acteurs français n'avaient pas ?
4. Lisiez-vous les critiques ?

Deuxième partie

Extrait des 16 dernières minutes de *The Bridge on the River Kwai* sans avoir révélé au préalable le titre.

1. Est-ce que l'intrigue du film dans son entier était-elle encore claire dans vos souvenirs ou est-ce que vous avez eu besoin que l'extrait se déroule dans toute sa longueur pour vous retrouver des repères ?
2. Reculons plusieurs décennies en arrière. Imaginons que vous êtes à l'épreuve d'un bac cinéma. La première question est de résumer l'intrigue du *Pont de la rivière Kwai* dans son entier. Vous êtes évalué non pas sur des détails, mais si vous avez saisi l'essence de l'intrigue. Allez-y.
3. La deuxième question de l'épreuve du bac est de faire une courte dissertation sur le film. De quoi parle le film ?
4. Selon votre lecture personnelle, le colonel Nicholson est-il tombé accidentellement sur le détonateur ou est-il tombé volontairement ? Quelle est votre interprétation personnelle de ce segment ?

5. Quand avez-vous vu ce film pour la première fois ? Prenez des points de repère, et tentez une année.
Qu'est-ce qui vous fait dire aujourd'hui que ce fut lors de sa sortie initiale ?
6. Avez-vous revu le film depuis ?
7. *Le Pont de la rivière Kwaï* a eu un succès international, mais c'est en France que le film a connu son plus grand succès. *Le Pont de la rivière Kwaï* n'arrive seulement qu'au 84^e du box-office américain, et seulement qu'au 35^e rang au Royaume-Uni. Mais avec ses 13,4 M d'entrées en France (dont au moins 9M lors de ses 24 premiers mois) le film est aujourd'hui encore au 15^e rang du box-office français de tous les temps. Vous qui avez vu le film lors de son exploitation initiale (ou avez souvenir de la sortie du film même si vous ne l'avez pas vu à ce moment-là), quelle explication personnelle pourriez me donner pour expliquer le succès en France ?
8. [Lorsque le cas s'y prêtait, fut posée la question qui suit :] Avez-vous discuté du film avec votre père/mère/oncle ...?
9. Connaissez-vous l'origine du scénario ?
10. À quel moment Pierre Boule est-il entré dans votre esprit ?
Connaissez-vous Boule avant ou après avoir vu *La Planète des singes*?
11. Que savez-vous d'autres de Pierre Boule ?

Troisième partie

Passage d'un extrait de :

The Young Lions

Le passage du Rhin

The Longest Day

The Great Escape

The Train

Weekend à Zuydcoote

et autres films du corpus élargi selon la réceptivité du participant.

Je vais vous nommer des titres de film. Vous me dites si vous connaissez ces films. Et si oui, dites-moi quand l'avez-vous vu, faites-moi part de votre ressenti du film, qu'avez-vous retenu de ce film ?

Revue de tous les titres du corpus élargi. (Les titres de l'après-guerre immédiat sont omis pour les participants les plus jeunes ou moins mordus de cinéma.)

Quatrième partie

1. Vous qui êtes né en 19XX, quel rapport avez-vous entretenu avec 39-45 dans votre jeunesse, et quel rapport avez-vous entretenu avec 39-45 sur un écran de cinéma?
2. Dans votre adolescence, aviez-vous eu une curiosité de fouiller le passé ou étiez-vous tourné vers l'avenir ?
3. Est-ce que vos parents vous parlaient des années d'Occupation ?
4. Par rapport à l'ensemble des Français, dans quels groupes rangez-vous vos parents ? Ceux qui ont été très affectés par la guerre ? Ceux qui sont dans la moyenne des Français ? ou ceux qui ont plutôt été épargnés ?
5. À quel âge avez-vous pris connaissance de la Collaboration ? De la délation ? Des filles tondues ?
6. Quel était le canal d'informations le plus déterminant dans la reconstruction de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale dans les années d'après-guerre et/ou durant les décennies 1950 et 1960?
7. Franchement, le cinéma et plus particulièrement les films de fictions ont-ils été pour vous instructeur de l'Histoire entre 39 et 45 ?
8. Si oui, les films américains avaient-ils la même valeur historique que les films français? Ou bien le film américain était surtout du divertissement alors que le film français pouvait avoir plus de crédibilité ?
9. Avez-vous souvenir d'un malaise autour de vous avec la figure du bon allemand dans les films comme *Le Silence de la mer*, *Un taxi pour Tobrouk*, *Le Bal des maudits*, *Torpilles sous l'Atlantique* ?
10. Quel a été l'évènement politique le plus marquant dans votre jeunesse ?
11. Avez-vous souvenir du printemps 1958 ?
12. Avez-vous souvenir d'une résurgence de la mémoire de 39-45 avec le retour du Général de Gaulle ?
13. Au jeune gamin (ou jeune adulte) que vous étiez dans les années 50, si on lui avait posé la question : « Qui a libéré la France de l'occupation allemande? », qu'est-ce que le gamin (jeune homme) aurait répondu à cette époque-là? »
14. Êtes-vous passé par une phase où vous avez eu une fascination pour la nation américaine ou la culture américaine avec le rock, le jazz et le cinéma américain ?

15. Les films du Hollywood classique comportent une récurrence narrative, un schéma narratif qu'on retrouve habituellement dans les récits hollywoodiens classiques. Ce schéma est généralement désigné par une terminologie composée deux mots anglais. Quels sont ces deux mots anglais ?
16. Qu'est ce qui a été le plus difficile durant le service militaire ? Quelle frustration avez-vous rencontrée ?
17. Quel film reflète le mieux votre expérience militaire ?
18. Maintenant, on se fait plaisir. Dressez-moi votre panthéon de films préférés de tous les temps.

Annexe 3 : Commentaires de participants sur *Lacombe Lucien*

La section 8.1 expliquait que le film de Louis Malle était abordé essentiellement selon deux méthodes de lecture. La première est une adhésion à la thèse de Malle, et la deuxième est un rejet. Nous exposons quatre cas de rejet frappant.

██████████ (né en 1937) dit : « C'est un voyou...c'est un petit con jaloux des autres qui se venge, et se donne de l'importance en étant milicien. »

Julien Glicenstein (né en 1934) n'a pas aimé ce film qui, pour lui, servait à donner une bonne conscience aux familles riches pétainistes. La discussion avec Julien donne à voir qu'il a connaissance que Louis Malle est héritier d'une famille industrielle. Ainsi, le commentaire que Julien nous livre ne découle pas strictement de son appréciation du film seul, mais de sa connaissance du paratexte.

Jacques Villain (né en 1934) dit : « Ça été vu comme une tentative d'excuser les... les miliciens, les collaborateurs... Moi j'ai trouvé que ... effectivement, on essaie de comprendre les miliciens... Mais ce personnage me donne l'impression d'être un parfait salaud. Je ne vois pas d'excuses possibles. »

Gérard Grandval (né en 1930) dit :

...le film qui a rendu les choses ambiguës. Qu'est-ce qui était bien, et qu'est-ce qui était pas bien... ce jeune milicien qui... Il est arrivé à ces cinéastes de dire que rien n'était clair. Alors que pour moi c'était clair. Alors que pour les gens, autour de moi, savaient très bien qui étaient les fascistes, et où était la vertu. Là encore, je trouve que les cinéastes ont après coup brouillé les choses. Ils ont trouvé que c'était pas si net que ça ; qu'on ne pouvait pas savoir et, etc. Ça ne correspond pas à ce que j'ai vécu. Quand j'ai vécu ces événements, tout était bien clair. Je n'avais pas de doute sur mon comportement.

Annexe 4 : Tableau de compilation des informations sur les 229 participants

Des informations relatives à chacun des 229 participants ont été compilées dans un tableau d'une dimension de 229 rangées par plus de 200 colonnes. En effet, nous avons arrêté notre compilation après près de 200 informations sur chaque participant, mais le tableau pourrait se poursuivre au-delà de ces 200 colonnes.

À titre d'exemple, nous présentons dans les pages qui suivent deux segments/portions du tableau qui sont particulièrement pertinents. La première portion est constituée de la cinquantaine de colonnes consacrées aux réponses sur *The Bridge on the River Kwai*. Ensuite, la deuxième portion regroupe une cinquantaine de colonnes consacrées aux réponses sur six autres films du corpus.

Le tableau de compilation aurait commencé à partir de la présente page pour s'étendre sur 10 pages. Dans la présente version publique de la thèse, ces 10 pages ont été retirées afin de ne pas diffuser les informations personnelles sur les 229 participants.

Servitude et grandeur militaires en *CinemaScope* : Étude de réception de *The Bridge on the River Kwai* et autres films relatant la Deuxième Guerre mondiale auprès des jeunes spectateurs en France de 1957 à 1964

Résumé

Par l'entremise d'une enquête ethnographique effectuée auprès de 229 cinéphiles français ayant fréquenté les salles de 1957 à 1964, nous examinons les différentes lectures que ces spectateurs - alors adolescents ou jeunes adultes- ont pu effectuer de *The Bridge on the River Kwai* (1957). D'autres succès au box-office tels *The Young Lions* (1958), *The Guns of Navarone* (1961) *The Longest Day* (1962), *The Great Escape* (1963) ou encore *Quand passent les cigognes* (1958) et les films français comme *Le Passage du Rhin* (1960) sont aussi examinés auprès de nos 229 participants afin de cerner l'approche qu'ils ont adoptée face à un film mettant la Deuxième Guerre mondiale en image.

En analysant non seulement le discours de nos participants sur les films, mais aussi leur « récit de vie », nous établissons les « traces » (tel que l'entend Janet Staiger dans ses travaux sur la réception) qui ont contribué à former le contexte de réception dans lequel ils ont « rencontré » les films. Nous traitons donc des notions de cadre d'interprétation et de stratégie interprétative. Ce qui veut dire que nous nous penchons dans un premier temps sur les circonstances qui amènent les spectateurs à attribuer une identité générique au film. Puis, suite à cette identification générique, nous examinons la stratégie interprétative choisie par les spectateurs dans leur lecture du film. Ainsi, nous pouvons voir que le vécu personnel de l'Occupation, ou sinon le roman familial de 39-45, a orienté la lecture des films. Nous constatons aussi que la Guerre d'Algérie a produit une forte polarisation des opinions sur l'Armée; ces prises de position sur l'Armée ont des répercussions sur la lecture de *The Bridge on the River Kwai*.

Mots clé : réception, enquête ethnographique, box-office, Deuxième Guerre mondiale, Guerre d'Algérie

***Servitude et grandeur militaires* in CinemaScope : The reception of *The Bridge on the River Kwai* and other films depicting the Second World War by young moviegoers in France from 1957 to 1964**

Abstract

Through an ethnographic inquiry carried out among 229 French moviegoers who went to the movies at least from 1957 to 1964, we examine the different readings that these spectators - then in their teens or young adults - could carry out of *The Bridge on the River Kwai* (1957). Other huge box-office hits such as *The Young Lions* (1958), *The Guns of Navarone* (1961) *The Longest Day* (1962), *The Great Escape* (1963) or even *The Cranes Are Flying* (1958) and French films like *Le Passage du Rhin* (1960) are also examined with our 229 informants in order to identify the approach they adopted when faced with a film depicting the Second World War.

By analyzing not only our informants' discourse on the films, but also their "life story", we establish the "traces" (from Janet Staiger's reception theory) that helped shape the reception context in which they have encountered the films. We therefore deal with the notions of interpretation framework and interpretive strategy. This means that we first look at the circumstances which lead viewers to attribute a generic identity to the film. Then, following this generic identification, we examine the interpretive strategy chosen by spectators in their reading of the film. Thus, we can see that the personal experience of the Occupation period or otherwise the family's story during WWII guided the readings of films depicting WWII. We also find that the Algerian War produced a strong polarization in the opinions about the Army. These positions on the Army have repercussions on the reading of *The Bridge on the River Kwai*.

Keywords: reception, ethnographic inquiry, box-office, Second World War, Algerian War

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal
3150 rue Jean-Brillant, Montréal, Québec, H3T 1N8

Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)
ED 267 Arts et Médias
Université Sorbonne Nouvelle
Centre Censier, 13 rue Santeuil, 75005 Paris