



HAL
open science

Le parcours des images d’Au cœur de l’orage. Une histoire d’archives

Franck Mazuet

► **To cite this version:**

Franck Mazuet. Le parcours des images d’Au cœur de l’orage. Une histoire d’archives. Histoire. 2016.
dumas-01521973

HAL Id: dumas-01521973

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01521973v1>

Submitted on 12 May 2017

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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

HISTOIRE (UFR 09)

Franck MAZUET

**Le parcours des images d'*Au cœur de l'orage* :
une histoire d'archives**



Mémoire de Master 2
Histoire
spécialité *Histoire et audiovisuel*

sous la direction de
Pascale Goetschel

Octobre 2016

**Le parcours des images d'*Au cœur de l'orage* :
une histoire d'archives**



Les Essarts-le-Roi, centre de conservation des archives de l'INA, mai 2013.

« Celle-ci est pleine. Il doit y avoir près de six-cents mètres dedans. »

La boîte à film que soupèse Liliane Leclercq est ancienne. La technicienne de l'INA la fait tourner sur elle-même en inspectant sa tranche puis elle la pose sur sa table et en ouvre délicatement le couvercle. L'odeur chimique du nitrate de cellulose se répand aussitôt dans l'atelier. C'est une odeur puissante qui nous rappelle que les négatifs contenus dans la boîte ont été filmés il y a plus de soixante-dix ans, une odeur qui explique aussi notre isolement dans un petit bâtiment à l'écart des installations de l'INA : les films nitrate sont hautement inflammables et doivent être manipulés avec soin à l'abris du soleil et loin de toute source de chaleur. Ces consignes strictes qui nous ont obligé à vivre en reclus pendant deux mois s'achèvent aujourd'hui avec le visionnage des derniers rushes du film de Jean-Paul Le Chanois : *Au cœur de l'orage*¹. Comme la plupart des vieilles boîtes que nous avons déjà ouvertes, celle que Liliane inspecte contient une demi-douzaine de bouts de négatifs enroulés

¹ *Au cœur de l'orage*, réal : Jean-Paul Le Chanois, durée : 80 min, 1948.

sur eux-mêmes sans aucune identification. Il faudra les placer sur des noyaux et les réenrouler dans le bon sens pour pouvoir les visionner sur la table de montage. C'est un travail de préparation long et fastidieux, la première étape d'une enquête sur les vestiges de l'un des tout premiers films français consacrés à la Résistance.

Les rushes d'*Au cœur de l'orage* découverts en février 2013 dans un entrepôt des Archives françaises du film sont composés de séquences tournées dans le maquis du Vercors entre juin et juillet 1944 par l'opérateur clandestin Félix Forestier et ses deux assistants Albert Weill et Georges Coutable, de scènes des libérations de l'Isère, de la Drôme et du Rhône, d'extraits de films d'actualités français et étrangers produits pendant la guerre et de reconstitutions réalisées après la Libération. Ces vingt-six boîtes, six-cents bobinots et plus de huit milles mètres de pellicule 35mm constituent la matière originelle du film que Le Chanois décrit comme « une sorte de “pourquoi nous avons combattu”² » en faisant allusion à la série réalisée par Frank Capra *Why We Fight*³. Pourtant, si *Au cœur de l'orage* relate l'engagement des Français dans la Résistance en l'associant à toutes les forces qui luttent contre l'Allemagne nazie, la référence de Le Chanois au metteur en scène américain suggère plus un hommage qu'une filiation. *Au cœur de l'orage* n'est pas qu'un film sur les combats menés par les armées alliées, pas plus qu'une histoire de la Résistance ou qu'une dénonciation des ravages de la collaboration. Comme la diversité de ses sources nous le rappelle, il est tout cela à la fois. Loin des films de la propagande américaine signés par Frank Capra ou John Ford, *Au cœur de l'orage* s'inscrit parmi les projets lancés à l'approche du débarquement par le Comité de libération du cinéma français (CLCF) et pris en charge à l'hiver 1945 par son organisme de production, la Coopérative générale du cinéma français (CGCF), afin de célébrer le rôle de la Résistance dans la libération du pays.

« Un film à la gloire de la résistance française, dans les villes, dans les campagnes et les montagnes⁴. » En rappelant à son producteur Maurice Réfrigier [Maurice Réfrégier] l'ambition de son projet, Jean-Paul Le Chanois le distingue de la production des nombreux films sur la guerre mis en chantier dès la fin de l'Occupation. *Au cœur de l'orage* est le

² Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Jaroslav Broz, journaliste au magazine *Kino*, 22/05/1951. Correspondance de Jean-Paul Le Chanois, Cinémathèque française, LECHANOIS9-B3.

³ *Why We Fight*, série de sept films de propagande américains, réal : Frank Capra, 1942-1945.

⁴ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, 11/06/1945, (aucun Maurice Réfrigier n'est référencé comme producteur à cette époque et il s'agit probablement de Maurice Réfrégier, producteur exécutif à Pathé-Cinéma, aux Films de France et aux Films Impéria entre 1943 et 1948), correspondance de Jean-Paul Le Chanois, Cinémathèque française, LECHANOIS9-B3.

premier long-métrage français consacré à l'histoire des mouvements de résistance sur l'ensemble du territoire. Une partie de ses images est unique : elles proviennent du seul tournage filmé par des caméramans professionnels à l'intérieur d'un réseau de résistance. Le récit des hommes du Vercors qui constitue la trame initiale d'*Au cœur de l'orage* donne le ton de l'engagement des Français dans la résistance intérieure, elle-même mise en perspective avec les combats des Forces françaises libres et des armées alliées en Afrique et en Europe. Sorti en 1948, exactement deux ans après le succès d'une autre production de la CGCF, *La bataille du rail*, le film de Jean-Paul Le Chanois se solde par un échec commercial malgré ses images remarquables⁵. Tandis que le « mythe corporatif »⁶ développé par René Clément était exclusivement polarisé sur la résistance des cheminots dans un esprit de proximité auquel le public français a immédiatement adhéré, l'accumulation des thèmes abordés par *Au cœur de l'orage* et l'abondance de ses sources multinationales ont hypertrophié son scénario et égaré ses spectateurs. Mais la principale faiblesse du film est sans doute liée à son exploitation tardive comme le souligne un article de *V Magazine* paru quelques jours après sa sortie nationale :

« Il serait injuste d'oublier l'adaptateur-dialoguiste Jean-Paul Le Chanois dans les louanges que l'on adresse aux artisans de *La Dame d'onze heures*, d'autant que l'on sera moins enthousiastes dans les félicitations pour son film *Au cœur de l'orage*. Ce documentaire sur le maquis du Vercors vient trois ans trop tard. D'autre part, si les prises de vues réelles du maquis sont passionnantes, elles ne constituent qu'un tiers à peine du film, le reste étant fourni par des documents d'archives que nous avons déjà vu dix fois, plus complets et plus impartialement utilisés⁷. »

Tardif, déjà-vu, partial... Les mots de Charles Ford sont sévères même si la critique que l'historien du cinéma porte sur *Au cœur de l'orage* expose autant les lacunes du film que la valeur documentaire d'une partie de ses images. Trois ans après la fin de la guerre, le public français s'est détourné de l'épopée des maquis français et semble plus réceptif à l'exotisme des résistants norvégiens mis en scène par Jean Dréville dans *La bataille de l'eau lourde* qu'aux exploits des francs-tireurs FFI⁸. Pariant sur le même mélange d'images d'archives et de reconstitutions qu'*Au cœur de l'orage*, le film de Dréville qui explique « pourquoi l'Allemagne n'a pas fabriqué la bombe atomique » est l'un des plus gros succès de

⁵ *La bataille du rail*, réal : René Clément, durée : 90 min, 1946.

⁶ Georges Ribeill, « Les cheminots face à la lutte armée », dans François Marcot (dir), *La Résistance et les Français : lutte armée et maquis, actes du colloque international de Besançon du 15 au 17 juin 1995*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 80-81.

⁷ Charles Ford, *V Magazine*, n°182, 28/03/1948, p. 14.

⁸ *La bataille de l'eau lourde*, réal : Jean Dréville et Titus Vibe-Müller, durée : 96 min, 1948.

l'année 1948 et parvient à réunir plus de 5,3 millions de spectateurs devant les paysages glacés de la Norvège quand le film de Le Chanois n'en réunit que 1,5 million autour du massif du Vercors⁹. Comme le souligne Ford, cette désaffection de circonstance n'est pas la seule raison de l'échec d'*Au cœur de l'orage*. Sa forme est aussi mise en cause. Les Français sont lassés de voir les mêmes images sur la guerre. Celles qui ont été récupérées par Le Chanois pour compléter les séquences tournées dans le Vercors ont déjà figuré dans les documentaires réalisés par les services cinématographiques de la France libre ainsi que dans les programmes de la propagande anglo-américaine qui ont inondé les salles de cinéma à la Libération. Reprises par les producteurs français, ces images ont ensuite alimenté « la bataille de mémoire » auxquels gaullistes et communistes se sont livrés sur les écrans du pays en pleine reconstruction¹⁰. Commencé dix jours après le débarquement de Normandie et projeté en « première mondiale sous la haute présidence de Vincent Auriol¹¹ » le 27 février 1948, au moment-même où la Tchécoslovaquie bascule dans le communisme en annonçant l'achèvement imminent du rideau de fer, *Au cœur de l'orage* s'inscrit dans ce duel et l'ouvre sur l'exploitation des mémoires de la guerre engagée par les deux blocs politiques qui se partagent l'Europe.



Vincent Auriol et François Mitterrand au gala de la première d'*Au cœur de l'orage* Salle Pleyel, 27 février 1948. Fonds Le Chanois, Cinémathèque française.

⁹ 5 373 377 entrées pour *La bataille de l'eau lourde*, 1 597 014 entrées pour *Au cœur de l'orage*. Source : CNC box-office. Le plus gros succès de 1948 est *Bambi* avec plus de 10 millions d'entrées.

¹⁰ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, Paris, Points Histoire, 2014, p. 152-154.

¹¹ Invitation à la soirée de gala d'*Au cœur de l'orage*, 27/02/1948, salle Pleyel, Paris. Dossier de presse du film : Cinémathèque française, LECHANOIS8-B2.

Voir la résistance

Si la distribution limitée d'*Au cœur de l'orage* et son échec commercial ont abrégé sa carrière en salle, les extraits de son montage émergent périodiquement dans les reportages et les documentaires consacrés à la Résistance. Le défi lancé par les producteurs en charge de ces programmes n'a pas varié depuis plus de soixante-dix ans : il faut voir la Résistance. Peu importe l'extrême rareté des images tournées par les francs-tireurs sous l'Occupation, peu importe qu'ils n'aient jamais pu filmer leurs attaques ou leurs attentats, il faut les « suivre », partager leur quotidien et montrer leurs opérations. Pour relever ce défi en 1945, Jean-Paul Le Chanois avait mélangé les images des opérateurs clandestins envoyés dans le maquis du Vercors avec les reconstitutions qu'il avait mises en scène après la Libération. Sa démarche nous rappelle aujourd'hui que l'imaginaire des Français sur la Résistance se forge sur les deux histoires entremêlées de la guerre et du cinéma qui l'interprète. *Au cœur de l'orage* est une fiction documentaire, attachée au réel sans toujours en être l'expression directe. Le jeu entre réel et fiction se manifeste dans toutes ses sources : il émerge de la propagande des actualités françaises et étrangères insérées dans le film, il nourrit les scènes de combats improvisées par les jeunes maquisards et il imprègne les séquences réalisées après-guerre.



En traçant à la craie une croix de Lorraine sur un mur du Paris libéré de 1945 pour historiciser un acte de résistance qui n'a jamais été filmé sous l'Occupation, Le Chanois participe à la fabrication de l'image qui manque. Mais cette absence est remplie par un réalisateur immergé dans les conflits politiques de l'après-guerre autour de la mémoire de la

Résistance. Aujourd'hui, seul subsiste de cette scène ce que le téléspectateur perçoit comme l'image volée d'une croix de Lorraine dessinée par un résistant anonyme qui a risqué sa vie pour la tracer. La genèse de ce plan, sa raison d'être dans le scénario du film et sa nature fictionnelle ont disparu : mise en scène sur la Résistance, la reconstitution est devenue archive de la Résistance. De nombreuses autres séquences du film partagent le même sort. Leur usage répété a converti *Au cœur de l'orage* en « catalogue de plans¹² » destinés aux programmes sur la Seconde Guerre mondiale où les reconstitutions de Le Chanois sont présentées comme les preuves indiscutables des événements qu'elles illustrent. « *Toutes les scènes tournées dans ce film sont authentiques* » affirme ainsi le commentaire d'introduction éminemment ambigu de la série documentaire *La Résistance* en montrant les reconstitutions de Le Chanois mélangées avec celles réalisées pour la série en 2007¹³.

Ce type d'exploitation ne présente pas la reconstitution comme une simulation de l'événement fixée au temps de sa production, mais comme une représentation générique sans cesse recyclée pour garantir une image à l'épopée des résistants. Dans un effort d'honnêteté un peu maladroit, Le Chanois avait annoncé l'usage de ses reconstitutions dès le début d'*Au cœur de l'orage* pour revendiquer l'objectivité de son film. En exploitant ces images soixante ans plus tard, le réalisateur de *La Résistance*, Christophe Nick, se garde bien de distinguer les reconstitutions de Le Chanois des images authentiques du maquis qu'il présente dans ses films. Une telle démarche ne manque pas de soulever de nombreuses questions sur la nature de l'archive cinématographique, ses critères d'authenticité et les transformations qu'elle subit entre le moment de sa production et celui de son réemploi dans des programmes distincts de sa source. Animée par ces interrogations, la recherche de ce mémoire s'attardera sur le parcours des images d'*Au cœur de l'orage* depuis leur tournage jusqu'à leur exploitation contemporaine en tant que « documents » de la Résistance.

Archives mises au service de documentaires qui les éloignent de leur montage initial, elles perdent peu à peu leur filiation en passant aujourd'hui à la télévision. Les rushes du film nous la rappellent. Brouillons de l'imagerie sur la Résistance telle qu'elle est envisagée avant même la Libération, ils esquissent le clandestin appelé à devenir *le* héros du cinéma d'après-guerre et nous rappellent comment les deux genres constitutifs de ses représentations, le reportage et la mise en scène de la guerre, induisent, l'un comme l'autre, une image sous

¹² Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, Lagrasse, Verdier Histoire, 2013, p. 22.

¹³ *La Résistance*, réal : Christophe Nick, durée : 4 X 52 min, 2008.

influence. L'étude des tendances qui orientent l'écriture cinématographique de la Résistance dès l'après-guerre a déjà fait l'objet de plusieurs recherches historiques sur lesquelles ce mémoire s'appuie. Nous retiendrons celles qui ont balisé le parcours suivi par les images du film de Jean-Paul Le Chanois.

Dans son premier article consacré à *Au cœur de l'orage*, Sylvie Lindeperg évoquait « le statut précaire réservé par le cinéma à l'événement historique, constamment remodelé en fonction des logiques du temps présent¹⁴ » et préfigurait ainsi la réflexion que François Hartog allait lancer sur les régimes d'historicité à partir d'un corpus essentiellement littéraire et ethnographique¹⁵. Les « expériences du temps » imprègnent les recherches de l'historienne sur le film, son écriture et le cadre historique de sa production. Archétype du « film-palimpseste » dont elle a détaillé la genèse depuis l'Occupation jusqu'aux premières heures de la guerre froide, *Au cœur de l'orage* apparaît à la surface d'une sédimentation de couches d'écritures qui « dévoilent, comme autant d'instantanés, les enjeux cristallisés au fil du temps autour de la Résistance, de sa mémoire et de ses représentations¹⁶. » Cette approche et la méthodologie qui la soutient ont notamment permis de retracer l'incidence des luttes politiques de l'après-guerre sur la réalisation du film tout en ouvrant la voie à l'étude diachronique de ses images. Si le travail de Sylvie Lindeperg a énoncé et résolu les problèmes posés par « la géométrie complexe¹⁷ » d'*Au cœur de l'orage*, son sujet originel, le récit du maquis du Vercors, a quand à lui longtemps souffert des témoignages parfois contradictoires de ses rescapés. Comme une chorale aux voix dissonantes, la mémoire plurielle du maquis n'est pas étrangère à la juxtaposition des écritures antagoniques qui ont participé au montage du film. Gilles Vergnon est parvenu à harmoniser cette cacophonie en associant l'histoire politico-militaire du maquis à l'analyse démographique détaillée de ses populations successives¹⁸. Au-delà des perspectives sociales et culturelles que l'historien a ainsi apporté à l'histoire orale du Vercors, ses recherches ont dressé le premier bilan historiographique du maquis, bilan complexe qui éclaire les difficultés auxquelles Le Chanois a dû faire face pendant l'écriture de son film. Car le récit du « premier maquis de France » qui expose dès la fin du conflit les mémoires divergentes de ses responsables civils et militaires entre également dans les agendas politiques concurrents des gaullistes et des communistes.

¹⁴ Sylvie Lindeperg, « Au cœur de l'orage : film palimpseste », *Cinémathèque*, n°1, Paris, mai 1992, p. 91.

¹⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁶ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, *ibid.*, p. 102-103.

¹⁷ Sylvie Lindeperg, « Au cœur de l'orage : film palimpseste », *ibid.*

¹⁸ Gilles Vergnon, *Le Vercors : histoire et mémoire d'un maquis*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2002.



Carton d'introduction d'*Au cœur de l'orage* (1948)

Marathon

« Ce film n'est pas l'exploitation romancée de l'héroïsme et de la mort. Ses différents éléments ont été tournés à Paris et dans le Vercors par des opérateurs clandestins, empruntés aux cinémathèques alliées, pris dans les documents ennemis, tirés de photographies inédites, reconstitués dans un seul souci d'objectivité sans aucun acteur ni figurant professionnel. »

L'avertissement qui introduit les premières images d'*Au cœur de l'orage* trahit l'ampleur des obstacles auxquels s'est heurté Jean-Paul Le Chanois pour réaliser son film. Si le cinéaste doit défendre ses méthodes de mise en scène et ses objectifs, c'est d'abord à cause des critiques qui l'ont visé et qui ont retardé la sortie d'*Au cœur de l'orage* en étirant sa production sur plus de trois ans. Trois ans pendant lesquels Le Chanois a dû écrire et réécrire son scénario, corriger et recorriger son montage, justifier ses choix de mise en scène et résister aux menaces de ses détracteurs. Trois ans qui ont vu le récit de la Résistance, symbole de consensus national en 1944, se muer en instrument de propagande pour les partis politiques qui convoitent le pouvoir en 1948. Militant communiste, Le Chanois n'a pas échappé aux antagonismes qui ont émaillé la reconstruction de l'industrie cinématographique sous le gouvernement provisoire de de Gaulle puis sous la IV^{ème} République. Tour à tour accusé de

ne pas avoir suffisamment souligné l'héroïsme des combattants FTP pendant l'Occupation, puis de l'avoir privilégié au détriment des forces gaullistes, le réalisateur voit son film condamné par de nombreux anciens résistants avant même sa sortie en salle¹⁹.

Les luttes politiques de l'après-guerre qui ont contaminé la production d'*Au cœur de l'orage* ont transformé le film en œuvre brouillonne hésitant entre l'esprit fédérateur que Le Chanois veut initialement lui donner et la propagande communiste à laquelle il doit se plier. Les effets de ce flottement ne sont pas les seules influences sur le travail du réalisateur. La correspondance qu'il entretient avec ses producteurs nous montre à quel point les scénarii successifs d'*Au cœur de l'orage* ont été ballottés au gré des exigences contradictoires de ses contributeurs et nous permet de lever le voile sur les antagonismes qui ont divisé les anciens résistants autour du récit du Vercors. Initialement confinées à des polémiques locales sur les faiblesses tactiques du commandement militaire du maquis, ces divergences auxquelles Le Chanois est exposé quand il rédige son scénario prennent une dimension nationale à l'automne 1947. « Nous ouvrons le dossier du Vercors » annonce Fernand Grenier en s'emparant d'une controverse autour du destin tragique du maquis²⁰. Dans l'article qu'il signe pour *Les Lettres françaises*, l'ancien commissaire à l'Air communiste dénonce l'attentisme du gouvernement provisoire de la République face au drame du Vercors et accuse « les hommes d'Alger » ainsi que leur chef, le général de Gaulle, d'avoir abandonné les résistants du maquis en les privant des armes et des renforts nécessaires à leur défense²¹. Après le départ des ministres communistes du gouvernement et la fin du Tripartisme, la thèse de « la trahison » fomentée par de Gaulle contre les résistants du Vercors apparaît clairement comme une tentative du PCF de discréditer son bilan à la tête du GPRF et d'en faire « un ennemi du peuple²² » :

« ‘L’attentisme’ gaullien s’explique par la ‘haine du peuple’, le désir d’empêcher que la Résistance ne débouche sur la révolution, et la volonté de ‘pouvoir personnel’ du général. Pierre Hervé [député communiste du Finistère et journaliste à *L’Humanité*], résumant la charge, trace un portrait au vitriol de ‘l’apprenti-dictateur’ : ‘Le sang chaud qui a coulé dans les monts du Vercors et ailleurs accuse celui qui, par un anticommunisme encore inavoué et déjà évident, condamnait, au nom de la formule ‘l’Etat c’est moi’, nos jeunes garçons à mourir dans un combat désespéré... Silencieux et inhumain,

¹⁹ Dossier de presse sur la sortie d'*Au cœur de l'orage* : Cinémathèque française, LECHANOIS8-B2.

²⁰ Fernand Grenier, « Nous ouvrons le dossier du Vercors », *Les Lettres françaises*, 23/10/1947.

²¹ Sur la thèse de l'abandon du Vercors par le GPRF et ses enjeux politiques : Gilles Vergnon, *Le Vercors : histoire et mémoire d'un maquis*, *ibid.*, p. 158-162.

²² La presse communiste associe l'expression à de Gaulle dès l'hiver 1941 : *L'Humanité* n° 100, 14/02/1941

machiavélique et méprisant, il caressait le rêve de domination qui s'est depuis lors brutalement exprimé dans notre vie publique.' »²³ »

Relayées par une importante campagne de presse du PCF, les déclarations de Fernand Grenier font voler en éclats le « consensus “résistancialiste” »²⁴ autour du Vercors dont Jean-Paul Le Chanois pouvait bénéficier pour son film. Alors qu'il espérait animer son récit sur un passé exprimé d'une seule voix, il doit peu à peu adapter son écriture aux historiographies concurrentes des communistes et des gaullistes ainsi qu'à celles des anciens maquisards civils et militaires du Vercors qui tentent de s'approprier le récit fondateur du maquis. « “Au cœur de l'orage” [...] a été pour moi une grande école de patience, de compréhension des différentes tendances de la résistance française, et d'histoire... »²⁵ » constatera Le Chanois quelques années après la sortie de son film. Les voix discordante des anciens combattants auxquelles il fait allusion se mêlent dans l'immédiat après-guerre à celles des nouveaux représentants du cinéma français. Responsables du Comité de libération du cinéma français, censeurs de la Commission militaire nationale, représentants de Pathé-Cinéma... de nombreux conseillers se sont immiscés dans l'écriture du film, bouleversant les projets de Le Chanois et plaçant sa mise en scène au croisement des orientations politiques qu'ils ont voulu lui donner quitte à l'y perdre.

Retracer l'histoire de la Résistance est une ambition partagée par de nombreux acteurs de l'industrie cinématographique en pleine mutation après la Libération. Occupant un rôle crucial dans la transmission de cet héritage, *Au cœur de l'orage* est chargé de répondre à une attente pressante : le film doit écrire la geste des résistants pour en léguer une image conforme à la nouvelle identité nationale. Mais de quelle identité nationale s'agit-il ? Celle qui hérite du sacrifice des partisans communistes FTP ? Celle qui est associée aux Forces françaises libres du général de Gaulle ? Celle des anonymes de la résistance intérieure ? Ou encore celle des groupes civils du Vercors ? Si Le Chanois n'a pas fourni une réponse consensuelle à ces questions en 1948, les rushes de son film lèvent le voile sur le visage composite du résistant fabriqué pour le cinéma de l'après-guerre : visages sales aux chevelures hirsutes filmés sur le vif par les opérateurs clandestins du Vercors puis visages apprêtés qui apparaissent dans les reconstitutions réalisées après la Libération, ils nous guident du temps

²³ Gilles Vergnon, *ibid.*, p. 159. L'extrait cité par Gilles Vergnon provient de l'article de Pierre Hervé, « À la mémoire des fusillés du Vercors », *L'Humanité*, 24/10/1947.

²⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁵ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Jaroslav Broz, journaliste au magazine *Kino*, 22/05/1951. Cinémathèque française, LECHANOIS9-B3

de l'événement à celui de son écriture en esquissant le modèle de la figure résistante telle qu'elle nous est parvenue aujourd'hui.

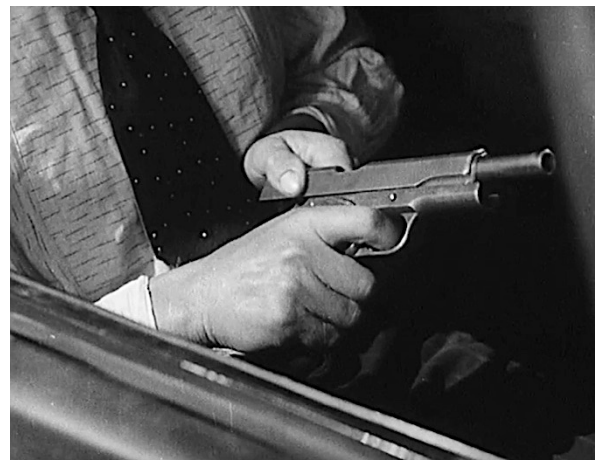


Francs-tireurs du Vercors, rushes non utilisés d'*Au cœur de l'orage*, c. juillet 1944

Je filme les résistants

Au-delà de l'*arkhè*-résistant dont ils nous livrent les origines, les rushes d'*Au cœur de l'orage* documentent le retour à la paix en trois temps. Première époque et point d'origine du film, « la petite République du Vercors » filmée entre la mi-juin et la fin juillet 1944 propose une relecture de l'histoire du maquis au zénith de sa popularité après l'annonce du débarquement de Normandie. Le deuxième temps couvert par les rushes du film est celui de la Libération saisie dans les régions du Rhône, de la Drôme et de l'Isère entre la fin août et la mi-septembre 1944 à travers des scènes inédites qui retracent l'enthousiasme des populations libérées ainsi que l'épuration à laquelle elles se sont livrées. La dernière partie des images revient, elle, sur la guerre dans un pays qui a retrouvé la paix à partir des reconstitutions que

Jean-Paul Le Chanois a réalisées en région parisienne et dans le Vercors entre l'hiver et le printemps 1945. Dans cette chronologie, le tournage originel d'*Au cœur de l'orage* à l'intérieur du Vercors pendant l'Occupation est sans aucun doute l'étape qui a le plus influencé le destin du film. L'empreinte de l'autorité militaire du maquis sur ses rushes et les orientations politiques de leur montage après-guerre ont façonné le récit de « l'île en territoire ennemi ²⁶ » en occultant le rôle décisif du dispositif technique mis en place pour filmer le quotidien des résistants. L'organisation d'un tournage professionnel qui s'inscrit dans la durée est une gageure au printemps 1944. De fait, les opérateurs du Vercors ne savent pas combien de temps ils devront rester dans le maquis. Les sept long-métrages français dont les prises de vues ont commencé peu de temps avant le débarquement sont tous arrêtés à la mi-juin 1944²⁷. Les couvre-feux, les restrictions de déplacements, les destructions des voies de communication et les pénuries de matières premières stoppent les productions et réduisent considérablement le volume des actualités. Projet risqué, le tournage clandestin du Vercors bénéficie de l'aide précieuse des réseaux d'approvisionnement organisés autour du CLCF, notamment à partir de l'usine Lumière de Lyon, mais il reste dépendant du cadre technique exigeant lié à la prise de vue telle qu'elle se pratique en 1944.



Mise en scène du voyage de Félix Forestier dans le maquis, rushes d'*Au cœur de l'orage*, Paris, c. janvier 1945

²⁶ Marc Ferro dans l'émission « Les jours du siècle », France Inter, 08/04/1997. Cité par Gilles Vergnon, *ibid.*, p. 103.

²⁷ Seul le tournage du film *Falbalas* (réal : Jacques Becker, durée : 110 min, 1945) se poursuit jusqu'au 30 juin 1944. Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français: Production et financement 1940-1959*, Paris, Editions du CNRS, 2004, p. 181. Voir aussi l'index des films français produits pendant l'Occupation dans : Philippe d'Hugues, *Les écrans de la guerre : Le cinéma français de 1940 à 1944*, Paris, Editions de Fallois, 2005, p. 288-289.

Malgré les progrès réalisés pendant les années 1930 dans la conception des caméras portables et des optiques destinées à la presse filmée, les opérateurs qui travaillent pendant la guerre sont toujours soumis aux limites d'un matériel et de fournitures fragiles qui imposent des conditions strictes d'utilisation. Les films qui doivent être manipulés et conservés à l'abri de la lumière, de la chaleur et de l'humidité exigent une attention constante et une organisation logistique minutieuse à partir du moment où ils sortent du laboratoire jusqu'au moment où ils y retournent. De plus, malgré le conditionnement des pellicules dans des boîtes de tailles réduites, le volume de film utilisé pour le tournage du Vercors dépasse largement celui d'un reportage standard de 1 min à 2 min 30 s. 3 500 mètres de rushes tournés par Forestier et Weill - soit 2 h 7 min de film - sont parvenus à Paris en octobre 1944²⁸. En ajoutant à ce métrage le volume estimé des scènes perdues ou détruites après l'attaque allemande sur le maquis²⁹, le total des images tournées dans le maquis et pendant la Libération de la région peut être évalué à près de 4 000 mètres de film, soit 2 h 26 min d'images³⁰. Un tel stock de pellicule conditionnée pour être utilisée dans des caméras portables a dû nécessiter l'emploi d'au moins cent trente-trois boîtes de film ainsi qu'un réseau d'acheminement entre Lyon et le plateau du Vercors³¹. Les risques inhérents au transport de ce type de matériel dans une région surveillée par les Allemands et les forces de l'ordre de Vichy n'ont pas manqué d'alimenter le folklore qui s'est cristallisé après la guerre autour des caméramans du maquis. La littérature jeunesse en fera des résistants à part entière, héros combattant la caméra à la main et la mitraillette en bandoulière, déclarant avant de partir se battre :

« Ne croyez-vous pas qu'un jour proche, il sera bon de montrer à nos enfants des témoignages qui prouveront que la liberté ne peut être un vain mot, en France. Quel meilleur témoin que le film ? ³²»

²⁸ La liste des plans tournés dans le Vercors rédigée par l'opérateur Félix Forestier fait état de 66 bobines, soit près de 2 200 mètres de film. Jean-Paul Le Chanois évoque « 3 500 mètres de Forestier et Weill » en y incluant les images tournées pendant la Libération par les deux opérateurs. Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, 11/06/1945, p. 2. Correspondance de Jean-Paul Le Chanois, Cinémathèque française, LECHANOIS9-B3.

²⁹ L'opérateur Félix Forestier a dressé une liste de 20 séquences perdues ou détruites dans le Vercors. Calcul établi sur une durée estimée à 30 secondes par séquence, durée moyenne des séquences sauvegardées. Note de Félix Forestier, Cinémathèque française, LECHANOIS8-B2.

³⁰ Jean-Paul Le Chanois fait aussi allusion à des rushes filmés par le second caméraman du maquis, Georges Coutable, qui « ne sont jamais parvenus à notre connaissance ». Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, *ibid.*, p. 2.

³¹ Selon un conditionnement en bobines sur flasques de 30 mètres, conditionnement pour les caméras Eyemo des opérateurs du maquis.

³² Jacques Friedland, *Une caméra dans le Vercors*, Paris, collection jeunesse héroïque, Editions hier et aujourd'hui, 1948, p. 14.



Illustration de *Une caméra dans le Vercors*, Jacques Friedland, 1948

Les limitations techniques de l'équipement employé dans le Vercors ont eu une incidence notable sur les images du maquis. Les premières proviennent de la nature-même du film utilisé par les opérateurs : depuis la fin des années 1920, la généralisation des pellicules panchromatiques garantit une image noir et blanc profitant d'une large gamme de contrastes mais la sensibilité des films fournis aux caméramans d'actualités est encore faible et demande de bonnes conditions d'éclairage³³. Même si les pellicules impressionnées peuvent être « poussées³⁴ » durant leur développement en laboratoire pour révéler des images mal éclairées, les scènes nocturnes imposent un éclairage artificiel puissant auquel se substituent parfois des sources de lumière naturelle particulièrement fortes comme en témoignent la séquence emblématique des flambeaux dans le *Triomphe de la volonté* et son contrepoint apocalyptique, l'incendie de Rotterdam, filmé après les bombardement allemands du 14 mai 1940³⁵. C'est bien à l'opposé de ces situations que se situent les rushes du Vercors exclusivement composés de séquences diurnes. Les caméramans du Vercors dont la liberté de tournage est entravée par

³³ Les pellicules de reportage standard ont une sensibilité moyenne de 50 à 80 ASA.

³⁴ Pousser un développement : augmenter la sensibilité initiale du négatif lors de son développement.

³⁵ *Le Triomphe de la volonté*, réal : Leni Riefenstahl, durée : 114 min, 1935.

des pellicules à utiliser de jour sont également les victimes des mesures de sécurité qui limitent l'éclairage des camps, ainsi que de l'environnement du maquis où les sources d'électricité sont rares.



Mise en scène du voyage de Félix Forestier dans le maquis, rushes d'*Au cœur de l'orage*, Paris, c. janvier 1945

Le fonctionnement des caméras est un facteur aussi décisif sur les prises de vues du Vercors que les propriétés actiniques des films disponibles. L'opérateur clandestin Félix Forestier et ses deux assistants doivent se conformer aux spécificités des deux caméras 35mm Bell & Howell Eyemo dont ils sont équipés³⁶. Caméras portables réputées indestructibles, les Eyemo qu'ils utilisent dans le maquis fonctionnent avec un moteur à ressort et n'acceptent que des bobines de 30 mètres de pellicule comme en attestent les images d'Albert Weill filmé en train d'utiliser l'une d'entre elles³⁷. Enregistrés à la cadence de 24 images/seconde, ces 30 mètres de pellicule n'offrent guère plus qu'une minute d'images par bobine et nécessitent de fréquents chargements et déchargements de la caméra au cours de manipulations rendues périlleuses par le manque de pénombre dans certaines zones de montagne³⁸. La consigne associée à ces caractéristiques tient en un mot : l'économie. Les opérateurs enregistrent des plans courts et concentrent les informations de chaque scène en un minimum de prises de

³⁶ Félix Forestier et Georges Coutable utilisent chacun une caméra pour couvrir différents secteurs du maquis. Voir les deux articles de Félix Forestier et Georges Coutable dans « Caméras en Vercors », *Le Pionnier du Vercors*, Grenoble, n°18, mars 1977 et n°20, octobre 1977.

³⁷ Scène de la bobine 51 tournée dans le maquis le 17/07/1944 selon la liste des plans dressée par Félix Forestier. « Détails sommaires des scènes tournées bobine par bobine », Cinémathèque française, LECHANOIS8-B2.

³⁸ Cadence d'enregistrement standard pour la projection en salle dans les années 1940. Les bobines ont généralement 10% de longueur en plus que celle indiquée sur leur boîte de manière à offrir de l'amorce pour engager le film dans le mécanisme de la caméra et le protéger de la lumière une fois impressionné. Le changement de bobine doit être fait dans la pénombre. « Manuel d'instruction de la caméra PH 330 G » (Eyemo), Bell & Howell, p. 34-36. Manuel édité par l'Armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Mis en ligne par : <http://www.intervalometers.com>.

vues qu'ils tentent de découper avec précision. Les conditions de conservation des films renforcent cette discipline. Les abris qui bénéficient de l'atmosphère constante adaptée au stockage des bobines ne sont pas nombreux sur le plateau : estimer combien de boîtes en retirer pour une journée, voire une demi-journée de tournage, peut s'avérer particulièrement délicat dans un contexte de travail éminemment aléatoire. À ce titre, épargner du film pour parer aux imprévus des tournages quotidiens est un automatisme qui s'ajoute à la gestion économe du stock limité des bobines.



Tournage dans le maquis, rushes d'*Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juillet 1944

Les plans filmés dans le maquis sont exclusivement muets, comme le seront d'ailleurs les images tournées par les opérateurs du Vercors pendant la Libération. Le « son direct », le son enregistré au moment du tournage, est une technique répandue sur les plateaux de cinéma depuis le début des années 1930 mais elle n'est qu'exceptionnellement utilisée en reportage. La raison de ce décalage provient du matériel d'enregistrement nécessaire aux prises de son *in situ* : le dispositif demande un « camion son » alimenté en électricité et capable de graver les voix et les différentes sources sonores enregistrées en même temps que l'image³⁹. Réservée aux films de fiction, cette machinerie difficile à mettre en place s'adapte mal aux conditions de tournage de la presse filmée. À l'instar de tous les films d'actualités de l'époque, l'absence d'enregistrement sonore laisse une trace sur les images du Vercors dont les cadres ne retiennent pas les visages des sujets saisis en train de parler. Libres de n'être que des axes de vues, les plans sont hachés et coupent invariablement les scènes de dialogues quand celles-ci

³⁹ Martin Barnier, « Les premiers ingénieurs du son français », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), n° 65, 2011, p. 216.

ne sont pas simplement rejetées par les opérateurs au profit de visages muets. Tributaire de cette absence, *Au cœur de l'orage* ne propose que de rares sources de son direct dans son montage, celles des discours politiques et des émissions de radio reconstituées pour le film en constituent l'essentiel.



Reconstitution du studio de Radio Paris avec enregistrement simultané du son et de l'image, Paris, mars 1945

Images, écrits et voix

Histoire de cinéma, l'histoire des rushes d'*Au cœur de l'orage* fait d'abord appel aux sources qui documentent la production du film. Les 5 000 pièces d'archives personnelles que Jean-Paul Le Chanois a léguées en 1978 à la Cinémathèque française constituent le fonds indispensable à cette recherche⁴⁰. Le dossier *Au cœur de l'orage* y figure en bonne place et manifeste autant l'attention que le cinéaste porte à la transmission du patrimoine cinématographique français que sa volonté d'y laisser son empreinte⁴¹. Notes de tournages, correspondances, devis, factures, contrats, découpages, scénarii, coupures de presse...les documents du fonds ont permis d'établir une chronologie relativement précise des événements liés à la production du film, de démêler les liens entre ses différents contributeurs et d'en saisir les enjeux politiques. Pourtant, malgré la richesse de son contenu, le legs de Le Chanois ne répond pas à toutes les interrogations posées par les rushes d'*Au cœur de l'orage*.

⁴⁰ Laurent Billia, « Le murmure des fonds d'auteurs. La donation Jean-Paul Le Chanois », *Cinémathèque*, n°1, Paris, mai 1992, p. 69.

⁴¹ Laurent Billia évoque à cet égard « le souci de la "bonne trace" au regard de l'histoire » que Le Chanois veut laisser derrière lui. *Ibid.*, p. 70.

Premier chef opérateur du film, responsable des tournages clandestins du Vercors et conseiller de Le Chanois sur l'histoire du maquis, Félix Forestier joue un rôle important dans les prises de vues et l'écriture du film mais les documents du réalisateur n'exposent ni son passé politique, ni son parcours professionnel. Les archives départementales de Paris esquissent son profil à travers les procès-verbaux des deux commissions d'épuration devant lesquelles il s'est présenté à l'automne 1944. Ces archives fragmentaires ont été complétées par l'interview du caméraman pour l'émission *Chasseur d'images*⁴² ainsi que par le témoignage de sa fille aînée, Michelle Sifferlen⁴³.

Tournées après l'épisode traumatique du maquis, les images filmées par Félix Forestier et ses deux assistants pendant la Libération constituent une part importante des rushes d'*Au cœur de l'orage* mais n'occupent qu'une place réduite dans le montage de *Le Chanois*⁴⁴. Elles apparaissent pourtant dans de nombreux sujets de France Libre Actualités et participent aux représentations de la Résistance au même titre que les prises de vues du Vercors. Trois sources permettent de retracer l'histoire de leur tournage et de comprendre le regard de leurs caméramans : les notes que Forestier a adressé à Le Chanois pour le montage du film, les comptes rendus du réalisateur sur les images des trois opérateurs et les témoignages écrits de Félix Forestier et de Georges Coutable dans « Caméras en Vercors », deux articles de la revue de l'Amicale des pionniers et combattants volontaires du Vercors. Une série de documents iconographiques du musée de la Résistance en Drôme a, quand à elle, permis de préciser l'itinéraire d'Albert Weill après son départ du maquis.



Jean Painlevé, c. 1940



Louis Daquin, c. 1941

⁴² *Chasseur d'images: Félix Forestier*, réal : Gilbert Larriaga, 24 min, 1962.

⁴³ Entretiens avec Michelle Sifferlen réalisés le 28/02/2015 et le 16/03/2015.

⁴⁴ Le métrage total consacré à la Libération dans les rushes d'*Au cœur de l'orage* est de 863 m, soit 31 min d'images. Voir le découpage du film p. 133.

En tant que projet « coopératif », *Au cœur de l'orage* a laissé des traces dans les documents consacrés à ses deux parrains : Jean Painlevé, compagnon de résistance de Jean-Paul Le Chanois nommé directeur général du cinéma français en août 1944 et Louis Daquin, le président du CLCF qui soutiendra le film malgré la rivalité qui l'oppose à Le Chanois au sein du parti communiste⁴⁵. Les documents qui associent les deux hommes à la production d'*Au cœur de l'orage* et exposent les liens qu'ils ont entretenus avec son réalisateur émergent des archives de Le Chanois, tandis que leurs carrières respectives jusqu'en 1948 transparaissent dans les fonds F/41 à F/43 et Z/6 des Archives nationales où ont été versés les dossiers de la Direction générale du cinéma, du Secrétariat général à l'information et de la Cour de justice de la Seine, organe centralisateur de nombreux procès-verbaux de l'épuration dans le cinéma français.

Derrière l'histoire de son auteur, de ses techniciens et de ses producteurs, *Au cœur de l'orage* hérite d'une histoire technique qui a laissé ses traces sur toutes les séquences de reportage filmées pour le film. Les notes rédigées par Félix Forestier témoignent de son quotidien d'opérateur clandestin en répertoriant notamment les problèmes de pellicule, d'optique et de caméra qui ont affecté ses prises de vues. Ces sources proposent une nouvelle grille de lecture des images du film et rappellent l'influence décisive des exigences techniques du tournage sur son contenu. Elles ont été complétées par la documentation sur les caméras employées dans le film et détaillées par le témoignage de Serge Viallet sur la pratique du métier de caméraman pendant la Seconde Guerre mondiale, témoignage recueilli dans le cadre des recherches entreprises pour ce mémoire.

Suivant le parcours des rushes d'*Au cœur de l'orage*, cette recherche s'est ensuite penchée sur l'exploitation des extraits du film et le cycle de leurs renaissances dans le « karma » des grilles de programmation des chaînes TV. Comment évaluer une séquence ou un simple plan d'archive hors de son montage d'origine ? Peut-on rompre le lien entre l'archive et sa source sans mettre en péril le sens de ses images et par là même leur valeur ontologique ? L'archive conserve-t-elle son historicité lorsque son sens est modifié par l'usage⁴⁶ ? L'étude des séquences d'*Au cœur de l'orage* réutilisées hors de leur montage originel offre des pistes de réponses à ces interrogations. Pour découvrir dans quels

⁴⁵ Jean Painlevé est relevé de ses fonctions le 16 mai 1945 sur ordre du général de Gaulle.

⁴⁶ Cette question soulève l'hypothèse d'un glissement progressif du signifié des archives filmées, un glissement ponctué d'erreurs et d'approximations qui n'est pas sans rappeler l'évolution de certaines unités lexicales dans la linguistique diachronique et suggère une approche étymologique à l'analyse du parcours des archives.

programmes ont migré les extraits du film et quelles transformations ils ont subies dans le cadre de leur réemploi, cette recherche s'est tournée vers la production documentaire consacrée à la Résistance et à la collaboration après 1948. Elle s'est appuyée sur un ensemble de programmes recensés dans le catalogue de l'INA et intégrés au titre du dépôt légal à la banque de données de l'Inathèque. Les notices manquantes ou incomplètes de ces œuvres ont pu être extraites des informations récoltées par la Société civile des auteurs multimédia (SCAM). Ce travail a permis de dresser une liste d'une cinquantaine de programmes dont les visionnages ont mis au jour un corpus de dix-sept programmes utilisant les images d'*Au cœur de l'orage* dans leurs montages⁴⁷. Il s'agit là bien sûr d'un corpus ouvert dans la mesure où les documentaires sur la Résistance sont produits de manière récurrente pour soutenir les commémorations de la guerre.

C'est à l'occasion du vingtième anniversaire de la Libération que des extraits du film de Le Chanois apparaissent pour la première fois dans un documentaire diffusé à la télévision. Frédéric Rossif les utilise dans sa version de l'histoire du maquis du Vercors, *De l'Europe au Vercors*, sans en citer l'origine⁴⁸. Peu soucieux de la chronologie et de la valeur historique de ces images, Rossif les raccourcit, les fractionne, les mélange et brouille notre regard, inaugurant ainsi la longue série des erreurs qui perpétuent la confusion sur leur nature. Quelques plans d'*Au cœur de l'orage* réapparaissent ensuite dans les courts sujets d'actualités réalisés pour les commémorations décennales de la Seconde Guerre mondiale mais ce n'est qu'à partir du cinquantième anniversaire de la Libération en 1994 que le film est devenu un véritable réservoir de documents filmés sur la Résistance. Cette situation coïncide avec l'informatisation de l'accès aux archives audiovisuelles initiée par l'INA, organisme dépositaire d'*Au cœur de l'orage*⁴⁹. Le film référencé sous de multiples « entrées » associées au thème de la Résistance est devenu aisément accessible aux documentalistes. Jusqu'alors conservée sous forme de pellicule et par là même difficile à exploiter, sa copie est ensuite passée sur un format numérique qui a stimulé la diffusion de ses extraits à défaut d'en garantir la qualité et l'intégrité. Aujourd'hui, la dématérialisation du film et de ses rushes en haute

⁴⁷ Voir filmographie p. 123.

⁴⁸ *De l'Europe au Vercors*, dans le cadre de l'émission *Numéro Spécial*, réal : Frédéric Rossif, durée : 60 min, première diffusion : 01/06/1964.

⁴⁹ En tant que liquidateur de la Coopérative générale du cinéma français, Jean-Paul Le Chanois a légué le matériel d'*Au cœur de l'orage* (copies et rushes) à l'INA. Les droits d'exploitations du film et de ses extraits sont partagés entre l'INA et les ayants-droits du réalisateur selon une répartition basée sur la nature de ses séquences : archives françaises, étrangères, images filmées pour le compte de la CGCF et mises en scène réalisées par Le Chanois.

définition ainsi que la possibilité de leur transfert instantané vers les maisons de production accélère cette tendance : les plans d'*Au cœur de l'orage* sont devenus des supports de narration adaptables à tous les sujets sur la Résistance et plus largement sur la France pendant l'Occupation.



Rushes d'*Au cœur de l'orage* tournés dans le maquis du Vercors en juillet 1944 et intégrés au système de montage virtuel Avid

Histoire d'images, d'écrits et de témoignages, le long parcours des rushes d'*Au cœur de l'orage* est enfin éclairé par des chiffres. Les 1 486 plans du film nous renseignent sur les choix d'écriture de Jean-Paul Le Chanois comme autant d'indices sur la valeur qu'il accorde aux différents courants de la Résistance ainsi que sur les mérites comparés des armées alliées engagées en Europe. À ce titre, la proportion des archives étrangères réparties dans le film est éloquent : véritable leitmotiv du montage, les actualités soviétiques qui participent abondamment à l'évocation du conflit hors du territoire national trahissent l'influence de la ligne politique du PCF sur le scénario d'*Au cœur de l'orage*. L'accumulation des scènes consacrées au soulèvement populaire des FFI confirme cette tendance. Le classement de ces plans révèle la mécanique interne du film et leur analyse quantitative constitue un soutien indispensable aux recherches de ce mémoire⁵⁰.

⁵⁰ Voir découpage du film p. 133.

Jouer la guerre

La comparaison entre le *final cut* d'un film et l'ensemble des scènes exclues de son montage fournit un critère d'évaluation précis sur les objectifs de sa mise en scène. Dans le cas d'*Au cœur de l'orage*, la découverte des rushes du film constitue une opportunité exceptionnelle d'explorer les choix qui ont guidé Jean-Paul Le Chanois et ses producteurs dans l'écriture cinématographique de l'histoire de la Résistance où les reconstitutions jouent un rôle essentiel. Avec ces saynètes, Le Chanois transmet son regard sur l'événement à partir d'une pratique cinématographique qui est aussi vieille que le médium lui-même.

La guerre reconstituée au cinéma apparaît aux États-Unis dès la fin du XIX^e siècle. En 1898, le conflit hispano-américain filmé par la société Edison en association avec l'American Mutoscope & Biograph Company mélange les scènes d'actualités tournées aux États-Unis, à Cuba et dans les Philippines avec des reconstitutions tournées en studio⁵¹. Deux ans plus tard, Edison utilise des maquettes de bateaux pour reconstituer le bombardement des deux forts Chinois de Taku lors de la révolte des Boxers⁵². Employée pour évoquer la guerre des Boers, le conflit russo-japonaise et les guerres dans les Balkans à partir de 1913, elle constitue l'essentiel du contenu des films d'actualités de la première guerre mondiale diffusés en France par Pathé Journal et Gaumont Actualités. Dès cette époque, la reconstitution de ce qui n'a pu être filmé pour des raisons techniques ou logistiques devient aussi, et plus couramment, la reconstitution d'un événement censuré avant d'être digéré puis restitué par la propagande.

Le mouvement prend toute son ampleur dès le début de la Seconde Guerre mondiale, quand les services cinématographiques de l'armée allemande simulent la réalité des combats avec un degré de sophistication inégalé à l'époque. L'unité spéciale de reportage de la *Wehrmacht*, l'*OKW/WPr V*⁵³, qui participe à la bataille de France pour documenter l'avance des troupes allemandes, met en scène une partie de leurs combats dans des séquences qui sont encore souvent considérées comme authentiques aujourd'hui⁵⁴. En août 1940, Rommel reconstitue les batailles d'Amiens et d'Abbeville à leur demande devenant ainsi un acteur

⁵¹ cf. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema)*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 287.

⁵² Gary D. Rhodes & John Parris Springer (dir.), *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, N.C, McFarland & Co Inc, 2005, p 6.

⁵³ OKW/WPr V : Ober-Kommando der Wehrmacht, unité de reportage de la Wehrmacht, section 5.

⁵⁴ Cooper C. Graham, « "Sieg im Westen" (1941): interservice and bureaucratic propaganda rivalries in Nazi Germany », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 9 Issue 1, 1989, p. 20.

reproduisant ses propres exploits militaires deux mois à peine après les avoir accomplis⁵⁵. Avec les images de ses blindés (re)traversant la Somme pour faire face aux défenses françaises, le général achève de brouiller les pistes entre l'événement original et sa copie, rappelant au passage l'omniprésence des reconstitutions dans les images d'actualités de la Seconde Guerre mondiale.



Carte postale colorisée d'une reconstitution réalisée par l'OKW/WPr V avec le concours du général Rommel après la bataille d'Hangest-sur-Somme (juin 1940). Collection Eric Deroo.

Félix Forestier n'a pas l'expérience des unités de reportage de la Wehrmacht. Quand il arrive dans le Vercors à la mi-juin 1944, il ne réalise pas seulement un tournage professionnel inédit au sein d'un réseau de résistants, il doit également improviser l'écriture filmique capable de soutenir l'épopée héroïque d'un maquis français engagé contre l'occupant⁵⁶. L'opérateur qui a sans doute vu le sujet des Actualités françaises sur la répression du maquis des Glières s'offre là le contre-champ « terroriste » aux images de la propagande germanovichyste⁵⁷. Huit mois plus tard, les saynètes que Jean-Paul Le Chanois filme sur les lieux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23. Voir aussi le découpage de la reconstitution de la prise d'Hangest p. 137.

⁵⁶ Deux courts-métrages amateurs ont été filmés dans le maquis pendant l'Occupation : *Le défilé du 11 novembre 1943 à Oyonnax*, réal : Marc Jaboulay, durée : 2 min et *Ceux du maquis*, durée : 7 min 07s, réalisé en janvier 1944. Les deux films ont été initiés par Henri Petit (Romans), chef des maquis de l'Ain et du Haut-Jura. Conservés à la Cinémathèque des pays de Savoie et de l'Ain, quelques minutes de film amateur 8mm ont aussi été tournées dans les maquis de Savoie quelques semaines avant la Libération.

⁵⁷ « Lutte contre le terrorisme en Haute-Savoie », Actualités Françaises, 1re diffusion : 31/03/1944. INA, N° de notice : AFE86002619.

emblématiques du plateau complètent le tournage du caméraman en reconstituant les moments clefs de l'histoire du maquis et ses derniers combats. Au final, trois thèmes se dégagent des mises en scène réalisées par Forestier sous l'Occupation et par Le Chanois après la Libération : le quotidien dans la « petite République du Vercors » proposée comme l'archétype des maquis français, le récit de la résistance urbaine filmée en région parisienne et la mobilisation des Français de l'étranger illustrée par les reconstitutions des émissions de Radio Londres, référence implicite à la France libre du général de Gaulle⁵⁸. C'est autour de ces sujets que le réalisateur aidé de son chef opérateur décline toutes les formes de résistance aux Allemands et au régime de Vichy : émissions de radio, distributions de tracts, sabotages, renseignement, attentats, guet-apens... Rappel des actions de la Résistance, ces saynètes en incarnent aussi les figures martyres comme les victimes de Vassieux-en-Vercors et le chef de l'Armée Secrète, le général Delestraint.

Aujourd'hui, les six-cents bobinots du film de Jean-Paul Le Chanois « montrent » toujours la Résistance. Leurs images mises en scène ou saisies sur le vif ont acquis le statut d'archives. La condition est nécessaire et suffisante pour qu'elles soient utilisées comme la preuve historique indiscutable de ce qu'elles illustrent. Archives de quoi ? Archives de qui ? Archives de quelle période ? Qu'importe. Tout juste a-t-on le temps de lire le nom de leur source dans les génériques des documentaires qui les utilisent pour que la rigueur du lien entre image et commentaire soit validée. On peut s'interroger sur la nature des récits présentés au public à travers un telle pratique. On peut également questionner l'altération du sens des documents filmés qui les soutiennent. Ce mémoire s'inscrit dans cette démarche, il se propose de saisir les regards qui affleurent derrière les images d'archives d'*Au cœur de l'orage* en retraçant le parcours de leur exploitation depuis près de soixante-dix ans.

⁵⁸ Comme le remarque Sylvie Lindeperg, ni le terme de « France libre », ni le nom du général de Gaulle ne sont cités dans le film. L'historienne souligne aussi l'erreur d'appréciation de Le Chanois et des membres du CLCF sur le maquis du Vercors dont les communistes sont quasiment absents. Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, *op. cit.* p. 285.

1 - Derrière la caméra

Œuvre collective dans sa production comme dans son écriture, *Au cœur de l'orage* garde l'empreinte de ses deux principaux artisans : le réalisateur Jean-Paul Le Chanois et le caméraman Félix Forestier. Si les mises en scène et le montage du premier donnent le ton du film, le regard du second compose une part importante de ses images. L'épopée de la Résistance place le récit d'*Au cœur de l'orage* pendant l'Occupation mais son écriture et sa forme prennent racine dans le parcours des deux cinéastes avant la guerre. Le Chanois et Forestier commencent leurs carrières dans « le temple déserté¹ » de la démocratie qu'est devenue l'Europe au début des années 1930. Leurs choix professionnels, leurs goûts esthétiques et leurs engagements politiques s'affirment dans le désordre social et l'effervescence intellectuelle de cette période. Leurs convictions sont, elles, mises à l'épreuve par l'invasion de la France dix ans plus tard. Alors qu'aucune « indignité » n'a été relevée dans l'activité de Félix Forestier sous l'Occupation, l'attitude ambiguë de Le Chanois pour y survivre a nourri une partie des critiques qui lui ont été adressées après la Libération. Ce constat sur les trajectoires divergentes des deux hommes mérite d'être nuancé pour comprendre leur collaboration et identifier leurs inspirations respectives sur le film. C'est un travail d'autant plus délicat que Jean-Paul Le Chanois est à l'origine de nombreuses archives dont il est lui-même le sujet et que son propre témoignage jalonne le récit de son parcours pendant la guerre. Mais si le réalisateur cherche à contrôler le souvenir qu'il lègue au cinéma français en allant jusqu'à écrire sa propre notice nécrologique, son film, lui, trahit les

¹ Mark Mazower, *Dark Continent : Europe's Twentieth Century*, New York, Vintage Books, 2000, p. 27.

influences auxquelles il a été soumis parfois bien malgré lui². « *Notre film est un film historique et, à ce titre, il a une histoire*³ », déclare le cinéaste lors de la sortie d'*Au cœur de l'orage* en 1948. Cette allusion à la mission des opérateurs clandestins envoyés dans le maquis du Vercors rappelle que cette œuvre consacrée aux résistants expose une fois de plus l'histoire de ceux qui les filment.



Jean-Paul Le Chanois et Emma Le Chanois, c. 1948. Collection Maurice Bleicher.

² Laurent Billia, « Le murmure des fonds d'auteurs : la donation Jean-Paul Le Chanois », *Cinémathèque*, n°1, Paris, mai 1992, p. 69.

³ Jean-Paul Le Chanois, interview dans *Radio Ciné club*, émission du 24 février 1948 pour la sortie du film *Au cœur de l'orage*, RDF.

1-1 Jean-Paul Dreyfus alias Jean-Paul Le Chanois

« *Quand on s'appelle Dreyfus, on disparaît*⁴. »

Les deux identités du réalisateur signalent les deux temps de sa vie, deux époques qui basculent de l'une à l'autre devant un agent du Commissariat général aux questions juives le 29 octobre 1941. Jean-Paul Le Chanois est né Jean-Paul Etienne Dreyfus-Lelion en 1909. Fils d'une famille de la bourgeoisie parisienne, le jeune Dreyfus découvre le cinéma à travers les actualités militaires projetées dans les salles où sa mère l'emmène pendant la Première Guerre mondiale. Après des études de droit et de philosophie, il obtient un poste de secrétaire de rédaction à *La revue du cinéma* avant d'en devenir l'un des critiques. Passionné par la réalisation, Jean-Paul Dreyfus est aussi attiré par le jeu d'acteur. Son amitié avec les frères Prévert lui permet de décrocher ses premiers contrats de figurant dans *L'Age d'or* de Luis Buñuel - dont il écrit une critique dithyrambique pour *La revue du cinéma* - et *Les amours de minuit* de Marc Allégret, des expériences de studio qu'il enrichit en 1930 par un poste de secrétaire administratif pour la firme Pathé-Natan. Figurant, secrétaire, chef de plateau, puis comédien, assistant-réalisateur, monteur...entre 1930 et 1936, Jean-Paul Dreyfus multiplie les fonctions tout en continuant à écrire des critiques de films pour la revue *Spectateurs* qu'il a fondé après la fin de parution de *La revue du cinéma*. Jacques Prévert, son « directeur de conscience⁵ », l'oriente vers le théâtre révolutionnaire et le cinéma soviétique que Dreyfus découvre à travers les films d'Alexandre Dovjenco et de Sergueï Eisenstein. Immergé dans les mouvements culturels et artistiques issus de la révolution bolchevique, Dreyfus se tourne vers le communisme dès le début des années 1930 et devient délégué de la Fédération du Théâtre Ouvrier de France (FTOF) avant d'en être nommé secrétaire général et d'y produire des pièces écrites par Prévert⁶. Le poète anime le Groupe Octobre, une troupe de théâtre où Dreyfus se familiarise avec la scène en jouant dans les lieux d'agit-prop fixés par le « Proletarische Theater » allemand qui inspire le groupe : les usines, les ateliers ou encore les fêtes ouvrières⁷. Parallèlement à ses activités au théâtre et dans le cinéma, Dreyfus officialise son engagement politique en adhérant au parti communiste au mois d'octobre 1933, une date symbole quelques mois après son voyage en URSS avec « la bande à Prévert ».

⁴ Philippe Esnault, *Le temps des cerises*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 115.

⁵ Jean-Paul Le Chanois, « De la rue Dauphine au studio », *Ciné-Club* n°4, janvier 1949, p.4.

⁶ Voir la notice consacrée à Jean-Paul Le Chanois sur le dictionnaire Maitron.

⁷ Philippe Renard, *Un cinéaste français des années cinquante : Jean-Paul Le Chanois*, Paris, Dreamland, 2000, p.23.



Le Groupe Octobre à bord du cargo soviétique Cooperazia en route vers l'URSS, mai 1933. Jean-Paul Dreyfus (Jean-Paul Le Chanois) est assis au centre de la photo. Collection particulière.

Si la participation de Dreyfus à la FTOF et au Groupe Octobre lui permet d'accorder ses idées politiques à sa passion pour le théâtre, son adhésion à Ciné-Liberté l'engage dans le vaste champ d'expérimentations du cinéma militant soutenu par la victoire du Front populaire aux élections législatives de 1936. Il est l'un des premiers souscripteurs à la « coopérative ouvrière de production à capital variable⁸ » qui dépose ses statuts quelques semaines plus tard. Né dans l'enthousiasme que suscite le nouveau gouvernement de gauche parmi son électorat, Ciné-Liberté canalise toutes les ambitions culturelles des communistes et de leurs sympathisants en matière de cinéma :

« Face à ceux qui construisent sur le sable, face à ceux qui fabriquent des films comme une marchandise quelconque, face à ceux qui déshonorent le cinéma, à ceux qui décident pour le public et en son nom, à ceux qui ont actuellement en main "la culture cinématographique", Ciné-Liberté a répondu en fondant une coopérative. [...] Une vraie coopérative de techniciens, d'ouvriers, d'artistes, qui ensemble, en plein accord, réaliseront des actualités populaires, des documentaires et des films romancés dont l'histoire ne sera plus celle de la jeunesse dorée, du milliardaire qui rêve de ne plus l'être, de l'arpète qui épouse l'autre milliardaire, du beau militaire ou du caleçon à pois⁹. »

⁸ Bert Hogenkamp, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, dir. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, p. 224.

⁹ *Comædia*, n°8555, 14 juillet 1936, p. 4.

En accord avec le constat du PCF sur la situation du cinéma français, Jean-Paul Dreyfus envisage Ciné-Liberté comme le modèle réformateur d'un système de production jugé corrompu par ses objectifs exclusivement mercantiles. Il souscrit d'autre part au « mouvement d'éducation nouvelle ¹⁰ » que la coopérative destine aux masses populaires :

« Ciné-Liberté s'assigne [...] les tâches les plus ambitieuses des mouvements qui l'ont précédé : lutter pour la "liberté de l'écran" comme Radio-Liberté lutte pour la "liberté du micro", en réclamant l'abolition de la censure ; promouvoir la diffusion des films « populaires », français ou étrangers, soviétiques en particulier ; édifier une véritable pédagogie cinématographique d'esprit révolutionnaire, dans la lignée des éphémères « Ciné-Spartakus » ; assainir enfin une profession qui, dans l'atmosphère de crise propre à l'industrie cinématographique des années 1930, montre plus clairement la fragilité de ses assises, économiques et culturelles¹¹. »

Laboratoire d'idées, Ciné-Liberté développe les principes de production adoptés pour la réalisation d'*Au cœur de l'orage*, tant dans la mise en œuvre du film par la coopérative générale du cinéma français (CGCF) qu'à travers son écriture militante. C'est aussi un espace d'échanges où Dreyfus fréquente plusieurs cinéastes et intellectuels proches du Front populaire comme Jean Renoir, Henri Jeanson et Jean Painlevé. Réalisateur de films scientifiques impliqué dans l'action culturelle auprès des jeunes, ce dernier deviendra compagnon de résistance de Dreyfus avant d'être nommé à la tête de la Direction générale du cinéma où il soutiendra, tant qu'il le pourra, le projet du « petit court métrage sur le Vercors¹² »¹³.

A partir de 1936, Jean-Paul Dreyfus participe activement à la propagande du parti communiste qui lui confie l'écriture et la mise en scène de plusieurs films destinés à soutenir ses campagnes électorales. Choisi comme coscénariste de *La vie est à nous*, un appel au militantisme communiste qu'il écrit avec Jean Renoir et dans lequel il incarne un rôle secondaire, Dreyfus retrouve Luis Buñuel en 1937 pour travailler sur le film *Espagne 1936*¹⁴.

¹⁰ « Il faut que le mouvement d'éducation nouvelle devienne un mouvement de masse » titre un article de *L'éducateur prolétarien* écrit par Célestin Freinet. Dans le même numéro de la revue, un autre article explique à ses lecteurs comment faire un film et annonce : « nous devrions tous être d'excellents réalisateurs ». *L'éducateur prolétarien*, N°1, octobre 1936.

¹¹ Pascal Ory, « De Ciné-Liberté à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », *Le Mouvement social*, N°91, avril-juin 1975, p. 157. Cf. Pascal Ory, *La belle illusion. Culture et politique du Front Populaire*, Paris, CNRS, collection Biblis, 2016, 1037 p.

¹² Expression d'Emma Lévin-Le Chanois citée par Philippe Renard, *op. cit.*, p. 69.

¹³ Jean Painlevé est directeur général du cinéma entre le 15 août 1944 et le 16 mai 1945.

¹⁴ *La vie est à nous*, réal : Jean Renoir, durée : 62 min, 1936. La mise en scène et le scénario du film sont le résultat d'un travail collectif où interviennent Jean Renoir, Jean-Paul Dreyfus, Jacques Becker, André Zwobada,

C'est en tant qu'attaché culturel de l'ambassade d'Espagne à Paris où il supervise les films de propagande du gouvernement républicain que Buñuel demande au cinéaste d'assurer le montage du court-métrage qui est coproduit par Ciné-Liberté. *Espagne 1936* préfigure le travail que Dreyfus accomplira après la Libération dans *Au cœur de l'orage*. Réalisé à partir d'archives, de reportages et de reconstitutions, le film exalte la résistance des Républicains face aux troupes franquistes en plaçant ses propres caméramans au centre du dispositif de propagande destiné à soutenir l'effort de guerre du gouvernement de Valence. *Espagne 1936* leur rend hommage et en fait les héros de son récit dès les premières secondes de son générique : « Les documents qui vont vous être présentés ont été tournés sur les fronts d'Espagne par différents opérateurs, toujours dans des conditions difficiles, et souvent au péril de leur vie ». Avec cette annonce qu'il reprend presque mot pour mot en introduction d'*Espagne 1937*¹⁵, Dreyfus promet à son public un drame soutenu par le double récit de la guerre et de ceux qui la filment, un dispositif qu'il complétera dix ans plus tard en retournant la caméra sur l'opérateur Félix Forestier dont il reconstituera le périple à travers le maquis du Vercors.



España 1936 (1937)

Jean-Paul Dreyfus dirige son premier long-métrage à l'été 1937. Produit par le PCF à travers sa filiale des Films Populaires, *Le temps des cerises* est tourné en seize jours avec un budget modeste mais son genre « historique » lui permet de bénéficier d'une production

Pierre Unik, Paul Vaillant-Couturier et Jacques Brunius. Jean-Paul Dreyfus y incarne Petit Louis, un militant communiste. *Espagne 1936*, réal : Jean-Paul Dreyfus, Luis Buñuel, Pierre Unik, durée : 34 min, 1937.

¹⁵ *Espagne 1937*, réal : Jean-Paul Dreyfus, Pierre Unik, durée : 32 min, 1937-1938.

soignée inhabituelle pour un film de la propagande communiste tourné en France¹⁶. Articulé autour de l'un des thèmes de campagne du Front populaire, le droit à la retraite, le film est avant tout une fiction où Dreyfus doit assurer les rôles de scénariste, de dialoguiste, de metteur en scène et, pour une brève apparition, de comédien. Toujours pour le PCF, il retourne au documentaire un an plus tard en réalisant *La vie d'un homme*¹⁷, une hagiographie de Paul Vaillant-Couturier achevée deux mois à peine après la mort du député et projetée en janvier 1938 pendant une réunion du parti à la Mutualité à Paris. Dreyfus y rend hommage à la figure tutélaire du communisme français en mélangeant des images d'archives à des saynètes interprétées par ses acteurs fétiches Gaston Modot et Gabrielle Fontan. Esquissé dans *Le temps des cerises*, développé dans *La vie d'un homme*, le genre hybride entre le documentaire et la fiction que privilégie le réalisateur servira l'imagerie du héros résistant incarnée par les comédiens non professionnels d'*Au cœur de l'orage*¹⁸.



Le temps des cerises (1937)

Auteur et technicien qui maîtrise autant le travail de studio que les tournages extérieurs, Dreyfus est l'homme à tout faire que recherche Max Ophuls pour l'assister sur le tournage de son film *De Mayerling à Sarajevo*, le drame qu'il consacre à l'archiduc François-

¹⁶ *Le temps des cerises*, réal : Jean-Paul Dreyfus, durée : 73 min, 1937. Le budget total du film est estimé à 289 000 francs par Dreyfus. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Le temps des cerises*, référence : LECHANOIS30-B19.

¹⁷ *La vie d'un homme*, réal : Jean-Paul Dreyfus, durée : 42 min, 1937.

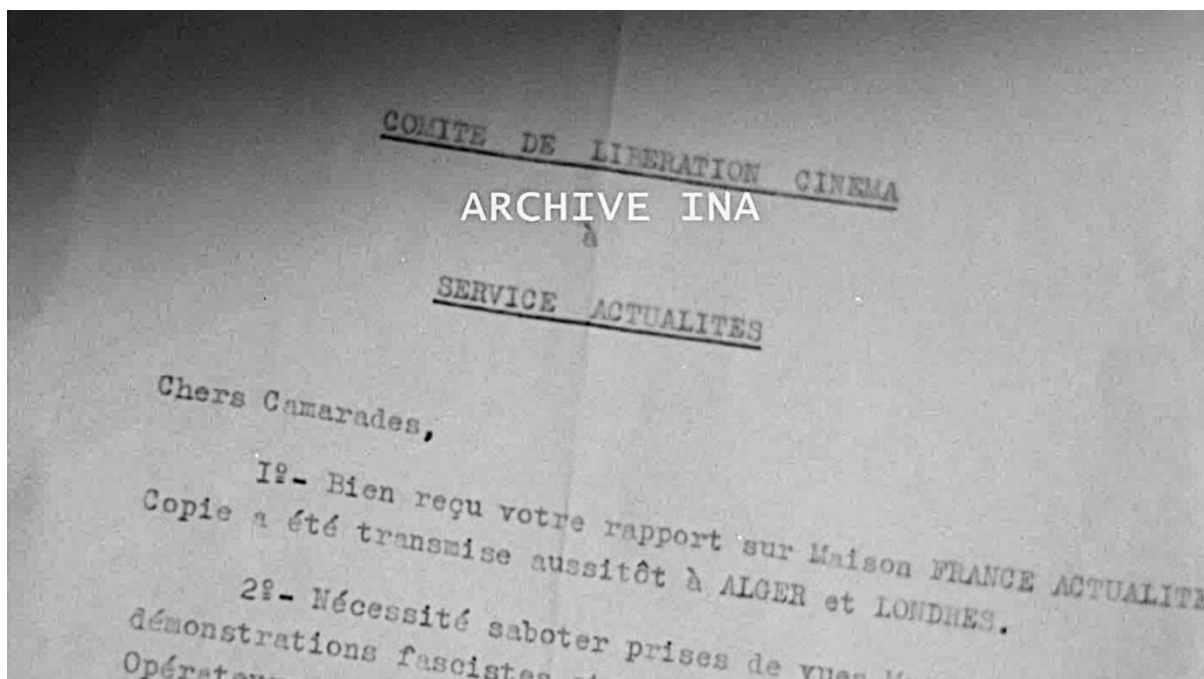
¹⁸ Si *Le temps des cerises* est d'abord une fiction, un discours de Jacques Duclos et des images d'actualités destinées à illustrer la détresse des retraités sont intégrés à son montage.

Ferdinand. Le film sort le 1^{er} mai 1940, quelques jours plus tard les unités de la Wehrmacht envahissent la France et Dreyfus découvre le quotidien de l'Occupation. Réalisateur juif exclu de l'industrie cinématographique réorganisée autour du COIC¹⁹, il parvient à prouver l'ascendance catholique de sa famille maternelle pour obtenir un certificat de non appartenance à la "race juive" assorti d'un pseudonyme : Jean-Paul Le Chanois. Malgré ce certificat, le COIC refuse de lui délivrer la carte professionnelle indispensable à son activité de « collaborateur de création » et c'est grâce à l'intervention d'Henri-Georges Clouzot auprès des autorités allemandes qu'il obtient finalement son autorisation de travail²⁰. En acceptant d'être le scénariste de l'un des réalisateurs maison de la Continental, la société de production à capitaux allemands dirigée par Alfred Greven, Le Chanois suit le parcours de l'immense majorité des professionnels du cinéma qui poursuivent leur activité dans une industrie sous contrôle germano-vichyste. Mais le cinéaste est aussi un résistant précoce qui a fondé en décembre 1940 le Réseau de défense du cinéma français, une organisation clandestine composée de techniciens, d'ouvriers et d'employés proches du parti communiste²¹. Ce double jeu qui lui sera reproché à la Libération dure un an et s'achève en septembre 1943 lorsque, dénoncé pour activités subversives, il doit quitter la Continental et entrer dans la clandestinité. Grâce à ses contacts dans les studios et les laboratoires, Le Chanois devenu « Monsieur Marceau » réactive le syndicat interdit des techniciens du film pour le compte de la CGT avant de rejoindre le Comité de Libération du Cinéma Français (CLCF) où son réseau fusionne avec celui du Front national.

¹⁹ Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, organisme de contrôle de l'industrie cinématographique créé le 2 décembre 1940 par le régime de Vichy.

²⁰ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002, p. 226.

²¹ L'organisation résistante s'appelle successivement Réseau de défense du cinéma français, puis Réseau de résistance du cinéma français avant de prendre le nom de Comité de salut public du cinéma français en septembre 1941. Ses autres membres sont : Max Douy (décorateur), Nicolas Hayer (chef opérateur), René Houdet (ouvrier électricien), Etienne Laroche (assistant opérateur), Jacques Lemare (cadreur), Jean Lods (réalisateur), Marc Maurette (assistant réalisateur), Jean Painlevé (réalisateur) et Claude Vermorel (scénariste).



Rush non utilisé d'une mise en scène d'*Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1945. Message des résistants du CLCF.

A l'approche du débarquement, « la résistance timide des professionnels du cinéma²² » illustrée par le syndicalisme clandestin et la publication de tracts dans le cercle fermé des studios ne suffisent plus à Le Chanois :

« La seule chose que nous faisons, c'était créer des syndicats illégaux ! [...] Nous étions déjà pour l'insurrection nationale et nous la préparions avant même que le Conseil national de la Résistance ou le général de Gaulle ne nous y appelât²³. »

Au printemps 1944, le CLCF appelle ses opérateurs à filmer l'insurrection nationale avec un double objectif : offrir à l'organisation sous contrôle communiste l'opportunité de participer activement à la Libération et documenter les combats de la Résistance intérieure en prévision des demandes mémorielles de l'après-guerre. C'est dans le cadre de cette campagne de tournages clandestins que le CLCF envoie Félix Forestier dans le maquis du Vercors avec le soutien logistique et financier d'un proche de Le Chanois, le producteur Emile Flavin. Ses contacts à l'usine Lumière de Lyon permettent à Forestier d'obtenir les pellicules 35mm indispensables au projet, un matériel particulièrement précieux dont le stock renouvelé par des agents de liaison alimentera la caméra de l'opérateur pendant deux mois.

²² Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op.cit.*, p. 190.

²³ Jean-Paul Le Chanois dans Philippe Esnault, *op. cit.*, p. 124.

Resté à Paris pour participer à l'insurrection de la capitale et coordonner les tournages de la Libération, Le Chanois ne visionne les bobines de Forestier qu'en novembre 1944 quand la CGCF, le nouvel organe de production du CLCF, lui confie la réalisation de *Wolfram*²⁴, « un film à la gloire du Vercors, premier maquis de France²⁵ ». Le contrat signé par Le Chanois en janvier 1945 porte sur un moyen-métrage de 1 500 mètres (54 minutes) qu'il doit mettre en scène pour la somme de 100 000 francs en garantissant l'exclusivité de ses services à la coopérative pendant toute la durée de son engagement jusqu'au 1^{er} octobre 1945. Une somme de 10 000 francs sous forme de participation aux bénéficiaires y est ajoutée en cas de non-dépassement du budget de 810 000 francs accordé au film²⁶. Ces dispositions sont rapidement remises en question. À peine un mois après la signature de l'accord, Le Chanois demande que le budget du film soit porté à 1,2 million. Il partage déjà son temps entre la réalisation de *Wolfram* et l'écriture de *Messieurs Ludovic*²⁷, une comédie romantique qu'il destine à la société de production d'un ancien membre du COIC, Roger Richebé, et déroge ainsi à la clause d'exclusivité qui le lie à la CGCF. À l'instar du réalisateur, la coopérative s'arrange aussi avec les dispositions du contrat en modifiant la durée du documentaire qui est tour à tour raccourcie puis rallongée pour accommoder les objectifs d'exploitation des coproducteurs successifs du film. Le Chanois a beau jeu de dénoncer ces changements ainsi que les conditions de production du film lorsqu'il renégocie son contrat avec la CGCF quelques mois plus tard en employant la troisième personne du singulier pour donner de l'emphase à son propos :

« Bien que pour des considérations indépendantes de sa volonté (militaires, commerciales, historiques) il ait dû plusieurs fois remettre l'ouvrage sur le métier, transformer, refondre, rechercher des documents, etc...bien qu'il ait dépensé en fatigue, préoccupations, visites, recherches, la valeur nerveuse de 3 films normaux, il n'en a été ni plus estimé ni plus payé pour cela. Au contraire. Le film a toujours été le parent pauvre de la coopérative. Le réalisateur n'a jamais eu à sa disposition l'équipe minimum dont il aurait eu souvent besoin. [...] Il le dit sans amertume, car il a accepté tout cela dans un esprit d'économie. Mais peut-être cet esprit d'économie fut-il préjudiciable au film

²⁴ Le titre *Wolfram* reprend du nom de code du maquis du Vercors.

²⁵ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Jean Painlevé, 12/01/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

²⁶ Lettre de la CGCF à Jean-Paul Le Chanois, 15/01/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

²⁷ *Messieurs Ludovic*, réal : Jean-Paul Le Chanois, durée : 105 min, 1945. Le producteur du film est Emile Flavin.

lui-même. Et reconnaissons que la ténacité de René Clément, à cet égard, n'a pas été sans effet sur la réussite de la Bataille du Rail...²⁸»



Rush d'une mise en scène d'*Au cœur de l'orage* dans le Vercors, avril 1945.
Jean-Paul Le Chanois prépare la scène.

Au printemps 1945, le montage de *Wolfram* qui s'intitule désormais *Vercors* pour attirer un plus large public est confié à la compagne de Jean-Paul Le Chanois, Emma Lévin. La jeune femme qui a assisté et soigné le réalisateur tombé malade lors de son tournage dans le Vercors connaît bien les images qu'il en a ramenées. Le couple dispose désormais des illustrations et des reconstitutions qui viennent d'être filmées, des images de Félix Forestier ainsi que des archives des actualités françaises et étrangères que Le Chanois a pu obtenir grâce à ses contacts à la Direction générale du cinéma et auprès des agences de presse. Lorsqu'ils commencent le montage fin mai 1945, ni le réalisateur ni la monteuse n'anticipent les nombreux obstacles qui vont les obliger à travailler plus de deux ans pour achever le film. Comme un signe des errements de sa production, il hérite d'un troisième titre à la fin de cette période et s'appelle finalement *Au cœur de l'orage*. Conséquence probable de ce marathon particulièrement pénible pour Le Chanois, c'est le dernier documentaire qu'il réalise avant de s'orienter exclusivement vers les films de fiction.

²⁸ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Pierre Corti, 28/11/1946, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.



Rush d'*Au cœur de l'orage*. Félix Forestier en tournage pour les actualités, Paris, c. 1945

1-2 Les aventures de Félix Forestier

« *Mon père ? Pourquoi il vous intéresse²⁹ ?* »

Michelle Sifferlen partage au moins deux points communs avec son père Félix Forestier : la pudeur et la méfiance. Quand on lui demande des détails sur la vie du caméraman qui a filmé le maquis du Vercors au printemps 1944, elle marque toujours un temps de silence avant de décrire un homme discret qui « *observait beaucoup, parlait peu et écoutait avec malice³⁰* ». Félix Forestier a travaillé plus de quarante ans pour les firmes Pathé, Gaumont et Fox Movietone mais si les images qu'il a laissées sont nombreuses, les archives qui lui sont consacrées sont rares. L'homme timide qui apparaît en 1962 dans l'émission *Chasseur d'images* n'évoque que quelques anecdotes de sa carrière et aborde à peine son expérience du maquis avec le journaliste chargé de faire son portrait³¹. Situé au croisement de la vie personnelle et professionnelle de Forestier, le témoignage de sa fille aînée apparaît rapidement comme une source nécessaire afin d'éclaircir les hiatus de son parcours.

²⁹ Michelle Sifferlen, entretien du 24/02/2015.

³⁰ Michelle Sifferlen, *ibid.*

³¹ *Chasseur d'images: Félix Forestier*, réal : Gilbert Larriaga, Jean Bardin, Bernard Hubrenne, durée : 24 min, première diffusion : 18/05/1962.

Comme Jean-Paul Le Chanois, Félix Louis Joseph Forestier est né en 1909³². Cependant, si le réalisateur s'épanouit dans le milieu bourgeois du IX^{ème} arrondissement de Paris, Forestier passe les premières années de sa vie dans un quartier populaire de Nanterre. D'origine modeste, sa famille originaire de Haute-Savoie s'est installée en région parisienne pour fonder une entreprise de transport d'animaux, Forestier s'intéresse au métier d'opérateur de prises de vues après sa rencontre avec son cousin, Roger Decaux, l'un des premiers reporters caméramans de la Gaumont. Les écoles de cinéma n'existant pas à la fin des années 1920, il se forme à la photographie et commence sa carrière comme assistant-opérateur aux studios Pathé de Joinville-le-Pont avant de devenir opérateur pour les actualités cinématographiques Gaumont. La veille de Noël 1933, il est envoyé filmer la catastrophe ferroviaire de Lagny et ses deux cent quatorze victimes où figurent de nombreux enfants. L'accident marque durablement l'opérateur qui participe aux opérations de sauvetage avant de commencer ses prises de vues. En avril 1934, Forestier part en Algérie avec Antoine de Saint-Exupéry pour participer au tournage de *Week-end à Alger*, un film destiné au « service de la propagande d'Air France » qu'il réalise avec le pilote pour promouvoir une nouvelle liaison aérienne entre Alger et Marseille³³. Cinq mois plus tard, son premier reportage de prestige se termine en drame. De retour à Marseille pour filmer la visite officielle du Roi Alexandre 1^{er} de Yougoslavie, Forestier surprend l'assassinat du monarque et du ministre français des Affaires étrangères Louis Barthou. Blessé lors de l'attentat, il témoigne pour les actualités après sa sortie de l'hôpital et conclut d'un ton emprunté : « *Du reste Messieurs, cette question de blessure passe après le résultat et j'espère que nous aurons réalisé tout de même un très bon document sur ce pénible événement*³⁴. » Sans doute inspirée par le service de publicité de la Gaumont, la déclaration du caméraman nous rappelle que son employeur fait face à une très forte concurrence dans le marché de la presse filmée où pas moins de sept journaux d'actualités vont relayer la mort des deux hommes d'État³⁵. Ayant rempli le double rôle de témoin exclusif et d'opérateur prêt à risquer sa vie pour informer le public des actualités Gaumont, Forestier change de statut et multiplie les missions en France et à l'étranger.

³² Les deux hommes sont nés à quelques jours d'intervalle : Jean-Paul Le Chanois, le 25 octobre 1909, Félix Forestier, le 16 novembre 1909.

³³ *Week-end à Alger*, réal : Antoine de Saint-Exupéry, Jean Chitry, Félix Forestier, durée : 33 min, 1934.

³⁴ *Interview du rapatrié Félix Forestier, blessé*, France-Actualités, première diffusion : 12/10/1934.

³⁵ France-Actualités (Gaumont), Pathé-Journal, Éclair-Journal, Actualités-Paramount, Fox-Movietone, Metrotone-News et Paris-Actualités.

À partir de 1935, « Fédé » Forestier enchaîne les reportages en Afrique et en Syrie avant de se rendre en Amérique du Sud où il accompagne des pilotes de l'Aéropostale jusqu'au Chili pour *Atlantique-Sud : grandeur et servitude de l'Aviation Postale*, un documentaire commémorant le 100^{ème} vol transocéanique³⁶. Au cours de ce tournage qui dure plusieurs mois, il effectue huit traversées de la cordillère des Andes assis sur des sacs postaux derrière des aviateurs comme Jean Mermoz, Henri Guillaumet et Marcel Reine. « *Étant donné qu'il n'y avait pas de passagers et que les sacs postaux n'exigeaient ni uniforme ni galons, on volait en pyjama, en canotier, c'était sympa quoi...*³⁷ » Au-dessus des Andes, le caméraman voyage à l'air libre à bord de biplans qui atteignent parfois plus de 6 000 mètres d'altitude et doit filmer à -25° avec une caméra qui fonctionne au pétrole³⁸. Ce type d'équipement ne lui est pas nécessaire lors des prises de vues d'*Au cœur de l'orage*, mais l'expérience technique qu'il acquiert pendant ces voyages est mise à profit pour pallier aux restrictions de tournage dans le maquis du Vercors. Le choix de la pellicule, le conditionnement des bobines, leur métrage, leur manipulation, leur conservation avant et après exposition ainsi que l'entretien de la caméra et de ses accessoires imposent au caméraman une discipline de travail rendue critique par l'absence de ravitaillement sur ses lieux de tournages. Chaque magazine de 30 mètres qu'il charge dans sa caméra ne lui offre qu'une minute d'images. Essentielle à son travail, cette pellicule qu'il garde précieusement et utilise avec parcimonie pendant ses missions à l'étranger sera une préoccupation constante de sa logistique pour le projet *Wolfram*.

De retour en France, Forestier subit son baptême du feu en acceptant de filmer plusieurs sujets sur la guerre civile espagnole. Ses reportages l'amènent à partager l'exode des populations qui fuient le front et l'exposent à la misère des familles de réfugiés. Sympathisant communiste, Forestier ne cache pas son opinion pro-républicaine³⁹. Une anecdote rapportée par sa fille, Michelle Sifferlen, révèle l'attitude du caméraman devant le « miroir espagnol⁴⁰ » et souligne sa solidarité envers les civils qui tentent de trouver refuge en France : « *Un jour, il est rentré après un tournage en Espagne et il n'avait plus rien... Rien d'autre que les vêtements qu'il portait sur le dos. Il nous a expliqué qu'il avait laissé ses affaires à une famille de républicains qui en avaient plus besoin que lui*⁴¹ ». Au printemps 1939, Forestier suit la délégation du général Weygand en Iran pour filmer le mariage du prince héritier

³⁶ *Atlantique-Sud : grandeur et servitude de l'Aviation Postale*, réal : Félix Forestier, durée : 33 min, 1936.

³⁷ *Chasseur d'images: Félix Forestier, ibid.*

³⁸ Caméra « Haddock » qui fonctionne sous des températures négatives. *Chasseur d'images: Félix Forestier, ibid.*

³⁹ Michelle Sifferlen, entretien du 28/02/2015.

⁴⁰ Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 2001, p. 173.

⁴¹ Michelle Sifferlen, entretien du 23/02/2015.

iranien Mohammed Reza avec la princesse Fawzia. L'opérateur ne manque pas d'y saisir plusieurs plans des dignitaires nazis face au général français qu'ils vont soumettre un an plus tard⁴². Forestier est à Paris lorsque les troupes de la Wehrmacht défilent sur les Champs-Élysées en juin 1940. Comme la plupart des techniciens de cinéma dont les activités sont interrompues par l'arrivée des Allemands, il se retrouve sans emploi et décide de quitter la capitale pour rejoindre sa femme et ses deux filles à Marseille. C'est là qu'il effectue ses premiers tournages pour la presse filmée sous contrôle germano-vichyste :

« J'ai travaillé pour les Actualités françaises F.A.P.G, France Actualités Pathé Gaumont. Toutes les actualités étaient sous séquestre et les Maisons françaises se sont arrangées en zone libre. Vichy a accordé un seul journal d'actualités qui devait être l'association de trois Maisons françaises : Pathé, Eclair et France Actualités d'avant-guerre. France Eclair a été éliminée comme Maison israélite⁴³. »

Le parcours de Forestier tel qu'il le résume pendant son interrogatoire devant la commission d'épuration du CLCF en octobre 1944 souligne les difficultés rencontrées par les équipes de production des actualités dans la zone « préoccupée⁴⁴ », la zone libre. Si le cinéma français de fiction contrôlé par le COIC retrouve un second souffle à l'abri de la concurrence américaine et grâce à l'activité de la Continental, le volume de travail des opérateurs de la presse filmée s'est considérablement réduit en se limitant aux sujets de France Actualités Pathé Gaumont contrôlés par Vichy. Forestier y travaille en évitant tant bien que mal de soutenir la propagande du nouveau régime. À l'image du parcours de Jean-Paul Le Chanois, son opposition à Vichy se double d'une attitude condamnée à l'ambiguïté. Père de famille avec deux enfants à charge, ses contrats pour France Actualités s'avèrent nécessaires dans un pays où le chômage atteint plus d'un million de Français pendant l'hiver 1940-1941⁴⁵. Forestier doit ainsi accepter de tourner la visite du Maréchal Pétain à Marseille pour F.A.P.G et les Actualités Mondiales de la *Deutsche Wochenschau* tout en se rapprochant de l'opérateur Nicolas Hayer qui vient d'intégrer le Réseau de défense du cinéma français fondé par Le Chanois⁴⁶⁻⁴⁷. Refusant de collaborer au journal franco-allemand créé après la fusion des

⁴² *Mariage princier à Téhéran*, Eclair Actualités (Gaumont), reportage diffusé le 10/05/1939. En 1939, l'Allemagne nazie est le premier partenaire commercial de l'Iran.

⁴³ Dossier d'épuration de Félix Forestier, interrogatoire du 16/10/1944. Archives de Paris, cote 901/64/1, dossier 107.

⁴⁴ Surnom de la zone libre attribué à Jean-Louis Barrault.

⁴⁵ Marie-Antoinette Maux-Robert, « Le commissariat à la lutte contre le chômage en zone sud », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2002/2 (n° 206), Paris, PUF, p. 121-146.

⁴⁶ *Voyage du maréchal Pétain à Arles, Marseille et Toulon*, Les Actualités Mondiales, journal national, diffusé le 25/12/1940 (la visite de Pétain à Marseille a eu lieu le 3 décembre 1940).

⁴⁷ Dossier d'épuration de Félix Forestier, interrogatoire du 16/10/1944.

actualités filmées des deux zones en août 1942, Forestier s'oriente vers des programmes qu'il juge apolitiques et participe à la réalisation de *Secours Immédiat*. Le film produit en septembre 1943 par les Diffusions Modernes est consacré aux activités du Comité Ouvrier de Secours Immédiat (C.O.S.I.) mais ne sera jamais diffusé. « Le documentaire nous a été imposé par avance, il y avait un scénario assez tendancieux, on l'a arrangé, on en a fait un film qui est visible, où il n'y a rien du tout [pas de propagande]. Il n'a pas été édité, il est resté la propriété du C.O.S.I. » déclare Forestier à la commission d'épuration qui s'intéresse au contenu de *Secours Immédiat* après la Libération⁴⁸. Filiale de l'agence Havas contrôlée par les Allemands, les Diffusions Modernes accueillent de nombreux responsables collaborationnistes avec lesquels Forestier entretient des relations tendues. Jean-Marie Aimot figure parmi ces administrateurs. Membre du Parti populaire français et adjoint d'Henri Clerc, le directeur de la nouvelle entité franco-allemande France-Actualités, Aimot participe à la mise en place de la propagande pro-allemande comme le souligne Forestier au comité d'épuration :

« Vous connaissez Aimot qui était directeur politique de France-Actualité, qui était aussi administrateur à Havas. Comme les Diffusions Modernes dépendent d'Havas, Aimot s'amenait toujours avec des trucs de propagande. Il ne le cachait pas. Il disait "Je suis un nazi français depuis 1939"⁴⁹ ».

Ecœuré par cette ambiance collaborationniste, Forestier quitte les Diffusions Modernes après *Secours Immédiat* mais il reste vague sur les contrats qui lui permettent de survivre : « On vivait en faisant du documentaire et en faisant de la Résistance⁵⁰ » affirme-t-il à la Libération sans donner plus de détails sur son parcours. Seule trace de son activité pendant cette période, son nom apparaît sur le générique d'un film réalisé en 1943 par Pierre Delannoy, *Esprit d'équipe*, où il est présenté en tant que premier chef opérateur⁵¹. « Faisons équipe, associons nos intérêts particuliers à l'intérêt général et nous nous rendrons dignes de la communauté française, dignes de l'équipe France » conclut le documentaire consacré aux mérites du travail en équipe présenté comme la grande force de l'économie française. Sans allusion directe au régime de Vichy ni à la personne du maréchal Pétain, le message du documentaire s'accorde à la ligne politique de Forestier. *Esprit d'équipe* lui offre aussi l'occasion de travailler avec Albert Weill qui occupe le poste d'assistant opérateur sur les

⁴⁸ Dossier d'épuration de Félix Forestier, interrogatoire du 08/11/1944.

⁴⁹ Dossier d'épuration de Félix Forestier, interrogatoire du 16/10/1944.

⁵⁰ Dossier d'épuration de Félix Forestier, interrogatoire du 08/11/1944.

⁵¹ *Esprit d'équipe*, réal : Pierre Delannoy, production : Pathé Cinéma, durée : 10 min, 1943.

tournages du film. Quelques mois plus tard, c'est lui que Forestier choisit pour l'accompagner dans le maquis.

DIRECTION
DES SERVICES DE GUERRE

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

Sous-Direction
de la Mobilisation civile
et militaire

PRÉFECTURE DE LA SEINE

COMITÉ RÉGIONAL INTERPROFESSIONNEL D'ÉPURATION DANS LES ENTREPRISES
98, avenue Raymond-Poincaré - PARIS (XIV)

SÉANCE du 30 Juillet 1946

Nom : FORESTIER
Prénoms : Félix Louis Emile
Né le 16 Novembre 1909 à Nanterre (Seine)
Qualité : Opérateur
Domicile : 2 Avenue de la Porte Brunet PARIS 19°
Nom de l'employeur : FRANCE ACTUALITES
Domicile de l'employeur :
Adresse de l'usine : PARIS
Inculpation : Aurait travaillé à France actualités

Défense : Reconnaît le fait mais avait besoin de travailler, faisait partie d'un groupe de résistance, et a fait en sorte que les films qui lui étaient imposés n'aient aucun caractère de propagande.

Sanction proposée par la section : Relaxe

Proposition du comité : Le Comité estime qu'il n'y a rien à retenir contre l'intéressé et propose en conséquence la relaxe

Décision de M. le Préfet :

Rapport de la commission d'épuration sur Félix Forestier, Paris, 30 juillet 1946.

Membre du « triangle » de résistants dirigés par Nicolas Hayer, Forestier est choisi en avril 1944 pour participer à la campagne des tournages clandestins organisés par le CLCF à l'approche du débarquement⁵². Si aucun témoignage ne commente la décision de l'envoyer dans le Vercors, plusieurs raisons éclairent ce choix. Caméraman expérimenté, Forestier est accoutumé aux conditions de tournage en montagne après avoir filmé en Amérique du Sud et il maîtrise tous les aspects techniques et logistiques que requière un tel projet. En tant que résistant, sa discrétion a pu être attestée par les membres de son réseau et son opinion procommuniste apparaît probablement comme un atout pour les membres du CLCF. Devenu opérateur clandestin, Forestier arrive à Lyon en juin 1944 muni d'une caméra 35mm Bell-Howell. Il y récupère le stock de pellicule qu'Emile Flavin a pu obtenir et se rend dans le Vercors escorté par Paul Leistenschneider, « commandant Carré », un responsable FFI de Lyon.

« Là-bas, évidemment, un cinéaste c'était quelqu'un qui paraissait plutôt encombrant, plutôt gênant, on ne pensait guère au cinéma⁵³. » Les tournages que Forestier entame à partir du 16 juin 1944 sont problématiques et doivent être encadrés par le commandement militaire du maquis. Entretenu par les incursions allemandes tout au long de l'hiver, l'espionnage est à son comble depuis l'occupation de Vassieux-En-Vercors par les miliciens qui se sont retirés du village après avoir exécuté trois maquisards⁵⁴. Ces opérations facilitées par des informateurs ont permis aux Allemands et à leurs collaborateurs de se diriger directement sur leurs objectifs. Fraîchement arrivé dans le Vercors, ne faisant pas partie des photographes amateurs qui ont la confiance de leurs camarades, Forestier doit assumer une lourde responsabilité en fixant les visages des résistants sur ses films. Le risque de voir sa pellicule tomber aux mains des autorités engage autant les clandestins que les familles qu'ils ont quitté pour rejoindre le maquis. Cette hypothèse exige la caution du capitaine Narcisse Geyer (« Thivollet »), le responsable militaire de la zone sud du Vercors qui accueille Forestier. Au-delà de son rôle de garant, Geyer s'engage aussi à fournir l'assistance logistique nécessaire aux tournages mais Forestier s'aperçoit rapidement qu'il n'obtiendra qu'une aide minimale de la part du militaire. « Je vous rappelle que j'étais seul et sans moyens de transport, le commandant Thivollet (Geyer) me laissant bien tomber à ce point de vue » déclare Forestier

⁵² Le « triangle » : cellule de base de l'organisation clandestine du parti communiste.

⁵³ Félix Forestier, interview dans *Radio Ciné club*, émission du 24/02/1948 pour la sortie du film *Au cœur de l'orage*, RDF.

⁵⁴ Occupation de Vassieux-en-Vercors et d'une partie du plateau par la milice du 16 au 23/04/1944.

dans une note qu'il adresse à Jean-Paul Le Chanois à l'automne 1944⁵⁵. Les voitures et les camions sont avant tout réservés aux combattants et le caméraman doit se contenter d'arpenter le plateau à pied, à bicyclette et parfois même à cheval⁵⁶. Son rayon d'action en est directement affecté puisqu'il se limite à la zone sud du maquis et aux communes proches de Saint-Martin-en-Vercors, le village où Narcisse Geyer a installé son poste de commandement⁵⁷. Cette restriction n'est pas le seul problème auquel Forestier doit faire face. Les conditions de tournage imposées par la guérilla des maquisards réduit considérablement le volume d'images que l'opérateur espérait en rapporter : « Dans la bagarre on n'arrive pratiquement jamais à voir l'Allemand sur l'image ; tout se passe en embuscade, soit à plus de mille mètres, soit la nuit⁵⁸ ». D'autres obstacles obligent Forestier à recruter des assistants comme il le souligne dans l'interview qu'il donne après la guerre au journal de l'Amicale des Pionniers et Volontaires du Vercors :

« Le secret des actions prévues, leurs décisions parfois inopinées, leur grande dispersion me dépassaient et j'avais conscience que seul je n'arriverais pas à mener ma mission à bien. [...] J'ai cru de mon devoir de risquer une difficile remontée à Paris pour y donner mes films impressionnés, et, avec mes chefs, obtenir des suppléants et des caméras supplémentaires indispensables pour être présent dans tous les coins de notre Vercors⁵⁹. »

Accompagné de son « ami et élève Albert Weill », Forestier retourne dans le maquis et y retrouve son deuxième assistant Georges Coutable, « un ami cinéaste de Lyon⁶⁰ » réalisateur de court-métrages pédagogiques et de films institutionnels pour les grandes entreprises locales⁶¹. Le tournage qu'ils commencent ensemble le 14 juillet s'arrête brutalement une semaine plus tard lorsque les unités de la Wehrmacht appuyées par la Luftwaffe attaquent les camps du Vercors. L'opération *Bettina* mobilise près de 10 000 soldats qui investissent le plateau et obligent Forestier et Weill à se réfugier dans la forêt de Lente, à l'ouest du massif, tandis que Coutable qui se trouve au même moment à Saillans, dans le sud du Vercors, prend la fuite en direction de Montélimar⁶². Forestier aura des mots durs sur l'attitude de ce dernier pendant l'attaque du maquis : « À partir du 7 juillet, j'eus Coutable qui ne m'aida en rien et

⁵⁵ Félix Forestier, note relative au film *Vercors*, 27/10/1944. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B2.

⁵⁶ Félix Forestier, interview dans *Radio Ciné club*, *ibid.*

⁵⁷ Le PC du 11^{ème} Cuir commandé par Narcisse Geyer est installé au lieu-dit de La Rivière, 5 km au sud de Saint-Martin-en-Vercors.

⁵⁸ Félix Forestier, note relative au film *Vercors*.

⁵⁹ Félix Forestier, « Caméras en Vercors », *Le Pionnier du Vercors*, Grenoble, n° 18, mars 1977, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ CNC Patrimoine, notices de Georges Coutable et index de ses films restaurés, <http://www.cnc-aff.fr/>

⁶² Georges Coutable, « Caméras en Vercors », *Le Pionnier du Vercors*, Grenoble, n° 20, octobre 1977, p. 20.

qui prit la fuite devant la bagarre » écrit-il après la Libération⁶³. S'il est difficile d'évaluer le comportement de Coutable pendant les derniers jours de la « citadelle du Vercors », il apparaît clairement que l'humour sarcastique qu'il emploie pour décrire les événements tranche avec les envolées lyriques employées par Forestier :

« Comme cela semble devenir sérieux en peu de temps, je décide avec quelques autres maquisards de prendre le large par les monts pour éviter certaines rencontres par très désirables. [...] Nous arrivons à Montélimar [...]. Dans la grande rue il y a un restaurant bien propice à lui consacrer un repas. Il me semble fréquenté par de nombreux individus qui n'ont rien du péquenaud du coin. Genre Gestapo ou S.S. Là, me dis-je, on risque de faire un repas sortant de l'ordinaire. Du reste, la...faim nécessitant les moyens, il sera prouvé que je ne me suis pas du tout induit en erreur. Nous sortons de table et toujours à pied – oh ! les ampoules !- nous gagnons Portes-lès-Valence. [...] Des nouvelles me parviennent du Vercors. Le commandant Thivollet et ses hommes font du camping forcé dans les méandres de la forêt de Lente. Rien de précis concernant Fédé et Weill...⁶⁴»

Ce témoignage que Coutable livre en 1977 à quatre-vingt-quatre ans traduit l'esprit libertaire et antimilitariste d'un vétéran de la Première Guerre mondiale qui se remémore la Libération comme l'expérience d'un homme « heureux d'avoir - aussi peu - été présent à cette grande aventure de la France, essayant de laver dans l'honneur la défaite de 40⁶⁵ »⁶⁶. Après Portes-lès-Valence et un passage à Romans-sur-Isère, Coutable parvient à rejoindre Lyon au début du mois d'août 1944 et y photographie les destructions des bombardements alliés sur la ville pour la presse locale. Au même moment, le groupe de maquisards où se trouvent Forestier et Weill est encerclé par les unités allemandes dans la forêt de lente. L'épisode traumatique dure plus de trois semaines, du 23 juillet au 15 août, période pendant laquelle le groupe doit échapper au quadrillage du plateau, subvenir à ses besoins en eau et en nourriture, et constater les exactions commises par les Allemands assistés par ceux que Forestier et les gens de la région appellent les « Mongols », les *Osttruppen* qui participent à l'opération⁶⁷. Les trois semaines de survie dans la forêt marquent sans aucun doute une rupture dans la manière dont Forestier envisage la guerre et construit son regard de caméraman. Opérateur clandestin relativement épargné par la violence des combats, il se retrouve au cœur de la plus grande

⁶³ Félix Forestier, note relative au film *Vercors*.

⁶⁴ Georges Coutable, *op.cit.*, p. 22.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Avant son interview, Coutable présente ses états de service pendant la Première Guerre mondiale : « Classe 13, incorporé au 69^{ème} R.I., la « Division de Fer ». Nancy, Lorraine, Somme, blessé [...] le 24 septembre 1914. Février 1915 : Belgique, Artois, Champagne, Verdun. Le 4 avril 1916 : en Allemagne, prisonnier. [...] Démobilisé le 20 novembre 1919. » Georges Coutable, *op.cit.*, p. 20.

⁶⁷ Peter Lieb, *Vercors 1944, Resistance in the French Alps*, Oxford, Osprey Publishing Ltd, 2012, p. 29.

opération entreprise par l'armée allemande contre un maquis français⁶⁸. Achevée avec succès, la phase militaire de l'attaque du maquis est immédiatement suivie d'une mission de recherche et de destruction destinée à empêcher l'approvisionnement des maquisards et à éliminer tous leurs soutiens parmi la population locale. Cette deuxième étape de l'occupation du Vercors est particulièrement brutale. Le 27 juillet, le commandant en chef de la Wehrmacht pour la zone Sud de la France, Heinrich Niehoff, ordonne le ratissage du plateau et la surveillance de la plupart des points d'eau qui sont vitaux pour les résistants⁶⁹.

« À partir de ce moment, nous devons vivre par petits groupes, comme des bêtes sauvages. [...] Je ne m'attarderai pas à dire combien de fois nous fûmes cernés, combien de fois nous changeâmes de camps, la nuit, combien de jours nous souffrîmes de la soif et de la faim.⁷⁰ »

En partageant le destin du petit groupe de combattants traqués par les Allemands, le cinéaste « gênant » devient un franc-tireur à part entière, participant actif à l'événement qu'il est chargé de documenter. Cette expérience l'affecte profondément. Elle incite Forestier, le résistant, à conserver le souvenir de son calvaire sous la forme d'un photogramme de son visage filmé par Weill : « Si ce n'est pas trop te demander » écrit-il à Le Chanois après la Libération « veux-tu dire au montage négatif de bien vouloir [...] me couper quelques images des plans où je suis en barbu des montagnes et en terroriste⁷¹ ». Elle inspire aussi Forestier, la victime, à montrer à sa fille Michelle des photos du massacre de Vassieux malgré les protestations de sa femme qui les met aussitôt après sous clef⁷². Elle persuade enfin Forestier, l'opérateur, de filmer la Libération en s'attardant sur des scènes de l'épuration avec l'énergie, et sans doute la colère, d'un rescapé du Vercors.

⁶⁸ Gilles Vergnon, *Le Vercors, histoire et mémoire d'un maquis*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2002, p. 106.

⁶⁹ Peter Lieb, *ibid.*, p. 69.

⁷⁰ Félix Forestier, note relative au film *Vercors*.

⁷¹ Lettre de Félix Forestier à Jean-Paul Le Chanois, 12/02/1947. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁷² Michelle Sifferlen, entretien du 23/02/2015.



Rushes d'*Au cœur de l'orage*. Félix Forestier dans la forêt de Lente, maquis du Vercors, c. juillet 1944.

À la mi-août 1944, après le départ des unités allemandes, Forestier et Weill parviennent à quitter la forêt de Lente. Les deux hommes se séparent. Weill se rend à Romans-sur-Isère dont il filme la libération tandis que Forestier se dirige vers Grenoble qu'il atteint au même moment que les Américains⁷³. Désertée par la Wehrmacht, la ville est aux mains des FFI lorsque les premiers GI's de la 7^{ème} Armée la traversent avant de poursuivre leur offensive vers le nord-ouest du pays. L'opérateur y enregistre ses premiers plans de la Libération avant de suivre la progression des Alliés :

« Ce furent Grenoble, Bourgoin, Romans, Valence, où partout les troupes américaines entrèrent la housse sur les canons et l'arme à la bretelle ; où partout elles avancèrent sans combattre sur un territoire libéré par les Forces Françaises de l'Intérieur, par ceux que d'autres Français appelaient des terroristes.⁷⁴ »

Le propos de Forestier s'inscrit dans une historiographie propre aux mouvements de la résistance intérieure dont le récit privilégie l'engagement des FFI au détriment des Forces françaises libres et des armées alliées. Mémoire de maquisard, la mémoire du caméraman est sous influence : incorporé à un groupe fortement militarisé, Forestier est impressionné par le commandant militaire du Vercors, Narcisse Geyer, soldat de carrière reconnu pour son

⁷³ Albert Weill filme les deux étapes de la libération de Romans-sur-Isère interrompue par la reprise momentanée de la ville par les troupes allemandes en retraite.

⁷⁴ Félix Forestier, note relative au film *Vercors*.

« audace et son courage physique⁷⁵ ». L’empreinte des militaires qui accompagnent le caméraman dans le maquis apparaît tout au long de la note qu’il adresse à Le Chanois après la guerre. Forestier y attribue, à tort, la création du maquis au supérieur hiérarchique de Geyer, le commandant Marcel Descour, et exclue de son compte-rendu toute allusion aux résistants civils réfugiés dans le Vercors⁷⁶. En reprenant le principe d’une armée de citoyens fédérés sous la bannière FFI et en la rendant responsable de la libération des villes qu’il traverse à l’été 1944, l’opérateur relaye aussi la propagande du parti communiste autour de la « levée en masse » du peuple contre l’occupant, une perception des événements que Le Chanois mettra en image dans ses reconstitutions d’après-guerre⁷⁷. Sympathisant communiste séduit par la personnalité d’un officier conservateur symbole de la tradition militaire française, Forestier s’avère enfin perméable au « syncrétisme maquisard » qui fusionne les opinions à priori antagonistes des différentes communautés politiques, sociales et culturelles du Vercors⁷⁸. Après avoir quitté le massif et s’être affranchi de la tutelle de Geyer, c’est dans cet esprit qu’il filme les communes libérées de l’Isère à la fin août 1944.

Forestier est à Lyon après le départ des dernières unités allemandes le 2 septembre 1944. Il y retrouve Weill et Coutable avec lesquels il documente l’ambiance de la ville et les cérémonies militaires organisées par le Gouvernement provisoire de la République avant de reconstituer plusieurs combats de la Résistance dans le centre-ville ainsi qu’autour du séminaire de Francheville. Quand il arrive à Paris à la mi-septembre, il ne dispose pas de la totalité des images qu’il a tournées dans le maquis. Cachées dans trois lieux différents du Vercors avant l’Occupation allemande du plateau, plusieurs bobines ont subi des dommages dus à des conditions de conservation médiocres et ne peuvent être sauvées⁷⁹. C’est le cas d’images tournées autour de Vassieux ainsi que de prises de vues sur « la vraie vie maquisarde » que le caméraman a documenté tout au long de sa mission⁸⁰. Dans la liste des scènes manquantes que Forestier fournit à Jean-Paul Le Chanois figurent des prises de vues sur les soldats allemands et les collaborateurs français prisonniers des résistants⁸¹. On y

⁷⁵ Gilles Vergnon, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁶ Un groupe de résistants socialistes civils réunis autour d’Eugène Chavant et d’Eugène Samuel est à l’origine du maquis. Gilles Vergnon, *op. cit.*, p. 40-41.

⁷⁷ Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, Paris, Verdier, 2013, p.67.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69. Voir aussi Gilles Vergnon, *op. cit.*, p. 69-71.

⁷⁹ Au lieu-dit de La Rivière, à Saint-Laurent-en-Royans et dans la forêt de Lente. Félix Forestier, « Caméras en Vercors ».

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ La liste constituée par Félix Forestier est intitulée « Scènes perdues par suite de films, saisis, brûlés ou détruits par les Allemands ou par suite d’inutilisation totale, par suite d’humidité contractée par enterrement successifs

apprend que le caméraman a filmé le camp de concentration improvisé près de La Chapelle-en-Vercors où ces captifs étaient détenus et qu'il a aussi tourné les délibérations du tribunal militaire du maquis ainsi que l'exécution d'un collaborateur condamné. D'autres plans disparus dévoilaient la censure postale imposée aux résidents du plateau et retraçaient les attaques des combattants FTP dans le Diois, au sud du Vercors. Il n'y a priori aucun lien entre ces images perdues, mais on ne peut ignorer que les thèmes qu'elles abordent ne participent pas à une historiographie consensuelle du maquis. Les scènes sur les collaborateurs « vercorisés⁸² » et la censure imposée à la population locale cadrent mal avec l'épopée du Vercors développée dans l'immédiat après-guerre par un récit qui privilégie les symboles de la Résistance martyre. Les séquences consacrées aux combats livrés par des francs-tireurs communistes ne s'accordent pas non plus à l'histoire d'un maquis dont ils étaient quasi-absents. Ces images étaient-elles vouées à disparaître ? Rien ne permet de l'affirmer mais un doute subsiste sur leur perte, doute que les raisons invoquées par le caméraman ne parviennent pas à lever.



Félix Forestier dans le maquis du Vercors, c. juillet 1944, collection particulière.

des films ». Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS8-B2. Voir annexes p. 144.

⁸² Expression populaire rapportée par Gilles Vergnon pour désigner les collaborateurs jugés par les tribunaux du maquis. Interview avec l'historien réalisé le 04/12/2014 pour le film *Un caméraman dans la Résistance*.

1-3 Loin dans l'ombre du passé⁸³

La contribution de Félix Forestier à *Au cœur de l'orage* ne se limite pas aux tournages qu'il a réalisés dans le maquis. A l'hiver 1944-1945, l'ancien opérateur clandestin qui aide désormais Jean-Paul Le Chanois à bâtir le récit du Vercors devient aussi l'interprète de sa propre histoire dans les reconstitutions du film. C'est un dispositif totalement inédit dans le cinéma français. Avec lui, Le Chanois est le premier réalisateur à faire basculer un caméraman à l'intérieur du récit qu'il a filmé : auteur invisible et oubliable des images, Forestier devient un personnage tangible de l'histoire de la Résistance à laquelle il apporte sa caution de témoin en passant devant la caméra. Comme en atteste le visage émacié de l'opérateur filmé par son assistant dans la forêt de Lente, ce renversement s'avère particulièrement prégnant dans un contexte documentaire. Il l'est beaucoup moins dans les reconstitutions romanesques où Forestier endosse son propre rôle de résistant du CLCF en route vers le maquis. A ce titre, la scène où le caméraman force un barrage allemand pour atteindre le Vercors apporte sans doute du suspens au scénario d'*Au cœur de l'orage* mais n'est authentifiée par aucun de ses témoignages. Comme les autres reconstitutions du film qui soutiennent « la propagande nationale⁸⁴ » destinée au public de l'après-guerre, cette séquence entretient le souffle dramatique du spectacle de la Résistance au cœur d'un récit parfois plus proche de la geste héroïque des combattants clandestins que de la réalité de leurs actions.

⁸³ Titre d'une chanson populaire de 1945 interprétée par Tino Rossi. Adaptation française de *Long Ago and Far Away* extrait de la comédie musicale *Cover Girl (La reine de Broadway)*.

⁸⁴ Terme utilisé par la commission militaire du conseil national de la Résistance dans son avis sur le film *Vercors*, 27/07/1945. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.



Mise en scène du voyage de Félix Forestier vers le maquis, scène du barrage forcé par la voiture des résistants.
Le caméraman du contre-champ apparaît allongé sur le bas côté de la route dans la deuxième vignette.
Échirolles, avril 1945

Après avoir conseillé Le Chanois sur l'histoire du Vercors et figuré dans ses mises en scène, Forestier repasse derrière la caméra pour filmer plusieurs reconstitutions sur la résistance urbaine réalisées à Paris⁸⁵. Mais l'opérateur n'abandonne pas le reportage. Depuis son retour dans la capitale, il s'est mis à disposition des Actualités françaises muni d'un certificat d'épuration délivré par le CLCF qui, même s'il n'a aucune valeur légale, lui permet d'intégrer les équipes de tournages de la presse filmée⁸⁶. En avril 1945, tandis que Jean-Paul Le Chanois poursuit les mises en scène d'*Au cœur de l'orage* dans le Vercors, Forestier accompagne la 1^{ère} armée française en Allemagne et filme la ville de Karlsruhe en flammes⁸⁷. Quand le réalisateur qui construit l'épopée du maquis s'inscrit déjà dans l'après-guerre, le caméraman reste pour sa part ancré dans le présent du conflit, un présent qu'il semble envisager comme la continuité de son expérience avec les maquisards. Animées par des rapports au temps distincts, les attitudes divergentes qu'adoptent le réalisateur et son caméraman se signalent aussi à travers leurs choix formels. Le mélange de prises de vues authentiques et de reconstitutions que Le Chanois utilise pour son film place le réalisateur à mi-parcours entre le documentaire et la fiction qu'il adoptera définitivement après sa réalisation d'*Au cœur de l'orage*. En privilégiant sa mission en Allemagne sur sa participation au tournage planifié par Le Chanois dans le Vercors, Forestier reste pour sa part attaché à son travail de reporter immergé dans le réel. *Au cœur de l'orage* se situe ainsi au carrefour des ambitions respectives des deux hommes et annonce les orientations qu'ils vont donner à leurs carrières. Ultime étape dans l'éducation politique de Le Chanois, la douloureuse gestation du film fait disparaître le documentariste militant au profit de l'auteur de comédies romantiques, un genre qui fera sa renommée après la Libération. Forestier qui est retourné au reportage après avoir flirté avec la fiction documente les derniers jours de la guerre comme un exutoire au traumatisme qu'il a vécu dans le maquis. Hommage à sa carrière et à son engagement dans la Résistance, il est choisi pour tourner le procès du maréchal Pétain qui commence en juillet 1945, un privilège qui confirme son double statut de caméraman résistant et de résistant caméraman⁸⁸.

⁸⁵ Lettre d'engagement de la Coopérative de production cinématographique à Félix Forestier, 23/11/1944. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁸⁶ Dossier d'épuration de Félix Forestier, jugement du 16/10/1944. La décision définitive de relaxe de Forestier est émise le 30/07/1946 par le Comité régional interprofessionnel d'épuration dans les entreprises (CRIE), seul comité d'épuration légal pour les techniciens de l'industrie cinématographique. Archives de Paris, cote 901/64/1, dossier 107.

⁸⁷ *Chasseur d'images: Félix Forestier*.

⁸⁸ En référence à la dichotomie établie par Jean-Pierre Bertin-Maghit à propos des « résistants cinéastes ou cinéaste résistants ? », Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 172.



Extrait du reportage de Félix Forestier à Karlsruhe, avril 1945

Contrairement à Félix Forestier, Jean-Paul Le Chanois ne gagne aucun prestige de ses actes de résistance pendant l'Occupation. Réalisateur engagé, militant communiste proche de Jacques Duclos, fondateur de nombreux syndicats pour le compte de la CGT et résistant précoce, il est le grand absent de la reconstruction du cinéma d'après-guerre. S'il ne fait pas partie des personnalités « sous douane⁸⁹ » comme Henri-Georges Clouzot, il se retrouve isolé au sein du parti communiste et exclu de la direction du CLCF pour avoir travaillé à la Continental. Le cinéaste se contente de prendre acte d'une mise à l'écart qui sonne le glas de ses ambitions politiques. Ses liens avec la firme allemande apparaissent pourtant comme un argument fragile pour expliquer sa situation d'après-guerre. Avoir eu un contrat avec la Continental n'est pas considéré *per se* comme un acte de collaboration de l'aveu même des membres du CLCF⁹⁰. La Continental n'a d'ailleurs jamais produit de films de propagande et l'activité de scénariste que Le Chanois y a exercé s'est limité à l'adaptation de deux romans policiers de Simenon et de la nouvelle de Gérard de Nerval *La main enchantée* portée à l'écran sous le titre de *La main du diable*⁹¹. La mise à l'index du réalisateur surprend aussi au regard du parcours suivi par son camarade Jean Painlevé. Après avoir adhéré au Réseau de défense du cinéma fondé par Le Chanois et accepté un poste de délégué au comité consultatif du COIC pendant l'Occupation, il est nommé directeur général du cinéma français à la

⁸⁹ Expression populaire désignant les comédiens et les techniciens accusés de collaboration qui sont sans travail à la Libération. Jean Devaivre, *Action ! Mémoires 1930-1970*, Editions Nicolas Philippe, Paris, 2002, p.175.

⁹⁰ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 221.

⁹¹ *La main du diable*, réal : Maurice Tourneur, durée : 82 min, 1942, *Picpus*, réal : Richard Pottier, durée : 95 min, 1942 et *Cécile est morte*, réal : Maurice Tourneur, durée : 90 min, 1943.

Libération sur recommandation des membres du CLCF⁹². « Surréaliste, provocateur, fondamentalement de gauche, voire anarchiste⁹³ », Painlevé voit ainsi son engagement au côté de la résistance communiste prévaloir sur sa participation au COIC. Là encore, cette décision traduit l'attitude éminemment ambiguë des responsables politiques de la Libération face au parcours des professionnels du cinéma. A ce titre, la situation de Le Chanois ne manque pas d'ironie : après s'être vu reprocher son travail pour une entreprise allemande dont le responsable, Alfred Greven, feignait d'ignorer son ascendance juive, il assiste à la réhabilitation de plusieurs hauts fonctionnaires du COIC, une organisation qui lui a refusé sa carte professionnelle en appliquant la politique antisémite de Vichy.

Conséquence de son passage à la Continental, la suspicion persistante qui pèse sur Jean-Paul Le Chanois après la Libération est alimentée par une rivalité politique à l'intérieur de son propre camp et apparaît comme « la très excellente et lamentable tragédie⁹⁴ » entre le réalisateur et le parti communiste. Son origine remonte aux derniers mois de l'Occupation et oppose le cinéaste à deux autres membres de la résistance communiste : l'écrivain René Blech, responsable de la section cinéma du Front national et le réalisateur Louis Daquin qui en est l'un des membres. Leur querelle révèle deux stratégies concurrentes. René Blech et Louis Daquin envisagent leur action comme un engagement intellectuel sans rupture avec le COIC :

« L'action du FN adopte un caractère idéologique. Par l'intermédiaire des membres des commissions consultatives du COIC, il vise à établir un contrôle diffus sur les scénarios. Il s'agit moins de jouer le rôle d'une commission de censure que de faire pression intellectuellement sur la profession, pour qu'il y ait homogénéité des produits, en donnant des conseils plus littéraires que politiques.⁹⁵»

Pour Blech et Daquin, le COIC représente plus la pérennité du cinéma français que l'instrument de son contrôle par Vichy. La « pression intellectuelle » qu'ils cherchent à y entretenir est loin de la résistance prônée par Le Chanois. Majoritairement composé d'ouvriers, de techniciens et d'employés, son réseau soutenu par les syndicats revendique une identité « ouvriériste » et opte pour une résistance active fondée sur la propagande, la collecte d'informations et l'organisation de prises de vues clandestines destinées à renseigner les

⁹² Jean Painlevé est coresponsable de la branche « production spécialisée » du comité consultatif du COIC à partir de mars 1941. A la demande des membres du CLCF, il remplace Louis Galey comme directeur général du cinéma le 19 août 1944.

⁹³ Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, PUR, 2009, p. 70.

⁹⁴ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, page titre du Quatro 2 de 1599 [*The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Juliet*], Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 135.

⁹⁵ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 176.

Alliés. Ce conflit d'identités et de tactiques qui a ralenti la fusion des deux réseaux au sein du CLCF se révèle fatal aux ambitions de Le Chanois. À la Libération, Louis Daquin, « communiste de plus fraîche date [que Le Chanois] mais qui a fait preuve pendant les années de guerre d'une parfaite orthodoxie⁹⁶», obtient la direction du CLCF qui « se présente à la Libération comme l'institution légitime chargée de la réorganisation du cinéma français⁹⁷ ». Quelques mois plus tard, il devient directeur de la Coopérative générale du cinéma français (CGCF) avant d'être nommé secrétaire général du syndicat des techniciens du film affilié à la CGT.



Louis Daquin, 11^{ème} congrès du PCF, Strasbourg, 1947.
Extrait de *Au service de la France et de la République*, réal : Louis Daquin, 1947

A la fin des années 50, Daquin tente une réécriture consensuelle de l'histoire de la résistance dans le cinéma en gommant le nom de Le Chanois et en passant sous silence les luttes d'influence qui ont déchiré la profession autour du contrôle de ses organes représentatifs :

« Les réalisateurs qui acceptent de travailler à la Continental ne se laisseront jamais entraîner dans la collaboration idéologique. Dans l'ensemble, producteurs, créateurs, techniciens se sont tacitement unis pour la sauvegarde, dans la dignité, d'un cinéma français. Cet esprit de coopération, tellement bénéfique, tous souhaitent le retrouver à la Libération⁹⁸. »

⁹⁶ Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, op. cit., p. 54.

⁹⁷ Marie Laurent, *Le cinéma est à nous : PCF et cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 21.

⁹⁸ Louis Daquin, *Le cinéma, notre métier*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1960, p.116-117.

Mais le grand élan d'union que le réalisateur évoque avec emphase s'est fait aux dépens de son rival. Inflexion politique qui consacre la prééminence de Daquin, la direction du parti communiste a fait volte-face au sujet de Le Chanois. En pleine Occupation, elle l'avait désigné responsable de la section du XVIII^e arrondissement de Paris et de ses 200 000 adhérents tout en l'autorisant à travailler à la Continental⁹⁹. Quelques jours à peine après la libération de Paris, il est écarté des organisations cinématographiques contrôlées par le PCF et perd ainsi tout espoir d'y jouer un rôle majeur. On peut donc s'interroger sur le contrat qu'il obtient de la CGCF en novembre 1944 pour réaliser un film exploitant les images clandestines du Vercors. Le projet est-il le reçu pour solde de tout compte qui met un terme aux prestations du réalisateur pour le parti ? L'hypothèse n'est pas à exclure même si, comme le souligne Sylvie Lindeperg, l'engagement de Le Chanois s'inscrit dans une continuité : « Il a été l'un des initiateurs du projet sous l'Occupation et travaille sur le film depuis septembre 1944¹⁰⁰. »



Jean-Paul Le Chanois, c. 1950, collection particulière.

⁹⁹ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁰ Sylvie Lindeperg, *op.cit.*, p. 106.

Instrumentalisée par les rivaux de Le Chanois à l'intérieur de son propre parti, l'affaire de la Continental fait aussi le jeu des sympathisants gaullistes qui cherchent à accroître leur influence sur l'industrie cinématographique en reconstruction. Parmi ces hommes, Henri Ullmann enquête sur le passé de plusieurs figures de la résistance communiste associées au CLCF. Comme ses adversaires politiques, le « Fouquier-Tinville du gaullisme¹⁰¹ » est un professionnel du cinéma. Producteur pendant les années trente, Ullmann a notamment collaboré avec Jean Dréville et Abel Gance avant d'être mobilisé au printemps 1940 pour participer à la campagne de France en tant que capitaine d'une unité de chars¹⁰². Après sa démobilisation en 1941, il s'engage dans les rangs de la France libre dont il devient un agent de renseignement spécialisé dans les activités des professionnels du cinéma et de la presse filmée¹⁰³. De confession juive, Ullmann doit se réfugier avec sa famille dans le Vercors après avoir été capturé et brièvement détenu par la Gestapo. Il intègre le maquis en 1943 en tant que responsable des compagnies civiles de Villard-de-Lans, d'Autrans et de Méaudre sous le pseudonyme de Philippe. A la mi-juillet 1944, sa compagnie qui a été militarisée pour participer à la défense du Vercors devient le 12^e BCA et mobilise 464 hommes. Après le repli et la dispersion de son bataillon, Ullmann est capturé à Presles puis livré à la Gestapo de Grenoble où il est torturé pendant plusieurs jours avant d'être délivré par des combattants FFI lors de la libération de la ville¹⁰⁴.



Henri Ullmann, c. 1948, collection particulière.

¹⁰¹ Sylvie Lindeperg, *op.cit.*, p. 62.

¹⁰² Il a notamment produit *Lucrece Borgia*, film réalisé par Abel Gance en 1935. Sur son parcours militaire voir : Julien Guillon, *La compagnie Ullmann (Philippe)*, AERI, Musée de la Résistance en ligne. <http://museedelaresistanceenligne.org/musee/doc/pdf/202.pdf>

¹⁰³ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁴ Julien Guillon, *ibid.*

Muni des nombreux documents qu'il a collectés pendant l'Occupation, Ullmann s'attaque au secrétaire général du CLCF, le réalisateur Louis Daquin et à son président, le comédien Pierre Blanchar, tout en interpellant l'opinion publique sur deux questions récurrentes dans le débat politique de l'immédiat après-guerre : qui est digne d'épurer le pays ? Et qui mérite d'écrire l'histoire officielle de la France en guerre ? Cette stratégie l'amène à questionner la probité des épurateurs de l'industrie cinématographique soutenus par le PCF et à s'immiscer dans les projets de films historiques mis en œuvre par les proches du parti. Derrière son action se profilent les objectifs des gaullistes qui revendiquent leur droit de regard sur le bilan officiel des quatre années d'Occupation et cherchent à contribuer au récit de la Résistance porté sur les écrans. Sur cette dernière question, Ullmann n'ignore pas que l'équilibre du rapport de force gaullo-communiste est compromis par l'ordonnance du 2 octobre 1944 émise par la Direction générale du cinéma :

« Aucun sujet de film ayant pour thèse la résistance ou la vie des prisonniers en Allemagne ne pourra être préparé sans une demande d'autorisation adressée au Comité de libération du cinéma français qui la transmettra au CNR (Conseil nationale de la Résistance) et ensuite à la Direction générale qui décidera en dernier ressort. Un scénario ainsi que la liste des principaux collaborateurs du film et, dans le cas de films romancés, les noms des principaux acteurs devront accompagner cette demande¹⁰⁵. »

Deux points de l'ordonnance inquiètent les partisans gaullistes : l'étiquette communiste du CLCF et de la Direction générale du cinéma, ainsi que les positions respectives des deux organismes en amont et au terme du processus de censure, deux situations qui leur permettent d'obtenir un contrôle quasi-total sur les projets de scénarios soumis aux autorités. Après l'empreinte du PCF sur l'épuration dans le cinéma, c'est sa tutelle présumée sur les projets cinématographiques autour de la Résistance qu'Ullmann met en cause. Si les campagnes qu'il mène contre Louis Daquin et Pierre Blanchar appellent à contester le rôle des communistes dans les comités d'épuration en jetant le discrédit sur leur passé résistant, celle qu'il engage contre Jean-Paul Le Chanois utilise le même procédé pour dénoncer ce qu'il a beau jeu de considérer comme la corruption de l'idéal résistant par la propagande du parti. Les motifs de défiance d'Ullmann envers Le Chanois sont nombreux : militant communiste, propagandiste notoire du parti, ancien membre du CLCF...au-delà du parcours politique de Le Chanois, c'est son engagement pour réaliser un film sur la Résistance qui alerte Ullmann. Le contrat que le cinéaste a obtenu grâce à la CGCF afin de

¹⁰⁵ Ordonnance de Jean Painlevé. Dossiers de Mlle Mazac, secrétaire du directeur général du cinéma. AN F/42/131.

réaliser *Wolfram* place le parti communiste en position de force pour inspirer la ligne politique du film¹⁰⁶. L'articulation de son scénario autour du Vercors ne fait qu'accentuer les craintes d'Ullmann. Ancien maquisard médaillé de la Résistance et officier de la Légion d'Honneur, il est lui-même devenu le représentant parisien de l'Amicale des pionniers et combattants volontaires du Vercors. Investi de l'autorité morale de l'association, Ullmann entend superviser l'écriture et la mise en scène du film en y apportant les modifications nécessaires pour supprimer toute atteinte à « la pureté du patriotisme¹⁰⁷ » des combattants du maquis. Il doit se ranger à la position apolitique défendue par l'amicale mais n'entend rien céder à l'influence communiste sur ce récit fondateur de l'épopée résistante¹⁰⁸.

Face aux accusations d'Henri Ullmann et de ses adversaires au sein du PCF, Jean-Paul Le Chanois est contraint de défendre la sincérité de son engagement de résistant avant même de pouvoir tourner les premières reconstitutions d'*Au cœur de l'orage*. Ce climat délétère qui fragilise autant son statut d'ancien chef de réseau que sa réputation de cinéaste a-t-il imprégné le film en ajoutant une fonction apologétique à sa vocation commémorative originelle ? Le Chanois s'oppose-t-il à ses accusateurs derrière l'histoire collective de la Résistance qu'il propose au public ? Derrière ses reconstitutions et ses choix de montage ? Répondre à ces questions nous invite à assembler le puzzle des rushes d'*Au cœur de l'orage* en remontant les plans éparpillés de chacune de ses mises en scène, celles qui ont été retenues dans le montage final du film comme celles qui en ont été rejetées, car c'est bien entre ces deux catégories que se situe la vérité sur les intentions du réalisateur.

¹⁰⁶ *Wolfram* est le titre initial d'*Au cœur de l'orage*.

¹⁰⁷ Lettre d'Henri Ullmann à la Coopérative générale du cinéma français (CGCF), 04/12/1947. Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

¹⁰⁸ Sur la neutralité politique de l'Amicale des pionniers et combattants volontaires du Vercors, voir : Gilles Vergnon, *op. cit.*, p. 159-160.

2 - Blow-up

« *L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir*¹ »

Le détournement d'archive est un délit passible de 3 ans d'emprisonnement et 375 000 euros d'amende. Bien sûr, il s'agit là du détournement tel qu'il est défini par le Code du Patrimoine pour l'appropriation frauduleuse d'une archive². Il n'y a rien d'illicite dans la manipulation ou le détournement de sens d'une archive filmée tant que ses droits d'exploitation ont été acquittés. Les extraits d'*Au cœur de l'orage* peuvent ainsi continuer à migrer sans restriction dans les documentaires consacrés de près ou de loin à la Seconde Guerre mondiale. De nombreux producteurs et réalisateurs peuvent souffler. Sans être illégale, la libre exploitation des archives filmées focalise aujourd'hui l'attention du CNC qui tente de garantir la rigueur historique des « œuvres audiovisuelles patrimoniales diffusées sur les chaînes de télévision établies en France³ ». Pour y parvenir, le CNC a modifié en 2016 son système de soutien au « documentaire de création historique ». Cette aide basée sur un système de « bonus » financiers privilégiant notamment le travail d'écriture, de montage et de musique peut désormais bénéficier d'une « majoration histoire » de 20% si l'œuvre est réalisée avec le concours d'un « conseiller historique » et « conçue dans un dispositif de recontextualisation original au moyen d'archives [...] »⁴. On l'aura compris, la mesure incitative a un double objectif : le conseiller historique qui apporte sa caution scientifique au documentaire est aussi responsable de la pertinence des archives qui y sont montrées, il valide à la fois le discours et les images du film. Le dispositif suggère un nouveau partage des rôles :

¹ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », *Penser à ne pas voir - Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013, p. 116.

² Article 214-3 du Code du Patrimoine sur la soustraction, la destruction et le détournement d'archives publiques.

³ Plaquette de présentation générale du fonds de soutien audiovisuel, CNC, mai 2016, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

jusqu'alors réservée au réalisateur et à son documentariste, la sélection des archives doit désormais être supervisée par un expert-arbitre extérieur à la production du film pour que ce dernier puisse obtenir un supplément de financement. Que demander de plus à la mission de service public du CNC ? Au moins quelques précisions sur le statut de « conseiller historique ». Un documentaire exploitant des extraits d'*Au cœur de l'orage* requiert-il un spécialiste de la Seconde Guerre mondiale ou du cinéma qui y est associée ? Et si celui-ci propose son expertise dans les deux domaines, lequel prévaut ? Devant l'extrême rareté des images sur la Résistance, doit-il se résoudre à accepter des mises en scène de Le Chanois pour en témoigner ? Et en admettant que ces fictions soient admissibles dans le documentaire, comment les présenter au public ? Faut-il ou non les différencier des images authentiques du maquis ? Effort louable pour améliorer la qualité des programmes historiques qu'elle se propose de financer, la décision du CNC a ouvert une boîte de Pandore qui risque de susciter de nombreuses tensions dans les salles de montage. Inciter les producteurs à travailler avec des historiens rassure l'organisme public sur le contenu des programmes qu'il finance et le dédouane des polémiques que sa politique de soutien peut susciter, mais la mesure souligne avant tout les interrogations liées à l'exploitation éminemment complexe des extraits d'un film tel qu'*Au cœur de l'orage*, une œuvre aux temporalités multiples, mélange de réel et de fiction. Premier élément de réponse, les professionnels de l'audiovisuel peuvent aujourd'hui faire appel à de nouveaux instruments de recherche pour s'assurer du genre véritable de l'archive afin d'en préciser ses fonctions.

L'identification des archives filmées est une pratique pluridisciplinaire dont Marc Ferro a jeté les bases en l'ouvrant à toutes les étapes de la production cinématographique envisagée dans son contexte social, culturel et politique d'origine⁵. Soutenue par l'étude des techniques de la prise de vue, par l'analyse du contenu des plans, ou encore par l'examen du cadre et des objectifs de la production des images, elle bénéficie aujourd'hui des progrès dans la numérisation en très haute-définition des films argentiques et croise précisément l'enquête historique avec l'analyse cinématographique. Ces axes de recherche guident les choix auxquels sont confrontés les réalisateurs face aux nombreuses ambiguïtés des documents consacrés à la Seconde Guerre mondiale. Ils ont permis d'identifier les sources d'*Au cœur de l'orage* qu'aucune notice ne dissociait. Ils ont aussi facilité la classification des rushes du film. Souvent indispensables à la compréhension du « où », du « quand », du « qui » et du

⁵ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, édition refondue, 1993, 290 p. (1^{ère} édition : 1977).

« comment » d'une prise de vue, ils révèlent le hors-champ des archives filmées en engageant notre regard à se libérer du « cadre où l'image s'arrête et le monde commence⁶ ».



Jean-Paul Le Chanois sur le plateau d'une reconstitution du massacre de Vassieux-en-Vercors.
Rushes d'*Au cœur de l'orage*, Paris, mars 1945.

⁶ Howard Hodgkin, entretien avec le peintre réalisé par Andrew Graham-Dixon, pour l'exposition *Howard Hodgkin: Time and Place*, Modern Art Oxford, 2010. <https://howard-hodgkin.com/resources/hodgkin-in-conversation-with-andrew-graham-dixon>.

2-1 La police des archives

L'atelier de production de « Mystères d'archives⁷ » se trouve au bout d'un long couloir dont les murs sans fenêtres et le sol en vinyle gris-secteur-tertiaire rappellent un décor du *Procès*⁸. L'atmosphère qui règne dans les bureaux qu'occupe Serge Viallet et son équipe est heureusement bien plus détendue que celle mise en scène par Orson Welles dans son film. Affectueusement surnommés « la police des archives » par leurs voisins du bâtiment Bry 1 de l'INA à Bry-sur-Marne, Serge Viallet, Julien Gaurichon et Pierre Catalan, les trois réalisateurs de la série qui se consacre depuis plus de dix ans aux images d'archives aiment faire parler les films qui tombent entre leurs mains quitte à les cuisiner pendant des heures sur un banc de montage. « *On est des flics !* » se plaît à répéter Serge Viallet qui accepte volontiers l'image du limier :

« Nous avons construit une méthode : après leur collecte, les images sont regardées à la loupe. Un véritable travail de détective. Un geste, un objet, un échange de regards, c'est souvent à d'infimes détails qu'il faut nous intéresser. Comprendre les faits, les lieux, les façons aussi de filmer à un moment précis de notre histoire. Il y a des images que nous visionnons des centaines de fois avant d'être capable de bien les regarder, de cesser de porter notre regard toujours dans la même partie de l'image, de cesser d'être ébloui par l'émotion qu'elles provoquent. Le temps est notre meilleur allié. Le temps est notre privilège le plus précieux. ⁹»

La garde à vue que les enquêteurs de « Mystères d'archives » imposent aux images choisies pour la série commence par un interrogatoire en haute définition. Les films généralement tournés en 35mm sont numérisés et convertis en images dématérialisées dont la résolution peut atteindre plus de 30 millions de pixels¹⁰. Mais une telle définition est rarement nécessaire. L'image avouera une bonne partie de ses secrets dans une résolution bien inférieure si sa prise de vue s'est déroulée dans des conditions d'éclairage correctes et si elle a profité d'une bonne mise au point¹¹.

⁷ « Mystères d'archives », série documentaire, réal : Serge Viallet, durée / numéro : 26 min.

⁸ *Le Procès*, adaptation cinématographique du roman éponyme de Franz Kafka, réal : Orson Welles, durée : 120 min, 1962.

⁹ « Mystère d'archive, apprendre à regarder l'image en profondeur », entretien avec Serge Viallet, E-dossier de l'audiovisuel, mai 2014, INA.

¹⁰ Scan au format 6K pour 6444 x 4668 pixels.

¹¹ 15 millions de pixels suffisent généralement à analyser une image film 35mm (tournée avec le matériel disponible en 1944) dont la définition moyenne, une fois numérisée, se situe entre 3 et 12 millions de pixels suivant les conditions de son tournage.

La numérisation en très haute définition n'est que la première étape du long processus d'analyse des archives. Une fois exposée par le procédé, l'image révèle les mystères des gestes, des regards et des objets auxquels Serge Viallet fait allusion grâce à l'examen attentif des détails révélés par le transfert. L'étude des séquences numérisées d'*Au cœur de l'orage* entreprise pour ce mémoire est fondée sur la même méthode de travail. Elle a commencé par un tri chronologique autour des trois principales périodes de production des rushes du film : le tournage dans le maquis du Vercors entre juin et juillet 1944, celui de la Libération entre août et septembre, et les mises en scène et reconstitutions réalisées à partir de l'hiver 1944-1945. Les images n'appartenant pas à ces catégories ont été placées dans deux groupes annexes rassemblant les archives françaises et étrangères utilisées par Le Chanois pour compléter son montage. Une question s'est rapidement posée lors de la sélection des prises de vues du Vercors : comment différencier les images des opérateurs clandestins de celles filmées par Le Chanois lorsqu'il s'est rendu dans le massif après la Libération ? Le réalisateur brouille les pistes en reconstituant le quotidien des camps du maquis et les notes laissées par Forestier ne détaillent pas chaque plan de son propre tournage¹². Ces obstacles appellent à pratiquer l'autopsie des rushes du film puisqu'il s'agit de « voir de ses propres yeux¹³ » les détails de l'image plutôt que de suivre le regard de celui qui la construit.

L'analyse des prises de vues du Vercors nous donne l'occasion de passer en revue les instruments qui sont à notre disposition pour « ouvrir » l'image d'archive afin d'y repérer les indices qui trahissent son origine et l'histoire de sa production. Si la technologie numérique récente comme le « scan » de l'image en très haute définition nous aide à dater les séquences d'*Au cœur de l'orage* et par là même à les rendre à leurs auteurs respectifs, elle ne nous est d'aucun secours pour apprécier le contexte de leur production. C'est à ce stade que les outils méthodologiques prennent le relais de la technique. A ce titre, le dispositif d'analyse proposé par Marc Ferro dans sa « critique des documents d'actualité¹⁴ » est toujours valide : la critique d'authenticité qui distingue l'image « prise sur le vif » de la reconstitution, la critique d'identification qui consiste à « rechercher l'origine d'un document, le dater, identifier les personnages et les lieux, interpréter le contenu¹⁵ » et la critique analytique qui se concentre notamment sur les conditions de production du document filmé constituent plus que jamais

¹² Félix Forestier, « Détail sommaire des scènes tournées bobines par bobines », Cinémathèque française, LECHANOIS8-B2.

¹³ En référence à l'étymologie d'autopsie, du grec *av τοπι'α*, action de voir de ses propres yeux.

¹⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, *ibid.*, p. 109-119.

¹⁵ *Ibid.* p. 114.

les trois axes de recherche indispensables au travail sur les rushes d'*Au cœur de l'orage*. A l'image d'une brosse d'archéologue, ils révèlent peu à peu la richesse des images brutes du film.

Les documents écrits laissés par Jean-Paul Le Chanois et Félix Forestier fournissent les dates précises de leurs séjours dans le Vercors. L'opérateur et ses assistants ont filmé le maquis entre juin et juillet 1944 quand le réalisateur l'a mis en scène en avril 1945. La différence de saison est visible dans les prises de vues extérieures qui retracent le quotidien des camps, les entraînements et les combats des francs-tireurs. Les indices « naturels » comme la végétation et la météorologie – dans la mesure où cette dernière a été précisément relevée pendant la période concernée – sont des marqueurs utiles pour la datation des images. Il y a cependant deux obstacles à ce type d'identification, tous les deux liés à l'emplacement des prises de vues : les tournages extérieurs où la flore est absente, voire essentiellement constituée de conifères comme c'est le cas dans de nombreuses zones du Vercors, et les tournages intérieurs qui ne présentent, à priori, aucun élément de référence sur leur date. Ces deux cas de figure nous orientent vers les indices « historiques » et « techniques » présents dans l'image. L'identité des personnages, leurs attributs vestimentaires, les objets qui les accompagnent, les signes qu'ils arborent... tous ces éléments peuvent mettre en lumière le contexte de production des prises de vues et leur époque. Les cadres et les mouvements de la caméra complètent ces informations en signalant dans quelles conditions les images ont été tournées : la mise en scène de séquences préparées et répétées à l'avance dans la France libérée de 1945 ne fait pas appel au même matériel, ni aux mêmes exigences de tournage que le reportage d'un opérateur clandestin en 1944.

L'analyse des séquences suivantes revient sur les différents indices qui ont permis d'identifier les images d'*Au cœur de l'orage*. Toutes les images reproduites ci-après proviennent des rushes tournés pour le film. Ce travail propose de nouvelles pistes méthodologiques applicables à l'étude de nombreuses autres archives filmées. Comme nous allons le voir, il peut amener à préciser ou parfois même corriger les notices émises par les organismes qui les conservent.



Reconstitution en studio d'un acte de résistance passive, rush non utilisé d'*Au cœur de l'orage*, Paris, mars 1945

2-2 Les saisons du Vercors

Trace naturelle de la saison dans l'image, la végétation a joué un rôle capital pour séparer les images du maquis tournées pendant l'été 1944 de celles filmées à l'hiver 1944-1945. Les deux illustrations ci-dessous représentent deux groupes de maquisards filmés à des époques différentes. La séquence dont a été extrait le photogramme ci-dessous a été tournée à l'été 1944 par Félix Forestier (ill.1). Celle du photogramme suivant a été réalisée par Jean-Paul Le Chanois en avril 1945 (ill. 2). C'est la mise en scène du réalisateur qui sera choisie dans le montage d'*Au cœur de l'orage* : les figurants maquisards y sont plus nombreux et tous armés.



Ill. 1 – Rushes *Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juin-juillet 1944



Ill. 2 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Vercors, avril 1945

Le photogramme ci-dessous est extrait d'une séquence tournée par Forestier à l'été 1944 (ill. 3). Les arbres en bas à gauche du cadre en attestent. Le photogramme qui le suit est extrait d'une séquence tournée en avril 1945 (ill. 4). L'ombre d'un arbre sans feuilles sur le mur de la maison trahit la saison. Là encore, la reconstitution sera choisie au détriment de la prise de vue de Félix Forestier, peut-être à cause du pied de la caméra porté par l'un des personnages dans son cadre.



Ill. 3 – Ruses *Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juin-juillet 1944



Ill. 4 – Ruses *Au cœur de l'orage*, Vercors, avril 1945

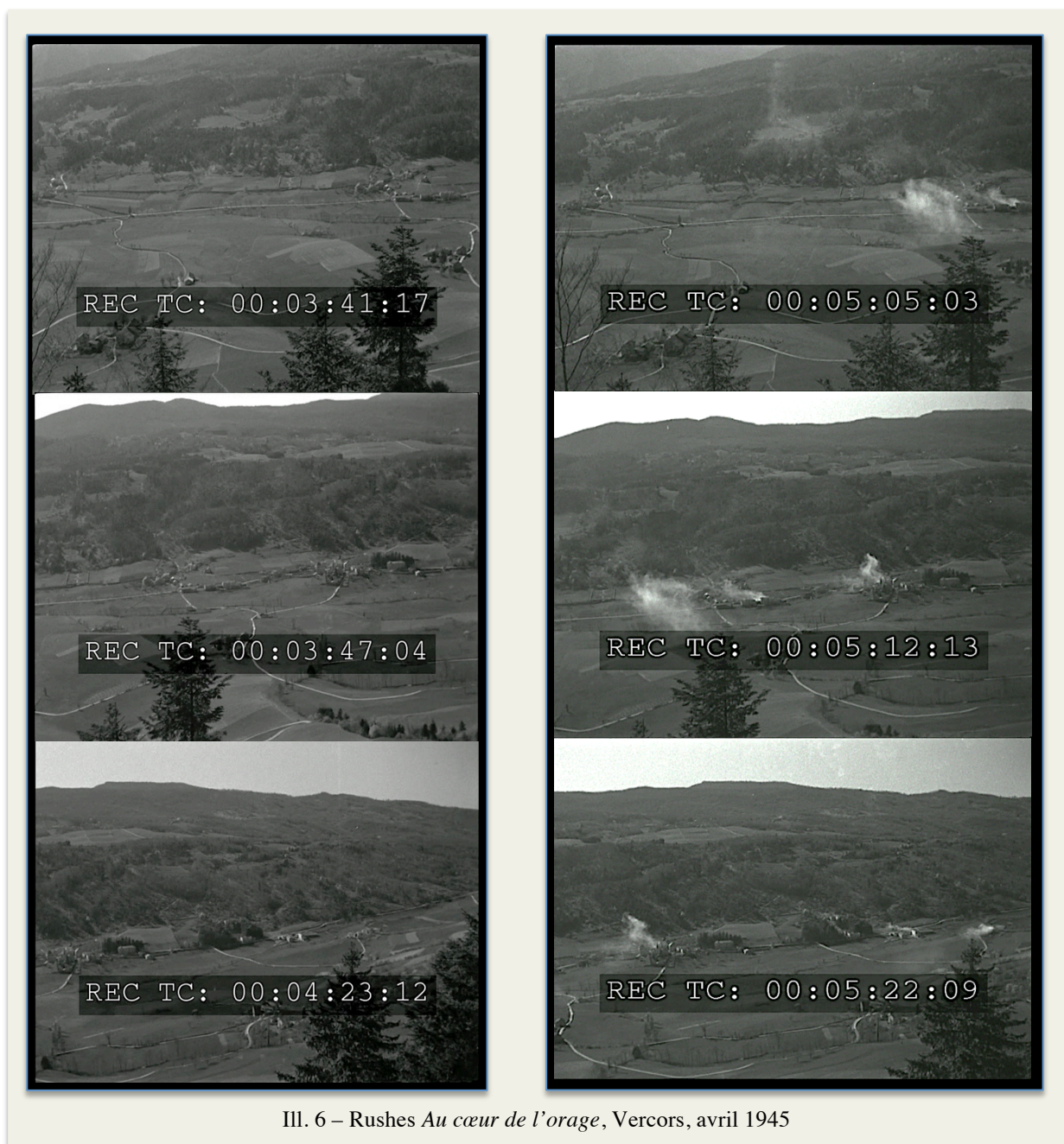
Les amorces des rushes sont des images précieuses pour identifier les scènes *d’Au cœur de l’orage* même si celles-ci ne présentent pas de clap. Dans les photogrammes ci-dessous, Jean-Paul Le Chanois traverse le cadre en amorce d’une prise de vue d’avril 1945 (ill. 5). Il s’agit d’un plan de Saint-Martin-en-Vercors filmé à partir de la terrasse de la Villa Bellon, le PC militaire des maquisards.



La villa Bellon (2013)

III. 5 – Rushes *Au cœur de l’orage*
Vercors, avril 1945

Par mesure d'économie, les opérateurs du maquis ne répètent qu'exceptionnellement leurs plans et préfèrent découper leurs séquences de reportage en plusieurs axes de manière à en faciliter le montage. A ce titre, la répétition d'une prise de vue à partir d'un même axe suggère la mise en scène de l'événement. Les deux extraits de séquences ci-dessous montrent des incendies à Saint-Martin-en-Vercors, vus d'une zone proche de l'actuelle D221 et filmés sur un axe Est-Ouest (ill. 6). Les feux ne sont pas encore allumés dans le premier panoramique à gauche, l'image ne surprend donc pas l'événement. L'arbre sans feuilles en amorce du panoramique et les rangées d'arbres nus sur le plateau indiquent que ces images ont bien été tournées en avril 1945. Le mouvement fluide du panoramique, impossible avec le pied de caméra dont disposait Forestier, confirme la reconstitution.





La reconstitution des villages incendiés dans le montage d'*Au cœur de l'orage*.
 Dans le scénario du film, la population réfugiée en montagne regarde les villages brûler.

Arrivé dans un maquis militarisé, pris en charge par le capitaine Narcisse Geyer, l'officier responsable de la zone sud du Vercors, Félix Forestier a filmé de nombreuses cérémonies militaires. Ses rushes ont pu être datés et identifiés en relation avec ces célébrations et leurs protagonistes. Exemples types de ces prises de vues, les photogrammes ci-dessous montrent le lieutenant Abel Chabal lors d'une cérémonie et d'un banquet organisés à Saint-Martin-en-Vercors le 25 juin 1944 pour honorer les morts de Saint-Nizier (ill. 7). Ce sont les dernières images filmées de l'officier. Il mourra lors de l'attaque allemande un mois plus tard.



Ill. 7 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Saint-Martin-en-Vercors, 25 juin 1944

Aides précieuses à la datation des images d'*Au cœur de l'orage*, les méthodes qui ont permis de distinguer les deux tournages réalisés dans le Vercors grâce, notamment, aux indices présents sur les rushes du film participent avant tout au baptême d'un fonds d'archives prêtes à migrer dans des programmes consacrés à la Résistance. Une erreur dans cette étape initiale de référencement peut contaminer toute la chaîne d'exploitation des images d'*Au cœur de l'orage*. La notice du programme intitulé : *Juillet 44, le maquis du Vercors anéanti par les SS et par la milice* en livre un exemple¹⁶. Le titre et le descriptif de cette version écourtée d'*Au cœur de l'orage* proposée par le catalogue de l'INA nous rappelle que de nombreuses erreurs perturbent encore la transmission des images du film. Contrairement à ce qui est indiqué dans le résumé, ni les unités SS, ni la milice n'ont participé à l'assaut lancé en juillet 1944 contre les maquisards : si l'état de la recherche historique sur le Vercors ne permettait pas de parvenir à ce constat en 1948, il est désormais admis grâce aux travaux de Gilles Vergnon¹⁷. Pourtant la notice de l'INA « modifiée » en 2013 et toujours accessible aujourd'hui n'intègre pas cette information dans un résumé où les erreurs sur le film se perpétuent¹⁸. Elle ne distingue pas non plus les nombreuses reconstitutions de Le Chanois des extraits d'actualités et des séquences des opérateurs clandestins à l'intérieur d'une œuvre définie comme : « document à base d'archives ; presse filmée ». Copiée avec ses erreurs, la notice figure enfin dans « l'analyse média » du film proposée par le Musée de la Résistance en ligne¹⁹.

Juillet 44 et son résumé lacunaire nous rappellent l'un des enjeux de la recherche sur *Au cœur de l'orage* : il ne s'agit pas tant de préciser l'histoire des images de Forestier et Le Chanois que de préparer l'avenir de leur valorisation en tant qu'archives.

¹⁶ *Juillet 44 : le maquis du Vercors anéanti par les SS et par la milice* (1948), réal : Jean-Paul Le Chanois, durée : 51 min, INA, N° de notice : I00010153, date de modification : 06/12/2013.

¹⁷ Gilles Vergnon, *op. cit.*

¹⁸ Le résumé du film évoque notamment : « 150 prisonniers africains (sans doute Malgaches) rejoignant le maquis [...], plateau de VASSIEUX où 80 planeurs allemands apparaissent [...], début d'incendie à Vassieux où les SS se sont infiltrés [...] ». Aucune de ces informations n'est exacte.

¹⁹ <http://museedelaresistanceenligne.org/media1940-Juillet-1944-le>.

2-3 Les visages haletants

Chargés par le CLCF de filmer le maquis, les opérateurs clandestins envoyés dans le Vercors ont d'abord un objectif à court terme : opposer leurs images aux actualités de Vichy qui assimilent les francs-tireurs à des terroristes et des bandits. La contre-propagande cinématographique des résistants n'est pas une nouveauté à l'été 1944. Deux films amateurs présentant les maquisards comme des soldats disciplinés – à défaut d'être armés – ont déjà été réalisés en 1943 à Oyonnax et dans les maquis de l'Ain à l'initiative d'Henri Romans-Petit²⁰. Le tournage dirigé par Félix Forestier se distingue de ces court-métrages par le format professionnel de ses images et par son objectif sur le long terme : documenter le quotidien de la petite République du Vercors de manière à fournir une mémoire de la France occupée concurrente à celle laissée par Vichy.

Les images présentées ci-dessous s'inscrivent dans cette perspective et en trahissent les limites. Elles sont extraites d'une mise en scène de combat filmée par Félix Forestier peu de temps avant l'assaut allemand sur le maquis. Censée témoigner de la mobilisation des jeunes maquisards, cette séquence saisit avant tout un moment de liberté où s'exprime l'enthousiasme d'une population stimulée par l'annonce du débarquement en Normandie. Ces images nous rappellent que les tournages de Forestier offrent parfois un exutoire aux tensions accumulées par les nombreux clandestins d'un maquis qui vient à peine d'achever sa militarisation. Elles suggèrent une atmosphère symptomatique de la Libération partagée entre l'euphorie et l'incertitude.

Légitimant les reproches de Le Chanois sur le travail de Forestier, le premier panoramique de l'opérateur est perturbé par les visages hilares de plusieurs maquisards allongés sur la route ainsi que par la présence malencontreuse d'une spectatrice en haut à gauche de son cadre (ill. 8). Les photogrammes du plan suivant présentent des francs-tireurs qui se lancent à l'assaut...d'autres francs-tireurs (ill. 9). L'improvisation de la mise en scène est soulignée par l'armement hétéroclite des personnages composé de sabres, de fusils et d'une mitrailleuse, l'absence d'uniformes allemands pour identifier les ennemis des résistants traduit le manque de moyens du tournage clandestin. Comme sur le premier plan, cette scène

²⁰ Le défilé du 11 novembre 1943 à Oyonnax et *Ceux du maquis*, voir note p. 26. Avec ces images amateurs adressées aux responsables de la France libre et aux Alliés à Londres, le capitaine Henri Petit cherche à obtenir des armes et un soutien financier pour son réseau de maquis.

maladroite expose les visages ravis des maquisards qui s'amuse à faire la guerre. Ils vont découvrir la réalité des combats contre les unités allemandes quelques jours après ces prises de vues. Ceux qui y perdront la vie confèrent une valeur testamentaire à cette séquence.



III. 8 – Rushes *Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juin-juillet 1944



III. 9 – Rushes *Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juin-juillet 1944

Les tournages qui ne sont pas encadrés par le commandement militaire du maquis sont rares dans les rushes filmés par Félix Forestier dans le Vercors. Sa séquence autour d'un bœuf où s'amusent des francs-tireurs semble en faire partie (ill. 10). Si ces images ne correspondent pas à l'esprit martial du maquis, elles proposent une alternative insolente à la propagande vichyste sur les Chantiers de jeunesse. La mise en scène portée par la musique qu'on devine improvisée ne laisse rien au hasard : divertissement, nourriture abondante, drapeau avec croix de Lorraine, armes ostensiblement agitées devant la caméra... Cette évocation est l'antithèse de ce qu'offre le maréchal Pétain à la jeunesse française. Sans doute volés par les jeunes résistants, les blousons des Chantiers que deux d'entre eux portent sur ces images ne font que souligner leur attitude provocante.



Ill. 10 – Rushes *Au cœur de l'orage*, maquis du Vercors, juin-juillet 1944

2-4 L'entre-temps de la Libération

Les tournages de Félix Forestier et Albert Weill pendant la Libération occupent une place à part dans les rushes d'*Au cœur de l'orage*. A la fin août 1944, les opérateurs qui se sont séparés après leur mission dans le Vercors n'ont pas encore de contacts avec les services des actualités de la France libre. Leurs regards affranchis de l'encadrement militaire du maquis s'attardent sur l'atmosphère des villes libérées qu'ils traversent : Grenoble, Voiron, Bourgoin et Lyon pour Forestier, Romans-sur-Isère et Lyon pour Weill. Les deux opérateurs y documentent la mainmise des groupes de résistants sur les lieux symboliques du pouvoir local et y saisissent les premières scènes d'une épuration qui n'est pas encore contrôlée par le GPRF. Lorsqu'ils se retrouvent à Lyon peu de temps après le départ des unités allemandes, ils complètent leurs plans de la ville par des mises en scène de combats suggérant une participation active des résistants à sa libération. Initiées par Félix Forestier, ces séquences soutiennent un récit célébrant le rôle jugé crucial des Forces françaises de l'intérieur dans la libération du pays. Elles témoignent aussi de l'importance qu'il accorde à l'action des francs-tireurs communistes FTP quasi absents du Vercors mais bien présents dans les zones urbaines de la vallée du Rhône.

Si les images du maquis étaient destinées à riposter à la propagande de Vichy pour offrir une mémoire républicaine de lutte contre l'Occupation au public de l'après-guerre, les plans que Forestier et Weill tournent pendant la Libération répliquent, eux, à deux regards concurrents sur la période : le récit des actualités anglo-américaines qui privilégient l'action militaire des troupes alliées en France et la vision gaulliste de la Libération soutenue par les opérateurs du Service cinématographique des armées (SCA) débarqués en Provence. *Au cœur de l'orage* ne comporte que très peu d'images filmées par les deux caméramans du CLCF dans les villes libérées de l'Isère, de la Drôme et du Rhône, Le Chanois ne consacrant qu'une place réduite à la Libération dans son montage²¹. Mais en accord avec le regard des deux hommes, les plans qu'il choisit favorisent le point de vue des FFI sur les événements.

Le 25 août 1944, Félix Forestier se trouve à Voiron où il filme une scène de l'épuration dans laquelle apparaissent quatre collaboratrices. Désignées dans les notes du

²¹ La séquence d'*Au cœur de l'orage* consacrée à la Libération dure 2 min 3 s, voir annexes p. 133.

caméraman comme « miliciennes, femmes à Allemands et de la gestapo²² », elles sont tondues au cours d'une cérémonie à laquelle assiste une foule nombreuse, des spectateurs qui nous rappellent que l'événement se déroule dans une commune où les groupes de résistants et la milice se sont violemment affrontés entre 1943 et 1944. Présentée devant l'église Saint Bruno où un grand drapeau tricolore a été déployé, cette mise en scène sacralise le châtement infligé aux quatre femmes à travers un rituel organisé en deux temps : les collaboratrices sont tondues puis forcées de s'agenouiller face à la foule autour des cheveux auxquels les résistants - exclusivement des hommes - ont mis le feu (ill. 11 et 12). L'humiliation du châtement est soulignée par l'emploi d'un instrument de tonte destiné aux animaux et présenté au public par les collaboratrices. Le tas de cheveux enflammés fixe les objectifs du rituel : « rendre pur » et conjurer quatre années d'Occupation tout en consumant le souvenir symbolique de cette période. Mais la particularité de cette scène d'épuration à laquelle participe Forestier est bien de punir des femmes avant de cibler des collaboratrices :

« Ces femmes ont collaboré d'une certaine manière comme des hommes, mais on les punit comme des femmes, c'est à dire qu'on les punit sur leurs corps et différemment des hommes en leur donnant un châtement supplémentaire. Un peu comme si l'on considérait qu'une femme ne pouvait pas avoir d'engagement par réflexion, par choix idéologique, mais comme si leurs actions étaient dictées par leurs corps, par passion amoureuse pour un soldat allemand, par suivisme vis à vis de leurs maris, par insouciance, par appât du gain... [...] On leur dénie finalement la possibilité d'un choix politique en faveur de la collaboration à l'Allemagne nazie. Et surtout, surtout, on reprend le contrôle sur leurs corps²³. »

²² « Rapport Forestier », Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS8-B2.

²³ Fabrice Virgili, interview du documentaire *Un caméraman dans la Résistance*, durée : 52 min, 2015. Voir aussi : Fabrice Virgili, *La France « virile »*. *Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot, 2000, 392 p.



Ill. 11 – Ruches *Au cœur de l'orage*, Voiron, 25 août 1944



III. 12 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Voiron, 25 août 1944

Début septembre 1944, Félix Forestier et Albert Weill filment Lyon aux mains des FFI. Leurs images contribuent à une vision populaire de la libération de la ville où les insurgés improvisent un ordre fragile (ill. 13 et 14). Ils tournent ensuite l'arrivée à Lyon des troupes du général de Lattre et les cérémonies auxquelles participent les militaires et les nouveaux responsables politiques de la ville (ill. 15). Attachés à mettre en valeur l'action de la résistance intérieure, les deux opérateurs réalisent en parallèle plusieurs mises en scène de combats autour du séminaire de Francheville où apparaissent de nombreux francs-tireurs FTP et Front National de la région. Si l'on peut douter de la portée symbolique du lieu choisi avant tout pour avoir abrité des unités allemandes, le cadre de la caméra ne laisse, lui, aucune ambiguïté sur l'affiliation politique des résistants en s'attardant ostensiblement sur leurs brassards et leurs macarons. Ces prises de vues associent le succès de la libération du pays à la mobilisation « du peuple en marche²⁴ » qu'elles présentent comme l'avant-garde des unités alliées et des soldats français de la 1^{ère} armée.

Les mises en scène de Forestier et Weill sont absentes des journaux d'actualités et des documentaires de l'immédiat après-guerre à l'exception d'*Au cœur de l'orage*. Seules les images des reportages qu'ils consacrent au nouvel ordre politique lyonnais sont exploitées dans les films produits par l'Office français d'information cinématographique (OFIC) et par France Libre Actualités²⁵. L'imagerie communiste du soulèvement populaire proposée par les deux caméramans et l'accent qu'ils portent sur la résistance intérieure s'accordent mal à « la geste des FFL²⁶ » soutenue par les partisans du général de Gaulle au sein de l'OFIC, du SCA et, dans une moindre mesure, parmi les responsables des Actualités Françaises. De fait, les sujets de la presse filmée sur la libération de Lyon et de sa région excluent toute référence aux FTP et ne réservent qu'une place marginale à l'engagement des FFI. Symbole omniprésent de la version militaire des événements proposée au public français, le drapeau à croix de Lorraine flotte sur la plupart des images de la ville. A l'automne 1944, la France est encore en guerre mais la bataille des mémoires sur la Libération a déjà commencé.

²⁴ Sylvie Lindeperg, « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma » dans *Politix*, vol. 6, n°24, 1993, p. 139.

²⁵ Il s'agit notamment du film « Rôle de l'armée française dans la libération de la France » produit par l'OFIC (INA, N° de notice : AFE00003044) et des sujets : « Libération de Lyon » (INA, N° de notice : AFE00000350) et « Remise en état des ponts du Rhône et de la Saône » (INA, N° de notice : AFE86002814) diffusés en septembre 1944 par France Libre Actualités. Un programme des Actualités Française intitulé « FFI participant à la libération de Lyon » (INA, N° de notice : AFE00000928) reprend l'ensemble des mises en scène de Forestier et Weill à Lyon mais il n'a jamais été diffusé. La note associée aux rushes du séminaire de Francheville dans les « Détails des scènes tournées par Mr. Félix Forestier » souligne : « Ces plans ne sont pas pour l'actualité », Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS8-B2.

²⁶ Sylvie Lindeperg, *ibid.*, p. 137.



Rushes *Au cœur de l'orage*, Bourgoin, 26 août 1944.

Avant de se rendre à Lyon, Félix Forestier s'arrête dans Bourgoin et filme les cérémonies dédiées aux victimes de la libération de la ville. Les FTP y sont à l'honneur. Ces images ne sont pas retenues pour les actualités.



III. 13 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Lyon, c. 4 septembre 1944



III. 14 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Lyon, arrestation, c. 4 septembre 1944



III. 15 – Rushes *Au cœur de l'orage*, basilique Notre-Dame de Fourvière, Lyon, 5 septembre 1944.
Le général de Monsabert et Yves Farge.



III. 15 – Rushes *Au cœur de l'orage*, séminaire de Francheville, Lyon, c. 9 septembre 1944.
Mises en scène de combat des francs-tireurs.

2-5 Mises en scène parisiennes

Il n'existe que très peu d'images des activités de la résistance urbaine en France et pour des raisons manifestes de sécurité aucune d'entre elles ne documente l'action armée des résistants. Les rares tournages des opérateurs clandestins agissant en ville sont consacrés à des opérations ponctuelles de propagande. C'est le cas en juin 1944, lorsque le caméraman Gaston Madru interviewe trois parachutistes anglo-saxons dans un appartement parisien avant de les filmer se promenant parmi des soldats allemands puis s'arrêtant pour lire une affiche qui avertit les complices des parachutistes en fuite qu'ils sont passibles de la peine de mort²⁷. Un mois après ce pied de nez aux occupants, les opérateurs Robert Gudin et Albert Mahuzier enregistrent quelques plans d'un rassemblement organisé par le CNR autour de l'Arc de triomphe pour célébrer le 14 juillet²⁸. Quand elles ne sont pas saisies à la volée et par là même instables, ces prises de vues nécessitent des dispositifs où la caméra camouflée est déclenchée à distance ce qui, malgré toute l'ingéniosité des opérateurs, occasionne des problèmes de lumière et de mise au point. Conscient de ces lacunes, Jean-Paul Le Chanois doit s'atteler à filmer la Résistance. A l'exception des plans tournés dans le maquis du Vercors à l'été 1944, toutes les images d'*Au cœur de l'orage* consacrées aux opérations clandestines des résistants sont donc des mises en scène réalisées après la guerre. Ces séquences qui occupent plus d'un tiers de la durée totale du film entretiennent l'ambiguïté sur son genre et incitent le réalisateur à présenter *Au cœur de l'orage* comme un « film historique²⁹ » et non comme un documentaire³⁰.

Nécessaires à un scénario qui s'est peu à peu ouvert aux actes de résistance sur l'ensemble du territoire national, les scènes réalisées par Le Chanois à Paris et dans sa banlieue pendant l'hiver 1944-1945 retracent le quotidien des Français sous l'Occupation en déclinant toutes les formes d'opposition à l'occupant et au régime de Vichy³¹. De la résistance

²⁷ Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, Paris, Verdier, 2013, p. 54-55.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Interview de Jean-Paul Le Chanois dans l'émission « Radio Ciné club présente : Au cœur de l'orage », Radio Ciné club, RDF, 24/02/1948.

³⁰ La durée totale des mises en scène et des reconstitutions d'*Au cœur de l'orage* réalisées par Le Chanois et Forestier est de 28 min 52 s dans un film qui dure 1h 20 min. Voir le tableau récapitulatif des mises en scène du film, annexes p. 134.

³¹ La décision de transformer le projet initial de court-métrage sur le Vercors en « film à la gloire de la Résistance française, dans les villes, dans les campagnes et les montagnes » est prise en décembre 1944. Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, 11/06/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

passive de « ceux qui déchiraient en V leurs tickets de métro et ceux qui cachaient leurs casseroles de cuivre³² » aux attentats contre les Allemands et leurs collaborateurs, le réalisateur consacre la majorité de ses mises en scène à la résistance intérieure même s'il n'omet pas d'évoquer les Français de Londres dans les « raccords » qu'il filme sur les émissions radiophoniques de la BBC en mars 1945³³. Si ses objectifs politiques changeront à plusieurs reprises, notamment sous l'influence du parti communiste, ses reconstitutions de la BBC où il ressuscite les voix de la France libre gaulliste rappellent l'esprit fédérateur qu'il entend donner à la première version de son scénario (ill. 16).



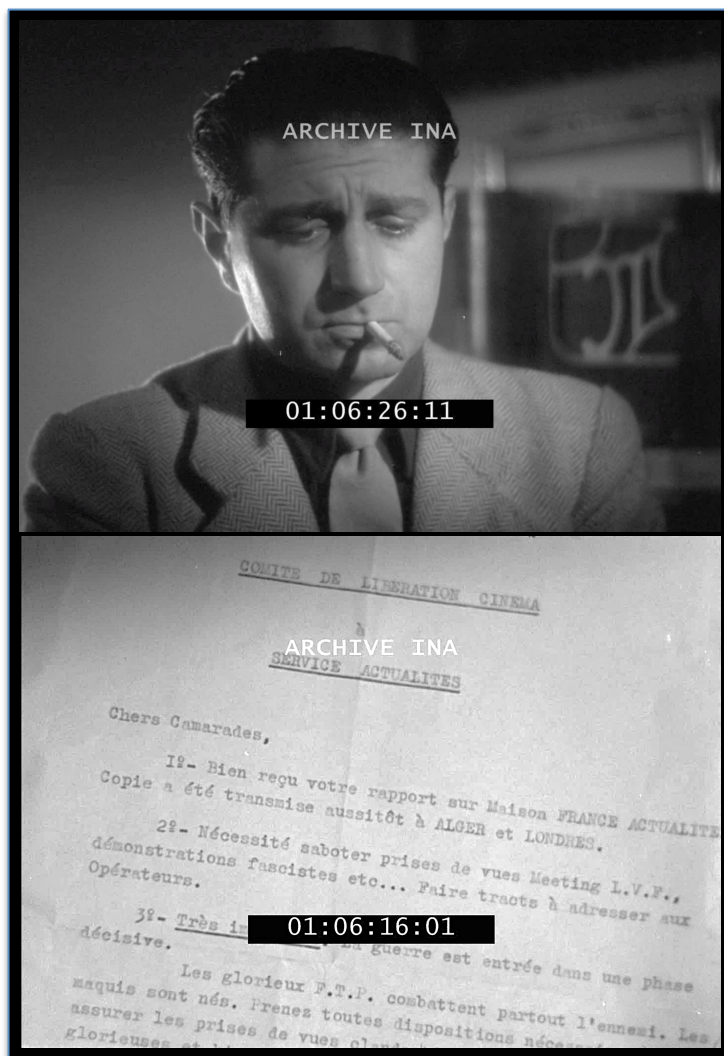
Ill. 16 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945.
Reconstitution émission de Radio Londres avec Geneviève Brissot.

Profitant de la présence de Félix Forestier à Paris, Le Chanois complète ses tournages de l'hiver 1945 par des mises en scène sur la résistance dans le cinéma³⁴. C'est une réponse aux critiques d'une profession attaquée à la Libération pour ses compromissions avec l'occupant, des attaques dont Le Chanois est lui-même l'objet. Filmées en studio, ces scènes qui s'attardent sur les activités clandestines du CLCF et sur la préparation de Forestier pour sa mission dans le Vercors ont un double avantage : elles accréditent le rôle actif des cinéastes dans la Résistance et apportent une tension dramatique supplémentaire au récit d'*Au cœur de l'orage* en relatant le voyage risqué de l'opérateur clandestin dans le maquis (ill. 17 et 18).

³² Commentaire du film *Au cœur de l'orage*, à 6 min 14 s.

³³ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Jacques Duchène sur le planning de tournage des reconstitutions de la BBC, 16/02/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

³⁴ Devenu opérateur pour les Actualités françaises, Félix Forestier doit fréquemment s'absenter de la capitale pour suivre la progression des unités françaises dans l'Est de la France puis en Allemagne.



III. 17 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945.

Mise en scène où Félix Forestier lit un message du CLCF qui déclare notamment : « Les glorieux FTP combattent partout l'ennemi. » La séquence ne sera pas retenue dans le montage final d'*Au cœur de l'orage*.



III. 18 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945.

Mise en scène où Félix Forestier prépare son tournage dans le Vercors.

Les choix de mise en scène de *Le Chanois* apparaissent dès ses premiers tournages parisiens. Inspiré par l'iconographie qu'il a réunie autour des communards lorsqu'il préparait *Au cœur de l'orage*, il a dû trouver une écriture cinématographique capable d'associer l'élan républicain des insurgés de 1871 à l'histoire des résistants. Son choix s'est fixé sur le cinéma de Sergueï Eisenstein dont il a été l'un des ardents défenseurs français avant la guerre. Le « ciné-poing » du réalisateur russe est parfaitement adapté à l'esprit d'engagement que *Le Chanois* veut insuffler à son film et les nombreuses séquences d'*Au cœur de l'orage* qui s'inspirent des scènes du *Cuirassé Potemkine*³⁵ et d'*Octobre*³⁶ rappellent cette influence majeure (ill. 19 et 20). Si *Le Chanois* n'adopte pas le montage des attractions cher à Eisenstein, il s'appuie néanmoins sur d'autres particularités des réalisations de « Sa Majesté³⁷ », notamment la mise en scène des foules et le montage basé sur la répétition « qui s'adresse au spectateur pour insister sur le sens d'un événement, d'un geste³⁸ » afin d'en souligner la force (ill. 21). Mais là s'arrêtent les liens de filiation entre Eisenstein et *Le Chanois*. Le metteur en scène russe qui affirmait en 1929 : « Le scénario par plans numérotés apporte autant d'animation dans la cinématographie que les numéros sur les plantes des pieds des noyés en apportent à l'atmosphère de la morgue³⁹ » a bouleversé les rapports entre le médium et son public tout en inventant une écriture cinématographique poétique, brutale et révoltée que *Le Chanois* ne proposera jamais au public français.

III. 19



Le cuirassé Potemkine (1925)
Scène de l'escalier d'Odessa.



Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945

³⁵ *Le cuirassé Potemkine* (1925), URSS, réal : Sergueï Eisenstein, durée : 80 min.

³⁶ *Octobre* (1927), URSS, réal : Sergueï Eisenstein, durée : 102 min.

³⁷ Surnom d'Eisenstein basé sur ses initiales.

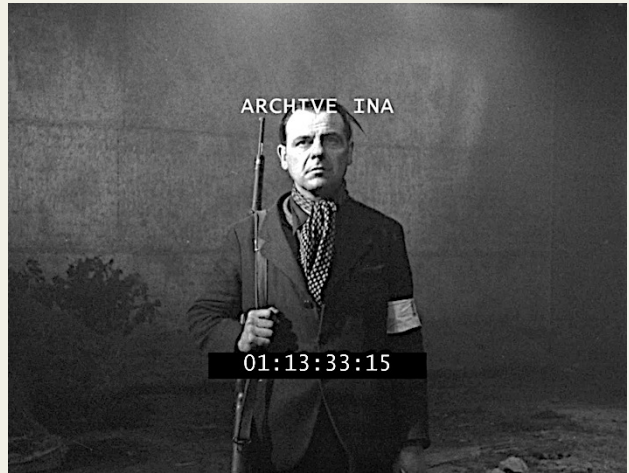
³⁸ Térésa Faucon, *Théorie du montage : énergie, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, Recherches, 2013, p. 174.

³⁹ Sergueï Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, Union Générale d'Éditions, collection 10-18, 1974, p. 203.

III. 20



Octobre (1927)



Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945

III. 21



Octobre (1927)



Rushes *Au cœur de l'orage*, Paris, hiver 1944-1945

A gauche, Eisenstein répète trois plans, image par image, pour dramatiser la répression contre les manifestants bolchéviques de Saint-Pétersbourg. A droite, le même procédé de montage est appliqué dans *Au cœur de l'orage* pour sublimer la résistance française.

Moins appuyée que les hommages récurrents à Eisenstein mais tout aussi remarquable, la référence explicite au plan final d'À l'Ouest rien de nouveau dans le plan séquence qui conclut *Au cœur de l'orage* suggère l'empreinte du pacifisme engagé de Erich Maria Remarque sur le bilan de la guerre dressé par Le Chanois (ill. 22)⁴⁰. Est-ce la trace de sa conviction en faveur d'une paix apolitique et universelle ou une représentation traduisant son opposition aux « guerres impérialistes » vilipendées par le parti communiste ? Le réalisateur ne laisse aucune piste permettant de répondre à cette question mais en copiant le plan de Lewis Milestone, il nous rappelle qu'il appartient à une génération de Français élevés dans le souvenir prégnant de la Première Guerre mondiale⁴¹.

III. 22



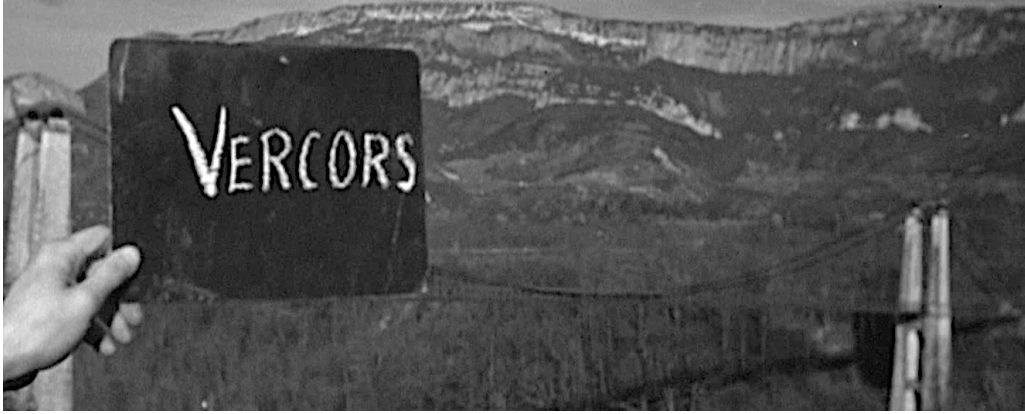
A l'ouest rien de nouveau (1930)



Au cœur de l'orage (1948)

⁴⁰ À l'Ouest rien de nouveau (1930), E.U, réal : Lewis Milestone, durée : 131 min. Adaptation du roman éponyme de Erich Maria Remarque (1929).

⁴¹ Jean-Paul Le Chanois est né le 25 octobre 1909.



Clap extérieur Vercors, rushes d'*Au cœur de l'orage*, Vercors, avril 1945

2-6 Retour au Vercors

Les mises en scène et les reconstitutions filmées par Jean-Paul Le Chanois au printemps 1945 dans le Vercors sont destinées à illustrer le rayonnement de la Résistance au-delà des zones urbaines en complétant le tournage lacunaire de Félix Forestier sur le maquis. Arrivé à Lyon le 28 mars 1944, Le Chanois y est reçu par le colonel Huet, le commandant de Nadaillac et le colonel de Virieu, les officiers chargés d'apporter l'assistance militaire nécessaire aux tournages prévus dans la région du Vercors⁴². Malgré leur aide, la réalisation des prises de vues s'avère particulièrement difficile comme en témoigne une note où le cinéaste résume ses conditions de travail :

« Je pars à Lyon avec une équipe extrêmement réduite, trop réduite. Je n'ai pas d'assistant, pas de régisseur, et les deux opérateurs qu'on m'a donné, sont des opérateurs de studio qui se révéleront extrêmement mous et surpris par un travail de reportage auquel ils ne sont pas accoutumés. [...] C'est moi qui suis obligé de résoudre tous les problèmes de communication et de ravitaillement que pose la collaboration de l'armée. Ce n'est pas commode dans un pays où il n'y a plus de maisons et plus rien à manger. [...] Malheureusement surpris par le froid, j'ai dès le début une bronchite. Pendant deux jours j'ai quarante de fièvre, et me traite au Dagénan, sans jamais m'arrêter. Pour m'aider, je suis obligé de faire venir ma monteuse [Emma Le Chanois] qui me servira sur place d'assistante, et aura une vue plus nette de toutes les séquences que nous tournons⁴³. »

⁴² Projet de lettre du CLCF au colonel Descour, juin 1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁴³ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, 11/06/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.



Jean-Paul et Emma Le Chanois, Vercors, avril 1945, collection Maurice Bleicher

Le pays est encore en guerre au mois d'avril 1945, période choisie pour filmer les raccords consacrés au maquis. Les problèmes d'approvisionnement et les obstacles logistiques à un tournage dans une zone reculée comme celle du Vercors obligent Le Chanois à rester un mois sur le plateau et dans sa région. Toujours inspiré par le cinéma d'Eisenstein, le cinéaste y poursuit ses représentations sur l'insurrection nationale en ajoutant un nouveau visage au portrait composite du résistant : celui du paysan (ill. 23). Comme les ouvriers et les employés que le réalisateur a mis en avant dans ses tournages parisiens, le paysan incarne un soldat citoyen issu du prolétariat rural en parfait accord avec l'imagerie communiste sur le soulèvement du pays. Malgré la fatigue et les difficultés du tournage, Le Chanois semble prendre plaisir à réaliser des scènes autour de la mobilisation du « petit peuple » du Vercors en adaptant la révolte des soldats et des *moujiks* russes mis en scène dans *Octobre* à celle des insurgés français (ill. 24)⁴⁴. Novice dans la direction des séquences des combats, le réalisateur reconstitue les étapes de l'assaut allemand sur le maquis sans parvenir à se dégager du point de vue strictement militaire des événements illustrés à grand renfort de cartes et de batailles rangées. Laisse à la périphérie du drame, le spectateur n'en retient qu'une accumulation de scènes de fusillades souvent aussi maladroites que celles réalisées huit mois plus tôt par Félix Forestier...des scènes que Le Chanois avait jugées « franchement ridicules »⁴⁵.

⁴⁴ *Octobre* (1927), URSS, réal : Sergueï Eisenstein, durée : 102 min.

⁴⁵ Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, *Ibid.*



Ill. 23 – Rushes *Au cœur de l'orage*, Vercors, avril 1945. Mises en scène de la mobilisation des paysans.



Octobre (1927)

Rushes Au cœur de l'orage, Vercors, avril 1945.

De retour à Paris en mai 1945, Jean-Paul Le Chanois peut compter sur près de 2h 30 min de rushes tournés dans le Vercors et qu'il décrit comme « les raccords prévus par le scénario, plus des combats [...] qui m'ont paru donner au film un plus grand intérêt »⁴⁶. Mais le montage de ses images est retardé par le développement « au compte-gouttes » des pellicules qu'il a utilisées. Huit mois après la libération de Paris, les laboratoires sont toujours victimes des pénuries de matières premières qui entravent leur fonctionnement. Le Chanois écrit au colonel Descour, un officier du Vercors inquiet du retard que prend le film :

« Lorsque le gouvernement américain mit à la disposition de l'équipe de Frank Capra toutes les ressources de son industrie pour le film "Pourquoi nous combattons", cela demanda un an de travail. La France, elle, a des moyens plus petits. Son industrie cinématographique est ruinée. Elle manque de pellicule. Ses cinémathèques sont en désordre, pillées par l'ennemi.⁴⁷ »

Les stocks des pellicules et des produits chimiques sont insuffisants pour faire face aux demandes des productions en cours et leur rareté ralentit la livraison des copies de travail nécessaires au montage de Le Chanois. Le réalisateur qui avait promis à la Commission Militaire Nationale d'achever son film pour les commémorations du 6 juin doit attendre le 20 mai pour commencer son travail de dérushage⁴⁸. Il lui est dès lors impossible d'honorer son engagement mais il n'hésite pas à présenter ce retard comme une opportunité pour le film : « Sa sortie retardée l'éloigne de l'actualité et n'en sera que meilleure. Les derniers événements militaires, en effet, et la fin de la guerre en Europe, auraient singulièrement nui à son intérêt.⁴⁹ » C'est pourtant ce décalage qui participera à l'échec d'*Au cœur de l'orage* lors de sa sortie.

Le Chanois doit attendre le début de l'été 1945 pour disposer de toutes des images dont il a besoin : les plans du maquis filmés par les opérateurs clandestins, ses propres mises en scène, les extraits des actualités françaises et étrangères qu'il a commandé pour illustrer son scénario ainsi que les cartes et les graphiques qu'il compte insérer dans le film. Montées et remontées puis proposées au public en 1948, ces images hétéroclites font d'*Au cœur de l'orage* un film historique à part. Malgré son scénario rapiécé et les maladresses de ses mises

⁴⁶ Le Chanois tourne près de 4 000 mètres de film dans le Vercors. Lettre de Jean-Paul Le Chanois à Maurice Réfrigier, 11/06/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁴⁷ Projet de lettre du CLCF au colonel Descour, juin 1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁴⁸ Lettre du Service cinématographique de la Commission militaire nationale à Jean-Paul Le Chanois, 26/06/1945, Cinémathèque française, fonds Jean-Paul Le Chanois, titre : *Au cœur de l'orage*, référence : LECHANOIS9-B3.

⁴⁹ *Ibid.*

en scène, le film devient à sa sortie une source abondante d'images d'archives pour les documentaristes français qui ne vont pas manquer d'en tirer profit. Après son échec commercial, c'est peut-être là que se situe son succès posthume.



Au cœur de l'orage (1948)

3 – Les images empruntées

Trois ans et demi se sont écoulés entre le premier tournage de Félix Forestier dans le Vercors et la sortie d'*Au cœur de l'orage* à l'hiver 1948. Cette durée qui a gêné la datation des images tournées pour le film brouille aussi leurs traces et nous engage à préciser le moment où elles deviennent archives : doivent-elles être considérées comme telles dès le moment de leur production, en l'occurrence dès leur tournage ? Deviennent-elles des archives après avoir été montées et sonorisées ? Production, partage, conservation et documentation...les points de bascule de l'image vers l'archive sont nombreux mais la nature singulière d'*Au cœur de l'orage*, archétype du « film palimpseste », les rend tous inopérant. Avec ses différentes couches d'écritures, ses remontages, le mélange de ses sources internes et externes, ou encore la durée de sa production, il est impossible d'associer l'œuvre de Le Chanois à une période d'origine spécifique. Il faut se tourner vers son exploitation pour fixer le point de départ du parcours de ses images en tant qu'archives. Entre 1948 et 2013, année de la découverte des rushes d'*Au cœur de l'orage*, les images du film insérées dans les documentaires consacrés à la Seconde Guerre mondiale ont été exclusivement extraites de sa version commerciale. Malheureusement, si Le Chanois explique parfois les images de son film, il peut aussi en masquer l'origine pour romancer son propos. « Ici commence le pays de la liberté » représente un exemple caractéristique de ce procédé : le panneau censé illustrer l'atmosphère que découvre Félix Forestier en arrivant au maquis a été fabriqué par Le Chanois pendant son tournage dans le Vercors. Le commentaire qui accompagne cette saynète renforce l'artifice :

« De l'autre côté de ce tunnel, véritable frontière, un peintre amateur avait barbouillé sur une banale pancarte de signalisation : “Ici commence le pays de la liberté”. Et c'était vrai ! » Suffisamment vrai pour que le plan mis en scène par le cinéaste se transmette de film en film comme une archive du maquis filmé au printemps 1944. C'est en 1964 que la séquence apparaît pour la première fois à la télévision dans *Vous, vos parents et la guerre*, un numéro de l'émission « Seize millions de jeunes » consacré au regard porté par les *baby boomers* sur la Résistance¹. Le nouveau commentaire des images d'*Au cœur de l'orage* ne laisse aucune ambiguïté sur leur authenticité : « Il y avait tout autour du Vercors des panneaux indiquant que le Vercors avait été libéré.² » Quarante ans plus tard, la même séquence est insérée dans le montage du documentaire *Le rêve des hommes jeunes* avec une voix qui nous avertit que « le Vercors devient un petit État dans l'État³ ». De fait, le panneau dessiné par Le Chanois est une nouvelle fois authentifié par un commentaire qui l'associe à la « petite République du Vercors » et nous renvoie aux interrogations énoncées par Laurent Véray sur les images d'archives :

« Ce qui importe c'est de réfléchir, dans une perspective historique et esthétique, au statut des archives et à leur capacité à donner du sens. C'est-à-dire interroger la façon dont elles peuvent être réemployées comme éléments visuels, agencées dans un dispositif donné, pour jouer un rôle dans le travail permanent de récupération et de reconstruction filmique du passé. Autrement dit, questionner les différentes formes d'appropriations des images dont la signification, ou la signification présumée, peut varier d'un usage à l'autre, d'une époque à l'autre.⁴ »

Les extraits « réemployés » d'*Au cœur de l'orage* proposent des réponses à ces interrogations. L'étude de leur exploitation offre un aperçu de la lente transformation qui convertit de nombreux « films historiques » comme celui de Jean-Paul Le Chanois en stocks d'archives sommairement identifiées avant d'être réutilisées comme les attestations des commentaires qui les accompagne, ou plus simplement encore, pour ce qu'elles semblent montrer. Il s'agit à présent de suivre ces images empruntées à travers « l'épaisseur temporelle qui les a fait dériver jusqu'à nous et les rend autres⁵ ».

¹ *Vous, vos parents et la guerre* de la série « Seize millions de jeunes », réal : Roland Dallongeville et André Harris, durée : 30 min, première diffusion : 06/06/1964.

² *Ibid.*, commentaire à 8 min 45 s.

³ *Vercors 44. Le rêve des hommes jeunes*, réal : Patrice Morel, durée : 53 min, France 3, 2004. Commentaire à 27 min 55 s.

⁴ Laurent Véray, « Appropriation des images d'archives et exigence historique », E-Dossier de l'audiovisuel, INA, mai 2014. <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html>.

⁵ Sylvie Lindeperg, *La voie des images*, op. cit., p. 12.

3-1 – Le maquis télévisé

De l'Europe au Vercors et *Vous, vos parents et la guerre* sont les deux premiers programmes télévisés à utiliser les images d'*Au cœur de l'orage* en juin 1964⁶. Ce soudain intérêt des producteurs français pour l'œuvre de Le Chanois ne doit rien au hasard. Le vingtième anniversaire de la Libération, le passage du général de Gaulle dans le Vercors quelques mois plus tôt et la recherche de contenu pour les grilles de programmation de l'ORTF nouvellement créé ouvrent la voie aux premières versions télévisuelles de l'histoire du maquis⁷. Adapté à la ligne éditoriale de l'organisme publique, le récit des francs-tireurs tel qu'il est retracé par *De l'Europe au Vercors* répond autant à ses exigences en termes d'information, de culture et d'éducation qu'à sa demande de consensus historique en accord avec la situation politique du pays : « A l'heure où PCF et pouvoir gaulliste sont liés par "un système d'agression réciproque contrôlée", ils peuvent communier tous deux dans la célébration de la Résistance, voire de l'histoire de France dans son ensemble, chacun à sa place, inégale.⁸ » Le film de Frédéric Rossif introduit ainsi le maquis dans le cadre des résistances européennes à l'ordre nazi avant d'aborder ses spécificités régionales. Trahissant le statu quo entre gaullistes et communistes autour des questions de la Résistance, le point de vue prudent choisi par le réalisateur n'est pas exempt d'approximations et parfois même d'erreurs sur les événements qui se sont déroulés dans le massif. Il suggère notamment l'idée d'un maquis armé dès son origine, politiquement homogène et uni sous un encadrement militaire réalisé « *dans les meilleures conditions*⁹ ». L'élan patriotique des clandestins y aurait bénéficié d'un environnement favorable puisque « *toute la région est complice*¹⁰ ». Les détails fournis par Rossif au sujet des derniers combats de juillet 1944 semblent pour leur part souffrir de l'ombre du « premier maquis de France » sur les travaux historiques qui lui sont consacrés et paraissent s'inspirer des légendes qui se sont fixées autour de ses protagonistes. Héros sacrifiés au drame du Vercors, aucun des soldats américains « *ne reverra son pays*¹¹ »

⁶ *De l'Europe au Vercors* (aussi intitulé : *La Bataille du Vercors*) dans le cadre de l'émission *Numéro Spécial*, réal : Frédéric Rossif, durée : 60 min, première diffusion : 01/06/1964. Le conseiller historique du documentaire est Robert Aron.

⁷ Le général De Gaulle visite le plateau le 26 septembre 1963. L'ORTF est constitué le 27 juin 1964. Pour pouvoir être diffusés à la télévision en juin 1964, les deux programmes ont sans doute été mis en chantier à l'automne 1963, quelques semaines après le voyage de De Gaulle dans le Vercors.

⁸ Gilles Vergnon, *Le Vercors, histoire et mémoire d'un maquis*, op. cit., p. 172. Citation de l'auteur : Annie Kriegel « Le PCF et la Ve République », *Communismes au miroir français*, Paris, Gallimard, 1974, p. 286.

⁹ *De l'Europe au Vercors*, *ibid.* Commentaire à 32 min 55s.

¹⁰ *Ibid*, commentaire à 33 min 4s.

¹¹ *Ibid*, commentaire à 40 min 26s.

et, symboles de la barbarie nazie, ce sont des « *SS venus spécialement de Strasbourg*¹² » qui massacrent les habitants de Vassieux-en-Vercors. Comme pour conclure cette accumulation d'informations aussi dramatiques que fausses, le bilan surévalué des victimes françaises est lui porté à « *750 morts*¹³ ».



Extrait d'*Au cœur de l'orage* dans *De l'Europe au Vercors* (1964)

La confusion entretenue par les images de *De l'Europe au Vercors* accentue ses faiblesses historiographiques. Premiers extraits d'*Au cœur de l'orage* utilisés dans le film, ce sont les séquences mises en scène par Le Chanois autour du STO qui sont retenues dans le montage au détriment des sujets de France Actualités consacrés au sujet. À la confusion des genres se substitue aussi celle des époques et des lieux : plusieurs plans des actualités sur la répression menée par la milice et les GMR en Haute-Savoie ainsi que des photos prises dans le maquis des Glières illustrent l'incursion des miliciens de Raoul Dagostini à Vassieux-en-Vercors. Les prises de vues que Félix Forestier tourne en juillet 1944 dans la forêt de Lente soutiennent, elles, un commentaire sur les premiers maquis français. Tentant d'éclaircir l'histoire du Vercors pour la télévision, *De l'Europe au Vercors* simplifie à outrance son récit politico-militaire et utilise les extraits d'*Au cœur de l'orage* comme une série d'arrière-plans équivoques au commentaire lacunaire de Frédéric Rossif. Visibles pour la première fois par plus de cinq millions de téléspectateurs potentiels, les images de Forestier et les reconstitutions de Le Chanois commencent ainsi leur parcours d'archives comme des images

¹²*Ibid*, commentaire à 45 min 30s.

¹³*Ibid*, commentaire à 47 min.

prétextes. Cette première exploitation qui rompt le lien entre l'image et l'histoire de sa production s'apparente à une condamnation.

Plus court que le documentaire de Frédéric Rossif diffusé quelques jours avant lui, le segment de *Vous, vos parents et la guerre* consacré au maquis du Vercors est exclusivement monté à partir des images d'*Au cœur de l'orage*. Introduit par un bout à bout d'extraits commentés du film de Le Chanois, l'émission s'appuie sur le dialogue entre un ancien résistant et sa fille à propos de l'histoire des francs-tireurs du plateau. L'intérêt de *Vous, vos parents et la guerre* réside plus dans cet échange que dans le remontage des images du film de Le Chanois sélectionnées pour évoquer l'histoire militaire du Vercors. Se présentant comme officier des FFL basé en Tunisie puis parachuté sur le plateau dans le cadre d'une mission interalliée, le témoin doit répondre aux interrogations de sa fille née juste après la guerre :

- *Le père* : [...] *On essayait de regrouper tous les éléments de la Résistance en une armée unique.*

- *La fille* : *Oui, mais alors pourquoi toi et pas d'autres ? Il y avait beaucoup de Français pourtant... [qui résistaient en France métropolitaine] [...] Tu étais très peu en France, tu étais en Tunisie, et ceux qui vivaient à Paris ou autre part [en Métropole], ils étaient plus sensibles, ils vivaient sous le joug...*

- *Le père (agacé)* : *Mais j'avais vécu sous le joug en France également, je l'avais connu dans les camps de prisonniers [...]*¹⁴.

Echo tardif aux rivalités entre les FFI et les FFL, ce dialogue inattendu traduit le décalage manifeste entre deux générations et deux regards sur la Résistance. Seize ans après la sortie d'*Au cœur de l'orage*, les interrogations formulées par la jeune femme trahissent les failles du discours sur l'engagement et l'identité des résistants dans un pays encore hésitant sur l'historiographie de la France occupée. Le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale créé en 1951 n'a constitué la Commission d'histoire de la Résistance qu'en 1955 et la diffusion de leurs recherches demeure limitée aux articles de la *Revue d'Histoire de la Deuxième Guerre mondiale* ainsi qu'aux rééditions des « Que sais-je ? » intitulés *La Résistance Française*, puis *Histoire de la Résistance en France*¹⁵. Cette bibliographie embryonnaire où les *Mémoires de guerre* du général de Gaulle figurent en bonne place éclaire mal les hiatus entre les différents récits de la Résistance tels qu'ils ont été transmis à la jeune

¹⁴ *Vous, vos parents et la guerre, ibid.*, dialogue entre 13 min 7 s et 13 min 52 s.

¹⁵ Henri Michel, *Histoire de la Résistance en France*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1^{ère} édition 1950, 128 p.

candide qui interroge son père sur le plateau de *Vous, vos parents et la guerre*. Les travaux académiques qui auraient pu s'en charger souffrent pour leur part du « veto de principe de la Sorbonne » et de la règle d'exclusion que se fixent de nombreux professeurs d'universités opposés aux thèses de doctorat sur des sujets de moins de vingt ans, des sujets n'adhérant pas, de fait, aux principes de l'École méthodique¹⁶.



Vous, vos parents et la guerre, 1964

Premier temps de l'exploitation des images d'*Au cœur de l'orage* sur le petit écran, 1964 est une année pivot dans l'historiographie de la Résistance qui s'ouvre aux recherches des premiers « contemporanéistes » spécialistes de la Seconde Guerre mondiale comme François Bédarida et Dominique Veillon. Mais si les scénarii des nouveaux documentaires sur la Résistance peuvent peu à peu s'inspirer de ces travaux, les archives exploitées par ces programmes sont encore loin de bénéficier de la même attention. Pendant les années 1960, le film « agent de l'Histoire » n'est pas encore un véritable sujet de recherche universitaire¹⁷. A l'image du principal obstacle à l'étude de la période elle-même, l'analyse des films produits pendant la Seconde Guerre mondiale se heurte toujours à la rareté des documents qui peuvent éclairer leur production. Elle doit aussi faire face à l'absence des outils méthodologiques permettant leur lecture historique et sociale.

¹⁶ Guillaume Piketty, « L'histoire de la Résistance dans le travail du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale : projets, méthodes » dans *Faire l'histoire de la Résistance*, dir. Laurent Douzou, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 44.

¹⁷ François Rouquet, « Le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et l'Université (1944-1978) », dans *Faire l'histoire de la Résistance*, *ibid.* p. 146.

Les faiblesses de l'analyse cinématographique naissante ne paralysent pourtant pas l'exploitation des extraits d'*Au cœur de l'orage*. Les images du film réémergent en 1974 dans *Lyon capitale de la Résistance*, documentaire sur l'histoire des réseaux clandestins lyonnais exposés à travers le parcours du militant communiste Maurice Kriegel-Valrimont, cadre du Front national et organisateur des MUR. A l'écart de la « révolution paxtonienne¹⁸ » qui bouleverse alors l'historiographie de la France occupée, le film de Jean-Loup Berger perpétue la querelle opposant les résistants de l'intérieur aux FFL sur leur rôle respectif pendant la guerre¹⁹. Sélectionnés pour illustrer le dernier chapitre du film de Berger consacré à la Libération, les combats des francs-tireurs lyonnais mis en scène par Félix Forestier introduisent un commentaire lapidaire de Kriegel-Valrimont :

« *La fin de la guerre tant attendue, c'était la fin de la guerre des ombres, la fin de notre cité clandestine. La guerre, les généraux professionnels allaient la poursuivre, leur gloire publique dissimulerait la présence incommode des morts irréguliers.*²⁰ »

L'envolée lyrique de l'ancien résistant devenu député du PCF en 1945 est conforme à l'imagerie communiste de la Libération proposée par Forestier. A l'instar des résistants filmés dans *La Libération de Paris*, les francs-tireurs lyonnais exposés dans cette séquence incarnent les héros d'une insurrection populaire présentée comme l'origine exclusive de la libération de la ville. Amorcée par les images de Forestier, cette relecture des événements sous le regard de Kriegel-Valrimont se poursuit sur des extraits du sujet d'actualités « Le général de Lattre dans Lyon libéré » diffusé en septembre 1944²¹. Le défilé de la 1^{ère} Armée et les nombreux plans où apparaît la croix de Lorraine en ont été exclus au profit des prises de vues sur les colonnes de FFI encadrés par une foule extatique. Trente ans après leur montage original par les gaullistes de l'OFIC, les images du « général de Lattre dans Lyon libéré » servent ainsi l'historiographie communiste de la Libération. Trente ans après avoir été écartées des actualités, les mises en scène de Forestier sur les combattants FFI, FTP et FN se retrouvent, elles, diffusées à la télévision en accord avec leurs attributs politiques initiaux. Ces deux mouvements nous rappellent que la dérive de l'image d'archives est sujette au flux et au reflux de son

¹⁸ Jean-Pierre Azéma, « La révolution paxtonienne » dans *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, dir. Sarah Fishman, Paris, Éditions Complexe, 2004, p. 23-30.

¹⁹ *Lyon capitale de la Résistance* dans le cadre de l'émission *Il y a trente ans la Libération*, réal : Jean-Loup Berger, durée : 68 min, première diffusion : 31/07/1974.

²⁰ *Ibid.*, commentaire à 58 min 34 s.

²¹ « Le général de Lattre dans Lyon libéré », OFIC, durée : 10 min 07 s, 1^{ère} diffusion : 01/09/1944, n° de notice INA : AFE00003151.

exploitation, des courants susceptibles de l'éloigner de « l'univers mental²² » inhérent à sa production et parfois capables de l'en rapprocher des années plus tard.



Mise en scène de Félix Forestier, séminaire de Francheville, Lyon, septembre 1944.
Plan monté dans *Lyon capitale de la Résistance* (1974)

²² Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, op. cit., p. 15.

3-2 – L’archive nomade

A partir de 1980, les images du film de Jean-Paul Le Chanois s'éloignent du Vercors et migrent vers d'autres maquis. Les demandes iconographiques et filmiques sur la Résistance se multiplient. Le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale vient de fermer ses portes mais ses correspondant départementaux ont légué à l'Institut d'histoire du temps présent soixante-trois « cartes de la Résistance » et soixante-dix-sept « cartes de la Souffrance » qui étoffent l'historiographie de la France occupée en ouvrant de nouveaux horizons aux documentaristes spécialistes de la période²³. Ces cinéastes peuvent aussi s'appuyer sur les ouvrages du socialiste Henri Noguères et du sympathisant communiste Alain Guérin qui proposent des versions alternatives au récit gaulliste de la résistance intérieure²⁴.

Les témoignages s'accroissent mais les images manquent. Les réfractaires et les francs-tireurs d'*Au cœur de l'orage* déménagent ainsi dans le Limousin pour pallier aux carences d'archives de *Lo Grand, premier maquisard de France : Georges Guingouin*²⁵. Réalisé en 1984, ce documentaire consacré au chef de maquis communiste utilise notamment une reconstitution de Le Chanois sur le départ des travailleurs français en Allemagne montée avec les images que les Actualités Française livrent sur le sujet entre 1942 et 1943²⁶. Les deux sources antithétiques sont coupées et agrégées l'une à l'autre en occultant les différents contextes dans lesquels leurs prises de vues ont été tournées. Quand Le Chanois reconstitue après la Libération le départ en train des jeunes Français pour le STO, sa mise en scène prend le contre-pied des films réalisés trois ans plus tôt pour promouvoir la politique collaborationniste de Pierre Laval sur le travail en Allemagne (ill. 1)²⁷. La saynète d'*Au cœur de l'orage* qui s'attarde sur les portes des wagons couvertes de graffitis contre Laval et Pétain s'oppose aux images de la propagande vichyste en privilégiant la mémoire des réfractaires. Mais la dualité de ces sources disparaît du montage de *Lo Grand* qui présente la fiction anachronique de Le Chanois comme l'archive authentifiant l'hostilité de la population

²³ Guillaume Piketty, « L'histoire de la Résistance dans le travail du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale : projets, méthodes », *op. cit.*, p. 31-46.

²⁴ Henri Noguères, *Histoire de la Résistance en France*, 5 tomes, Paris, Robert Laffont, 1967-1981. Alain Guérin, *La Résistance : chronique illustrée 1930-1950*, 6 volumes, Paris, Livre Club Diderot, 1972-1976.

²⁵ *Lo Grand, premier maquisard de France : Georges Guingouin*, réal : Michel Taubmann, durée : 126 min, France 3 Limoges, 1984.

²⁶ *Ibid.*, séquence à 17 min 28 s.

²⁷ *La relève des prisonniers*, réal : Serge Griboff, France Actualités durée : 32 min, 1942, N° notice INA : AFE01000828

française à l'égard du STO. Il y a là un basculement sémantique de l'image dont la valeur documentaire n'est plus établie en fonction de son historicité, mais, en l'occurrence, à partir des seuls objectifs politiques de sa mise en scène. Les téléspectateurs de FR3 Limousin doivent s'en contenter et accepter les reconstitutions d'*Au cœur de l'orage* telles qu'elles leur sont présentées : comme des documents filmés pendant l'Occupation.

III. 1



La relève des prisonniers (1942)

Extrait d'une mise en scène d'*Au cœur de l'orage* filmée en 1945 dans
Lo Grand, premier maquisard de France :
Georges Guingouin (1984). On peut y lire « A bas Déat » et « Merde à Laval ».

1988 marque un tournant décisif dans le processus d'accès aux images d'archives. Référencées dans des bases de données, elles bénéficient désormais d'un accès informatique

qui facilite leur recherche et accélère la mise à disposition de leurs extraits²⁸. Alors que les chaînes publiques développent leur offre de « documentaires à base d'archives » dont les contenus exploitent les premiers catalogues thématiques proposés par l'INA, les producteurs de programmes consacrés à la Seconde Guerre mondiale tirent parti du double avantage d'*Au cœur de l'orage* : le film réunit des images d'archives variées et aisément accessibles pour évoquer la période. Elles se transforment peu à peu en illustrations génériques de la Résistance dans l'abondante production consacrée au sujet pour le cinquantième anniversaire de la Libération. Après avoir voyagé dans le Limousin, les images du film de Le Chanois se retrouvent transposées en Normandie dans *Combat de l'ombre en Basse-Normandie*, un documentaire sur la résistance de la région qui utilise les prises de vues de Félix Forestier autour de Vassieux pour relater les premiers parachutages du B.O.A. dans la région de Bayeux²⁹... Au printemps 1994, les extraits d'*Au cœur de l'orage* reprennent la direction du Vercors dans une série de programmes courts intitulée *Les sentiers de la liberté* où les images du film retrouvent leur rôle de soutien à l'histoire du maquis³⁰. La série qui perpétue une approche essentiellement militaire au récit des francs-tireurs n'échappe pas à ses erreurs récurrentes en évoquant notamment les massacres perpétrés par leurs ennemis, « troupes SS sans pitié, ni pour les femmes, ni pour les enfants ». L'historiographie du Vercors qui n'a pas encore dépassé les frontières françaises se heurte toujours aux témoignages contradictoires sur l'identité des unités allemandes qui ont investi le plateau en juillet 1944.

En août 1994, France 3 tente de remettre de l'ordre dans l'histoire du maquis avec *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, documentaire présenté dans le cadre de l'émission *1944 : la France libérée* dont le « comité historique » réunit trois générations de spécialistes de la Seconde Guerre mondiale : François Bédarida, Jean-Pierre Azéma et Olivier Wieviorka³¹. Plus précis que les films qui l'ont précédé, *Vercors 44* exploite de nombreuses séquences d'*Au cœur de l'orage* dans un récit qui s'ouvre pour la première fois à l'histoire culturelle et sociale du maquis, un choix rédactionnel qui fait écho aux communications des

²⁸ Anne Couteux et Jeannette Pichon, « L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives », E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle, <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/l-ina-adapte-ses-offres-documentaires-aux-usages-des-archives.html>.

²⁹ *Combat de l'ombre en Basse-Normandie*, réal : François Gelmann, durée : 36 min, 1994. 1^{ère} diffusion : 24/04/1994, n° notice INA : ROC9405020153.

³⁰ *Les sentiers de la liberté*, série de 11 programmes courts (environ 5 min par épisode) produits par France 3 Grenoble « pour évoquer la période de la résistance et des maquis dans nos montagnes », diffusion hebdomadaire du 01/07/1994 au 09/09/1994, n° notice INA : GRC9407029335.

³¹ *La vulnérabilité des grands maquis : Vercors 44*, réal : Dominique Gros, durée : 52 min, France 3, 1994.

grands colloques sur la Résistance ayant eu lieu dans toute la France depuis 1993³². C'est dans cet esprit que le film de Dominique Gros donne la parole aux femmes du maquis, ces « filles du Vercors³³ » qui proposent un regard introspectif sur leur expérience de résistantes. Mais si le récit de la réalisatrice manifeste des partis pris historiographiques novateurs, il souffre comme ses prédécesseurs des connaissances encore très fragmentaires sur les images d'archives qui le soutiennent, des lacunes trahies par son générique de fin. La source des archives de *Vercors 44* n'y est pas identifiée comme le film de Jean-Paul Le Chanois mais comme celui de Frédéric Rossif : *La bataille du Vercors [De l'Europe au Vercors]*. Les images d'*Au cœur de l'orage* glissent ainsi d'un film à l'autre en achevant de brouiller les pistes de leur filiation. Les téléspectateurs de *Vercors 44* qui souhaiteraient découvrir les sources de son montage sont orientés vers un film de 1964³⁴. Pour ce public, la datation et la nature des prises de vues sur le maquis sont condamnées à de nouvelles ambiguïtés. Ces documents datent-ils de la guerre ? S'agit-il de mises en scène réalisées en 1964 pour *La bataille du Vercors* ? Sans connaître *Au cœur de l'orage* et le premier article que lui a consacré Sylvie Lindeperg en 1992, les téléspectateurs de *Vercors 44* ne peuvent pas répondre à ces questions et tombent dans un cul de sac : le film de Frédéric Rossif ne cite aucune de ses sources³⁵.

Soumis au rythme des commémorations décennales de la Libération, les extraits d'*Au cœur de l'orage* réapparaissent parmi les reportages sur la Résistance diffusés à l'été 2004. Le « 19/20 » de France 3 Centre-Est les emploie dans « Dossier Vercors : les maquisards de Valchevrière », un résumé de l'assaut allemand sur le maquis en juillet 1944, et le journal de 20 heures de France 2 les intègre dans « Messages de la Résistance », un reportage sur les « techniques de désinformation mises en place par les Alliés pour tromper l'ennemi »³⁶. Les images de Le Chanois devenues des images prétextes parfois plus proches de l'interlude que de l'information alimentent également les documentaires qui ne manquent pas de dépoussiérer la période de l'Occupation. *Le rêve des hommes jeunes* en fait partie³⁷. Comme

³² Jean-Marie Guillon, « Regard décentré sur l'histoire de la Résistance en France », dans *Faire l'histoire de la Résistance*, *op.cit.*, p. 117-132.

³³ *Vercors 44 : La vulnérabilité des grands maquis*, *ibid.*, interview de Rosine Cremieux à 40 min 59 s.

³⁴ 1964, l'année de production de *La bataille du Vercors [De l'Europe au Vercors]* est clairement indiquée par le générique de *Vercors 44*.

³⁵ Sylvie Lindeperg, « Au cœur de l'orage : film palimpseste », *op. cit.*, p. 78-91.

³⁶ « Dossier Vercors : les maquisards de Valchevrière », réal : Patrice Morel, durée : 3 min 37 s, France 3 Grenoble, 1^{ère} diffusion : 20/07/2004. « Messages de la Résistance », réal : Martin Gouesse, durée : 2 min 28 s, France 2, 1^{ère} diffusion : 01/06/2004.

³⁷ *Vercors 44. Le rêve des hommes jeunes*, *ibid.*

la plupart des autres documentaires qui utilisent les extraits d'*Au cœur de l'orage*, cette nouvelle version de l'histoire du Vercors les inscrit dans un dispositif sans recul sur l'histoire de leur production. Mais *Le rêve des hommes jeunes* va plus loin et abandonne définitivement le sens de ces archives comme en témoigne sa séquence d'introduction sur l'arrivée des Allemands à Grenoble en septembre 1943 : le documentaire n'hésite pas à présenter la reconstitution de Le Chanois sur l'arrestation du général Delestraint à Paris pour illustrer la répression qui accompagne l'occupation allemande de l'Isère...(ill. 2).



Ill. 2 - Extrait d'*Au cœur de l'orage* monté dans *Le Rêve des hommes jeunes* (2004)

En 2008, c'est dans la série *La Résistance* diffusée sur France 5 que le héros de l'Armée secrète disparaît avec les agents de l'Abwehr à l'intérieur d'une traction-avant. Pour l'occasion, c'est devenu un résistant anonyme, caution d'un commentaire sur un « mouvement qui va englober pratiquement toute la population »³⁸. Quatre ans plus tard, en 2012, la silhouette de Delestraint arpente encore une fois le quartier de la Muette dans *L'argent de la Résistance* mais le général est cette fois-ci confondu avec une autre grande figure des réseaux clandestins : Jean Moulin³⁹. David Korn-Brzoza, l'auteur du documentaire, reprend la scène réalisée par Le Chanois, en retire le dernier plan sur l'arrestation de Delestraint et lui ajoute un commentaire qui ne laisse aucun doute sur l'identité de l'homme filmé avec une sacoche à la main : « Jean Moulin rencontre successivement les chefs des principaux mouvements de

³⁸ « Le sourd grondement d'un peuple », 3^{ème} épisode de la série *La Résistance*, réal : Christophe Nick, durée : 52 min, France 5, 2008. Interview de Stefan Martens à 41 min 30 s.

³⁹ *L'argent de la Résistance*, réal : David Korn-Brzoza, durée : 68 min, France 2, 2012.

zone sud. [...] L'émissaire de De Gaulle a atterri avec 1,5 million de francs, une manne pour les mouvements ⁴⁰» (ill. 3). Un peu plus loin dans son montage, *L'argent de la Résistance* détourne une autre séquence d'*Au cœur de l'orage* : Félix Forestier et Albert Weill mangent du trèfle dans la forêt de Lente et sont ainsi censés montrer qu'à l'hiver 1943 « la population ne peut nourrir tous ces maquisards qui n'ont parfois plus rien pour subsister ⁴¹». Reprenant le même dispositif que *Lo Grand*, le documentaire consacré à Georges Guingouin, *L'argent de la Résistance* réutilise enfin la mise en scène d'*Au cœur de l'orage* sur le départ des jeunes Français en l'Allemagne avec des images de France Actualités sur le STO. Une fois encore, les trains y quittent la gare de Paris-Nord couverts de graffitis contre Pétain et Laval, une situation qui n'a jamais pu être documentée par des films de l'époque.



Ill. 3 - Extrait d'*Au cœur de l'orage* monté dans *L'argent de la Résistance* (2012)

Les chefs militaires du Vercors n'échappent pas au détournement généralisé des images d'*Au cœur de l'orage*. Dans *La lutte armée*, le quatrième épisode de la série *La Résistance*, la mort du lieutenant Chabal à Valchevrière mise en scène par Le Chanois est convertie en acte héroïque d'un franc-tireur breton pendant le débarquement de Normandie⁴². Documentaire consacré au programme politique du CNR, *Les jours heureux* recrute quand à lui toutes les forces du maquis sous la bannière communiste⁴³. Un bout à bout de plans tirés

⁴⁰ *Ibid.* Séquence à 17 min 50 s.

⁴¹ *Ibid.* Séquence à 42 min 33 s.

⁴² « La lutte armée », 4^{ème} épisode de la série *La Résistance*, *ibid.* Séquence à 44 min 56 s.

⁴³ *Les jours heureux*, réal : Gilles Perret, durée : 52 min, France 3, 2013.

d'*Au cœur de l'orage* se retrouve ainsi sous un commentaire évoquant le rapport de force des résistants du PCF face à de Gaulle : « *Les communistes sont des interlocuteurs de poids, surtout depuis leur entrée officielle dans la résistance après la rupture du pacte germano-soviétique en juin 1941* » apprend-on en regardant les maquisards du Vercors vérifiant leur armement, un plan immédiatement suivi par la reconstitution des villages incendiés de Saint-Martin-en-Vercors⁴⁴.

Maquisards communistes du Vercors, combattants de Valchevrière transposés en Bretagne, Jean Moulin substitué à Delestraint, la Muette remplacée à Grenoble... La liste des détournements donne le vertige. Avec ses mises en scène, Jean-Paul Le Chanois souhaitait autant remédier au manque d'images sur les francs-tireurs que dramatiser le récit de son film. Près de soixante-dix ans plus tard, les réalisateurs qui reprennent ses images semblent avoir des objectifs similaires, mais la multiplication des sens qu'ils associent à ces archives les éloigne chaque année un peu plus de leur source au risque de les rendre orphelines. Comment expliquer un tel décalage à l'heure où l'histoire de la Résistance et l'étude de ses représentations font l'objet de nombreuses publications ? Pourquoi entretenir une telle confusion quand la conjonction de ces deux champs de recherche éclaire aujourd'hui l'histoire des images d'archives et précise leur origine ? C'est vers l'exploitation commerciale de l'archive qu'il faut se tourner pour envisager les causes de cette dérive. Comme la plupart des photos et des extraits de films nécessaires à la fabrication des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, les images d'*Au cœur de l'orage* sont soumises à des droits d'exploitation qui fixent leur valeur commerciale. Montrer une archive, c'est d'abord acheter un document qui peut s'avérer coûteux : en réduire le prix est devenu l'objectif prioritaire de nombreux producteurs de programmes historiques. Comme nous allons le voir, l'objectif encourage l'altération de l'archive.

⁴⁴ *Ibid.*, séquence à 3 min 50.

3-3 – Le commerce de l’archive

« *Le marché de l’archive est un marché d’escrocs* » déclare le réalisateur Christophe Weber qui défend le droit d’auteur mais questionne la manière dont les fonds d’archives identifient les auteurs de films et de clichés pris pendant la guerre et se demande à qui ils reversent les droits qu’ils prélèvent⁴⁵. Prenant comme exemple la célèbre photo du drapeau américain planté par les Marines au sommet d’une colline de l’île d’Iwo Jima, photo mise en scène par Joe Rosenthal et pour laquelle il n’a jamais reçu de droits d’auteur, il pointe du doigt les agences qui commercialisent « *un patrimoine collectif* » dont ils ne sont pas propriétaires. Il remarque aussi que de nombreux films tournés par des opérateurs de l’armée américaine pendant les deux guerres mondiales et qui sont à ce titre disponibles gratuitement aux États-Unis se retrouvent en vente à des prix élevés dans des catalogues français⁴⁶. « *Ces fonds d’archives reversent-ils les droits qu’ils perçoivent à l’État américain ?* » demande-t-il en laissant la question en suspens. Quelle que soit l’origine des tarifs hétéroclites pratiqués par les fonds d’archives à travers toute l’Europe, le coût des documents qu’ils commercialisent s’avère souvent prohibitif pour des sociétés de production aux budgets limités et occasionne parfois d’âpres négociations entre les réalisateurs de documentaires historiques et leurs producteurs. Les images d’archives coûtent cher. Tous les producteurs et les documentaristes français en conviennent. Les dépenses d’achat de droits, de numérisation et de mise à disposition de ces images ne sont d’ailleurs pas les seuls frais engagés pour les acquérir. Les sommes attribuées à la recherche des archives doivent être, elles aussi, comptabilisées dans les budgets de ces films à travers la rémunération des documentalistes et des conseillers historiques auxquels ils sont fréquemment associés. Avec un coût horaire moyen de 165.000 €⁴⁷, la production des documentaires destinés à la télévision s’articule habituellement autour des trois grands postes de dépenses que sont les rémunérations, les moyens techniques et le tournage⁴⁸. Bouleversant ces budgets, les charges liées à l’utilisation d’archives photographiques et cinématographiques constituent souvent la priorité des montages financiers mis en place pour les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale.

⁴⁵ Entretien avec Christophe Weber, réalisateur de documentaires historiques, lauréat du prix Albert Londres 1999, le 12/09/2016.

⁴⁶ La *National Archives and Records Administration* (NARA), service public fédéral chargé de la conservation des archives aux États-Unis, ne fait payer que les frais de duplication des documents qu’il met gratuitement à la disposition du public sans limitation de durée, ni restriction géographique.

⁴⁷ « Le marché du documentaire en 2015 », *Les études du CNC*, juin 2016, CNC p. 48.

⁴⁸ Rémunérations : droits artistiques + personnel + interprétation + charges sociales ; technique : moyens techniques, laboratoires ; tournage : décors et costumes, transport, défraiement, régie + assurance, divers + frais généraux + imprévus. Définitions « Le marché du documentaire en 2015 », *ibid.* p. 63.

Dans *Felix Kersten, le médecin du diable*⁴⁹, un docu-fiction qui retrace l'histoire du médecin personnel d'Himmler, leur coût représente près de 70% des droits artistiques dépensés pour le film⁵⁰. Mais l'utilisation abondante des images d'archives dans le documentaire n'est pas seule en cause, leur prix est également un facteur déterminant de ce pourcentage. Malgré les efforts récents des grands fonds d'archives français pour rendre leurs tarifs plus attractifs, le prix moyen d'une minute de film d'archives est aujourd'hui de 800 €⁵¹, une somme qui ne tient pas compte des droits supplémentaires perçus quand le documentaire est distribué hors de l'Europe, quand il change de format (pour être vendu en DVD et en VOD sur internet⁵²) et quand il dépasse un nombre déterminé de télédiffusions ou d'années d'exploitation. Lorsqu'un contrat comprend toutes ces clauses sur une longue durée, le prix d'une minute d'archives peut atteindre 6 000 €⁵³.

Jusqu'en 2013, année où la plupart des fonds d'archives ont changé leur politique tarifaire, le mode de commercialisation le plus répandu des images d'archives rappelait celui qui était couramment pratiqué par les opérateurs de téléphonie mobile : la minute de film achetée était indivisible et les extraits qui la constituaient devaient être pris dans la continuité sans quoi ils étaient facturés en tant que nouvelle minute de programme même s'ils provenaient de la même source. Ce principe appliqué par la plupart des fonds européens privés et publics augmentait significativement le prix de l'archive, limitait sa variété et menaçait l'intégrité de nombreuses séquences qui, jugées trop chères dans leur durée, étaient coupées ou ralenties au montage pour en réduire le coût⁵⁴. Tout à la fois priés de limiter leurs dépenses d'archives et chargés de « montrer » la Résistance, de nombreux documentaristes se sont ainsi résignés à dénaturer leurs images en les associant à des thèmes qui leur étaient parfois totalement étrangers. Les détournements dont sont victimes les extraits d'*Au cœur de l'orage* s'inscrivent dans cette pratique qui se poursuit encore aujourd'hui. Car si l'histoire des représentations de la France occupée est à présent écrite, l'exploitation des archives qui évoquent de près ou de loin la Résistance se heurte à un nouveau problème : leur volume

⁴⁹ *Felix Kersten, le médecin du diable*, réal : Emmanuel Amara, durée : 52 min, France 5, 2007.

⁵⁰ Voir annexes p. 139.

⁵¹ Tarifs INA France au 01/01/2013. Ce tarif ne concerne pas les fonds privés ou semi-privés conservés par l'INA. Voir la grille des tarifs Gaumont Pathé archives pour 2017 p.

⁵² VOD : « Video On Demand », vidéo à la demande téléchargeable sur internet.

⁵³ Exemple de tarif BBC (droits monde, tout support, exploitation sur 10 ans) pour *Les derniers jours d'une icône : Dian Fossey*, réal : Thomas Johnson, 52 min., France 5, 2006.

⁵⁴ Les plus grands fonds d'archives sur la Seconde Guerre mondiale sont en Europe : British Pathé (G.B.), Imperial War Museum (G.B.), Bundesarchiv (All.), Karl Höffkes (All.), Cinecittà Luce (Italie), Gaumont Pathé (Fr.), ECPAD (Fr.), INA (Fr.) et GosFilmofond (Ru.).

inextensible doit satisfaire l'augmentation et la diversification des programmes audiovisuels qui lui sont consacrés. Longtemps cantonnés au rapport dialectique Occupation-Résistance sous un angle exclusivement politique, les diffuseurs ouvrent désormais leurs grilles de programmation à des sujets sur l'histoire sociale et culturelle de cette opposition. Les points de vues se multiplient et se nourrissent d'images rares, nécessairement réutilisées et réinterprétées.

Les extraits d'*Au cœur de l'orage* tels qu'ils ont été exploités pendant près de soixante-dix ans mettent en lumière la succession des obstacles auxquels s'est heurtée l'adaptation du récit de la Résistance à la télévision. En 1964, il s'agissait de lacunes liées à l'histoire fragmentaire des clandestins et à la rareté des sources s'y rapportant. Aujourd'hui, les séquences détournées du film nous rappellent que l'utilisation des archives est avant tout liée à un cadre financier dont les contraintes économiques priment sur l'adéquation entre l'image et le commentaire qui lui est associé. Ces documents filmés sont-ils dès lors condamnés à remplir une fonction exclusivement illustrative sans considération pour leur histoire ? Comme le montrent les nombreuses erreurs commises autour des images d'*Au cœur de l'orage*, l'exploitation des archives n'est pas toujours un acte réflexif où la recherche historique sur le cinéma de propagande, la presse filmée et parfois même la fiction entrent dans le processus de production des documentaires. Ce travail encore rare permet pourtant de renouer le lien distendu entre les images d'archives et leur usage en leur assignant une grille d'interprétation fondée sur leur nature et leur genèse. Il rééquilibre aussi les termes du rapport inhérent à l'écriture documentaire où le récit de l'événement s'impose arbitrairement aux documents qui le soutiennent. Sans lui, les archives comme celles d'*Au cœur de l'orage* continueront à satisfaire l'imaginaire des téléspectateurs en leur offrant le spectacle de la Résistance plutôt que son histoire.

Film à l'histoire complexe mélangeant le réel et la fiction, *Au cœur de l'orage* a longtemps soutenu l'imagerie de la Résistance comme s'il en avait été le journal filmé. Exploiter ses plans comme les documents autonomes est pourtant une tâche exigeante qui nous invite à abandonner le faux-semblant du « film historique » pour envisager l'œuvre de Jean-Paul Le Chanois comme un ensemble de représentations aux genres, aux fonctions et aux temporalités multiples. Avec ses 1 486 plans auxquels s'ajoutent les cinq heures de rushes qui ont participé à son montage c'est une source d'archives où les traces authentiques de l'acte résistant sont enchevêtrées à ses mises en scènes. Indices des choix politiques qui ont orienté son *final cut*, les prises de vues intégrées au film autant que celles qui en ont été exclues révèlent avant tout la variété des expériences de la guerre à partir desquelles Le Chanois a construit l'un des tout premiers récits cinématographiques de la France occupée. Bien loin des images sous contrôle du film commercialisé à l'hiver 1948, ce sont les rushes annexés par les opérateurs clandestins du Vercors à leur mission initiale qui saisissent le « vif » de l'insurrection des francs-tireurs. Comme l'enthousiasme maladroit que suggèrent les visages exaltés filmés par Félix Forestier dans le maquis. Comme l'angoisse transmise par ses plans des maquisards traqués dans la forêt de Lente. Comme, enfin, le mouvement populaire euphorique et brutal qu'il surprend dans les communes libérées de la région.

Les rushes du film qui fixent le basculement du pays à l'été 1944 nous rappellent également que les maquisards participent aux mises en scène de Félix Forestier sans attendre la Libération. Construites autour d'un regard concomitant à l'événement, les toutes premières saynètes sur les actions de la résistance armée réalisées en France juxtaposent ainsi l'imaginaire des jeunes francs-tireurs sur une guerre à laquelle ils n'ont pas encore participé avec le point de vue traditionnel de leur encadrement militaire dans des séquences plus proches de la fiction des champs de bataille magnifiés par le cinéma que de la réalité des rares embuscades éclair tendues aux Allemands. Après les films amateurs qui mettaient en avant la discipline et la détermination des maquisards pour obtenir l'aide des Alliés, le tournage professionnel de Forestier ajoute une dimension épique à la mobilisation des Français contre l'occupant en inventant le spectacle de la Résistance. Comme en témoignent les francs-tireurs qui jouent à la guerre à quelques kilomètres à peine des unités allemandes sur le point d'envahir le maquis, c'est d'abord un spectacle improvisé où s'exprime l'optimisme des jeunes du Vercors qui viennent d'être informés du débarquement. Spectacle édifiant que Forestier oppose à la collaboration avant de l'instrumentaliser pour l'épuration, il devient spectacle politique après la Libération en soutenant le regard rétrospectif que Jean-Paul Le

Chanois et ses commanditaires portent sur la France occupée, puis spectacle historique des documentaires qui utilisent les extraits d'*Au cœur de l'orage* comme les enluminures de l'épopée des résistants⁵⁵. De fait, les rushes du film nous enseignent que la Résistance au cinéma ne devient pas un spectacle après la guerre, mais qu'elle est pensée comme tel dès les premières scènes de combats réalisées par Forestier et ses compagnons pour le public d'un pays dont ils anticipent la libération imminente. Ces maquisards qui miment leur sacrifice devant la caméra de l'opérateur entre juin et juillet 1944 nous livrent la figure originelle du combattant clandestin, héros de la République destiné aux écrans libérés.

Tournées avant, pendant et après la Libération, les prises de vues d'*Au cœur de l'orage* mettent en évidence les ambiguïtés des images utilisées aujourd'hui pour documenter le quotidien des francs-tireurs à la télévision. L'examen des rushes du film qui a permis de préciser la date et la nature des plans choisis pour son montage a par là même occasion réduit le champ de leur exploitation en tant qu'extraits. Le respect de ce cadre historique lance un douloureux défi aux documentaristes comme en atteste le décalage parfois manifeste entre les images qu'ils nous proposent et les commentaires qu'ils leur associent. Rareté de la matière filmée, contraintes budgétaires, impératifs commerciaux...les problèmes qu'ils rencontrent ne sont pas sans rappeler ceux auxquels Jean-Paul Le Chanois a dû faire face et il n'est pas étonnant qu'ils tentent d'y répondre comme lui, maquillant l'identité des images d'archives en « s'arrangeant » avec leur contenu et perpétuant l'usage des reconstitutions.

Ce bilan en demi-teinte trahit les lacunes de l'exploitation des images d'*Au cœur de l'orage* que l'on aurait tort d'attribuer aux seuls professionnels de l'audiovisuel. Malgré les efforts consentis par le CNC et l'INA pour ouvrir leurs collections aux universitaires, le cloisonnement latent entre la recherche sur le cinéma et sa gestion patrimoniale constitue un obstacle majeur au transfert des connaissances entre les historiens et les documentalistes qui mine l'écriture documentaire. Si cette étude en a souligné les conséquences sur les représentations successives de la Résistance que proposent les programmes TV depuis plus de cinquante ans, elle nous signale aussi que la migration des extraits d'*Au cœur de l'orage* vers le petit écran est toujours animée d'une double intention : « rentabiliser » l'archive et la soumettre au ressort dramatique du programme qui l'intègre. Face à cet agenda, les rushes du

⁵⁵ Pour la notion de « spectacle politique » voir Paula Cossart, Emmanuel Taïeb, « Spectacle politique et participation. Entre médiatisation nécessaire et idéal de la citoyenneté », *Sociétés & Représentations* 2011/1, n° 31, p. 137-156.

film nous rappellent la singularité des images tournées par Félix Forestier et Jean-Paul Le Chanois qui exposent pour la première fois la genèse d'un récit cinématographique de la Résistance initié sous l'occupation. Traces d'espoir et de colère, de tentatives avortées, de choix difficiles et d'injonctions, ces prises de vues libres de tout montage portent en elles les sentiments de leurs auteurs et restituent un moment rare de l'histoire du cinéma : la construction d'un regard tourné vers le futur.

Sigles et acronymes

AERI	Association pour des études sur la Résistance intérieure
CGCF	Coopérative générale du cinéma français
CGT	Confédération générale du travail
CLCF	Comité de libération du cinéma français
CMN	Commission militaire nationale
CNC	Centre national de la cinématographie
CNR	Conseil national de la Résistance
COIC	Comité d'organisation de l'industrie cinématographique
COSI	Comité ouvrier de secours immédiat
FFI	Forces françaises de l'intérieur
FFL	Forces françaises libres
FN	Front national (résistance communiste)
FTOF	Fédération du théâtre ouvrier de France
FTPF ou FTP	Francs-tireurs et partisans français
GPRF	Gouvernement provisoire de la République française
IHTP	Institut d'histoire du temps présent
INA	Institut national de l'audiovisuel
MUR	Mouvements unis de Résistance
NARA	National Archives and Records Administration
OFIC	Office français d'information cinématographique
ORTF	Office de radiodiffusion-télévision française
PCF ou PC	Parti communiste français
STO	Service du travail obligatoire

Sources

Archives

Amicale des pionniers et combattants volontaires du Vercors

Revue de l'association avec interviews de Félix Forestier et Georges Coutable

Archives nationales

Fonds F/42 : Direction du cinéma

F/42 112 à 114 : Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (C.O.I.C.). Organisation professionnelle. Questions sociales. 1941-1946

F/42 118 et 119 : Actualités. France-Actualités-Pathé-Gaumont. 1940-1946

F/42 133 à 135 : Épuration. Fichiers. 1941-1953

Archives de Paris

Dossier d'épuration de Félix Forestier. Cote 901/64/1, dossier 107

Archives françaises du film (CNC Bois-d'Arcy)

Rushes du film *Au cœur de l'orage*. 8 128 m de pellicule en négatif noir et blanc sur 599 bobinots soit 5h de film.

Archives privées Eric Deroo

Photos troupes coloniales et iconographie reconstitutions allemandes de la Seconde Guerre mondiale

Archives privées Maurice Bleicher

Iconographie sur Jean-Paul Le Chanois

Bibliothèque nationale de France

V Magazine (1947-1948), *Les Lettres Françaises* (1948), *La Voix du Nord* (28/05/1948)

Collection jeunesse héroïque (Jacques Friedland, *Une caméra dans le Vercors*, 1948)

Ciné-Archives (Cinémathèque du parti communiste français)

Films auxquels Jean-Paul Le Chanois a participé tant qu'auteur, réalisateur et technicien : *Espagne 1937*, *La vie d'un homme*, *La vie est à nous*, *Le temps des cerises*

Cinémathèque française

Fonds Jean-Paul Le Chanois. Titre : *Au cœur de l'orage*

Références : LECHANOIS8-B2 et LECHANOIS9-B3

Fonds François Gergely. Titre : *Au cœur de l'orage*

Référence : GERGELY32-B2

Filmoteca Española

Film *Espagne 1936*

Gaumont Pathé Archives

Actualités Gaumont, Actualités Pathé 1933-1948 (1933 : *Catastrophe de chemin de fer à Lagny*, 1^{er} sujet filmé par Félix Forestier identifié comme tel)

Documentaires et journaux d'actualités auxquels ont participé les membres de l'équipe d'*Au cœur de l'orage* (production et technique)

Institut national de l'audiovisuel

Film *Au cœur de l'orage*

Journaux d'actualités 1940-1948 (Les Actualités mondiales, France actualités, Actualités françaises, France libre actualités)

Documentaires et journaux d'actualités ayant utilisé des extraits d'*Au cœur de l'orage*

Fictions, documentaires et journaux d'actualités auxquels ont participé les membres de l'équipe d'*Au cœur de l'orage* (production et technique)

Entretiens

Bleicher Maurice, représentant de l'Amicale des Pionniers et des Combattants Volontaires du Vercors, Paris, 07/11/2014

Hodgkin Howard, peintre, entretien réalisé par Andrew Graham-Dixon, pour l'exposition *Howard Hodgkin: Time and Place*, Modern Art Oxford, 2010

Lallement Pierre, producteur, Paris, 05/07/2015 et 10/02/2017

Sifferlen Michèle, fille aînée de Félix Forestier, 23/02/2015 et 24/02/2015 (par téléphone)

Valeta Magí Crusells, historienne, spécialiste du cinéma espagnol, Universidad de La Rioja, Espagne 24/02/2016 (par correspondance)

Viallet Serge, producteur, Bry-sur-Marne, 31/03/2016

Weber Christophe, réalisateur, Paris, 02/06/2016 et 12/09/2016

Documents radio (INA)

Radio Ciné club présente *Au cœur de l'orage* de Jean-Paul Le Chanois, RDF, 24/02/1948

Vingt ans de cinéma français (1945-1965) : le cinéma à la Libération, France Culture, 20/03/1965

Radioscopie, invité : Jean-Paul Le Chanois, France Inter, 18/06/1971

L'invité du lundi : Henri Alekan, France Culture, 12/06/1978

L'itinéraire de Louis Daquin, France Culture, 31/01/1981

Filmographie

Fictions

À l'Ouest, rien de nouveau, réal : Lewis Milestone, durée : 131 min, 1930

Cécile est morte, réal : Maurice Tourneur, durée : 90 min, 1943

Falbalas, réal : Jacques Becker, durée : 110 min, 1945

La bataille de l'eau lourde, réal : Jean Dréville et Titus Vibe-Müller, durée : 96 min, 1948

La bataille du rail, réal : René Clément, durée : 90 min, 1946

La main du diable, réal : Maurice Tourneur, durée : 82 min, 1942

La vie d'un homme, réal : Jean-Paul Dreyfus (Jean-Paul Le Chanois), durée : 42 min, 1937

La vie est à nous, réal : Jean Renoir, durée : 62 min, 1936

Le cuirassé Potemkine, réal : Sergueï Eisenstein, durée : 80 min, 1925

Le Procès, réal : Orson Welles, durée : 120 min, 1962

Le temps des cerises, réal : Jean-Paul Dreyfus (Jean-Paul Le Chanois), durée : 73 min, 1937

Lucrèce Borgia, réal : Abel Gance, durée : 93 min, 1935

Messieurs Ludovic, réal : Jean-Paul Le Chanois, durée : 105 min, 1945

Octobre, réal : Sergueï Eisenstein, durée : 102 min, 1928

Picpus, réal : Richard Pottier, durée : 95 min, 1942

Documentaires et films de propagande

Atlantique-Sud : grandeur et servitude de l'Aviation Postale, réal : Félix Forestier, Jean Chitry (Antoine de Saint-Exupéry participe à l'écriture du scénario), durée : 33 min, 1936

Au cœur de l'orage, réal : Jean-Paul Le Chanois, durée : 80 min, 1948

Au service de la France et de la République, réal : Louis Daquin, durée : 34 min, 1947

Chasseur d'images : Félix Forestier, réal : Gilbert Larriaga, durée : 24 min, 1962

Combat de l'ombre en Basse-Normandie, réal : François Gelmann, durée : 35 min 30 s, France 3, 1994

De l'Europe au Vercors, dans le cadre de l'émission « Numéro Spécial », réal : Frédéric Rossif, durée : 60 min, 1964

Espagne 1936, réal : Jean-Paul Dreyfus (Jean-Paul Le Chanois), Luis Buñuel, Pierre Unik, durée : 34 min, 1937

Espagne 1937, réal : Jean-Paul Dreyfus (Jean-Paul Le Chanois), Pierre Unik, durée : 32 min, 1937-1938

Esprit d'équipe, réal : Pierre Delannoy, durée : 9 min 18 s, 1943

Felix Kersten, le médecin du diable, réal : Emmanuel Amara, durée : 52 min, France 5, 2007

Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait, réal : Armand Panigel, ORTF, durée : 59 min, 1975

L'argent de la Résistance, réal : David Korn-Brzoza, durée : 68 min, France 2, 2012

La liberté retrouvée, réal : Jean-Pierre Prévost, durée : 55 min 38 s, France 3, 1994

La relève des prisonniers, réal : Serge Griboff, durée : 32 min, Actualités Françaises, 1942

La Résistance, réal : Christophe Nick, série documentaire, durée : 4 x 52 min, France 5, 2008

Le Triomphe de la volonté, réal : Leni Riefenstahl, durée : 114 min, 1935

Les derniers jours d'une icône : Dian Fossey, réal : Thomas Johnson, 52 min, France 5, 2006

Les jours heureux, réal : Gilles Perret, durée : 52 min, France 3, 2013

Libres Français de Londres : juin 1940 – 1944, réal : Timothy Miller, durée : 86 min, France 2, 2010

Lo Grand, premier maquisard de France : Georges Guingouin, réal : Michel Taubmann, durée : 64 min, France 3, 1984

Lyon capitale de la résistance, dans la série « Il y a trente ans la Libération », réal : Jean Loup berger, durée : 68 min, ORTF, 1974

Vercors 44 : La vulnérabilité des grands maquis, réal : Dominique Gros, durée : 54 min 38 s, France 3, 1994

Vercors 44 : le rêve des hommes jeunes, réal : Patrice Morel, durée : 52 min, France 3, 2004

Vous, vos parents et la guerre, dans la série « Seize millions de jeunes », réal : Roland Dallongeville, durée : 30 min 10 s, 1964

Week-end à Alger, réal : Antoine de Saint-Exupéry, Jean Chitry, Félix Forestier, durée : 33 min, 1934

Why We Fight, réal : Frank Capra, 1942-1945

Reportages d'actualités

Catastrophe de chemin de fer à Lagny, Pathé-Journal, durée : 1min 13 s, 1933

Dossier Vercors : les maquisards de Valchevrière, réal : Patrice Morel, durée : 3 min 37 s, France 3, 2013

FFI participant à la libération de Lyon, non diffusé, durée : 4 min 20 s, Actualités Françaises, 1944

Interview du rapatrié Félix Forestier, blessé, durée : 1 min 34 s, Gaumont actualités, 1934

Karlsruhe est détruite, durée : 1 min 47 s, Actualités françaises, 1945

L'assassinat de Sa Majesté le Roi Alexandre 1er de Yougoslavie et de M. Barthou, ministre français des Affaires Étrangères, durée 2 min 56 s, Gaumont actualités, 1934

Le général de Lattre de Tassigny assiste à une prise d'armes, durée : 1 min 52 s, France Libre Actualités, 1944

Le général de Lattre dans Lyon libéré, durée : 10 min, OFIC, 1944

Les maquisards du Vercors, réal : Corinne Lalo, durée : 2 min 33 s, TF1, 2013

Les sentiers de la liberté : le maquis du Vercors, réal : Patrice Morel, durée : 5 min 15 s, France 3, 1994

Les sentiers de la liberté à la grotte de la luire, réal : Patrice Morel, durée : 2 min 43 s, France 3, 1994

Libération de Lyon, France Libre Actualités, durée : 17 min 44, 1944

Lutte contre le terrorisme en Haute-Savoie, France Actualités, durée : 1 min 14 s, Actualités françaises, 1944

Mariage princier à Téhéran, Eclair Actualités (Gaumont), durée : 1 min, 1939

Messages de la Résistance, réal : Martin Gouesse, durée : 2 min 28 s, France 2, 2004

Remise en état des ponts du Rhône et de la Saône, durée : 38 s, France Libre Actualités, 1944

Voyage du maréchal Pétain à Arles, Marseille et Toulon, Les Actualités Mondiales, durée : 8 min 52 s, 1940

Films amateurs

Ceux du maquis, film amateur, réalisation collective, durée : 7 min 07 s, 1944

Le défilé du 11 novembre 1943 à Oyonnax, film amateur, réal : Marc Jaboulay, durée : 2 min, 1943

Bibliographie

- Aurenche Jean, *La suite à l'écran, entretiens avec Anne et Alain Riou*, Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 2002
- Azéma Jean-Pierre, « La révolution paxtonienne » dans *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, dir. Sarah Fishman, Paris, Éditions Complexe, 2004
- Barnier Martin, « Les premiers ingénieurs du son français », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), n° 65, 2011
- Bertin-Maghit Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Perrin, 2002
- Bertin-Maghit Jean-Pierre, « Les voyages du maréchal : trois historiens en quête d'images » dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°32, octobre-décembre 1991, La Méditerranée. Affrontements et dialogues, p. 85-92
- Billia Laurent, « Le murmure des fonds d'auteurs. La donation Jean-Paul Le Chanois », *Cinémathèque*, n°1, Paris, mai 1992
- Callu Agnès, Eveno Patrick, Joly Hervé, *Culture et médias sous l'occupation : des entreprises dans la France de Vichy*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009
- Charrel James, « Entre pouvoir allemand et pouvoir français. Les actualités cinématographiques en France (1940-1944) », *Sociétés & Représentations* 2001/2 (n° 12), p. 63-70
- Couteux Anne et Pichon Jeannette, « L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives », E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle, INA, 2013
- Cossart Paula, Taïeb Emmanuel, « Spectacle politique et participation. Entre médiatisation nécessaire et idéal de la citoyenneté », *Sociétés & Représentations* 2011/1 (n° 31), p. 137-156
- Creton Laurent, *Histoire économique du cinéma français: Production et financement 1940-1959*, Paris, Editions du CNRS, 2004
- Daquin Louis, *Le cinéma, notre métier*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1960
- Derrida Jacques, « Trace et archive, image et art », *Penser à ne pas voir - Ecrits sur les arts du visible 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013
- Devaivre Jean, *Action ! Mémoires 1930-1970*, Paris, Nicolas Philippe, 2002
- D'Hugues Philippe, *Les écrans de la guerre : Le cinéma français de 1940 à 1944*, Paris, Editions de Fallois, 2005
- Dominé Jean-François, « Les représentations successives de la Résistance dans le cinéma français », *Revue historique des armées*, n°252, 2008, p. 41-53
- Eisenstein Sergueï, *Au-delà des étoiles*, Paris, Union Générale d'Éditions, collection 10-18, 1974
- Esnault Philippe, *Le temps des cerises*, Paris, Actes Sud, 1996
- Faucon Térésa, *Théorie du montage : énergie, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, Recherches, 2013

- Ferro Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, édition refondue, 1993
- Friedland Jacques, *Une caméra dans le Vercors*, Paris, collection jeunesse héroïque, Editions hier et aujourd'hui, 1948
- Graham Cooper, « "Sieg im Westen" (1941): interservice and bureaucratic propaganda rivalries in Nazi Germany », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 9 Issue 1, 1989
- Grenier Fernand, « Nous ouvrons le dossier du Vercors », *Les Lettres françaises*, 23/10/1947
- Gubern Román et Hammond Paul, *Luis Buñuel, The Red Years 1929-1939*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2012
- Guérin Alain, *La Résistance : chronique illustrée 1930-1950*, Paris, Livre Club Diderot, 1972-1976
- Guillon Julien, *La compagnie Ullmann (Philippe)*, Paris, AERI, 2013
- Hamery Roxane, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, PUR, 2009
- Hartog François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003
- Hervé Pierre, « À la mémoire des fusillés du Vercors », *L'Humanité*, 24/10/1947
- Hogenkamp Bert, « Film, propagande et Front populaire : à la défense des intérêts des cinéastes et des spectateurs », *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, dir. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Paris, Nouveau monde éditions, 2015
- Kriegel Annie « Le PCF et la Ve République », *Communismes au miroir français*, Paris, Gallimard, 1974
- La Picirella Joseph, *Témoignages sur le Vercors*, 15^e édition revue et corrigée, Edition d'auteur, 1993
- Laborie Pierre, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 2001
- Langlois Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français, 1944-1994*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Launey Stéphane, « Les services cinématographiques militaires français pendant la Seconde Guerre mondiale » dans *Revue historique des armées*, n°252, 2008, p. 27-40
- Lieb Peter, *Vercors 1944, Resistance in the French Alps*, Oxford, Osprey Publishing Ltd, 2012
- Lindeperg Sylvie, « Au cœur de l'orage : film palimpseste », *Cinémathèque*, n°1, Paris, mai 1992
- Lindeperg Sylvie, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire » dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, volume 14, numéro 2-3, printemps 2004, p. 191-210
- Lindeperg Sylvie, « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma » dans *Politix*, vol. 6, n°24, 1993
- Lindeperg Sylvie, *La voie des images*, Lagrasse, Verdier Histoire, 2013
- Lindeperg Sylvie, *Les écrans de l'ombre*, Paris, Points Histoire, 2014
- Marie Laurent, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005

- Maux-Robert Marie-Antoinette, « Le commissariat à la lutte contre le chômage en zone sud », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2002/2, Paris, PUF, (n° 206), 2002
- Mazower Mark, *Dark Continent : Europe's Twentieth Century*, New York, Vintage Books, 2000
- Michel Henri, *Histoire de la Résistance en France*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1^{ère} édition 1950
- Musser Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema)*, Berkeley, University of California Press, 1994
- Nash Peter, « Le massif du Vercors en 1945. Etude sur les dévastations causées par l'Armée allemande dans une région alpine de la France et de leurs effets sur les traits géographiques » dans *Revue de géographie alpine*, tome 34, n°1, 1946, p. 87-100
- Noguères Henri, *Histoire de la Résistance en France*, Paris, Robert Laffont, 1967-1981
- Ory Pascal, « De Ciné-Liberté à La Marseillaise : espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », *Le Mouvement social*, N°91, avril-juin 1975, p. 153-175
- Ory Pascal, *La belle illusion. Culture et politique du Front Populaire*, Paris, CNRS, collection Biblis, 2016
- Pérotin Yves (dit Pothier), *La vie inimitable. Dans les maquis du Trièves et du Vercors en 1943 et 1944*, Grenoble, PUG, 2014
- Piketti Guillaume, « L'histoire de la Résistance dans le travail du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale : projets, méthodes » dans *Faire l'histoire de la Résistance*, dir. Laurent Douzou, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010
- Renard Philippe, *Un cinéaste français des années cinquante : Jean-Paul Le Chanois*, Paris, Dreamland, 2000
- Rhodes Gary & Parris Springer John (dir.), *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, N.C, McFarland & Co Inc, 2005
- Ribeill Georges, « Les cheminots face à la lutte armée », dans François Marcot (dir), *La Résistance et les Français : lutte armée et maquis, actes du colloque international de Besançon du 15 au 17 juin 1995*, Paris, Les Belles Lettres, 2003
- Rouquet François, « Le Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et l'Université (1944-1978) », dans *Faire l'histoire de la Résistance*, dir. Laurent Douzou, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010
- Véray Laurent, « Appropriation des images d'archives et exigence historique », E-Dossier de l'audiovisuel, INA, mai 2014
- Vergnon Gilles, « La construction de la mémoire du maquis du Vercors commémoration et l'historiographie » dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°49, janvier-mars 1996, p. 82-97
- Vergnon Gilles, *Le Vercors : histoire et mémoire d'un maquis*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2002
- Viallet Serge, « Mystère d'archive, apprendre à regarder l'image en profondeur », entretien, E-dossier de l'audiovisuel, mai 2014, INA
- Virgili Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot, 2000, 392 p.

ANNEXES

Chronologie indicative de la production d'*Au cœur de l'orage*

	Tournages	Lieux	Opérateurs	Production	Format
1944					
16/06					
↓					
23/07	Tournage dans le maquis du Vercors	Vercors	Félix Forestier Albert Weill (14/07-23/07) Georges Coutable (07/07-23/07)	CLCF Emile Flavin Jean Jay	Projet de film sur la résistance du maquis.
22/08	Tournage libération Grenoble et sa région	Grenoble et Voiron	Félix Forestier		
↓	Libération de Paris (19/08-25/08). Le COIC passe sous le contrôle du CLCF. Jean Painlevé est nommé directeur général du cinéma français.				Rushes pour sujets France Libre Actualités
30/08	Tournage libération Romans-sur-Isère	Romans-sur-Isère	Albert Weill		
03/09	Tournage libération de Lyon et sa région	Lyon, Bourgoin, vallée du Rhône	Félix Forestier Albert Weill Georges Coutable		Sujets France Libre Actualités
↓	Louis Daquin est nommé président du CLCF.				
15/09					
01/11	La CGCF, organe de production du CLCF, engage Jean-Paul Le Chanois pour réaliser un court-métrage sur le maquis du Vercors à l'aide des images tournées pendant l'été (contrat signé le 15 janvier 1945). Son premier scénario s'intitule <i>Wolfram</i> .			CGCF (producteur délégué: Pierre Lévy-Corti). Félix Forestier est conseiller sur l'histoire du maquis.	Court-métrage sur le maquis du Vercors
01/12	La commission militaire nationale (capitaine Michel), la Direction générale du cinéma (Jean Painlevé), et le CLCF (Louis Daquin) donnent leur accord pour financer le court-métrage qui bénéficie d'un budget de 700 000 francs.			1 ^{ère} version du scénario.	

	Tournages	Lieux	Opérateurs	Production	Format
1945					
01/01 ↓	Tournages reconstitutions: Radio Londres, résistance urbaine, réfractaires du STO, massacre de Vassieux.	Paris et région parisienne. Tournages en extérieurs et en studio.	Félix Forestier Henri Tiquet Jean Bourgoin Jacques Lemare Jean Perdrix	Recherche d'archives.	Le court-métrage change de format : il doit devenir un moyen-métrage avec une longueur prévue de 1500m. (54 min) puis il passe finalement au format d'un long-métrage de 2700m. (98min)
25/03					
31/03 ↓	Tournages reconstitutions dans le Vercors	Plateau du Vercors	Maurice Barry René Schneider	2 ^{ème} version du scénario tenant compte des témoignages recueillis dans le Vercors.	
29/04					
20/05	Le début du montage prend du retard : difficultés d'approvisionnement et de traitement de la pellicule. Le montage commence le 20/05 avec Emma le Chanois. Le film (<i>Wolfram</i>) s'intitule désormais <i>Vercors</i> .				
27/07	La commission militaire nationale (CMN) refuse la 1 ^{ère} version du montage. Le film « présente la résistance française sous un aspect erroné et incomplet [...] »			3 ^{ème} version du scénario tenant compte de l'avis de la CMN et du CLCF.	La longueur du film est réduite à 2200m. (80 min).
21/10	Victoire du PCF aux élections législatives. Le MRP (centre-droit) soutenu par de Gaulle termine 2 ^{ème} des élections.				
21/11	Les représentants de Pathé-Cinéma (Maurice Refrégier et René Saint-Loubert-Bié) visionnent une maquette du film et souhaitent des modifications à son montage, notamment le retrait d'un plan où le portrait du maréchal Pétain sert de cible au maquisards.			Pathé-Cinéma entre dans la production du film	

	Post-production & production
1946	
01/01 ↓	Jean-Paul Le Chanois poursuit sa recherche d'archives pour étoffer son scénario.
23/01	Le général de Gaulle quitte le gouvernement. Début du tripartisme : PCF, SFIO et MRP.
02/06	Le MRP remporte les élections législatives devant le PCF qui devient la 2 ^{ème} force politique du pays.
01/07 ↓	4 ^{ème} version du scénario: Jean-Paul Le Chanois applique la ligne politique du PCF en soulignant la lutte des communistes dans la Résistance. Il ouvre son film au récit de la guerre en Afrique et en Europe dans un scénario qui fait l'éloge de l'Armée rouge au détriment de la France libre et des Alliés. Un montage muet achevé en septembre est présenté aux responsables de Pathé-Cinéma et de l'Amicale des pionniers du Vercors sans que Le Chanois en soit informé.
25/09	
26/09	Pathé-Cinéma souhaite réduire la durée du film à 800 m (29 min), puis à 1 800 m (1h 05 min).
04/10	L'Amicale des pionniers du Vercors (Henri Ullmann) demande des modifications au film : évocation de la résistance civile du maquis, diminution du « nombre de scènes d'horreur », insert de l'ordre du jour du général Koenig reconnaissant l'utilité militaire du Vercors.
12/10 ↓	Bras de fer entre Le Chanois et Pathé-Cinéma sur le remontage et la durée du film. Pathé bloque l'accès de ses salles de montage à Le Chanois pendant plusieurs semaines.
04/11	

Post-production & production

1947

05/05

Les ministres communistes quittent le gouvernement. Fin du tripartisme.

02/06

Début d'un mouvement de grèves insurrectionnelles organisées par la CGT contre la politique du gouvernement et le plan Marshall.

30/06

5^{ème} version du scénario:

Le réalisateur conserve l'orientation communiste du commentaire en insistant sur l'engagement des FTP dans la Résistance et les succès de l'armée Rouge sur le front Russe. Le scénario fait référence à la France libre mais le général de Gaulle n'y est pas nommé.

Le film s'intitule désormais *Au cœur de l'orage*.

Remontage du film :

Le Chanois retire le plan litigieux du portrait de Pétain criblé de balles, plusieurs plans des cadavres de Vassieux et il modifie la fin du film pour conclure sur un réquisitoire contre le réarmement de l'Allemagne.

31/07

Projection d'*Au cœur de l'orage* aux membres de la CGCF et à d'anciens résistants FTP. Accueil favorable des communistes.

01/08

Le comité de sélection du festival de Cannes refuse *Au cœur de l'orage*. Pathé-Cinéma renonce à l'exploitation du film.

27/08

1^{er} tour des élections municipales où le RPF (Rassemblement du Peuple Français, parti du général de Gaulle) se présente pour la 1^{ère} fois.

19/10

Fernand Grenier écrit « Nous ouvrons le dossier du Vercors » dans *Les Lettres françaises* : réquisitoire contre le général de Gaulle accusé d'avoir trahi et abandonné les maquisards du Vercors.

23/10

Victoire du RPF aux élections municipales.

26/10

Projection d'*Au cœur de l'orage* à l'Amicale des pionniers du Vercors (Henri Ullmann). Réaction hostile et menace de veto sur la diffusion du film. L'orientation communiste du scénario est critiquée par les vétérans du Vercors. Ils ne veulent pas que le maquis soit associé à la résistance des FTP (communistes) qui en étaient quasiment absents.

04/12

Violent antagonisme entre Henri Ullmann et Jean-Paul Le Chanois à travers une correspondance mélangeant critiques du film et attaques personnelles.

19/12

Post-production & production

1948

11/01

6^{ème} version du scénario et montage du film :

Selon un accord conclu entre l'Amicale des pionniers du Vercors, la CGCF et Jean-Paul Le Chanois, le nouveau scénario associe le rôle militaire décisif des Anglais et des Américains à celui des Russes et une séquence sur le chef de l'Armée secrète, le général Delestraint, est ajoutée après l'évocation de la lutte des FTP.

Cet accord est assorti d'un contrat financier : la CGCF accorde à l'Amicale des pionniers du Vercors une participation aux bénéfices du film à hauteur de 12%.

25/02

Le parti communiste prend le pouvoir en Tchécoslovaquie

27/02

Première projection officielle du film : gala en présence de Vincent Auriol et de son ministre des Anciens combattants François Mitterrand.

01/04

Début de la distribution de l'aide américaine dans le cadre du plan Marshall.

Découpage "Au cœur de l'orage"

TCF	TCO	Durée	Nombre de plans	Descriptif
00:00:00	00:05:52	00:05:52	86	La défaite et le début de l'occupation
00:05:53	00:08:49	00:02:56	57	Le début de la Résistance: Radio Londres, résistance passive, résistance armée, colonel Fabien
00:08:50	00:09:01	00:00:11	4	Les FFL à Londres
00:09:02	00:10:44	00:01:42	38	La bataille d'Angleterre
00:10:45	00:12:01	00:01:16	33	Les FFL en Afrique
00:12:02	00:13:54	00:01:52	40	Bataille de Stalingrad (1ère partie)
00:13:55	00:14:07	00:00:12	7	Débarquement Américains en Afrique du Nord
00:14:08	00:14:26	00:00:18	7	Occupation zone Sud et sabotage flotte à Toulon
00:14:27	00:17:05	00:02:38	57	Bataille de Stalingrad (2ème partie/fin). Constat sur la défaite allemande.
00:17:06	00:17:50	00:00:44	16	La mobilisation des forces de l'Axe en Europe et des collaborateurs en France (Pétain & Laval)
00:17:51	00:18:06	00:00:15	8	L'escadrille Normandie-Niemen
00:18:07	00:18:54	00:00:47	18	La relève des prisonniers français en Allemagne et le STO
00:18:55	00:19:57	00:01:02	21	Les FTP (à partir de 1940)), l'Armée secrète et les sabotages sur l'ensemble du pays plus précis que les bombardements Alliés
00:19:58	00:20:08	00:00:10	2	Introduction sur "les maquis"
00:20:09	00:22:11	00:02:02	36	Biographie du "chef des maquis", le général Delestraint (responsable de l'Armée secrète jusqu'en juin 1943)
00:22:12	00:23:31	00:01:19	29	Développement des maquis, introduction sur les FFI et sur la population des maquis (paysans, ouvriers, intellectuels, réfractaires STO, etc.)
00:23:32	00:25:04	00:01:32	21	La levée en masse
00:25:05	00:27:12	00:02:07	29	Le voyage de Félix Forestier dans le Vercors
00:27:13	00:31:17	00:04:04	48	Le maquis du Vercors (1ère partie)
00:31:18	00:33:18	00:02:00	19	Radio Londres
00:33:19	00:34:46	00:01:27	24	Le maquis du Vercors (2ème partie)
00:34:47	00:36:50	00:02:03	29	Résistance autour du Vercors (Isère, Grenoble, groupe Vallier)
00:36:51	00:41:54	00:05:03	78	Le maquis du Vercors (3ème partie), premières attaques allemandes.
00:41:55	00:42:39	00:00:44	16	Les ennemis français de la Résistance et des maquis : milice, GMR, Joseph Darnand, Philippe Henriot
00:42:40	00:44:05	00:01:25	33	Opérations des GMR et de la milice en Haute-Savoie et contre le maquis des Glières
00:44:06	00:44:27	00:00:21	7	Le maquis du Vercors (4ème partie), messe en plein air avec l'aumônier Yves Moreau de Montcheuil.
00:44:28	00:44:49	00:00:21	6	Contrepoint sur messe à Notre Dame de Paris en présence de Laval et Pétain
00:44:50	00:45:40	00:00:50	6	Victoires russes sur le front de l'Est
00:45:41	00:45:50	00:00:09	6	Libération de la Corse, campagne d'Italie
00:45:51	00:46:51	00:01:00	33	Débarquement
00:46:52	00:47:30	00:00:38	10	Le maquis du Vercors (5ème partie). La République restaurée dans le Vercors
00:47:31	00:47:44	00:00:13	9	Bataille de Normandie
00:47:45	00:49:53	00:02:08	23	Le maquis du Vercors (6ème partie). Mobilisation. Tirailleurs sénégalais libérés du camp de la Doua (Lyon)
00:49:54	00:53:28	00:03:34	52	Le maquis du Vercors (7ème partie). Armées, parachutages et commando américain Justine.
00:53:29	01:05:49	00:12:20	235	Le maquis du Vercors (8ème partie). La bataille du Vercors.
01:05:50	01:07:27	00:01:37	20	Occupation du Vercors. Massacres, destructions. (allusions aux massacres d'Ascq et d'Oradour)
01:07:28	01:09:56	00:02:28	33	Le maquis dans le maquis (forêt de Lente)
01:09:57	01:11:12	00:01:15	17	Le massacre de la grotte de la Luire
01:11:13	01:12:00	00:00:47	19	Le massacre de Vassieux
01:12:01	01:13:03	00:01:02	9	Lettre d'un Allemand retraçant les atrocités du Vercors
01:13:04	01:13:12	00:00:08	4	Débarquement de Provence
01:13:13	01:14:01	00:00:48	26	"Qui sème le vent..." La mobilisation de tous les résistants pour la Libération
01:14:02	01:16:02	00:02:00	57	Libération (Romans, Lyon, Paris, Est de la France)
01:16:03	01:16:06	00:00:03	3	Libération camps de concentration
01:16:07	01:18:32	00:02:25	104	Attaque de Berlin, destructions en Allemagne, inserts sur les atrocités nazies, capitulation du Reich.
01:18:33	01:20:00	00:01:27	41	La France se relève. Réquisitoire contre le réarmement de l'Allemagne.

1486

Nombre total de plans :

Les mises en scène & les reconstitutions d'Au cœur de l'orage

TCD	TCF	Durée	Nombre de plans	Description
00:02:46	00:02:48	00:00:02	1	Feldgendarme allemand réglant la circulation
00:03:15	00:03:23	00:00:08	5	Presse sous l'occupation (vendeuse, kiosque, lecteurs)
00:03:28	00:03:47	00:00:19	1	Radio Paris (speaker)
00:04:32	00:04:55	00:00:23	6	Cinéma sous l'occupation (programmes, projection)
00:05:18	00:05:20	00:00:02	1	Soldats allemands descendant escalier (plan Eisenstein) 1
00:05:21	00:05:22	00:00:01	1	Soldats allemands descendant escalier (plan Eisenstein) 2
00:05:23	00:05:34	00:00:11	7	Scène de l'occupation (étoile jaune, aryanisation des salles de théâtre)
00:05:35	00:05:40	00:00:05	2	Affiches allemandes (avis de recherche)
00:05:41	00:06:11	00:00:30	5	Anonymes écoutent radio Londres
00:06:12	00:06:31	00:00:19	8	Résistance passive (croix de Lorraine, livres, etc.)1
00:06:35	00:06:50	00:00:15	1	Bombardements (plan d'anonymes têtes levées au ciel)
00:07:01	00:07:33	00:00:32	10	Résistance passive (piano et ronéo, croix de Lorraine, inscriptions murs)
00:07:56	00:08:01	00:00:05	1	Garde allemand devant prison (Santé)
00:08:02	00:08:06	00:00:04	1	Inscription craie FTP
00:08:13	00:08:24	00:00:11	5	Attentat contre local PPF, attentat contre soldat allemand
00:08:37	00:08:40	00:00:03	1	Résistant avec mitrailleuse et ronéotypeuse (surimpression)
00:18:39	00:18:55	00:00:16	5	STO (Départ train)
00:20:08	00:20:19	00:00:11	1	Bio Delestraint 1
00:21:04	00:21:08	00:00:04	1	Bio Delestraint 2
00:21:23	00:21:39	00:00:16	2	Bio Delestraint 3
00:22:28	00:22:34	00:00:06	6	Résistance dans les universités, fermetures universités
00:22:35	00:23:14	00:00:39	12	Les résistants (réfractaires, paysans, ouvriers, etc.)
00:23:23	00:23:28	00:00:05	3	La population du maquis
00:23:32	00:25:03	00:01:31	21	La levée en arme des maquisards
00:25:06	00:25:18	00:00:12	3	Voyage Félix Forestier au maquis 1
00:25:29	00:25:36	00:00:07	2	Voyage Félix Forestier au maquis 2
00:25:42	00:25:54	00:00:12	5	Voyage Félix Forestier au maquis 3
00:25:56	00:26:13	00:00:17	6	Voyage Félix Forestier au maquis 4
00:26:15	00:27:14	00:00:59	5	Voyage Félix Forestier au maquis 5
00:29:06	00:29:36	00:00:30	4	Maquis 1 (quotidien)
00:29:49	00:29:57	00:00:08	2	Maquis 2 (quotidien)
00:30:00	00:30:08	00:00:08	1	Maquis 3 (chambre Jean Prévost)
00:30:14	00:30:47	00:00:33	13	Maquis 4 (quotidien)
00:30:52	00:31:16	00:00:24	8	Maquis 5 (quotidien)
00:31:31	00:32:14	00:00:43	8	BBC Radio Londres 1 (speakers dans studios)
00:32:15	00:32:34	00:00:19	4	BBC Radio Londres 2 (écoute dans maquis)
00:32:35	00:33:15	00:00:40	2	BBC Radio Londres 3 (émission les 3 amis)
00:33:37	00:33:45	00:00:08	2	Maquis 6 (quotidien)
00:34:31	00:34:43	00:00:12	2	Maquis 7 (quotidien)
00:35:34	00:35:58	00:00:24	5	Attentat assassinat collaborateur
00:35:59	00:36:50	00:00:51	8	Attentat vol sucrerie
00:37:08	00:37:23	00:00:15	3	Maquis 8 (combats)
00:37:25	00:37:33	00:00:08	3	Maquis 9 (combats)

TCD	TCF	Durée	Nombre de plans	Description
00:37:55	00:38:44	00:00:49	6	Maquis 10 (combats)
00:39:43	00:39:46	00:00:03	1	Maquis 11 (combats)
00:39:48	00:39:53	00:00:05	2	Maquis 12 (combats)
00:39:55	00:39:57	00:00:02	1	Maquis 13 (combats)
00:39:59	00:40:04	00:00:05	1	Maquis 14 (combats)
00:40:07	00:40:14	00:00:07	3	Maquis 15 (combats)
00:44:40	00:44:50	00:00:10	1	Cadavre soldat allemand avec ceinturon "Gotmituns"
00:45:58	00:46:09	00:00:11	4	Maquis 16 (camion radio reçoit message débarquement)
00:46:26	00:46:34	00:00:08	1	Gare vide après annonce débarquement
00:46:51	00:47:02	00:00:11	4	Maquis 17 (célébration retour République)
00:48:16	00:48:20	00:00:04	1	Maquis 18 (mobilisation)
00:48:28	00:48:39	00:00:11	4	Maquis 19 (mobilisation)
00:49:11	00:50:10	00:00:59	9	Maquis 20 (mobilisation)
00:50:13	00:50:16	00:00:03	1	Maquis 21 (parachutages)
00:50:20	00:50:23	00:00:03	1	Maquis 22 (parachutages)
00:50:25	00:50:28	00:00:03	1	Maquis 23 (parachutages)
00:50:57	00:51:00	00:00:03	1	Maquis 24 (parachutages)
00:53:51	00:54:07	00:00:16	6	Maquis 25 (système signaux et communications)
00:54:33	00:55:00	00:00:27	8	Maquis 26 (bataille Saint-Nizier 1)
00:55:05	00:55:07	00:00:02	1	Maquis 27 (bataille Saint-Nizier 2)
00:55:11	00:55:32	00:00:21	6	Maquis 28 (bataille Saint-Nizier 3)
00:55:34	00:55:35	00:00:01	1	Maquis 29 (bataille Saint-Nizier 4)
00:55:47	00:55:53	00:00:06	1	Maquis 30 (bataille Saint-Nizier 5)
00:55:55	00:56:02	00:00:07	1	Maquis 31 (bataille Saint-Nizier 6)
00:56:09	00:56:39	00:00:30	3	Maquis 32 (bataille Saint-Nizier 7)
00:56:41	00:57:39	00:00:58	13	Maquis 33 (bataille Saint-Nizier 8)
00:57:42	00:57:54	00:00:12	1	Maquis 34 (bataille Saint-Nizier 9)
00:58:00	00:58:06	00:00:06	3	Maquis 35 (bataille Saint-Nizier 10)
00:58:08	00:58:09	00:00:01	1	Maquis 36 (bataille Saint-Nizier 11)
00:58:11	00:58:16	00:00:05	2	Maquis 37 (bataille Saint-Nizier 12)
00:58:20	00:58:24	00:00:04	1	Maquis 38 (bataille Saint-Nizier 13) mort Léon Itier
00:58:25	00:58:42	00:00:17	3	Maquis 38 (bataille Saint-Nizier 14)
00:58:47	00:59:03	00:00:16	1	Maquis 39 (bataille Saint-Nizier 15)
00:58:08	00:59:15	00:01:07	5	Maquis 40 (évacuation colonie enfants)
00:59:47	01:00:27	00:00:40	8	Maquis 41 (bataille Valchevrière 1)
01:00:33	01:00:37	00:00:04	1	Maquis 42 (bataille Valchevrière 2)
01:00:51	01:00:58	00:00:07	1	Maquis 43 (bataille Valchevrière 3)
01:01:10	01:01:19	00:00:09	2	Maquis 44 (bataille Valchevrière 4)
01:01:21	01:01:22	00:00:01	1	Maquis 45 (bataille Valchevrière 5)
01:01:29	01:01:45	00:00:16	1	Maquis 46 (Vassieux 1)
01:02:23	01:02:24	00:00:01	1	Maquis 47 (Vassieux 2) extrait reconstitution Félix Forestier séminaire Francheville
01:02:26	01:02:28	00:00:02	1	Maquis 48 (Vassieux 3) extrait reconstitution Félix Forestier séminaire Francheville
01:02:29	01:02:31	00:00:02	1	Maquis 49 (Vassieux 4)
01:02:42	01:02:44	00:00:02	1	Maquis 50 (Vassieux 5) extrait reconstitution Félix Forestier séminaire Francheville
01:02:48	01:02:52	00:00:04	1	Maquis 51 (Vassieux 6) extrait reconstitution Félix Forestier séminaire Francheville

TCF	Durée	Nombre de plans	Description
01:02:58	00:00:01	1	Maquis 52 (Vassieux 7) extrait reconstitution Félix Forestier séminaire Francheville
01:03:09	00:00:16	10	Maquis 53 (Vassieux 8) reconstitution nocturne studio à Paris
01:03:32	00:00:12	6	Maquis 54 (bataille Valchevrière 6)
01:03:47	00:00:03	1	Maquis 55 (bataille Valchevrière 7)
01:03:50	00:00:02	1	Maquis 56 (bataille Valchevrière 8)
01:04:01	00:00:02	1	Maquis 57 (bataille Valchevrière 9)
01:04:05	00:00:27	3	Maquis 58 (bataille Valchevrière 10)
01:04:38	00:00:15	4	Maquis 59 (dispersion maquisards 1)
01:05:10	00:00:11	2	Maquis 60 (enterrement armes)
01:05:24	00:00:25	6	Maquis 61 (enterrement bobines film)
01:06:01	00:00:05	2	Maquis 62 (fuite population 1)
01:06:19	00:01:01	4	Maquis 63 (fuite population 2, incendies - plan séquence villages incendiés, massacres)
01:09:10	00:00:47	8	Maquis 64 (dispersion maquisards 2)
01:10:14	00:00:11	4	Maquis 65 (grotte de la Luire 1)
01:10:27	00:00:06	1	Maquis 66 (grotte de la Luire 2)
01:10:43	00:00:29	4	Maquis 67 (grotte de la Luire 3)
01:11:18	00:00:04	1	Maquis 68 (dispersion maquisards 3)
01:12:00	00:00:05	1	Cadavre soldat allemand avec lettre
01:13:16	00:00:03	2	Qui sème le vent... 1
01:13:20	00:00:05	2	Qui sème le vent... 2
01:13:35	00:00:05	1	Qui sème le vent... 3
01:13:42	00:00:02	1	Qui sème le vent... 4
01:13:46	00:00:02	1	Qui sème le vent... 5
01:13:50	00:00:02	1	Qui sème le vent... 6
01:13:56	00:00:06	1	Qui sème le vent... 7
01:14:17	00:00:03	2	Libération Lyon
01:14:43	00:00:04	2	Libération Paris 1
01:14:50	00:00:04	1	Libération Paris 2
01:16:45	00:00:02	1	Peloton d'exécution composé de soldats allemands
01:16:49	00:00:01	1	Soldat allemand ronde devant prison
01:16:55	00:00:03	2	Massacres dans le vercors (plans extraits des plans Maquis 63)
01:16:59	00:00:01	1	Etoile jaune (plan extrait de Scènes de l'occupation)
01:17:05	00:00:01	1	Massacres dans le vercors 2 (plans extraits des plans Maquis 63)
01:19:21	00:00:09	1	Couple devant tombe et vallée Vercors
01:19:36	00:00:08	1	Plan de fin du film : les maquisards s'éloignent en se retournant les uns après les autres (Inspiration : A l'Ouest rien de nouveau)
Total :	00:28:52	393	

Durée film : 01:19:54

Un exemple de reconstitution allemande en 1940 : la bataille d'Hangest-sur-Somme

Prise du village d'Hangest par les unités allemandes le 7 juin 1940 reconstituée une semaine plus tard par l'OKW/WPr V.

Sur le 1^{er} plan (3 premières vignettes), des soldats allemands s'approchent de la position censée être défendue par des Français : l'immeuble qui se trouve au fond du cadre. Il est situé exactement en face de la caméra et de son opérateur qui constituent une cible privilégiée. Pourtant, la caméra ne bouge pas, elle est installée sur un pied, dans l'axe de la rue où avancent les soldats. L'opérateur de prise de vue a eu le temps de s'installer derrière ses camarades au moment où ceux-ci ont décidé d'attaquer, il est à découvert et suit parfaitement l'action.

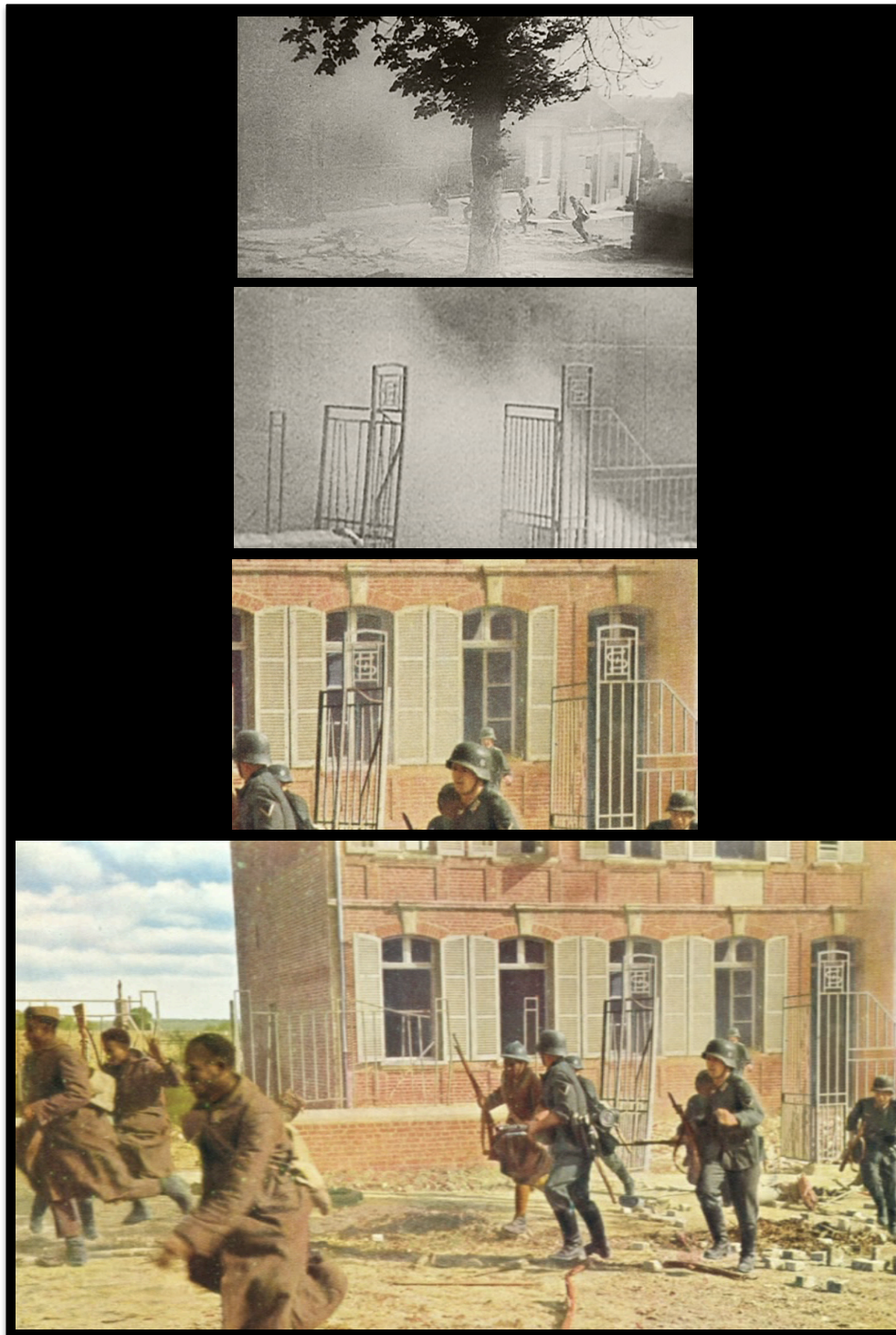
Au même moment, deux autres opérateurs sont censés se trouver dans les bâtiments de chaque côté de la rue pour suivre la progression du blindé pendant le combat (2 dernières vignettes).

Il s'agit probablement du même opérateur qui s'est replacé pour filmer plusieurs fois la même scène en accord avec les soldats.

Le découpage de la scène, la stabilité de la prise de vue, les axes de caméra, leur parfaite synchronisation avec le combat, tous ces éléments trahissent la reconstitution mise en scène dans ce film d'actualité de la *Deutsche Wochenschau*.



Le recoupement d'archives de deux différents fonds confirme la reconstitution : la fin du film allemand sur la prise d'Hangest montre une maison du village et sa grille, ce même lieu figure sur une photographie au format carte postale destinée à la propagande nazie (voir ci-dessous)⁵⁶. Les Allemands y mettent en scène la fuite des soldats du 44^e régiment d'infanterie coloniale mixte sénégalais qui défendaient le village.



⁵⁶ Carte postale de la collection Eric Deroo.

Devis du documentaire :

Felix Kersten, le médecin du diable

Réalisation : Emmanuel Amara
Production : Sunset Presse/France 5
© 2008

"Le medecin du diable : Felix KERSTEN"		<i>Sunset Presse</i>
52'	Réalisation : Emmanuel Amara VF / VA	

Dernière Mise à jour

Ce devis comprend : 27-juin-12
Le développement
2 jours de repérage Fiction
5 jours de Tournage Fiction / reconstitution
1 personne de Suède Arno Kersten
1 personne de GB Biographe Hitler **HD**
1 personne des USA Masur
1 personne d'Allemagne Historien
3 jours de tournage France (2 ITW + 1 raccord)
6 jours de dérushage-Médialog
15 Jours de montage virtuel
1 jour de conformation avec monteur-truquiste
2 Jours étalonnage HD et Archives
40 heures de mixage et prises de voix

DEVIS €

1 - Droits	37 100
-------------------	---------------

Réalisateur (Emmanuel AMARA)	7 000	1	7 000
Ayant droit Arno Kersten	2 000	1	2 000
Archives (Monde Hors USA 10 ans)	2 600	10	26 000
Traducteur/adaptation	1 200	1	1 200
Masseur (honoraires)	450	2	900

2 - Personnel	41 590
----------------------	---------------

Producteur Délégué	5 000	1	5 000
Réalisateur (Emmanuel AMARA)	13 000	1	13 000
Chef opérateur images Fiction 1 rep+5 tourn	315	6	1 890
Chef opérateur images Doc	230	3	690
Chef opérateur son ss réserves	210	2	420
Chef Maquilleuse	230	5	1 150
Chef Monteur	230	21	4 830
Documentaliste ss réserves	230	6	1 380
Chef électro	230	5	1 150
Assitant réal	230	10	2 300
<i>libre</i>	0	0	0
Décorateur / habilleur et régie	230	5	1 150
Monteur truquiste	230	1	230
Ingénieur du son (mixage)	0	0	0
Administration de production	3 000	1	3 000
Direction de production	4 000	1	4 000
Chargé(e) de production	1 400	1	1 400

3 - Interprétation	13 925
---------------------------	---------------

Commentaire/ Doublages VF VA	200	6	1 200
Heinrich Himmler sosie	700	3	2 100
Norbert Masur ?	500	2	1 000
Felix Kersten BP Donadieu + mix	1 000	6	6 000
Secrétaire ?	300	1	300
Heidrich Marcenac	350	1	350
Figurants	250	8	2 000
Agents sur acteurs 10%			975

4 - Charges	38 963
--------------------	---------------

Charges sur salaires (70%)	38 861
Charges sur droits d'auteurs (1%)	102

5 - Régie	19 597
------------------	---------------

2] jours de repérage Fiction	150
-------------------------------------	------------

voyages et déplacement	50	2	100
régie repas	25	2	50

5] jours de Tournage Fiction / reconstitution	11 517
--	---------------

Bureau Himmler + autre bureau (voir un seul décor)	600	2	1 200
Voitures (Mercedes coll) avec chauffeur	650	2	1 300
Avion	600	0	0
Train	2 000	1	2 000
divers conso	100	5	500
costumes + caution	107	16	1 712
Décor et accessoires	450	3	1 350
Transport de personnes	110	8	880
plateaux repas 9 pers	35	45	1 575
Transport matériel et décors utilitaires	200	5	1 000

1 personne de Suède	Kersten Fils	1 395
----------------------------	---------------------	--------------

Avion sur WE	1 100	1	1 100
Hébergement	80	1	80
Locations de véhicules/transports / TAXI Aéroport	60	2	120

Repas		25	3	75
Divers régie		20	1	20
Frais de mission		0	0	0
1 personne de GB biographe				695
Avion	sur WE	400	1	400
Hébergement		80	1	80
Locations de véhicules/transports / TAXI Aéroport		60	2	120
Repas		25	3	75
Divers régie		20	1	20
Frais de mission		45	0	0
1 personne des USA Masur				1 745
Avion	sur WE	1 450	1	1 450
Hébergement		80	1	80
Locations de véhicules/transports / TAXI Aéroport		60	2	120
Repas		25	3	75
Divers régie		20	1	20
Frais de mission		45	0	0
1 personne d'Allemagne				1 145
Avion	sur WE	850	1	850
Hébergement		80	1	80
Locations de véhicules/transports		60	2	120
Frais d'enquête sur place		25	3	75
Divers régie		20	1	20
Frais de mission		45	0	0
3 jours de tournage France				2 950
location de lieu	<i>bibliothèque ?</i>	800	2	1 600
consommations Electrique		45	2	90
Transport Intervenants		200	3	600
régie Equipe tournage/repas	5 personnes/2j	45	10	450
Régie raccords Ext		45	2	90
Transport Raccords ext		120	1	120
6-1 : Tournage (sous-total)				6 750
Matériel prises de vues (assurances comprises) HD		400	9	3 600
Matériel prises de son (assurances comprises)		65	9	585
Machinerie		150	5	750
Lumières		300	5	1 500
Consommables et accessoires		35	9	315
6-2 : Montage (sous-total)				16 800
Système de dérushage virtuel		120	6	720
Système de montage virtuel		200	15	3 000
Numérisation		80	20	1 600
Up Conversion SD HD		110	10	1 100
Préparation au synthétiseur		30	8	240
Confo On line/j		300	1	300
Etalonnage	EQ	2 400	2	4 800
Mixage documentaire /h		95	40	3 800
Reports son et vidéo		230	4	920
Téléphone		220	1	220
Autres frais		100	1	100
7 - Pellicules et labo				3 925
Bandes audio		10	10	100
Frais techniques archives		310	3	930
Fabrication PAD et DUB		250	4	1 000
Downconversion SD pour PAD		250	3	750
Cassettes Beta SP 60mn		15	10	150
Cassette VHS 60mn		5	5	25
Cassettes Beta Numérique		17	10	170
Cassettes Beta SP (tournage et montage)		20	40	800
8 - Assurances diverses				2 500
Frais financiers (hors part producteur) 2%				0
Assurances Production 2%	<i>a voir</i>			2 500
TOTAL HT				181 150
Imprévus (Hors assurances diverses) 7%				12 505
Frais Généraux (Hors assurances diverses)7%				0
TOTAL GENERAL				193 655

France 5	82 000
Part antenne 1ère diffusion	65 000
Part antenne 2nd diffusion	10 000
Part antenne 3ième diffusion	7 000
Sunset Presse	111 655
Apport en fonds propres	49 955
MG (Distribution)	12 000
Pré achat TSR (sollicité)	5 200
Pré achat Radio Canada (Sollicité)	8 500
TROS (Hollande)	0
RTBF (Sollicité)	0
Aide automatique CNC-COSIP Sunset Presse	36 000
TOTAL	193 655

COUT TOTAL		193 655
Interne	(AH+PL+SL+AM+Charges	22 780
COUT SANS INTERNE		170 875
CA		118 000
MB		-52 875
dont imprévus		12 505
MB ss imprévus		-40 370

Confirmé	143 700
Producteur et frais Généraux (en participation)	5 000

Confirmé total	148 700
Reste à financer	44 955

76,79%
23,21%

Tarifs archives Gaumont Pathé

(au 01/03/2017)

Tarifs droits de diffusion

TELEVISION (les droits de rediffusion en streaming sur le site Internet de la chaîne, pendant 15 jours, sont compris dans les droits TV ci-dessous)	
TV, 1 diffusion hertzienne, France hors prime time	800 € la '
TV, 1 diffusion hertzienne en prime time	950 € la '
TV, Multidiffusion Canal +, Arte, 4 ans	1 000 € la '
TV, Multidiffusion France 5 (hertz. câble & sat.), 4 ans	1 000 € la '
TV, Multidiffusion Pays francophones (hertz. câble & sat.), 5 ans	1 150 € la '
TV, hertz. Câble & Sat., Europe, 5 ans	1 350 € la '
TV, Câb et Sat., 1 an/1 Région France 3/1 région pays étranger : à partir de	400 € la '
TV, Câble et Sat., multidif sur 3 ans /Région France 3	700 € la '
TV, Hertz. Câble et Sat., Monde, 5 ans	2 000 € la '
TV, Hertz. Câble et Sat., Monde hors USA , 5 ans	1 600 € la '

VIDEO / DVD	
France - de 10.000 exemplaires, 3 ans	750 € la '
France, Pays Francophones - de 10.000 exemplaires, 7 ans	1 100 € la '
Europe, - de 10.000 exemplaires, 7 ans	1 300 € la '
Monde, - de 10.000 exemplaires, 7 ans	2 200 € la '

Ces tarifs s'entendent à la minute cumulée par fonds. La première minute est indivisible. Au delà d'une minute nous facturons par tranche de 30 secondes.

Tarifs frais techniques

FRAIS TECHNIQUES		
Recherche documentaire	L'heure	50 €
Visionnage (pour documents non numérisés)	Par document	8 €
Recopie time-codée à l'image pour prémontage	Par document < 10 '	25 €
Télécinéma	Par document < 10 '	50 €
Supplément recopie et transport documents Fonds Etrangers	Forfait par commande	75 €

FOURNITURE D'EXTRAITS EN CLAIR POUR LE MONTAGE FINAL		
	Par extrait	15 €

Extrait lettre de Henri Ullmann à Jean-Paul Le Chanois (09/12/1947)

HENRI ULLMANN
Vous avez bien voulu dans la dernière page de votre lettre parler du Commandant Ullmann avec ses citations, double attitude, double visage (on m'a même répété : jalousie professionnelle) menaces, etc... Permettez-moi de passer, comme la caravane.

Les jugements de l'histoire... que de beaux mots. Je suis de ceux qui, de la Marne en passant par Verdun, la Somme, Dunkerque, et jusqu'au Vercors, ont préféré écrire modestement quelques lignes d'histoire plutôt que de faire de grands discours.

Comme beaucoup de combattants, nous avons honneur de la littérature patriotique, mais nos corps sont paraphés par des cicatrices.

Pour écrire l'histoire, vous n'avez pas usé de ma méthode, mais bravo quand même ; vous avez réussi ce coup splendide que les chasseurs appellent : "un doublé".

Pendant des mois, vous avez touché de l'argent allemand à la Continentale et cette même "main du diable" touche à un film sur la Résistance.... Formidable, d'avoir avec votre très frappante personnalité, pu tromper les Allemands, Monsieur, dit Le Chanois. Toutes mes félicitations.

Trêve de plaisanteries.

Je reste à votre entière disposition ainsi que tous mes chefs et camarades du Vercors, pour vous donner tous renseignements, tous avis désintéressés, pour que le film "Au Coeur de l'Orage" puisse satisfaire la vérité.

L'hommage que vous voulez rendre à la Résistance doit être pur.

Vous pouvez croire qu'il n'y a pas chez moi, ni chez mes camarades, aucune idée politique, et reprenant votre dernière phrase, nous ne sommes pas de ceux pour qui la politique est la première patrie, ni la deuxième d'ailleurs, car une seule nous suffit.

Pour travailler à un même but, je répète que je suis prêt à vous aider ainsi que la Coopérative Générale du Film.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments distingués.

Henri Ullmann

Extrait frais de tournage dans le Vercors (avril 1945)

2)	
<u>Justifications Déchelle (suite)</u>	
report:.....	6.526,40.
Lyons: 30 mars:	
Dîner 4 personnes(à Veiron)	345.
Pharmacie.	28.--
Divers:	<u>60.--</u>
	433.--
31 Mars:	
Départ après déjeuner pour St.Martin en Vercors.	
Petits déjeuners:	25.--
Téléphones:	45.--
Divers:	227.-- (papier-punaises-bois)
Pharmacie:	59,20.
5 Déjeuners:	975.--
Note Hotel:	<u>564,25.</u>
	1.895,45.
Note de frais opérateurs laissés seuls le 30:	
	1.612,50
(Dans cette note sont compris I cuve, I bande, I thermomètre I chauffe liquide, I douille	
qui restent propriété de la coopérative:	510.
Produits photographiques	265,50
Repas= 473 + 348	<u>821.--</u>
	1.612,50)
Frais d'arrivée Vercors.	
Nourriture achetée en route:(viande et pain):	160.
Boissons:	140.
Coup de l'étrier (arrivée)	<u>120.</u>
	420.
soit au total:	1.895,45
	1.612,50.
	<u>420.--</u>
	3.927,95.
1er avril:	
Petits déjeuners:	30.--
Apéritifs:	60.--
Divers:	55.--
Chevreau	<u>360.--</u>
	505.--
Le pays étant très pauvre et l'hôtel hésitant à nous prendre il fut convenu que nous essayerions d'acheter nous-même viande et poisson pour aider l'hôtel)	
2 avril:	
Boissons:	32.
Télégrammes militaires	<u>200.</u>
à reporter:	<u>232.--</u>
	11.694,85

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	4
Voir la Résistance	8
Marathon	11
Je filme les résistants	14
Images, écrits et voix	20
Jouer la guerre	25
1- Derrière la caméra	28
1-1 Jean-Paul Dreyfus alias Jean-Paul Le Chanois	30
1-2 Les aventures de Félix Forestier	39
1-3 Loin dans l'ombre du passé	52
2 - Blow-up	62
2-1 La police des archives	65
2-2 Les saisons du Vercors	69
2-3 Les visages haletants	75
2-4 L'entre-temps de la Libération	79
2-5 Mises en scène parisiennes	87
2-6 Retour au Vercors	93
3 - Les images empruntées	99
3-1 – Le maquis télévisé	101
3-2 – L'archive nomade	107
3-3 – Le commerce de l'archive	114
Sigles et acronymes	120
Sources	121

Archives	121
Entretiens	122
Documents radio	122
Filmographie	123
Bibliographie	126
Annexes	129
Chronologie indicative de la production d' <i>Au cœur de l'orage</i>	130
Découpage d' <i>Au cœur de l'orage</i>	133
Les mises en scène et les reconstitutions d' <i>Au cœur de l'orage</i>	134
Un exemple de reconstitution allemande en 1940 : la bataille d'Hangest-sur-Somme	137
Devis du documentaire : <i>Felix Kersten, le médecin du diable</i>	139
Tarifs archives Gaumont Pathé (01/03/2017)	143
Documents du fonds Jean-Paul Le Chanois (Cinémathèque française)	144

