

Marie-Christine Kok Escalle

LE CHAGRIN & LA PITIE :

Chronique d'une cité française sous l'occupation allemande.
Histoire et mémoire.

RELIEF 6 (1), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 23-36
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-113708
Igitur publishing
© The author keeps the copyright of this article

Documentaire dans lequel la caméra est au service d'une idée, *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls n'est certes pas un film historique. Il peut en revanche être considéré comme film d'histoire. Il fait œuvre d'histoire orale en écrivant le récit d'une période à partir de témoignages de personnes qui l'ont vécue ; il fait œuvre d'histoire en proposant des interprétations de cette période à partir de documents d'archives qui soutiennent la lecture que les acteurs font de leur vie d'alors ; enfin sa portée est historique car il incite les Français à ne plus occulter leur mémoire collective concernant la période de l'Occupation allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale.

« An artistic & intellectual triumph » affiche le Times lors de la nomination du film à l'Oscar du meilleur documentaire en 1972. Et Marcel Ophüls confie dans un interview à NFT en 2004 : « it's perhaps the most gripping and inspiring portrait of how ordinary people actually conducted themselves under extraordinary circumstances ».

Le chagrin et la pitié qui se déroule à Clermont-Ferrand, est un film réalisé en 1969 par Marcel Ophüls, fils du réalisateur allemand Max Ophüls avec André Harris (pour le scénario et les interviews) et Alain de Sedouy. Tout en étant fait pour la télévision française, il a été financé par les télévisions suisses (TéléVision Rencontre S.A. et Télévision suisse romande) et allemande (Noorddeutscher Rundfunk, Hambourg).

Le titre *Le chagrin et la pitié* illustre bien le caractère documentaire de ce film qui veut rendre la vie de chacun dans des circonstances peu ordinaires : celles de la France sous l'Occupation allemande. « Personnellement les deux sentiments qui m'ont été les plus fréquents, ça a été le chagrin et la pitié » (Ophüls 1971b, 4), reconnaît le pharmacien Marcel Verdier car « pour faire de la résistance il faut du courage ».

Ce documentaire est certainement un film d'histoire car il écrit une page refoulée de l'histoire de France en donnant la parole à des individus ayant vécu cette période d'une part, et en utilisant des images d'archives, d'autre part. Combinant mémoire et histoire, il construit une représentation de la mentalité collective de l'époque qui bouleverse les idées reçues entretenues jusque-là par le Gaullisme d'après-Guerre. Historiographie ou instrumentalisation de l'histoire au profit du politique ? Après avoir présenté l'historique de la réalisation du film nous en dégagerons les interprétations et les enjeux.

Historique du film

Dans la France gaulliste des années 60, Marcel Ophüls est en Suisse, au chômage et grâce à une rencontre avec un journaliste qui le met en contact avec les producteurs de télévision, il va travailler avec André Harris et Alain de Sédouy à des magazine-shows (Zoom) et des documentaires « les soirs historiques » pour les spectateurs intellectuels de la 2^e chaîne de télévision française. Cette équipe qui n'appartient pas au service public de l'ORTF va connaître un grand succès avec la série télévisée sur « Munich ou la paix de cent ans » ; cette série est diffusée par l'ORTF en 1967, 30 ans après les Accords du même nom signés en 1938 par Daladier. Arte, la chaîne de télévision culturelle européenne et franco-allemande, diffusera 30 ans après sa réalisation, le 8 janvier 1998, ce documentaire sur une page d'histoire commune à la France et l'Allemagne, à l'Europe.

Dans la ligne de ce travail, Ophüls et ses producteurs poursuivent d'une certaine façon une entreprise de démythification, cette fois sur la guerre et l'occupation allemande en France, en focalisant sur la vie dans une ville de province. Plusieurs raisons expliquent le choix de Clermont-Ferrand pour le tournage et la chronique d'une ville sous l'occupation allemande. Cette ville connaît deux périodes pendant les quatre ans de guerre : elle est d'abord en zone libre dans la France de l'Armistice (24 juin 1940), avant d'être occupée après le 11 novembre

1942 en représailles à l'offensive alliée en Afrique du Nord. Clermont-Ferrand est géographiquement proche de Vichy où s'est réfugié le gouvernement dirigé par Laval qui depuis 1927 est propriétaire du journal *Le moniteur* du Puy de Dôme. Clermont-Ferrand est aussi célèbre pour le procès de Pierre Mendès France qui, arrêté en août 1940, sera condamné à six ans de prison pour « désertion pendant la campagne de France »¹. C'est aussi à Clermont-Ferrand que sera fondé par Emmanuel d'Astier de la Vigerie en juillet 1941 le journal *Libération* qui doit son nom au mouvement de la Résistance.

Après les grèves de 68 et les difficultés à l'ORTF, Ophüls part travailler pour la télévision allemande et ce sont les télévisions allemande et suisse (Les éditions Rencontre) qui financeront la production du documentaire. Ophüls, Harris, Sedouy ; une équipe suisse-française assure le tournage en France et une équipe allemande s'occupe des témoignages et du tournage en Allemagne.

Le film a toujours été pensé pour la télévision : « Nous avons la certitude que l'émission serait programmée à la télévision allemande. Nous avons donc une échéance d'antenne. Nous avons même la candeur de croire que l'ORTF programmerait le film étant donné l'intérêt de son sujet. Un refus nous paraissait d'autant moins probable que la plupart des télévisions européennes étaient preneuses. Eh bien on s'est trompé » (Ophüls 1971b, 37). En effet, l'ORTF a refusé de l'acheter par peur des réactions qu'il aurait provoquées au sein des familles. Arthur Conte, son président-directeur-général s'explique au Journal Télévisé de 20 heures le 3 janvier 1973 ; tout en se disant « a priori » favorable à la diffusion du film, il en remet la décision au conseil d'administration qui recevra l'étude du dossier de ce film qui, selon lui, « détruit les mythes dont les Français ont besoin ». Il justifie son refus par son souci de ne pas troubler les consciences « quand j'ai vu que dans ce film, on touchait à l'honneur, à la dignité et même aux souvenirs de certaines familles, c'est ce qui m'a le plus rétracté ».

Le film est donc passé à la télévision allemande dès septembre 1969, à la télévision suisse, néerlandaise et américaine ; les téléspectateurs français devront eux attendre douze ans pour le voir, en 1981 après le changement de pouvoir politique passé aux socialistes. Dix ans après sa production, le film est toujours interdit d'antenne : « c'est un film qui dérange encore puisque la télévision française est l'une des seules en Europe à ne pas l'avoir diffusé » peut-on lire dans *Le Matin* du 17 avril 1979 (cité dans Garçon, 111).

Pourtant, grâce à François Truffaut et ses *Cahiers du cinéma*, le film a été projeté dans une petite salle du quartier latin à Paris dès le 4 avril 1971 (au cinéma le Saint-Séverin) et quelques jours plus tard dans une plus grande salle, aux Champs-Élysées (au Paramount, le 28 avril) ; Malraux n'est alors plus ministre des affaires culturelles et de Gaulle est mort depuis novembre 1970. 600.000 entrées payantes (Garçon, 111) font de ce film un très grand succès commercial pour l'époque. Et dix ans plus tard, le 28 octobre 1981, moins de six mois après l'accession de François Mitterrand à la présidence de la république et conformément à la promesse électorale de Jack Lang, 20 millions de téléspectateurs français découvrent alors sur FR3 *Le chagrin et la pitié*. Qu'en a pensé François Mitterrand ? En fait, sur la « période Vichy » pèse un lourd silence présidentiel.

Y-a-t-il eu censure ? Le film n'a pas été censuré techniquement, dans le sens où il n'y a pas eu de coupures dans la pellicule des 4 heures de projection². Il est passé intégralement à la télévision allemande. En revanche, on peut dire qu'il a été censuré par la télévision française dans la mesure où il faudra attendre 1981 pour qu'il soit programmé sur une chaîne française. Et bien que le film sorte au cinéma en 1971, Harris et Ophüls avaient pourtant un sentiment de défaite reconnaissant que « notre propos était de surprendre les gars dans leurs pantoufles. Ce coup-là, malgré nos efforts, on l'a quand même loupé » (Ophüls 1971b, 33). Ceux qui vont voir le film au cinéma sont en effet déjà intéressés par les problèmes soulevés.

Y-a-t-il eu jugement ? Ophüls affirme ne pas juger, et ne pas aimer les reproches des jeunes envers les vieux. Son point de vue est tout à fait bien exprimé par Anthony Eden (ministre de la guerre en 1940 puis secrétaire au Foreign Office dans le Cabinet Churchill de fin 1940 à 1945) pour qui « une nation n'a pas le droit de juger une autre nation qui a vécu de telles choses », répondant ainsi au reproche d'avoir une attitude charitable face à Pétain ; dans un pays qui n'a pas été occupé, on ne peut pas savoir ce que ressentent les habitants d'une terre occupée. Aussi Eden refuse-t-il de se mêler de cette polémique, ce qui permet de montrer en particulier au jeune public avide de comprendre ce qu'ont vécu leurs parents, que l'on ne doit pas « porter un jugement moral sur des gens si l'on n'a pas été placé dans la même situation qu'eux et confronté aux mêmes choix » (Ophüls 1971b, 28).

La composition du documentaire

Le film est un montage combinant des documents d'archives de l'époque, et des témoignages recueillis en 1969 lors d'interviews avec des témoins de l'époque, cinquante personnes interrogées dans quatre pays différents.

Pour trouver les témoins français, un des journalistes du journal *La Montagne*, ancien du maquis d'Auvergne, a introduit les cinéastes auprès des gens de tous milieux avec lesquels Harris s'entretient. Les témoins allemands ont été, eux, sélectionnés à partir des listes des anciens combattants de la Wehrmacht ayant servi à Clermont. Certains entretiens sont préparés très longtemps à l'avance alors que d'autres sont « enlevés très vite » (Ophüls *Positif* 128, 1971, 54). Harris pose les questions et fait réagir les gens sur des prises de position.

Les témoins sont des Allemands, des Français, des Anglais. Ce sont des paysans du Puy de Dôme ; ce sont des habitants de Clermont-Ferrand exerçant ou ayant exercé diverses professions. On rencontre un pharmacien, des professeurs, des ouvriers, le propriétaire d'une salle de cinéma, un hôtelier, par exemple. Une figure particulière est celle d'un aristocrate, Christian de La Mazière, engagé volontaire dans la division Charlemagne des Waffen-SS français, qui témoigne de ses idées et de ses engagements dont il analyse les raisons (certains diront qu'il a une part exagérée dans l'ensemble du film). Si les témoins parlent peu des conditions matérielles de vie à l'époque, les hommes politiques interviewés expliquent les relations entre les trois pouvoirs, Français, Britanniques et Allemands. Les témoins Anglais avaient des responsabilités importantes : Sir Anthony Eden était secrétaire d'État à la guerre et Sir Edward Spears, l'envoyé spécial de Churchill auprès de l'État-Major français. Ophüls donne la parole à Georges Bidault, fondateur du mouvement *Combat* et successeur de Jean Moulin au Conseil national de la Résistance en 1943, à Paul Reynaud, Président du Conseil en 1940, c'est lui qui fera entrer Pétain au gouvernement, à Jacques Duclos responsable du Parti Communiste Français clandestin de 1940 à 1944. Le souvenir du pensé et du senti articule l'ensemble des témoignages ; l'évocation de la dénonciation de résistants ou de représailles qui touchent des innocents dramatise les propos. C'est le cas du témoignage de Pierre Mendès France³ qui, lieutenant de l'armée de l'air en 39-40, parlementaire et juif, s'est embarqué sur le *Massilia* en juin 1940, est arrêté à Casablanca, emprisonné et jugé à Clermont-Ferrand, condamné à 6 ans de prison pour désertion ; contestant cette

condamnation contre laquelle s'élèvera d'ailleurs le jeune Valéry Giscard d'Estaing futur président de la république (1974-1978), il explique « je suis juif, franc-maçon, pas déserteur ».

Pour comprendre le contexte dans lequel se déroulent ces vies, des séquences d'actualités de l'époque sont projetées montrant l'invasion allemande et la débâcle, l'exode des populations, les militaires désemparés, le départ du Massilia en juin 40 de Bordeaux pour Rabat et dont les passagers seront considérés comme déserteurs. Lorsque Pétain devient chef du gouvernement le 16 juin 1940, l'armistice est signé, partageant la France en une zone occupée et une zone libre dans laquelle se trouve Clermont-Ferrand. Les Allemands ne reviendront en cette ville qu'en novembre 1942. Les Actualités allemandes montrent Hitler à Paris, louent le départ des hommes pour le STO avec l'argumentation que cela entraîne une diminution du nombre de chômeurs. Les Actualités de Vichy elles, font de la propagande pour la Révolution nationale, l'ordre nouveau avec la devise « travail, famille, patrie » qui remplace la devise révolutionnaire et républicaine « Liberté, Égalité, Fraternité ». Des chansons de Maurice Chevalier, artiste de music-hall, donnent le climat du temps et scandent le film, en assurant la continuité : « Ça sent si bon la France ... et le spectacle continue... ».

Les choix du réalisateur

Le choix des documents, dans le film, ne correspond pas à un souci d'informer mais plutôt à une volonté de rappeler, de donner le cadre contextuel, de rendre l'ambiance ; ils peuvent être des « contrecoups apportés à certains oublis, plus ou moins volontaires, dans les témoignages » (Ophüls 1971b, 24). Les archives allemandes ont été choisies avant le tournage alors que les documents français, eux, seront choisis après par Ophüls qui a fait un long travail d'investigation.

Pour le choix et la conduite des entretiens, le réalisateur Ophüls et l'opérateur Harris jouent un grand rôle. A titre d'exemple, Ophüls est allé voir le capitaine Tausend, ancien de la Wehrmacht stationné à Clermont-Ferrand et parvient à le convaincre d'accepter que l'entretien ait lieu à la date qui se révèle être le jour du mariage de sa fille. C'est ainsi l'occasion de tourner une scène familiale en contexte allemand et de confronter la mémoire et les convictions de plusieurs générations, de souligner l'intégration du vécu passé dans le présent. Pour le tournage en France, l'entretien avec le comte de Chambrun, gendre de Laval, la

consigne donnée par Ophüls à Harris est : « filmez tout ce qui se présente et on verra après » (Ophüls 1971a, 56).

Avec les documents qu'il sélectionne, Ophüls ne fait pas un travail d'historien mais de cinéaste ; il utilise les opérateurs d'actualités comme des auteurs pour le film et ne veut pas « choisir des images pour illustrer un point de vue sur une série d'événements » (Ophüls 1971a, 56). Si au départ Ophüls, voulant se donner une latitude d'action, n'avait pas prévu une construction chronologique, il fera finalement un film construit comme un récit (Ophüls 1971a, 50). « Si j'ai évité une scénarisation prématurée ... cela ne signifie nullement que je n'avais aucune idée générale sur le sujet, c'est-à-dire des idées politiques bien structurées, bien analysées et bien cohérentes » (Ophüls 1971b, 26).

Ophüls fait aussi le choix de construire son film selon le système de la balance, en alternant des interviews qui se font pendant l'un l'autre, Français et Allemand, personnage actif et personnage passif. Le tournage d'une scène familiale en France et en Allemagne en est un exemple caractéristique, mettant en évidence l'opposition entre deux familles d'aujourd'hui, l'une en France l'autre en Allemagne, mobilisant les souvenirs et interprétant les comportements adoptés, à la lumière des choix d'alors et des conditions d'aujourd'hui. D'un côté, le mariage – qui se déroule donc en 1969 en République fédérale d'Allemagne – de la fille de Tausend ancien capitaine de la Wehrmacht, permet de confronter le fils qui est officier dans la Bundeswehr et le gendre qui est dans la police, au discours du père, un Allemand bien ordinaire à Clermont-Ferrand pendant l'occupation. D'un autre côté, en France, dans la scène familiale avec le pharmacien de Clermont, c'est « la défaite » qui est centrale, une image de la France battue en mai-juin 1940 et une vie de non résistant, non pétainiste, ni rien du tout, où l'on se préoccupe de manger.

Pour Ophüls, « les possibilités d'approche de la réalité sont tout aussi multiples, tout aussi complexes que la réalité elle-même. ... il y a toujours des raisons pour les choix ... les raisons se trouvent toujours par hasard » (1971b, 55). Les choix du réalisateur feront que le *Chagrin et la pitié* deviendra un film légendaire, un film culte à cause de la dimension nouvelle qu'il donne au documentaire qui manifeste une position allant à l'encontre de l'idéologue dominante. Pourtant le film ne traite pas de choses exceptionnelles ; rien de nouveau, des portes ouvertes, dit-il. Ce qui est nouveau c'est la façon de raconter les choses connues, c'est la composition d'ensemble. Il s'agit d'observer, d'écouter,

de se faire une impression des différentes réalités et de les mettre ensemble. C'est un entendement de base. Cela n'a rien à voir avec la ressemblance, le vouloir faire vrai, près de la vie. Il faut « avoir des idées assez claires, sur ce qu'on veut faire, ... sur la politique en général, sur la vie, sur les rapports entre les hommes ».

Un film d'histoire ?

Ophüls n'a pas voulu faire un film historique car il ne montre que des choses connues, mais il cherche une explication au fait que les uns collaborent, les autres entrent dans la résistance, les autres se préoccupent de survivre, dans cette « histoire de l'Occupation ». « Que se passerait-il si les enfants se mettaient à interroger leurs parents sur leur conduite sous l'Occupation ? » (Ophüls 1971a, 53). C'est ce qui a motivé le refus de l'ORTF de diffuser le film parce qu'il risquait de perturber la vie des familles françaises. Mais c'est aussi la raison pour laquelle Ophüls a fait ce film. Il explique que « l'intérêt était de confronter la réalité historique – et tout le flou qui s'y rattache – avec les souvenirs des gens d'aujourd'hui » (Ophüls 1971b, 31). Si ce n'est pas un film historique, c'est un film d'histoire dans la mesure où il rend compte de la mémoire des gens 25 à 30 ans plus tard : « [l'histoire] est faite aussi bien par les grands hommes que par les petites gens dont les tendances existent, prêtes à être réveillées. [...] Le propos du film était de montrer certaines tendances en France : la France de l'époque, celle d'aujourd'hui et leur interférence » (Ophüls 1971b, 26-27).

Son regard ne se veut pas objectif mais honnête dans sa subjectivité comme le confirme son technicien :

Nous considérons que l'Histoire n'est pas réductible à des documents qui sont des choses mortes si on ne les réanime pas ; et le commentaire contribue plutôt à les assassiner définitivement qu'à les faire revivre. En revanche si l'on se dit que l'Histoire, surtout l'Histoire récente, n'est pas morte et que nous sommes les produits physiologiques et politiques de cette période, il suffit de projeter cet archivage filmé dans la réalité d'aujourd'hui. Le principe est donc d'aller voir quel est aujourd'hui le poids politique, affectif, de la réalité d'hier et le curieux mélange de souvenirs, d'alibis, de mensonges, de vérités qui s'est formé avec le temps (Harris dans Ophüls 1971b, 31).

Le film est un récit dans lequel s'écrivent des discours en contradiction avec l'idéologie dominante de l'époque du tournage, la France gaulliste. A tous les témoins interviewés à Clermont-Ferrand il est demandé s'ils ont entendu « l'Appel du 18 juin » et si la prise de position du général

de Gaulle a influencé leur propre prise de position personnelle ; or, il n'y a eu aucune réponse affirmative (Ophüls 1971a, 53). Alors que l'idéologie gaulliste pour favoriser la cohésion nationale après la guerre, a privilégié la résistance sur la collaboration, Ophüls prend une autre position, soulignant implicitement à travers les témoignages le fait que « l'Appel du 18 juin 1940 » lancé par le général de Gaulle, érigé en mythe et devenu « lieu de mémoire », n'aurait pas eu l'effet escompté ni celui qu'on a voulu lui prêter dans l'historiographie officielle.

Quelques lignes d'interprétation de la vie au quotidien se dégagent du documentaire et de la menée des entretiens. L'adhésion à Pétain apparaît massale et pas seulement dans la ville Vichyste de Clermont-Ferrand. Chez ceux qui voulaient continuer le combat, on constate un refus épidermique des Anglais car on voulait servir sous le drapeau de son pays. Dans l'ensemble on n'a pas vraiment une image de la guerre, la ville étant en zone libre jusqu'en novembre 1942. On s'occupe de trouver les stratégies pour améliorer le quotidien. Quant à l'image de la Résistance et aux raisons d'y entrer, on constate de grandes divergences. « Nous étions des ratés », « on fait de la résistance quand on est inadapté », entend-t-on, ou encore « j'ai fait de la résistance on me prend pour un con, j'aurais mieux fait de faire du marché noir je me serais enrichi ». La résistance apparaît bien plus comme un ensemble de pratiques que comme un mouvement et les tensions avec les Communistes sont mentionnées. D'aucuns mettent en avant la bonne volonté des uns et des autres, l'entente entre Allemands et Français, la volonté de ne pas être dérangé par les déportations. Pour les uns on savait, pour les autres on n'a rien remarqué. Le sujet de la déportation des juifs n'apparaît d'ailleurs que lorsque des questions précises sont posées à divers témoins. Enfin, certains ont changé d'opinion entre la période de Vichy et le moment de leur témoignage en expliquant leurs choix d'alors comme Christian de la Mazière qui attribue ses choix d'alors au conditionnement familial et éducatif et par rapport auxquels il prend des distances 35 ans plus tard. D'autres restent fidèles à leurs idées comme le capitaine allemand ou la coiffeuse toujours favorable au maréchal Pétain.

Les enjeux du film

« A la fois résurrection du passé et méditation sur l'homme, *Le chagrin et la pitié* est beaucoup plus que l'œuvre d'un cinéaste brillant devenu journaliste de l'Histoire » (Zissler, 18). Le film est le fruit du contexte

dans lequel il a été produit. Il a été tourné en grande partie pendant la campagne électorale qui verra l'élection de Pompidou succédant en 1969 au général de Gaulle à la Présidence de la République. Héritier de 1968, il s'oppose au cinéma des décennies précédentes, à *la Nouvelle Vague*. Enfin il diffuse une lecture historiographique de la période, jusque-là occultée.

L'entreprise cinématographique de Marcel Ophüls est radicalement différente du cinéma des années 50 et 60 marquée par *la Nouvelle vague*⁴ : « on voulait imposer l'équation de Gaulle égal renouveau. Dans le cinéma comme ailleurs, le général arrive, la République change, la France renaît (...) les intellectuels s'épanouissent à l'ombre de la croix de Lorraine. Place aux jeunes ! » (Claude Chabrol, cité dans Goetschel & Loyer, 136).

Cette entreprise se donne pour objectif une écriture de la mémoire de la France entre 1940 et 1944, une période complexe qu'est celle de l'Occupation. Ce travail qui est fait par des cinéastes et non par des historiens, peut être considéré comme précurseur, entrant dans le champ de l'entreprise de Pierre Nora qui a abouti à la publication des *Lieux de Mémoire* entre 1984 et 1992. Ainsi, « Toutes les idées, toutes les idéologies, toutes les positions par rapport aux problèmes de l'heure [...] ont ici des visages, des voix, des regards, des dérobades ou des bouffées de franchise dont le poids d'humanité saisit » (Bory).

S'il n'est pas historien, Ophüls fait un travail d'histoire orale, relayant précocement l'apport historiographique américain sur la période, alors que les travaux de Robert Paxton ne sont pas encore traduits en français (*La France de Vichy*, 1973). Allemand né en Allemagne, Ophüls a passé la guerre aux Etats-Unis et son bilinguisme anglophone lui a donné accès à la lecture de Paxton, historien américain qui a modifié profondément l'historiographie de la période de la deuxième guerre en France (sa thèse *Parades and Politics at Vichy* publiée en 1966 porte sur les officiers français sous Pétain). S'appuyant sur les archives allemandes et américaines, Paxton donne une autre interprétation du régime de Vichy que Robert Aron (*Histoire de Vichy*, 1954), en soutenant qu'il n'y aurait pas eu de double jeu de Vichy, mais que Révolution nationale et collaboration vont de pair.

Une prise de parole

Le film raconte la mémoire des Français telle qu'ils la vivent trente ans après, une mémoire qui se révèle être, par contraste, différente de celle

que le pouvoir gaulliste a développée et privilégiée depuis la Libération. La mémoire officielle, enjeu fondamental du pouvoir gaulliste s'est construite sur le mythe du résistantialisme selon lequel la France aurait été unanime dans la Résistance d'un côté mais aussi unanime dans la collaboration d'autre part. Ophüls fait donc un film antigauilliste « délibérément et profondément antigauilliste » (1971a, 53) en se proposant de montrer la diversité sur un fonds de réalité construite par les actualités de l'époque et rendues par les archives. Il va à l'encontre de la politique gaulliste par rapport au souvenir de cette époque, donnant la parole à Pierre Mendès France qui, ennemi politique de de Gaulle, affirme que de Gaulle politiquement avait raison.

Ophüls donne à lire ce que tout le monde sait mais qui est occulté par le pouvoir gaulliste : les scènes où l'on voit Pétain puis de Gaulle serrant les mains, avec en fond une chanson de Maurice Chevalier, ne sont pas un montage mais bien une construction parallèle, confrontante pour le spectateur. Non pas que Pétain et de Gaulle soient les revers de la même médaille (militaires, représentants de la France traditionnelle), mais « lorsqu'il n'y a pas une véritable relève de pouvoir, lorsqu'il n'y a pas de changement de la société, les parades restent les mêmes, les applaudissements restent les mêmes, mais ça ne veut pas dire que les personnages historiques qui prennent la relève l'un de l'autre soient identiques » (Ophüls 1971a, 53).

Ce film est « une prise de parole » pour reprendre les mots de M. de Certeau à propos de la révolution de mai 68 en France. *Le chagrin et la pitié* est, selon Marcel Ophüls son réalisateur, un produit indirect de la révolution de 1968 qui demandait des changements et en particulier la liberté de l'information, l'ORTF étant considérée comme liée aux pouvoirs, et surtout au gaullisme. Le film est en effet une prise de parole du cinéaste et une libération de la parole de Français qui ont vécu la période. Il permet de montrer publiquement ce qui avait été occulté par le pouvoir gaulliste, à savoir que l'idée d'une France unie contre l'occupant, et du comportement des Français fiers et dignes sous l'Occupation, était une image d'Épinal.

Ophüls est constamment entre deux registres d'écriture : il fait le portrait des acteurs d'un événement dans une période historique, mais aussi il tente de cerner l'Histoire pour répondre aux questions, aux interrogations qui se posent aux générations de l'après-guerre. Il est bon de laisser au film son importance documentaire qui rend compte du

regard que portent des personnes sur leur vécu 25 à 30 ans plus tard, plutôt que de vouloir l'ériger en discours historique. On reproche au film de « changer de ton [...] en fonction des interviewés » et surtout de « n'étayer un fait historique que sur des témoignages individuels » ; la collaboration dont l'importance est révélée par le film est en effet présentée comme « le résultat d'attitudes purement individuelles » et ne fait pas l'objet d'une analyse historique, sociale et politique (Obadia). Mais ce n'est pas au film de le faire ! En effet,

Marcel Ophüls n'est ni un historien, ni un théoricien. C'est un *cinéaste* qui fait passer le spectacle avant tout et revendique, comme Wiseman, le documentaire comme une forme de fiction, ' arbitraire, partial, plein de préjugés, condensé et subjectif, au même titre que ses frères et sœurs du genre ', pièces de théâtre, romans, poèmes. Marcel Ophüls assume dans ses films, un point de vue, des partis-pris, des choix esthétiques, moraux et politiques (Blangonnet, 10).

Le film a pourtant fait date. Lorsque le film est sorti avec succès en salle, en 1971, devenant un film de cinéma au lieu d'être le documentaire de télévision qu'il devait être et de toucher un large public français, les auteurs producteurs ont un sentiment d'avoir raté leur but. Plus de 30 ans plus tard, et quelque soixante ans après la fin de l'Occupation et la Libération, le réalisateur Marcel Ophüls, dans un entretien en anglais en 2004, porte un regard d'histoire sur son film d'histoire. Il se dit satisfait d'avoir fait œuvre fondatrice tant pour l'histoire du cinéma que pour l'histoire de France. Alors que la mémoire de Vichy avait longtemps été refoulée au nom de la réconciliation franco-allemande, avec le général de Gaulle, occultant ainsi les divisions internes au profit de la construction d'une communauté nationale unie, le film réintroduit Vichy dans la mémoire collective, mettant à mal le mythe résistancialiste forgé par de Gaulle et l'image d'une France unie et massivement résistante. Le film est sorti en DVD en version anglaise d'abord avec sous-titrages en français, en version française tout récemment. *Le chagrin et la pitié* est aussi passé à la télévision, sur Arte, chaîne franco-allemande le 1 septembre 2003, signe de son actualité.

Pourtant si la sortie du film de Marcel Ophüls a provoqué l'enthousiasme, on lui reproche aujourd'hui d'avoir instrumentalisé l'histoire, « [projetant] sur le passé le présent d'un soixante-huitard, [réglant] des comptes avec la France gaulliste » (Vallaëys). Combinant une opération de généralisation facile à partir des cas présentés dans le

film et une volonté de rectifier la pensée dominante, on a en effet fait de ce film une démystification mais aussi une dénaturation tant de la Résistance que de la Collaboration ; or, si celle-là était le fait d'une minorité des Français, celle-là n'était pas soutenue par l'immense majorité de la population.

Ce film fait date dans l'histoire dans la mesure où il marque une évolution, un changement dans la perception que les Français ont de leur histoire. Les diffuseurs du film (Nef diffusion) soulignaient cet aspect car on pouvait lire sur l'affiche « Nul ne peut ignorer cette leçon d'histoire » (Jean de Baroncelli) et c'est bien pourquoi mes parents m'ont emmenée voir ce film dès sa sortie en 1971.

Notes

1. Mendès France s'est embarqué avec 27 parlementaires sur le *Massilia* pour rejoindre son unité basée en Afrique du Nord ; il était en permission au moment de la débâcle de 1940. Transféré puis jugé à Clermont-Ferrand après son arrestation, il s'évadera en juin 1941 pour rejoindre de Gaulle à Londres. Il écrit dans une lettre adressée à Pétain : « ce n'est pas l'officier qu'on a condamné, c'est le député, l'homme de gauche, le juif, le patriote qui refuse d'accepter la défaite de son pays ».

2. A titre de comparaison, Alain Resnais lui, avait dû, pour que l'on puisse voir le film, faire des coupures dans *Nuit et Brouillard* (1955, 1956) : une scène où l'on voit un document photographique de 1941 montrant un képi de gendarme français devant le camp de Pithiviers où l'on rassemblait les futurs déportés, a été altérée, une poutre effaçant le képi.

3. Il sera Président du Conseil en 1954-1955.

4. *La Nouvelle vague* doit son nom aux media qui, à la suite de Françoise Giroud parlant des nouvelles générations dans *l'Express* en 1957, désignent ainsi 50 nouveaux noms qui ont surgi dans la profession cinématographique en deux ans (1957-1959). Les cinéastes, bousculant les traditions, veulent un renouveau comme en politique.

Ouvrages cités

Catherine Blangonnet, « Introduction », dans *Images Documentaires* 18/19, 1994
<http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/18-19.pdf>

Jean-Louis Bory, « Les arrière-boutiques de la France », dans *Le Nouvel Observateur* 336 (19-25 avril 1971), p. 62.

François Garçon, « Cinéastes français face au souvenir du nazisme », dans *Vingtème siècle : revue d'histoire* 23 (1989), pp. 111-116.

Pascale Goetchel & Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, Paris, Colin, 1994.

Journal Télévisé, 20 heures, 3 janvier 1973 [INA].

Bernard Obadia, « Le chagrin et la pitié », *Au Temps. Dictionnaire Patrick Modiano, Littérature et Compagnie*

(http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_c.htm; citation de Philippe de Comès & Michel Marmin (dir.), *Le cinéma français : 1960-1985*, Paris, Atlas, 1985, pp. 76-77).

Marcel Ophüls, « Entretien avec Marcel Ophüls » (par Bernard Cohn & Jean-Paul Török), dans *Positif : revue de cinéma* 128 (juin 1971a), pp. 43-56.

Marcel Ophüls, « Entretien : Le chagrin et la pitié », dans *Téléciné* 171-172 (juillet-août-septembre 1971b), pp. 2-57.

Béatrice Vallayès, « On se sert de la Résistance, tout en la dénigrant » interview avec Pierre Laborie, dans *Libération* 29 janvier 2011 [www.libération.fr].