



HAL
open science

La vie sous l'Occupation au cinéma et à la télévision en France de 2004 à 2017

Pauline Vanassche

► **To cite this version:**

Pauline Vanassche. La vie sous l'Occupation au cinéma et à la télévision en France de 2004 à 2017. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03837223

HAL Id: dumas-03837223

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03837223>

Submitted on 2 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours : Études Cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire de recherche de master 2

Pauline VANASSCHE

**La vie sous l'Occupation au cinéma et à la télévision
en France de 2004 à 2017**

sous la direction de Laurent VÉRAY
soutenu à la session de septembre, 2022
Mention : très bien



**Sorbonne
Nouvelle** 
université des cultures

Introduction générale au projet de recherche

Pour une génération de Français, le printemps de l'an 1940 se transformait en cauchemar : la déroute des armées françaises, les déchirures du tissu social et politique engendraient une crise d'identité nationale qui les traumatisait d'autant plus qu'ils allaient ensuite devoir supporter à la fois un occupant et un régime autoritaire¹.

Cette citation de Jean-Pierre Azéma tirée de son livre *La France des années noires* résume parfaitement les traumatismes et les enjeux cristallisés au moment de la débâcle de 1940 et de l'Occupation allemande dans la société française. Dès le lendemain de la Libération du territoire national en 1944, le cinéma français s'est intéressé aux marques laissées par la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation allemande. Que ce soit pour glorifier la France résistante, exorciser les traumatismes, rendre la parole aux victimes ou témoigner de ce que fut cette période noire. La Seconde Guerre mondiale reste en effet toujours une thématique forte et omniprésente du cinéma et de la télévision française. Pour autant, la débâcle et la vie des Français sous l'Occupation, période particulièrement dramatique du conflit puisqu'elle signe à la fois l'entrée en guerre et la rupture politique et sociale du pays, est peu portée à l'écran et plus généralement peu visible dans le paysage politique, culturel ou social français comme le remarque l'universitaire américain Stanley Hoffman dans le même ouvrage. Selon lui, « le contraste entre l'ampleur de la catastrophe de mai-juin 1940 et la place qu'elle tient dans la production intellectuelle du pays [...] est stupéfiant »². La « nature humiliante » du choc de la débâcle et de l'Occupation entraîne ainsi un vide mémoriel, causé par « un certain refus ou du moins une réticence certaine, à s'examiner en face »³. Ce refus mémoriel est visible jusque dans les années 1990 au cinéma et à la télévision⁴. À partir de 1990 et surtout des années 2000, le sort des Français pendant la débâcle et l'Occupation est devenu une thématique récurrente des fictions françaises sur le petit et le grand écran. L'analyse de ces fictions qui remettent dans la lumière cette période oubliée de la Seconde Guerre mondiale est donc intéressante à mener dans la lignée des études antérieures sur ce conflit et sur la guerre en général et son rapport au cinéma et à la télévision.

1 Jean-Pierre Azéma, « Le choc armé et les débandades », in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *La France des années noires, vol. 1, De la défaite à Vichy, 1940 Le cataclysme, Partie.1*, (Ed. revue et mise à jour) Ed. du Seuil, 2000, p. 105

2 Stanley Hoffman, « Le trauma de 1940 », in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.), *op.cit.*, (Ed. Revue et mise à jour) Ed. Du Seuil, 2000, p. 141

3 *Ibid.*, p. 145

4 A l'exception de deux films : *La fille du puisatier* (Marcel Pagnol, 1940) et *Jeux interdits* (René Clément, 1952) dont l'action se déroule pendant la débâcle mais qui ne constituent pas une tendance dans la représentation de la Seconde Guerre mondiale à l'époque.

Dès les années 1970, des chercheurs s'intéressent au cinéma comme source historique et certains historiens commencent à reconnaître le film comme un matériau à part entière permettant de questionner les représentations sociales et les mentalités. La représentation des événements historiques et notamment des guerres au cinéma fait l'objet de plusieurs travaux de recherche. De cette façon, Joseph Daniel avec son ouvrage *Guerre et cinéma : Grandes illusions et petits soldats* (1972) se propose d'analyser « l'évolution du thème de la guerre à travers le cinéma français »⁵ avec ses enjeux politiques et idéologiques afin de comprendre l'état d'esprit des Français, les différents courants de pensée selon les périodes historiques analysées. Daniel couvre une large période allant du cinéma des premiers temps au cinéma des années 1970 en s'intéressant à la représentation des conflits majeurs du XIX^e et du XX^e siècle, plus proches des contemporains. De la même façon dès 1977, l'historien Marc Ferro s'intéresse de plus près au cinéma comme source pour l'écriture de l'Histoire avec la publication du livre *Cinéma et histoire*. Ses études sur le rapport entre cinéma et Histoire et particulièrement sur l'importance de la société productrice et réceptrice autour des films sont pionnières⁶. L'historienne Michèle Lagny a également beaucoup travaillé sur le rapport entre le cinéma et l'Histoire notamment à travers l'ouvrage : *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma* (1992). L'historien américain Robert A. Rosenstone a également mené plusieurs études qui questionnent ce rapport complexe du cinéma à l'histoire⁷.

Ma recherche s'ancre également dans la lignée de celles menées par Laurent Véray autour de la Première Guerre mondiale et de son rapport avec le cinéma et les arts à travers différents ouvrages : *La Grande Guerre au cinéma : de la gloire à la mémoire* (2008) ou encore l'ouvrage collectif : *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène* (2008). Plusieurs études ont été également menées plus directement sur la question de la Seconde Guerre mondiale à l'écran comme celles de Suzanne Langlois, avec *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera Me* (2001) et de Sylvie Lindeperg avec *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (1997). Concernant ce dernier ouvrage, la lecture de la post-face intitulée « Les ailes du temps » présente dans l'édition de 2014 a été particulièrement stimulante dans la construction de ma réflexion autour des films contemporains traitant de la Seconde Guerre mondiale. L'historienne y pointe les difficultés d'analyse de ces nouveaux objets qui ne répondent plus aux mêmes contraintes méthodologiques développées pour les fictions et les documentaires de 1944 à 1969 :

5 Joseph Daniel, *Guerre et cinéma : Grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*. Armand Colin. 1972, p. 16

6 Voir Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Gallimard. 1993

7 Voir Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Londres, Harvard University Press, 1995 et du même auteur, *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, 1995.

Près de cinquante ans nous séparent aujourd'hui de l'année 1969 et ce « gouffre du temps » renforce ma conviction. Ce demi-siècle d'images et de récits filmés attend l'historien qui s'y consacrera pleinement en réinventant la méthode, refondant les questions, imaginant les sources et les outils pour en rendre compte. Aborder cette période suppose d'interroger à nouveaux frais la place que tient désormais le cinéma français dans la construction des imaginaires de la Seconde Guerre mondiale⁸.

Depuis les années 1970, « les pouvoirs publics n'imposaient plus leur contrôle ni leur marque sur le cinéma dédié à la Seconde Guerre mondiale »⁹. La censure d'Etat n'ayant plus cours, la méthode et les sources utilisées par Sylvie Lindeperg pour analyser les films de 1944 à 1969 en se basant justement sur les documents d'archives et de censure ne convient plus pour les nouvelles productions. La méthode doit être refondée pour correspondre aux critères de ces productions. De nouveaux outils doivent donc être convoqués pour interroger la place et le rôle de la Seconde Guerre mondiale dans l'imaginaire cinématographique et audiovisuel français contemporain.

Pour ce faire, la méthode empruntée aux ouvrages précédemment cités se croise avec une autre notion qui a vu le jour récemment dans le champ de la recherche : celle des fictions patrimoniales qui semble pouvoir répondre à la fois à ce « gouffre du temps » soulevé par Sylvie Lindeperg et au nouveau rapport du cinéma et de la télévision au passé dont celui de la Seconde Guerre mondiale. L'ouvrage codirigé par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine en 2009, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, peut nous aider dans notre recherche. Il donne les caractéristiques de ces fictions apparues dans les années 1980 en France et qui fondent un nouveau rapport avec le patrimoine national. Le concept est dérivé des études anglo-saxonnes nommées *heritage films*. Malgré les similitudes avec ce concept britannique, l'appellation fiction patrimoniale permet de définir non pas un genre à proprement parler, mais une tendance spécifique au cinéma français qui a émergé ces dernières années et qui induit un nouveau rapport au passé et à l'histoire du pays. Ma recherche s'ancre donc à la croisée des études sur la guerre au cinéma et particulièrement sur la Seconde Guerre mondiale, et sur celles plus récentes des fictions patrimoniales, à l'image du chapitre traitant de la représentation de la Première Guerre mondiale, *Un long dimanche de fiançailles et Joyeux Noël : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne*¹⁰, écrit par Laurent Véray dans la publication dirigée par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine. Le recours à ces

8 Sylvie Lindeperg, « Les ailes du temps », in *Les écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969* (Nouv. éd. Augmentée). Éd. Points, 2014, p. 532

9 *Ibid.*

10 Laurent Véray, « *Un long dimanche de fiançailles et Joyeux Noël : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne* » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 153-166

nouveaux outils méthodologiques pourrait alors répondre aux pistes lancées par Sylvie Lindeperg dans sa post-face « Les ailes du temps ».

Exposé problématique et méthodologique

Le regain d'intérêt pour des fictions traitant de la Seconde Guerre mondiale et particulièrement du quotidien des civils français durant le conflit est de la même nature que l'engouement observé autour des fictions traitant de la Grande Guerre. Comme le montre Laurent Véray autour de ces objets, « notre époque [...] a tendance à se raccrocher à son passé avec la crainte de perdre quelque chose de précieux »¹. De ce fait, le cinéma et la télévision s'emparent des événements marquants de notre histoire qui constituent un patrimoine commun à sauvegarder et à transmettre, comme celui des deux guerres mondiales, qui ont été des périodes charnières du XX^e siècle puisqu'elles ont provoqué simultanément les pires massacres et les plus grandes évolutions vers la modernité. Cette problématique de la patrimonialisation du second conflit mondial suscite ainsi différentes questions, qui rejoignent celles posées aux fictions sur la Grande Guerre. Tout d'abord, on peut noter que l'engouement pour l'histoire et la mémoire des deux conflits mondiaux peut s'expliquer car il apparaît comme une réponse à la fois « aux angoisses mémorielles »² du XXI^e siècle, à la peur de l'oubli et de ses conséquences, mais aussi comme une solution à « la déprime européenne »³ et aux crises qui secouent l'Europe depuis le début du siècle, en reconstruisant un patrimoine national mais aussi européen commun et unificateur. Ainsi, « ce goût contemporain du/des patrimoine(s) »⁴ depuis les années 1980 permettrait « de contenir l'angoisse commune, de procurer l'illusion de la pérennité en fixant le passé dans le présent qui le conserve pour le futur »⁵. La mondialisation et la perte des repères nationaux entraînent de cette façon un besoin de repli national autour de valeurs et de souvenirs communs regroupés sous l'appellation de « patrimoine ». Cette façon d'inscrire le passé dans le présent pour mieux aborder le futur répond également à l'apparition d'un nouveau régime d'historicité : le présentisme défini par François Hartog et selon lequel nous serions actuellement confrontés à « un présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur, dont il a, jour après

1 Laurent Véray, « *Un long dimanche de fiançailles* et *Joyeux Noël* : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p.154

2 *Ibid.*, p. 153

3 *Ibid.*

4 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.) « Introduction, Les fictions patrimoniales : une nouvelle catégorie interprétative » in *op. cit.*, p. 17

5 *Ibid.*

jour, besoin. »⁶. L'ancrage du passé dans un présent continué et omniprésent qui aurait pour vocation de modeler le futur entraîne ainsi une actualisation des référents historiques au sein des fictions patrimoniales. En effet, ce qui fait le patrimoine commun est orienté de façon à conseiller le futur. Ce que l'on retient comme les leçons d'un passé commun a pour vocation d'empêcher de répéter les erreurs et d'encourager l'adoption de valeurs positives telles que la solidarité ou la tolérance, surtout dans le cadre de l'Union européenne et de ses multiples crises. La patrimonialisation du passé prend ainsi « différentes formes, nostalgiques ou plus critiques, dans les fictions audiovisuelles »⁷ en étant plus ou moins fidèle à une représentation de l'Histoire. L'actualisation des thématiques et paradoxalement l'éloignement des reconstitutions de la vérité historique et de la mentalité de l'époque forment un excellent matériau à analyser au sein des fictions patrimoniales sur la Seconde Guerre mondiale puisqu'elles portent en elles la marque de leur époque. Comme Sylvie Lindeperg et Suzanne Langlois le démontrent dans leurs études, la Seconde Guerre mondiale a toujours servi d'écran où projeter les inquiétudes et les angoisses de la société qui les produit. Il se passe la même chose concernant l'autre conflit majeur du XX^e siècle, la Première Guerre mondiale comme l'a montré Laurent Véray. Il semblerait qu'en ce début de siècle, le conflit de la Seconde Guerre mondiale et ce qu'il contient comme traumatismes et fractures soit adapté au sein de fictions plus ou moins patrimoniales, permettant de projeter les inquiétudes contemporaines en plus de proposer une reconstitution historique plus ou moins immersive.

La question de la représentation de la France et des Français dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale doit se poser autrement aujourd'hui. De quelle façon le souvenir de la débâcle et de l'Occupation en France est-il envisagé au prisme d'enjeux actuels dans les fictions patrimoniales françaises contemporaines ? Quel héritage est sauvegardé et transmis pour les générations futures ? De même, ces fictions optent-elles pour un point de vue critique et réflexif sur la formation d'une mémoire commune et donc d'un patrimoine à transmettre ou bien optent-elles pour un point de vue nostalgique censé rassurer les Français autour d'une vision commune et consensuelle du passé ? Cette deuxième option implique d'autres réflexions sur la patrimonialisation de zones aussi sombres de l'Histoire et donc sur un point de vue aseptisé, simpliste voire rassurante (pour l'avenir) de cette période historique où certes des actions glorieuses individuelles ont pu s'exprimer, mais aussi les pires bassesses et les pires horreurs. Comme pour les fictions contemporaines traitant de la Grande Guerre, les fictions de la même période traitant de la Seconde Guerre mondiale (qui porte un poids semblable à travers les générations que le précédent conflit mondial) pourraient donner également une représentation de la guerre figée « dans une galerie de poncifs dont l'unique objectif serait de

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

7 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.) *op. cit.*, p. 17

répondre aux craintes et aux angoisses de la société contemporaine (pour cela, d'un côté il s'agit d'évoquer avec nostalgie un temps révolu et son mode de vie idéal ; et de l'autre, de trouver dans le passé des raisons d'avoir confiance en l'avenir) »⁸.

Pour répondre à ces interrogations en rapport avec la représentation de la guerre depuis l'émergence des fictions patrimoniales, nous avons retenu quatre objets audiovisuels répondant à la fois à la même grille de lecture thématique et aux caractéristiques de la fiction patrimoniale afin de former un ensemble cohérent permettant une analyse spécifique.

Par conséquent, notre corpus se compose d'objets assez différents voire opposés dans leur mode de production, mais qui sont symptomatiques de cette tendance patrimoniale et intermédiatique française présente dans les créations audiovisuelles. Nous avons choisi de rassembler un film réalisé en coproduction internationale : *Suite Française* (Saul Dibb, 2014), un film français : *En mai fais ce qu'il te plaît* (Christian Carion, 2015), un téléfilm franco-belge : *Le Silence de la mer* (Pierre Boutron, 2004) et une série télévisée française : *Un village français* (Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, 2009-2017) qui serviront de base à l'étude de la représentation de la Seconde Guerre mondiale depuis 2000 sur les écrans français.

Pour plus de facilité dans la confrontation de ces différents objets, ils ont été choisis en fonction de leur sujet. Si leur système de production et leur structure (dictées selon leur type de diffusion) les éloignent, leur traitement d'un sujet précis les rapproche. Les quatre objets abordent ainsi la vie quotidienne des Français entre la débâcle et le début de l'Occupation, en général jusque fin 1941, moment où les conséquences de l'opération Barbarossa (nom donné à l'invasion de la Russie par le III^e Reich après la rupture du pacte germano-soviétique) se font ressentir en France occupée. Justement, un autre point commun de ces fictions est qu'elles voient leur récit se dérouler exclusivement en zone occupée et rurale et donc sous la double autorité de l'occupant allemand et du régime autoritaire de Vichy. La Résistance, les faits d'armes, l'armée, la collaboration ou encore le génocide juif et tzigane sont bien entendus présents dans les fictions, mentionnés à plusieurs reprises et faisant parfois partie de l'intrigue principale, mais celle-ci se base principalement sur les Français sous l'Occupation, leur relation avec l'occupant, les crises sociales et les souffrances engendrées par la pénurie et le changement radical à la fois politique et militaire du pays.

Enfin, les quatre objets choisis ont tous été produits entre le début des années 2000 et la fin des années 2010 répondant ainsi à la période de développement et d'élargissement du patrimoine et donc des fictions patrimoniales sur les écrans français. Le développement de ces fictions en France résulte d'un contexte de production particulier. En effet, depuis les années 1980 et 1990, on assiste à un renouvellement historiographique autour de la Seconde Guerre mondiale. Après une importance

8 Laurent Véray, in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 166

donnée aux mémoires de la Résistance et de la collaboration après la sortie du film *Le Chagrin et la Pitié* (Marcel Ophüls, 1969), la focalisation est portée sur d'autres aspects de l'histoire à partir de 1990. Une attention particulière est portée aux victimes et à la violence des conflits notamment depuis la reconnaissance par le président de la République Jacques Chirac de la responsabilité de la France dans la déportation des Juifs en 1995. De plus, les historiens questionnent et remettent en cause le roman historique et la mémoire collective mis en place par la société. Ce contexte de renouvellement historiographique s'accompagne d'un cadre commémoratif de plus en plus important marqué par la notion de « devoir de mémoire ». En effet, depuis les années 1990, les commémorations prennent une place de plus en plus grande en France comme en témoigne la lecture d'une lettre de Guy Môquet dans les lycées demandée par le président Nicolas Sarkozy en 2007. Le renouvellement dans l'écriture des mémoires de la Seconde Guerre mondiale associé à un culte du souvenir de plus en plus important favorisent ainsi la production et la réalisation de films et de téléfilms historiques à vocation patrimoniale.

Concernant l'élaboration du corpus, certaines productions auraient pu également correspondre à la thématique de recherche par de nombreux aspects mais n'ont pourtant pas été retenues dans l'analyse. Il s'agit principalement de deux films : *Bon Voyage* de Jean-Paul Rappeneau (2003), *Monsieur Batignole* de Gérard Jugnot (2002) et d'un téléfilm *Monsieur Léon*, de Pierre Boutron (2006). Ces trois réalisations voient ainsi leur action se dérouler pendant la Seconde Guerre mondiale et représentent également à leur façon le quotidien des Français sous l'Occupation et pendant la débâcle. Les deux premiers films ont été écartés en raison de leur localisation géographique. En effet, *Bon Voyage* se déroule principalement dans les villes de Paris et de Bordeaux tandis que *Monsieur Batignole* se déroule également en grande partie à Paris et en zone libre. Pour permettre une confrontation plus logique des fictions, la conservation d'un contexte géographique précis, à savoir la campagne en zone occupée, exclut donc ces deux films. Effectivement, le quotidien des urbains sous l'Occupation et encore plus dans des villes comme Paris était forcément différent de celui des ruraux, comme la vie en zone libre était également différente de celle en zone occupée, au moins jusque fin 1942. De plus, concernant le film de Jean-Paul Rappeneau, le scénario s'intéresse quasi exclusivement à une couche supérieure de la société (vedettes, ministres, scientifiques) ce qui apparaît comme un échantillon peu représentatif des Français de l'époque. Pour le téléfilm *Monsieur Léon*, les raisons sont un peu différentes. Le téléfilm se base sur la relation d'un enfant avec son grand-père qu'il pense collaborateur en raison de ses actions et de ses remarques. Ce dernier s'avère au final être un résistant important dans le village qui finira par être emprisonné et déporté. De cette façon, le téléfilm semble mettre beaucoup plus en avant une dimension résistante de la guerre en effaçant quelque peu le quotidien des Français. Il en

ressort plus une nouvelle version d'une mémoire résistancialiste qui s'éloigne de la tendance de représentation de la vie en temps de guerre. Toutefois, le traitement de l'enfance dans ce film est plutôt intéressant et se rapproche en cela de ce que l'on peut observer dans les fictions retenues.

Pour revenir aux objets composant le corpus, la première fiction retenue est le téléfilm franco-belge *Le Silence de la mer*, réalisé par Pierre Boutron en 2004 pour France Télévisions et coproduit avec la RTBF. Le film est une adaptation libre de deux nouvelles de Vercors *Le Silence de la mer* (1942) et *Ce jour-là* (1943). *Le Silence de la mer* avait déjà été préalablement adapté pour le cinéma en 1949 par Jean-Pierre Melville. Il sera ainsi intéressant de remarquer les glissements et les permanences entre la nouvelle originale, l'adaptation aux lendemains du conflit et cette adaptation presque soixante-ans plus tard qui sont caractéristiques d'un changement de mentalité entre les différentes décennies.

Le deuxième film retenu est *Suite Française* réalisé par Saul Dibb en 2014. C'est la première adaptation du roman éponyme d'Irène Némirovsky écrit pendant les années d'Occupation jusqu'en 1942 puisque l'auteure d'origine juive a été victime du génocide et déportée à Auschwitz d'où elle ne reviendra pas. Le roman est publié seulement en 2004 grâce aux notes retrouvées dans une valise par les enfants de l'auteure.

Ces deux premiers objets possèdent déjà plusieurs similitudes. La principale est qu'il s'agit de deux adaptations littéraires des textes écrits pendant le conflit. Il y a donc une double volonté patrimonialisante dans ce choix d'adaptation. Tout d'abord, le souvenir de la guerre est entretenu et transmis, mais c'est aussi la connaissance et la pérennité de ces œuvres écrites pendant le conflit qui sont valorisées. Ces adaptations « honorent une démarche qui vise à traduire et diffuser le patrimoine culturel »⁹. Dans le même temps, et c'est là où l'étude comparative se révèle intéressante, on peut remarquer que ces fictions adaptent très librement les œuvres dont elles sont tirées et ne collent pas parfaitement au récit original. Les fictions sont, en effet, « volontairement retravaillées de manière à les faire rentrer de plain-pied dans la culture contemporaine »¹⁰ comme cela est visible dans beaucoup d'autres adaptations de ces dernières années. Ce phénomène est le plus visible dans la caractérisation et le point de vue des personnages, en particulier concernant les personnages féminins et les soldats allemands. Comme Sabine Chalvon-Demersay le propose pour une étude de l'adaptation en téléfilm du *Bossu* de Paul Féval en 2003, une méthode spécifique doit être appliquée à l'analyse de ces objets :

9 Francis Vanoye « L'adaptation comme genre du cinéma français » in Raphaëlle Moine (dir.) *Le cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p.122 cité par Fabien Bouilly, « Les period films de Benoît Jacquot : un rapport en tension au patrimoine », in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.) *op. cit.*, p.71

10 Sabine Chalvon-Demersay, « Si tu ne vas pas à Lagardère, fictions patrimoniales et rapport au passé ; patrimoine et transmission » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 79

Il s'agit donc d'entrer dans les histoires, de suivre les héros, d'observer leurs interactions, de reconstituer leurs objectifs, de recueillir leurs jugements sur autrui, d'identifier leurs aspirations et leurs déceptions, en étant attentifs à ce que chacun comprend des autres et à la dynamique des interactions. Il faut appliquer cette méthode aux romans d'origine, aux adaptations successives d'un même roman ou de romans différents. Dans ce contexte, la question n'est plus de savoir si l'adaptation est fidèle ou non à l'œuvre originale. Elle consiste plutôt à se demander en quoi les transformations que lui ont fait subir les personnes qui sont intervenues pour la mettre à l'antenne, peuvent informer en retour sur la recomposition collective des repères partagés. C'est ainsi qu'on peut faire apparaître les variations significatives qui deviennent un outil d'accès à nos propres contradictions culturelles¹¹.

Une étude des différents personnages suivant cette méthode permettra ainsi de mesurer les évolutions de caractérisation d'une adaptation à l'autre qui témoignent de la portée de la mentalité contemporaine sur un récit écrit il y a plus de 70 ans par des auteurs ayant eux-mêmes vécus le conflit. Ainsi, ces adaptations « semblent plus soucieuses d'activer des problématiques contemporaines que de prendre en charge l'épaisseur du passé »¹². Cette tendance à rendre le passé existant dans le présent, plus proche des téléspectateurs contemporains et de leurs habitudes, fait écho au présentisme définit un peu plus tôt. En effet, au lieu d'assumer les différences entre la mentalité et les habitudes de vie quotidienne du passé et celles d'aujourd'hui, ces fictions arrangent l'adaptation pour réduire cet écart et mieux interpeller le spectateur moderne et donc le sensibiliser à cette vision du passé. Cette façon d'appréhender le passé en le refusant au profit d'une actualisation simpliste est discutable du point de vue historique. En effet, cette représentation va à l'encontre de la pensée et de la méthode de l'historien. La prise en compte du contexte de l'époque n'est pas respectée au profit d'une vision moderne et donc déformée des événements. L'historicité supposée de ces productions pose donc problème.

De plus, ces deux objets se ressemblent sur le plan narratif en traitant avec une grande similitude du sujet : celui d'une histoire d'amour franco-allemande impossible entre un officier allemand de la Wehrmacht et une jeune femme française de bonne famille. En choisissant d'adapter le deuxième chapitre de *Suite Française, Dolce*, le film se focalise ainsi sur cette histoire pendant l'Occupation plus que sur celle de l'exode précédemment traitée par Irène Némirovsky. De même, l'adaptation du *Silence de la mer* met en lumière cet aspect quasi-inexistant de la nouvelle originale (seuls les sentiments de Von Ebrenac envers la jeune nièce peuvent être devinés) mais déjà esquissés par Melville (plusieurs plans de la version du cinéaste appellent à l'interprétation d'une éventuelle réciprocité des sentiments). Or, ici dans cette adaptation de 2004, l'intrigue du *Silence de la mer* semble presque plus proche de celle de *Suite Française* que de la nouvelle de Vercors.

11 *Ibid.*, p. 82

12 *Ibid.*, p.92

Néanmoins la sortie à un mois d'écart du roman (publié en septembre 2004) et de la diffusion du téléfilm (en octobre de la même année) empêche d'y voir un lien réel, mais plutôt une tendance de l'adaptation qui se dessine autour de cette thématique.

Un autre film vient compléter ce corpus, il s'agit de *En mai fais ce qu'il te plaît*, réalisé par Christian Carion en 2015. Ce film peut être envisagé comme le *Joyeux Noël* (Christian Carion, 2005) de la Seconde Guerre mondiale tant les thèmes traités sont similaires. Christian Carion semble utiliser la toile de fond de la Seconde Guerre mondiale de la même façon que celle de la Grande Guerre en y projetant des inquiétudes contemporaines, notamment sur les enjeux européens, tout en voulant donner à voir un aspect oublié de la guerre : l'exode des populations. De cette façon, Carion se place en concurrence avec l'historien, proposant une version du passé qui devrait avoir sa place dans l'histoire collective du pays. La posture du cinéaste est évidente dans la présentation du contexte et du sens du film sur le site officiel de la production :

Le 10 mai 1940, l'armée Allemande passe à l'attaque et, au bout de 10 jours, les chefs de la meilleure armée du monde savent que tout est perdu. 10 millions de Français se ruent sur les routes pour fuir. Abandonnés par les autorités, livrés à eux mêmes, ces « fuyards » comme disait Pétain ont tenté de survivre. Le cinéma s'est très peu intéressé au destin de ces gens, les oubliés de l'histoire officielle¹³.

En rendant hommage aux Français ayant subi l'exode de 1940, Carion prend la responsabilité de porter à l'écran cet aspect peu traité de la guerre afin, dit-il, de le sortir de l'oubli. Pour *En mai fais ce qu'il te plaît*, comme pour *Joyeux Noël*, « il est évident que Carion fait son film avec la mentalité d'aujourd'hui, sans tenir compte de celle de l'époque »¹⁴. Cependant, la différence de point de vue entre la réalité historique et la vision actuelle que Carion transpose dans son récit est intéressante à analyser particulièrement au niveau des relations européennes.

Enfin, le dernier objet du corpus est la série française produite et diffusée de 2009 à 2017 sur France Télévisions *Un village français*, créée par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé. Dans le cadre de notre étude sur les fictions traitant de la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement de la France occupée, seules les trois premières saisons de la série seront retenues pour l'analyse. En effet, elles couvrent la période de juin 1940 à novembre 1941 correspondant aux périodes traitées dans les autres films du corpus et qui vont elles aussi de la débâcle à l'invasion de la Russie par l'Allemagne nazie et ses conséquences en France. Le traitement d'une même période et de thématiques semblables permet de créer un corpus cohérent au sein de la totalité plus hétérogène

13 Voir l'article de *La Voix du Nord* : <https://www.lavoixdunord.fr/art/accueil/exode-de-1940-dans-le-nord-christian-carion-fait-un-appel-a-temoins-pour-son-prochain-film-ia0b0n292518>

14 Laurent Véray, in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op.cit.*, p. 163

des films sur le sujet.

Quelques épisodes spécifiques ont été sélectionnés dans le cadre de l'analyse : les épisodes 1 et 2 de la saison 1 (*Le débarquement* et *Le chaos*), les épisodes 3 et 6 de la saison 2 (*La leçon de choses* et *Le coup de grâce*) et enfin les épisodes 1, 3, 4, 6 et 8 de la saison 3 (*Le temps des secrets*, *La planque*, *Si j'étais libre*, *La java bleue* et *Le choix*) ainsi que d'autres séquences ayant un intérêt pour notre recherche.

La série ne cherche pas, a priori, à imposer une vision de l'histoire, mais plutôt à inviter les téléspectateurs à réfléchir à sa complexité sans manichéisme et en respectant les consciences de chacun des protagonistes. La question de l'appartenance de cet objet audiovisuel à la catégorie des fictions patrimoniales peut se poser. Bernard Papin dans son étude d'*Un village français* interroge justement la nature de la série :

Les efforts de catégorisation sont toujours un peu vains tant il est difficile de faire entrer exactement les œuvres dans un modèle générique, trop grand ou trop étroit pour elles. Cette chronique « villageoise » qu'est *Un village français* pourrait-elle cependant être rapprochée de ces fictions « patrimoniales » qui assument une « fonction mémorielle » en proposant la « mise en scène d'un héritage collectif » et qui ont vocation « à constituer une communauté de spectateurs unifiée par un passé commun » ? Rien n'est moins sûr car nous sommes loin ici d'une œuvre qui se contenterait d'illustrer *joliment* un passé un peu momifié et solidement mythifié, à la manière du *heritage film* britannique, par exemple. Il y a, au contraire, dans *Un village français* l'ambition de questionner notre mémoire commune et, précisément, de mettre en doute le *roman historique* que toute société s'efforce, après-coup, de (re)composer à partir de son expérience historique...¹⁵.

Il est vrai que la question de l'appartenance d'*Un village français* à l'ensemble des fictions patrimoniales peut être soulevée. Grâce à l'apport de Jean-Pierre Azéma, la série questionne à la fois les mémoires collectives et la mémoire entretenue par la société française dans une logique historiographique rigoureuse se rapprochant du travail de recherche. Cette dimension réflexive lui confère un statut spécifique mettant à distance la nostalgie propre aux fictions patrimoniales.

Ces quatre fictions forment un corpus hétérogène répondant tous plus ou moins à l'appellation de fiction patrimoniale. Ce constat implique différentes approches méthodologiques et documentaires qui permettront d'étudier de plus près la représentation de la France occupée dans les fictions françaises depuis le début du XXI^e siècle. Le concept de fiction patrimoniale, avec ce qu'il sous-tend, permet ainsi d'envisager autrement la problématique de la représentation de l'Occupation au cinéma et à la télévision. Ce changement de paradigme analytique répond, en quelque sorte, à la préconisation de Sylvie Lindeperg mentionnée plus haut.

15 Bernard Papin. « *Un village français* » : *L'histoire au risque de la fiction*. Editions Atlande. 2017. p. 19

Plusieurs approches méthodologiques vont être utilisées afin d'analyser ces différents objets qui répondent tous à une grille de lecture similaire. Une perspective historique traitant de l'authenticité, de la vraisemblance des images de fiction en se basant sur les études historiennes menées par les spécialistes de la période (Jean-Pierre Azéma, Philippe Burin ou encore Jean-Louis Crémieux-Brilhac) permettra de repérer les éventuels anachronismes ou distorsions de la réalité historique. Cette démarche permettant de questionner la représentation de la France occupée sera croisée avec une approche « cinéma et histoire » (et par extension « télévision et histoire »). En faisant cela, nous pouvons mieux comprendre les forces qui entrent en jeu au moment de la reconstitution d'une période historique. Les études développées par Marc Ferro et par Michèle Lagny entre autres sur les liens entre la société productrice et le matériau film seront ainsi très utiles sur le point de vue méthodologique.

Enfin, le corpus répondant à l'ensemble constitué des fictions patrimoniales, une approche de type socio-culturelle sera également mobilisée. Elle invitera à questionner les différents objets parallèlement aux problématiques culturelles et sociales du XXI^e siècle. Les études de genre, celles portant sur les contextes de production ou d'autres portant sur l'étude de la presse critique et populaire par exemple, seront convoquées dans le cadre de notre recherche. En d'autres termes, la méthode, nourrie par ces trois perspectives d'études, conduit non seulement à analyser formellement les films, téléfilms et séries télévisées dans leurs choix esthétiques et artistiques (« un préalable instrumental à la démarche proprement historique »¹⁶), mais aussi à questionner de manière plus précise les contextes de production et de diffusion ayant amené à ces choix.

De plus, une analyse détaillée de la genèse et de l'origine de ces projets sera convoquée au prisme des différents enjeux liés à l'histoire du cinéma et de la télévision et des contextes sociaux. En effet, ces différentes productions ont vu le jour dans un environnement social spécifique où le devoir de mémoire tend à s'imposer et où la notion de patrimoine est de plus en plus élargie, marquant le présent de l'empreinte d'un passé de plus en plus étendu. Les logiques de programmation des chaînes de télévision seront aussi prises en considération afin d'expliquer les choix effectués par les diffuseurs.

Enfin, une étude de la réception de ces objets à la fois critique et publique pourra être envisagée afin, notamment, d'y déceler les mécanismes pédagogiques et attractifs spécifiques à ce type de production. De cette façon, les discours critiques, les articles de presse, les matériels publicitaires (affiches, dossiers de presse, ...), les réactions spectatoriennes ou encore les bonus DVD, les making-of et les différents dispositifs créés autour des productions (livres, bande-

16 Michèle Lagny, « L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire », *Hors cadre n°9*, « Film/Mémoire », 1991, p.66

dessinées, documentaires, ...) seront également étudiés afin d'enrichir l'analyse de la représentation de la France occupée en ce début de siècle. Cette méthode qui recouvre beaucoup de perspectives et qui mobilise des outils différents, allant de l'analyse formelle à l'analyse des discours critiques ou publicitaires, nous permettra de mieux définir et expliquer cette tendance du cinéma et de la télévision française à la patrimonialisation de certaines périodes historiques (en l'occurrence celle de l'Occupation) ; à la fois dans le but d'en tirer des leçons pour le futur (en y projetant nos angoisses contemporaines) d'une part et de sauvegarder une certaine idée du passé qui tendrait justement à nous rassurer d'autre part.

Par conséquent, notre recherche s'articule autour de trois pôles majeurs : celui de la reconstitution historique au sein des fictions patrimoniales, à la fois pédagogique et muséale, celui des relations européennes au cœur des préoccupations actuelles et enfin celui d'une représentation particulière de l'Occupation et de ses contemporains vouée à répondre aux enjeux mémoriels et aux problématiques dont on débat de plus en plus de nos jours (droit des femmes et des enfants, accueil des réfugiés).

Le premier pôle d'analyse s'attardera ainsi sur la place tenue par les fictions historiques dans le paysage audiovisuel français et sur la mise en place de différents dispositifs pédagogiques autour des fictions traitées notamment celles utilisées par les enseignants pour accompagner leurs cours, faisant de la fiction un nouveau moyen de diffusion de la connaissance historique. Ensuite, les procédés d'immersion spectatorielle allant de l'esthétique muséale à l'utilisation d'effets spéciaux plus ou moins spectaculaires seront analysés pour leur caractère immersif et divertissant qui fait écho aux nouvelles technologies et aux nouvelles scénographies que l'on voit émerger notamment au sein des musées, questionnant le statut de l'histoire et de sa circulation culturelle aujourd'hui.

Le deuxième pôle d'analyse concerne plus spécifiquement les relations européennes dépeintes dans les différentes fictions, faisant écho au contexte mouvementé de l'Union européenne depuis sa création. Le souvenir de la Première Guerre mondiale sera étudié, comme une faille, une cicatrice qui ne se referme pas entièrement pour les peuples européens et qui pourtant les unit. Une étude de la caractérisation des personnages allemands au sein de ces fictions sera menée, révélant une vision beaucoup plus nuancée de l'ennemi d'hier qui permet une évolution narrative souvent plus dramatique voire romantique. Enfin, la musique de film et la musique dans le film seront ensuite analysées, notamment dans leur dimension symbolique et leur caractère universel susceptibles de rapprocher les nations, d'envoyer un message d'espérance plus fort concernant la nécessité d'une entente pacifique européenne.

Le troisième et dernier pôle quant à lui s'intéresse à la fois à la nature de la mémoire qui est entretenue dans ces films et plus particulièrement à une mémoire marquée et orientée par la

mentalité contemporaine en se basant sur la représentation des civils. Un premier panorama de la population française portée à l'écran dans ces fictions sera d'abord analysé afin de pointer les tendances de représentation oscillant entre tradition et modernité à la fois au niveau des classes sociales mais aussi de l'engagement dans le conflit. La distribution des personnages nous apportera également des réponses sur cette représentation d'un échantillon de Français dans la tourmente du conflit. Un apport des *gender studies* servira ensuite à étudier de plus près les personnages de femmes, plus présents que jamais dans ces fictions patrimoniales (la majorité des premiers rôles des fictions retenues étant tenus par des femmes). Une attention sera portée sur le costume et ce qu'il véhicule comme lecture de la condition féminine durant l'Occupation. Enfin, c'est le point de vue et la place des victimes qui sera questionné, particulièrement celui des enfants et des réfugiés politiques qui sont le plus représentés dans ces fictions. La question de l'enfance et de sa protection devient un enjeu de plus en plus central dans notre société contemporaine comme celle des migrants et des flux migratoires qui prennent de plus en plus d'ampleur depuis les années 2010 et qui par conséquent marquent la narration de ces fictions.

En fin de compte, le but essentiel de notre recherche est de tenter de comprendre les enjeux contemporains qui caractérisent la reconstitution audiovisuelle de la mémoire et de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Depuis plus de 80 ans maintenant, la nécessité de transmettre et de donner une forme nouvelle et plus juste au souvenir des témoins de ce passé se ressent plus que jamais. Ces souvenirs reconstitués qui pourraient former un récit à part entière pour les générations futures sont toutefois, dans une certaine mesure, tronqués et orientés en fonction de l'actualité et des leçons que l'on veut tirer justement du passé pour les nouvelles générations. La question de la mise en images de l'histoire et de sa transmission se pose donc toujours avec beaucoup d'acuité, d'autant que la censure politique au cinéma et à la télévision n'a plus officiellement cours¹⁷.

17 Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 532

Plan détaillé du mémoire final

- I. Transmettre l'Histoire au XXI^e siècle
 1. Des fictions intermédiatiques
 - 1.1 La fiction historique et patrimoniale
 - 1.2 Le cas de la série télévisée historique
 - 1.3 Des dispositifs pédagogiques
 2. Immerger le spectateur
 - 2.1 Représenter l'authentique
 - 2.2 Images sensorielles de l'Occupation

- II. Les relations européennes au cœur des préoccupations patrimoniales
 1. Les cicatrices de la Première Guerre mondiale
 - 1.1 Un traumatisme commun et réunificateur qui brouille la reconstitution
 - 1.2 Un double passé : réparer les erreurs de 14-18 et de 39-45
 2. Caractérisation et représentation de l'ennemi
 - 2.1 Une vision nuancée de l'Allemand
 - 2.2 Les relations franco-allemandes
 3. La musique dans les fictions : discours autour des relations européennes
 - 3.1 La bande-originale : entre tension et nostalgie
 - 3.2 Musique et espoir d'entente européenne

- III. Représenter les civils: quand le passé résonne avec l'actualité
 1. Représentation de la population française
 - 1.1 Un population catégorisée et sous tension
 - 1.2 Étude de la distribution
 2. Étudier la guerre au féminin
 - 2.1 Des femmes authentiques et modernes
 - 2.2 S'affirmer par le costume
 3. Les victimes : un moteur de la fiction
 - 3.1 La figure de l'enfant en temps de guerre
 - 3.2 Les réfugiés politiques : une problématique contemporaine

Transmettre l'Histoire au XXI^e siècle

La transmission de l'Histoire évolue au fil des siècles. Son enseignement est devenu plus important au cours du XX^e siècle. A l'heure de la l'hypermédiatisation et de la culture de masse, cette discipline s'adapte aux nouveaux moyens de communication pour élargir son public. Les fictions historiques ont toujours été un moyen de diffuser l'Histoire et d'entretenir une mémoire historique collective, et cela est encore plus vrai dans une société marquée par l'intermédialité. La volonté d'évoquer le passé a des incidences aussi bien sur les supports, les formats, mais aussi sur le contenu même des récits fictionnels. Le caractère intermédiatique des fictions patrimoniales induit forcément l'éclosion de nouvelles méthodes de travail, mais aussi de nouvelles formes dans la représentation de la Seconde Guerre mondiale et en particulier de la période de l'Occupation. En fait, ces médias sont mus par un même désir de transmettre, selon une logique didactique dans tous les champs culturels. Cette démarche pédagogique, visible par la pluralité des médias concernés, se traduit par une esthétisation spécifique de la fiction, qui tend de plus en plus à adopter un style muséal et immersif en lien avec l'évolution de la scénographie des musées modernes.

Des fictions intermédiatiques

Les fictions patrimoniales constituent un groupe intermédiatique comme le définissent Pierre Beylot et Raphaëlle Moine dans l'introduction de leur étude dédiée à cet ensemble :

L'appellation « fiction patrimoniale » permet de constituer ces films et téléfilms en une véritable série, alors que les vocables traditionnels de «fiction ou fresque historique », « film (ou téléfilm) en costumes », « adaptation », « film d'époque » d'une part désignent de façon imparfaite, en le segmentant, un phénomène intermédiatique global, et d'autre part en masquent la spécificité¹.

La nécessité d'utiliser un vocable nouveau pour identifier les fictions historiques françaises depuis les années 80 et 90 a été motivée par le caractère profondément intermédiatique de ces fictions historiques. L'Histoire s'infiltré dans tous les écrans français et dans tous les formats dans un engouement certain autour des reconstitutions historiques. Avant de s'intéresser de plus près aux images de l'Occupation que le XXI^e siècle propose, il est essentiel de traiter du caractère intermédiatique de ces fictions patrimoniales. La forme et le contenu de ces fictions sont majoritairement dictés par leur appartenance à des médias différents (cinéma, télévision, Internet)

¹ Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 10

tout en conservant des similitudes inhérentes à la période de production. Ce retour sur les spécificités de ce genre intermédiatique est incontournable pour l'analyse des contenus historiographiques.

La fiction historique et patrimoniale

Comme Pierre Beylot et Raphaëlle Moine le démontrent dans leur étude, les fictions historiques au tournant du XXI^e siècle ne sont plus de simples films en costumes, mais constituent une tendance plus complexe possédant des caractéristiques propres qui permettent de rassembler les fictions au sein d'un genre nouveau. Un des changements majeurs entre les fictions en costumes classiques du cinéma français des années 50 et les films patrimoniaux depuis les années 1980 est le glissement de période dans les événements représentés :

De plus, concernant le cinéma, le poids de la tradition du film en costumes des années 1950, qui privilégie la Belle Époque et l'Ancien Régime, constitue un frein pour saisir un corpus contemporain qui intègre un passé plus récent : celui des fictions qui se passent pendant les années de guerre et d'Occupation – *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003), *Monsieur Batignole* (Gérard Jugnot, 2002) – dans les années 1950 [...] Or, le costume, la reconstitution d'époque, la mobilisation de signes destinés à éveiller chez les spectateurs une mémoire commune, recouvrent désormais un passé plus étendu et s'étendent au passé immédiat, traité ainsi comme patrimoine commun.²

L'Occupation devient ainsi depuis les années 1980 un des épisodes historiques les plus représentés au cinéma et à la télévision, témoin de l'engouement que cette période suscite aujourd'hui. Ceci s'explique aussi du fait de la plus grande distance temporelle nous séparant du conflit qui libère sa mémoire. Les fictions patrimoniales constituent donc un genre à part, différent de celui de la fiction en costumes et qui possède des spécificités propres : une esthétique muséale authentifiante, la présence de vedettes et de stars du cinéma français et parfois mondial, un dialogue entre cinéma d'auteur et cinéma populaire, un traitement progressiste de l'Histoire notamment sur le plan du genre, un caractère intermédiatique et une internationalisation des propos.

C'est tout d'abord le caractère intermédiatique de ces fictions qui pousse à les classer différemment, à rassembler des objets pourtant éloignés dans leur structure mais, qui possèdent les mêmes ambitions et sont marqués par une même vision du passé. De ce fait, la représentation de l'Occupation en France se retrouve à la fois dans des films de cinéma, des téléfilms ou encore des séries télévisées. Chaque forme médiatique possède ses propres règles et influe sur les choix de mise en scène et de reconstitution historique, mais toutes conservent des fonctionnements similaires

² *Ibid.*, p. 14-15

sur le plan patrimonial et mémoriel. Avant de continuer plus loin sur les spécificités de la fictionnalisation de l'histoire au XXI^e siècle, arrêtons nous sur les modalités de production et de réception des fictions retenues pour cette étude.

En 2004, France 2 produit le téléfilm *Le silence de la mer* adapté de la nouvelle du résistant Vercors. La chaîne produit durant les années 2000 de nombreux téléfilms grand public sur des sujets historiques ou des affaires ayant marqué l'opinion française. Ce format court nécessite peu de moyens, l'accent est mis sur la qualité de la reconstitution et sur le texte adapté donnant une mise en scène simple mais efficace. *Le silence de la mer* est produit dans la logique patrimoniale des reconstitutions historiques et des adaptations littéraires permettant à des acteurs populaires d'incarner des rôles marquants. Ce téléfilm d'une durée d'une heure trente rassemble 7,3 millions de téléspectateurs lors de sa première diffusion en octobre 2004 et conserve une bonne audience, témoin de son succès auprès du public, lors de ses rediffusions en décembre 2007 (5,9 millions de téléspectateurs) et en avril 2009 sur France 3 (3 millions de téléspectateurs)³. Les critiques autour du film sont unanimes et soulignent une télévision populaire et de qualité comme ces articles de l'époque le mentionnent :

« *Le silence de la mer* : bouleversant. La télé qui donne envie de lire ou de relire, ce n'est pas si courant. »⁴

Le Silence de la mer, est un pur moment d'émotion.⁵

Quelques années plus tard, en 2009, c'est au tour de France 3 de produire une fiction historique ayant pour sujet l'Occupation mais cette fois-ci dans un format inédit, celui de la série télévisée avec *Un village français*. Cette série, ayant pour ambition de donner à voir et à comprendre le comportement des Français pendant l'Occupation, se poursuivra sur sept saisons, environ une par année d'Occupation, permettant ainsi au téléspectateur de se plonger de manière chronologique et détaillée dans la tourmente des années noires pendant 72 heures environ aux côtés des habitants du village fictif de Villeneuve. Cette série est novatrice sur bien des aspects notamment sur son format et son mode de production. En effet, la temporalité unique de la série par rapport au film de cinéma ou au téléfilm amène des spécificités dans la reconstitution qu'il est nécessaire de pointer et d'observer. La série regroupe une audience avec une moyenne de 4 millions

3 Selon Hélène Eck, « Des éditions de minuit à Youtube, Le Silence de la mer », *Nouveau Monde éditions « Le Temps des médias »*, n°14, 2010, p. 166.

4 *Le Parisien*, 26/10/2004, <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-silence-de-la-mer-bouleversant-26-10-2004-2005403633.php>

5 *Le Monde*, 24/10/2004, https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/10/24/p-le-silence-de-la-mer-p_4302050_1819218.html

de téléspectateurs au cours des trois premières saisons⁶. De même que pour *Le silence de la mer*, la critique télévisuelle note la qualité et l'authenticité de la série :

Un village français : une série qui sonne vrai.⁷

Les deux dernières fictions du corpus sont des films de cinéma. D'une longueur allant de 107 à 114 minutes, ces deux films diffèrent par leur mode de production. *Suite française*, est une production internationale vouée à une exportation à l'étranger d'où des choix de casting et de mise en scène précis (usage de l'anglais pour tous les personnages) alors qu'*En mai fais ce qu'il te plaît* reste une fiction nationale, produite par des sociétés de productions françaises et vouée à une exportation majoritairement européenne. *Suite Française* rassemble 240 237 spectateurs dans les salles françaises en 2014⁸ tandis qu'*En mai fais ce qu'il te plaît* en rassemble 198 334 en 2015⁹. *Suite française* possède un budget plus important que le film de Christian Carion avec 20 millions de dollars injectés dans la production du film contre 15,2 millions d'euros pour *En mai fais ce qu'il te plaît*¹⁰. En ce qui concerne les critiques de ces deux fictions, une même tendance est observable, la majorité des critiques presse saluent la finesse de la reconstitution tout en déplorant parfois une histoire simpliste.

Ces quatre fictions réussissent à regrouper une certaine audience, que ce soit à la télévision ou au cinéma même si le petit écran rassemble de plus grandes masses de spectateurs que le cinéma sur un sujet similaire. Mais ce n'est pas là leur similitude majeure. Toutes ces fictions, appartenant à la catégorie des fictions patrimoniales, sont symptomatiques d'une vision du passé dans laquelle notre société semble plongée. Tout d'abord, l'omniprésence du passé dans le champ culturel fait écho aux travaux d'Andreas Huyssen autour « des cultures contemporaines hantées par le temps et la mémoire »¹¹ et de « l'obsession pour reconstruire et donner du sens au passé »¹². A côté de cette obsession du passé et de la mémoire qui envahit la société, une autre rupture autour des régimes de temporalité s'opère entre le XX^e siècle et le XXI^e siècle en passant d'un intérêt fort pour le futur et ce qu'il regorge vers une vision du présent engoncé par le passé et la mémoire l'empêchant ainsi de

6 Selon Bernard Papin. « *Un village français* » : *L'histoire au risque de la fiction*. Editions Atlande. 2017.

7 *Le Parisien*, 19/06/2014, <https://www.leparisien.fr/week-end/un-village-francais-une-serie-qui-sonne-vrai-19-06-2014-3935863.php>

8 Selon Allociné, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-214084/box-office/>

9 Selon Allociné, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-204159/box-office/>

10 Selon IMDb.

11 Andreas Huyssen, *Twilight memories marking time in a culture of amnesia*, Routledge, 1995

12 Antoine Faure, Emmanuel Taieb, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/Séries, GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures*, 2020, *Séries : les sens de l'Histoire*, p. 25

se créer un futur. Antoine Faure et Emmanuel Taieb analysent ce phénomène dans leur étude sur *L'histoire à l'épreuve des séries* :

Le recours à l'histoire peut aussi, et finalement, être une façon d'interroger les régimes de temporalités hors de la fiction, par exemple le présentisme dont François Hartog montre comment la logique patrimonialise le passé et tend à refermer le futur sur le présent ; ou par l'accélération de la vie et des temps (dans une tradition plus proche de l'œuvre de l'architecte et philosophe Paul Virilio). [...] Du fait de cette accélération, de la production de l'histoire et de la mémoire, on voit comment ce passé omniprésent dans les séries « contraste de manière notable avec la tendance à privilégier le futur, si caractéristique des premières décennies du XXe siècle ». Cette accumulation des re-présentations du passé peut néanmoins déboucher sur la mise en concurrence des récits historiques, et même une espèce d'overdose de mémoire. L'engouement fait se multiplier les regards sur des épisodes historiques pas si éloignés les uns des autres, chronologiquement comme géographiquement. Et on a même vu des séries porter sur le même phénomène.¹³

Ce constat ne concerne finalement pas seulement les séries télévisées historiques, mais également tous les objets culturels du XXI^e siècle. En effet, l'omniprésence de sujets similaires et l'engouement autour de sujets historiques et mémoriels sont visibles sur tous les écrans et tous les formats audiovisuels, de la série télévisée, au film de cinéma en passant par le téléfilm ou le documentaire. De plus, dès les années 1990, notre société entre pleinement dans l'ère de la consommation et de la mondialisation, les fictions se multiplient à la fois dans les cinémas, mais aussi à la télévision (le nombre de chaînes disponibles augmentant considérablement depuis quelques décennies) et sur Internet avec l'arrivée des plate-formes de streaming. De ce fait, l'on assiste à une sorte de surconsommation de l'histoire, comme Antoine Faure et Emmanuel Taieb le suggère dans leur étude avec cette idée que le passé s'accumule dans des « re-présentations » amenant une overdose mémorielle. Les fictions patrimoniales voient donc le jour dans une société mondialisée, sur-consommatrice, mais aussi au sein d'un contexte mémoriel particulièrement actif comme en témoigne d'ailleurs la forte activité commémorative autour des dates anniversaires des conflits, des personnalités marquantes et des événements majeurs du passé. On peut citer récemment les commémorations qui ont été organisées autour du centenaire de la Grande Guerre de 2014 à 2018, mais aussi la commémoration de l'année 1942, marquée notamment par les rafles et l'accélération de la Shoah. Ce contexte mémoriel fort s'accompagne aussi d'un engouement certain autour du patrimoine comme Pierre Beylot et Raphaëlle Moine en discutent dans leur étude sur l'émergence du genre :

¹³ *Ibid.*, p. 18

La mobilisation et l'explosion du patrimonial dans les productions audiovisuelles sont également en phase avec le formidable développement du patrimoine, dans le champ institutionnel et dans le secteur culturel, et avec l'engouement contemporain pour un patrimoine entendu comme une notion de plus en plus extensive, dont témoigne le succès croissant des Journées du patrimoine, créées en 1984, c'est-à-dire à peu près au moment où ce que nous considérons comme « fiction patrimoniale » apparaît au cinéma. [...]

Pour les sociologues qui travaillent sur le sujet, l'extension et le succès du patrimoine, comme bien commun dans lequel on se reconnaît et que scelle une identité collective et pérenne, sont à mettre en rapport avec les déstabilisations identitaires contemporaines, la mondialisation, la fin des Etats Nations.¹⁴

La mondialisation entraîne ainsi l'émergence et l'attachement des pays à leur patrimoine dans une angoisse de pertes des repères nationaux. On assiste donc depuis plusieurs années à une industrialisation de la mémoire et du patrimoine. Ce contexte de production spécifique entre consommation, mondialisation et devoir de mémoire formate les fictions historiques qui tendent de ce fait à ériger l'Histoire nationale en patrimoine à conserver pour le futur dans une crainte de perte du souvenir et de la mémoire. Cette peur de l'amnésie collective est également mue par une nécessité d'obtenir des réponses face aux problématiques contemporaines et face à un futur incertain, notamment au niveau européen. C'est bien la spécificité des fictions historiques au XXI^e siècle, leur patrimonialisation de l'Histoire s'accorde avec une vision du passé dans la société comme un refuge mémoriel à la fois pour mettre en lumière les zones d'ombres du passé, mais aussi pour y trouver des réponses et des similitudes avec le présent. L'actualisation des référents historiques au sein de la fiction pose toutefois la question de la transmission de l'Histoire.

Le cas de la série télévisée historique

Il existe un cas particulier au sein des fictions patrimoniales, celui de la série télévisée historique. En effet, cet objet possède une nature spécifique qu'il est nécessaire de définir en particulier lorsque l'on traite de l'Histoire et de sa représentation. Ce qui caractérise la série télévisée historique est son rapport unique à la temporalité qui la différencie des films ou des téléfilms unitaires. Cette temporalité permet de nombreuses possibilités aux scénaristes sur le plan narratif ainsi que sur le plan de la reconstitution de la période traitée. Une série se découpant en saisons, puis en épisodes plonge son spectateur dans le temps long et se rapproche en cela d'une logique propre à l'historien. Ioanis Deroide dans un article sur les séries historiques compare justement le travail des scénaristes avec celui des historiens :

D'abord, il est admis que l'œuvre de l'historien, comme celle du romancier, du scénariste, est un discours tenu sur le passé, et non la résurrection du passé lui-même. Ensuite, dans les deux cas, ce discours est

14 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 16-17

formulé au présent et porte la marque d'un sujet irrémédiablement séparé de son objet. Troisièmement, il s'intéresse à des êtres et des événements particuliers et non – comme les sciences expérimentales – à des lois universelles. Enfin, il prend la forme d'une narration, d'un récit toujours lacunaire et irrégulier, fait de pauses et d'ellipses.¹⁵

Le travail du scénariste se rapproche donc de celui de l'historien particulièrement grâce à la possibilité de traiter d'un sujet permettant de soulever des questions de société sur une durée plus ou moins réduite, mais toujours avec plus d'exhaustivité car étudié sur le temps long.

Justement, la reconstitution d'une période sur le temps long permet aux spectateurs, mais aussi aux auteurs, d'accéder à au moins quatre avantages, qu'un simple long-métrage dans une salle de cinéma ne garantit pas en totalité. Ces trois premiers avantages sont développés par Marjolaine Boutet lors d'une conférence à l'Université Jules Verne d'Amiens en 2014¹⁶. L'exposition pendant plusieurs années à des personnages qui peuvent leur ressembler, crée de l'empathie chez les spectateurs qui évoluent dans le temps au même titre que les personnages et les acteurs qui les incarnent. L'identification du spectateur lui permet d'adhérer à la reconstitution qui lui est proposée et donc de s'immerger encore plus, ce qu'un film en salles ne permet pas complètement, car si immersion il y a notamment grâce à la mise en scène de la salle obscure, cette dernière n'excède que très rarement les trois heures. L'émotion ressentie et l'attachement du spectateur à l'histoire est donc décuplée et l'encourage ainsi encore plus à se plonger dans l'Histoire. En effet, l'émotion donne une vision plus immersive et plus ludique et donc a fortiori peut-être plus pédagogique de l'Histoire que la lecture d'un ouvrage universitaire ne le permet. Justement cet aspect touche à une autre spécificité de la série télévisée : son accessibilité au plus grand nombre qui fait entrer l'Histoire dans tous les foyers français. Faire venir l'Histoire dans chaque salon et la rendre accessible à tous par un langage plus universel est également une des possibilités offertes par la série télévisée. Enfin, la dernière qualité des séries télévisées développées par Marjolaine Boutet est sa propension à produire un discours sur le présent par le biais d'un aller-retour constant entre passé et présent, et aussi avec le futur. A cette qualité est donc lié le pouvoir réflexif des séries télévisées qui peuvent commenter à la fois l'historiographie d'une période et son évolution dans les mémoires, mais aussi commenter son propre matériau. *Un village français* offre ainsi dans ses dernières saisons, à la manière de biens d'autres séries télévisées, américaines particulièrement, un retour réflexif sur des événements s'étant produits dans les toutes premières saisons et pour lesquels le spectateur est en connivence avec les personnages. Ainsi, le choix des otages fusillés par les Allemands lors de la saison 3 fera l'objet

15 Ioanis Deroide, « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens », *TV/Séries « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel. »*, 2012, p. 14

16 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=XR3ajfUPYCA&list=PLyrl6OdDfBXHYsG8UnmxUGSNej8jQ4H_9&index=2

d'une partie de l'intrigue de la saison 7, au moment des procès de l'épuration. De plus, l'ajout de *flash-backs* et de *flash-forwards* accentue une nouvelle fois la réflexivité de la série à la fois sur l'évolution des mémoires, mais aussi sur son propre déroulement.

En alliant à la fois émotion, accessibilité, discours sur le présent et réflexivité, les séries télévisées historiques s'érigent comme de nouveaux « lieux de mémoire » comme Pierre Nora a pu les définir. Cet argument est d'ailleurs développé par Antoine Faure et Emmanuel Taieb :

Produire une série historique revient alors à mettre fin à des amnésies nationales ou étatiques, et à proposer une mémoire possiblement appréhendable et partageable par le plus grand nombre. Les conditions de production des séries facilitent largement leur contribution au travail de mémoire, notamment la construction d'un imaginaire sur un passé traumatique, sur le mode d'une « mémoire prosthétique », véritable imaginaire mémoriel pour des générations ou des citoyens qui doivent passer par le biais des représentations médiatiques, ou de technologies culturelles de masse, pour reconstruire et expérimenter un lien avec un passé traumatique comme si c'était leurs propres souvenirs. La médiation de formats courts et, à la fois, en construction sur le long terme, qui offre des situations généralisables à consommation rapide voir boulimique, vise à créer une forme d'empathie avec ces situations passées et à fidéliser, par la même, les audiences.¹⁷

Cette classification des séries télévisées historiques comme de nouveaux lieux mémoriels qui permettent de remettre en cause ou de mettre justement en lumière des périodes historiques plus ou moins controversées afin de réfléchir sur le présent est particulièrement visible pour les séries historiques américaines depuis les années 1990. La « quality TV » américaine impulsée par la chaîne câblée HBO a lancé une nouvelle façon de reconstituer l'Histoire sur le temps long notamment grâce à un système de production unique et un discours beaucoup plus critique voire corrosif sur les événements historiques. Le statut du scénariste, *showrunner*, qui occupe une place aussi importante que celle du réalisateur ou du producteur dans la conception de la série télévisée offre une continuité et une cohérence narrative et historique supplémentaire. Peu de séries télévisées se sont basées en France sur ce système de production, mise à part *Un village français*.

L'historienne Marjolaine Boutet a étudié le fonctionnement de la production d'*Un village français* en accord avec des techniques de production héritées des Etats-Unis. Frédéric Krivine, scénariste en chef de la série, peut être considéré comme le *showrunner* de cette série française. Ce qui fait la spécificité de cette série en France et qui la rapproche des productions américaines est aussi son écriture en ateliers. Frédéric Krivine est à la tête d'une équipe de scénaristes se réunissant pour écrire les différents épisodes à plusieurs mains, permettant ainsi le brassage d'idées. De plus,

¹⁷ Antoine Faure, Emmanuel Taieb, *op. cit.*, p. 12

Krivine n'est pas le seul homme en charge de la production de la série. En effet, les différentes tâches de la production d'une série télévisée sont réparties au sein d'un trio composé du scénariste, d'Emmanuel Daucé et de Philippe Triboit, qui utilisent chacun leurs compétences dans des champs précis de l'élaboration d'une fiction télévisuelle pour mettre sur pieds *Un village français*. Selon Marjolaine Boutet, c'est justement cette capacité de travail à trois cerveaux sans animosité, mais plutôt dans l'enthousiasme et la bonne entente, phénomène rare au sein des productions françaises, qui est le gage de la qualité de la série¹⁸. Frédéric Krivine se charge ainsi de l'écriture de la série aux côtés du conseiller historique Jean-Pierre Azéma et de ses équipes de scénaristes. Emmanuel Daucé, est quant à lui chargé de la production et Philippe Triboit de la réalisation et de la cohérence artistique et esthétique. Grâce à ce trio de producteurs, la série se hisse au niveau de la *quality TV* américaine, qui a fortement influencé Emmanuel Daucé dans sa dimension à réinterpréter un genre classique du cinéma, ici français avec le film de Seconde Guerre mondiale, et d'en proposer une nouvelle version plus ambitieuse et moderne.

Un village français constitue donc une pierre angulaire dans l'histoire de la représentation de l'Occupation sur les écrans français en adaptant au système francophone des méthodes de travail inspirées des séries télévisées américaines qui ont révolutionné le genre de la série historique (*Band of brothers*, *Les Sopranos*, *Mad Men*, entre autres), ce qui en fait sa spécificité. La série va plus loin que les autres fictions sur l'Occupation en accordant un total d'environ 72 heures à la reconstitution de l'Occupation comme nous l'avons vu précédemment. Ce temps long donne l'opportunité de traiter d'une pluralité de comportements au cours des années noires au travers d'une distribution chorale. Aucune autre fiction française auparavant n'avait pu traiter aussi exhaustivement cette période. Son caractère réflexif fait également de cette série une porte d'entrée pour prendre conscience de l'évolution des mémoires depuis la Libération jusqu'à aujourd'hui et constitue en elle-même un nouveau jalon marquant de la mémoire de l'Occupation en France. Après une mémoire résistante incarnée par des films comme *La bataille du rail* (René Clément, 1946) ou encore *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), puis la rupture dans l'évolution des mémoires qu'a constitué *Le chagrin et la pitié*, *Un village français*, semble constituer un nouveau point d'ancrage où, 70 ans après la fin du conflit, les Français s'autorisent pour la première fois une exploration au millimètre près de l'Occupation et de toutes ses facettes, enfin prêts à y faire face.

La série télévisée pose une dernière question qui a pu inquiéter les historiens : est-ce qu'aujourd'hui, de par son caractère immersif, exhaustif et réflexif, la série télévisée historique pourrait remplacer le travail de l'historien auprès des masses ? Cette question fait justement l'objet

18 Voir Marjolaine Boutet, « Un village français, a French auteur series on a public network », *SERIES : International Journal of TV Serial Narrative*, volume III, n°2, 2017, p. 101-114.

de plusieurs interventions et articles des universitaires à l'image de la conférence de Marjolaine Boutet citée plus haut qui a pour questionnement principal : comment *Un village français* peut s'insérer dans les cours et dans l'enseignement de la Seconde Guerre mondiale et de sa mémoire ? On retrouve également ce questionnement dans un autre de ses écrits : « Enseigner la Seconde Guerre mondiale et sa mémoire à l'aide de la série "*Un Village français*" »¹⁹. En effet, l'authenticité de la reconstitution et des propos tenus par la série télévisée constituent un outil pédagogique assez puissant notamment par son accessibilité et son immersion narrative. L'utilisation pédagogique des fictions historiques est avérée, mais il existe des écueils à éviter notamment quand ces fictions créent la confusion à la fois entre la petite et la grande histoire, mais aussi entre les événements fictifs et réels. Pour autant, on remarque depuis les années 2000, une réelle intention pédagogique dans la mise en place de récits historiques sur les écrans français, démontrant la nécessité de transmission mémorielle de ces fictions au sein d'une société de plus en plus en demande de reconnaissance du passé et d'assurance pour le présent et le futur.

Des dispositifs pédagogiques

Le caractère intermédiaire des fictions patrimoniales se manifeste également par l'ensemble des objets dérivés produits autour des fictions ayant pour ambition de prolonger l'expérience spectatorielle en dehors des écrans de cinéma ou de télévision. Les fictions patrimoniales possèdent déjà une volonté pédagogique plus ou moins forte comme on le voit par exemple au travers des adaptations littéraires comme *Le silence de la mer* de Vercors ou *Suite Française* d'Irène Némirovsky. L'adaptation de ces récits amène les spectateurs à les redécouvrir une nouvelle fois et à les maintenir au sein des lectures historiques importantes dans l'histoire du pays. Mais parfois, et de plus en plus au XXI^e siècle, les fictions patrimoniales s'affublent d'un arsenal pédagogique voué à étendre l'expérience spectatorielle et la réflexion autour de l'histoire au-delà des écrans.

Le principal phénomène visible autour des fictions patrimoniales est la production et la diffusion de témoignages en parallèle de la fiction. Ces témoignages sont issus d'une recherche menée par les auteurs et producteurs, à l'image des recherches menées par les historiens, dans le but de donner un cadrage historique au récit et d'accentuer son côté authentique. La présence de témoignages, outils indispensables à l'élaboration de l'histoire, permet également de donner une multitude de lectures aux événements représentés, de faire le lien entre fiction et réalité, entre narration et document ce qui rejoint la méthode employée par les historiens. Cet alliage de

19 Marjolaine Boutet, « Enseigner la Seconde Guerre mondiale et sa mémoire à l'aide de la série « Un village français » », *Historiens et géographes*, n°434, 01/04/2016.

témoignages et de fiction historique n'est pas propre aux fictions françaises des années 2000. En effet, dans les années 1990, Steven Spielberg avait déjà initié ce processus à la suite de la sortie de *La liste de Schindler* (1993) en créant la *Shoah Foundation Institute for Visual History and Education* en 1994. Cet institut a pour but de recueillir des témoignages des rescapés de la Shoah et de les diffuser pour les mettre à disposition des jeunes dans une logique mémorielle afin de les sensibiliser aux horreurs des génocides. Le cinéaste se place ainsi dans la posture de l'historien, recueillant les témoignages et les mémoires, les classifiant avant de les rendre publiques. *Un village français* regroupe de la même façon un recueil de témoignages des Français sous l'Occupation.

En effet, à partir de la première saison et pour quasiment chaque saison de la série (mise à part la deuxième), France 3 diffuse à la suite de chaque épisode, une courte pastille d'une série documentaire intitulée *Un village français... Ils y étaient*. Chaque épisode de cette série s'attache à un aspect spécifique de la guerre traité dans les épisodes précédemment diffusés. Cette série documentaire possède un rôle doublement pédagogique : chaque épisode est structuré de la même façon avec au départ une intervention du conseiller historique de la série Jean-Pierre Azéma qui apporte des précisions historiques sur le sujet puis par la prise de paroles de témoins ayant vécu les événements présentés. Différents contextes propres à l'Occupation sont ainsi traités comme par exemple « L'exode », l'occupation allemande avec « Mon village à l'heure allemande » ou encore « Le sort des Juifs ». Ces diffusions viennent compléter et enrichir l'expérience et l'immersion des spectateurs dans l'histoire en leur proposant, en plus de la reconstitution fictionnelle, un apport de professionnel, avec l'explication de la complexité de la période par un historien, puis un apport émotionnel avec les témoignages. Ainsi, la transmission se rapproche d'une expérience muséale en proposant en plus d'une reconstitution, des preuves historiques réelles et des explications pour rendre accessible le quotidien sous l'Occupation. L'objectif pédagogique de cette série documentaire est affirmé par sa présence sur la plateforme créée par France Télévisions au moment de la pandémie de Covid-19 à destination des élèves: *Lumni*²⁰. Cette plateforme de streaming disponible sur Internet propose du contenu pédagogique gratuit et en continu aux élèves, de l'école primaire au lycée en accord avec les programmes scolaires. La totalité des épisodes d'*Un village français... Ils y étaient* sont ainsi rendus accessibles à tous par France Télévisions dans un but pédagogique. Cela illustre bien la volonté réflexive de la série française qui propose un vrai travail de recherche, d'investigation puis de diffusion au grand public de l'histoire de l'Occupation.

La présence et l'utilisation des fictions par des plateformes et des structures pédagogiques questionnent une fois de plus l'appartenance des fictions historiques aux traces laissées par la Seconde Guerre mondiale dans notre société. Les programmes d'histoire notamment au cycle 3

20 Voir : <https://www.lumni.fr/serie/un-village-francais-ils-y-etaient>

(CM1-CM2-6è), proposent de passer par l'exploration des traces laissées par les conflits dans l'environnement proche des élèves. Ces traces peuvent donc tout à fait être constituées des fictions produites autour des conflits et qui se retrouvent sur les écrans français. Symptomatique de ce phénomène, des professeurs des écoles utilisent par exemple la série animée *Les grandes grandes vacances* diffusée en 2015 sur France 3 comme un outil pour étudier la Seconde Guerre mondiale en CM2²¹ de même que la bande dessinée *Les enfants de la Résistance* (Vincent Dugomier, Benoît Ers, depuis 2015). De la même façon, *Un village français* peut s'avérer pertinent pour travailler autour de cette même thématique au collège puis au lycée. Ce constat remet donc une nouvelle fois en perspective l'apport que les fictions patrimoniales et historiques peuvent avoir en termes de souvenir et de mémoire du conflit notamment en servant comme première approche, peut-être plus engageante qu'un manuel d'histoire, pour les plus jeunes. Sur le même thème, on retrouve le téléfilm *Le silence de la mer* et les épisodes d'*Un village français* sur la plate-forme pédagogique gouvernementale Réseau Canopé au sein des ressources disponibles autour du Concours national de la résistance et de la déportation²², appuyant ainsi l'appartenance des fictions aux traces laissées par l'Occupation dans la société.

Enfin, en parallèle des témoignages filmés qui trouvent leur place sur des plate-formes pédagogiques, d'autres objets dérivés sont également produits à la suite des fictions, principalement des livres. Pour l'écriture du film *En mai fais ce qu'il te plaît*, le réalisateur Christian Carion a lancé une campagne de témoignages dans les Hauts-de-France sur les expériences vécues pendant l'Exode de 1940, se plaçant au cœur d'une démarche de recherche historique. A la suite de la production du film, ces témoignages ont fait l'objet d'un recueil vendu en librairie et en grande surface : *Paroles d'exode, mai-juin 1940, Lettres et témoignages des Français sur les routes* mis en pages par Jean-Pierre Guéno (auteur de *Paroles de poilus*) chez Librio. La couverture du recueil précise l'apport de ces récits à l'élaboration du film de Christian Carion avec cette accroche : « Les récits authentiques qui ont inspiré *En mai fais ce qu'il te plaît* un film de Christian Carion », en appuyant ainsi sur le caractère authentique de la reconstitution du film. Ce recueil servant à la fois de publicité par son encadré sur la couverture et sa présence au sein du dossier de presse²³, démontre également une volonté du réalisateur et des producteurs de proposer un outil pédagogique pour élargir l'expérience fictionnelle au-delà des écrans. De cette façon, le réalisateur se place également comme un historien qui, après avoir recueilli des témoignages, les rassemble afin d'apporter sa pierre à l'édifice mémoriel du souvenir de l'exode et de l'Occupation en France. Le récit historique arrive donc sur un

21 Voir sur ce sujet le dossier pédagogique créé par une enseignante du premier degré :

<http://laclassedemaoam.eklablog.com/dossier-sur-la-mini-serie-les-grandes-grandes-vacances-a164289746>

22 Voir: <https://www.reseau-canope.fr/cnrd/node/7421> et <https://www.reseau-canope.fr/cnrd/node/9143>

23 D'après le dossier de presse de *En mai fais ce qu'il te plaît*, p. 15.

autre support, et un autre média : le livre, pour proposer une immersion supplémentaire au spectateur intéressé qui souhaiterait en connaître davantage. A côté de ces recueils de témoignages offrant un nouvel éclairage et une nouvelle trace de la guerre, les fictions contemporaines produisent également d'autres types d'ouvrages littéraires. En effet, Christian Carion édite le récit de son film sous le format d'un roman chez Flammarion, comme il l'avait déjà fait avec *Joyeux Noël* en 2005. Ce roman permet au spectateur de redécouvrir le film dans un autre format offrant une autre expérience de lecteur et non plus de spectateur pour peut-être faire éprouver des sentiments et des émotions différentes. Ce type de roman sert aussi la publicité et la visibilité du film, tout en questionnant une nouvelle fois l'intermédialité des fictions historiques et en rappelant une tradition ancienne du cinéma avec les films racontés dans des revues spécialisées (*Le Film Complet* par exemple).

Dernier type d'ouvrage tiré des fictions historiques, le beau-livre qui retrace la fabrication de la fiction, et ici de la série télévisée, autour d'*Un village français*. En 2017, pour accompagner la clôture de la série, Marjolaine Boutet écrit un ouvrage dédié : *Un village français : une histoire de l'Occupation* aux éditions La Martinière. Entre analyse de chaque saison, explications historiques, interviews exclusives des comédiens, mais aussi d'historiens et d'historiennes spécialistes de la période, ce livre se propose comme un point final à la série, permettant au spectateur de découvrir les rouages de la production tout en révisant son histoire de l'Occupation. Marjolaine Boutet traite de la spécificité de cette fiction due à sa nature sérielle, de son apport à la mémoire nationale, parfois en réponse à une mémoire officielle pas assez exhaustive tout en pointant sa réflexivité novatrice dans le paysage audiovisuel et sériel français. Cet ouvrage de qualité, sorti en automne, peu de temps avant les fêtes de fin d'année, a lui aussi constitué une prolongation de l'expérience fictionnelle en décortiquant la fabrication et la mise en place d'une reconstitution historique tout en s'attardant sur les nouveaux sujets clefs de l'Occupation (la condition féminine, les violences de guerre, les amours franco-allemandes ou encore la question de l'enfance en guerre).

Tous ces objets dérivés des fictions sont à prendre en compte pour percevoir de quelle façon l'on transmet l'histoire au cinéma et à la télévision au XXI^e siècle. L'intermédialité est bien l'un des caractères constitutifs des fictions historiques contemporaines qui témoigne de leur volonté mémorielle et de leur contribution à l'élaboration d'un point de vue novateur et dépoussiéré sur les événements de 39-45.

Après avoir discuté du caractère intrinsèquement « inter-média » et pédagogique des fictions historiques au XXI^e siècle qui en font un des éléments constitutifs de la représentation de l'Occupation, on peut se demander si cette volonté pédagogique et mémorielle se ressent également au sein même des fictions et de leur esthétique.

Immerger le spectateur

L'esthétique muséale est un des caractères souvent visible des fictions patrimoniales, qui proposent aux spectateurs une véritable immersion dans une période donnée, de façon à rendre divertissant l'apprentissage de l'histoire. Ce procédé didactique de muséification du passé au sein des fictions contemporaines suit deux courants de la muséographie actuelle. D'un côté, une esthétique se rapprochant de la muséographie traditionnelle propose au spectateur de se plonger dans une époque donnée par une accumulation d'objets et d'archives, le plus souvent commentés par des historiens, que l'on retrouve au sein de parcours muséaux immersifs recréant l'atmosphère d'une époque. Et de l'autre, l'évolution de la muséographie insufflée par les musées anglo-saxons, proposant des expériences sensorielles permettant au public de s'immerger totalement dans les événements vécus par les hommes et les femmes de l'époque. Dans ces muséographies, le public est ainsi invité à se mettre dans leur peau, pour peut-être mieux ressentir les enjeux de l'époque. Bien souvent, ces deux esthétiques cohabitent au sein des musées et des expositions historiques comme au sein des fictions patrimoniales.

Représenter l'authentique

Dans un premier temps, l'esthétique muséale propre aux fictions patrimoniales s'incarne au sein des images elles-mêmes qui tentent de représenter l'authenticité et la véracité de la fiction afin de proposer au spectateur une expérience audiovisuelle complète, qui le plonge au sein d'une époque et d'une atmosphère. Dans leur étude sur les fictions patrimoniales, Pierre Beylot et Raphaëlle Moine décrivent ce recours à la muséification de l'histoire dans un grand nombre de productions notamment télévisuelles :

... ces fictions développent une esthétique muséale dans laquelle le plaisir de la contemplation des costumes et du décor s'ajoute au plaisir narratif, voire le supplante. [...] Le soin apporté aux décors, costumes, accessoires, et la recherche d'un effet d'authenticité (qui n'est pas synonyme d'exactitude historique) établit une distinction forte entre les fictions patrimoniales et les films historiques ou en costumes des périodes antérieures, dans lesquels les paysages naturels, les intérieurs d'époque et les costumes n'étaient souvent qu'un simple cadre à l'action.²⁴

C'est bien la recherche d'authenticité qui motive ces choix esthétiques et narratifs qui se manifestent de différentes façons : par le décor et les costumes, par la présence ou non d'un conseiller historique dans l'élaboration de la fiction ou encore par le recours aux images d'archives

24 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 21

au sein de la fiction.

Les fictions du XXI^e siècle font en effet quasiment tous recours à des inserts de photographies et de films d'actualité d'époque au sein du récit. Les images d'archives renforcent l'impression de réel du passé. Elles ont l'apparence de la vie et constituent à ce titre un outil didactique utilisé dans les fictions à la fois pour poser le contexte spatio-temporel ou, dans une logique mémorielle, pour rappeler visuellement ce qui a disparu et commémorer certains faits du passé. *Suite Française* et *En mai fais ce qu'il te plaît* utilisent les images d'archives de manière similaire. Ces deux films débutent par des archives photographiques et filmées de l'exode et de l'invasion de la France par l'Allemagne au printemps 1940. *Suite Française* expose des images de l'arrivée des Allemands à Paris et du bombardement de la capitale (illustration 1) et *En mai fais ce qu'il te plaît* montre déjà les Français sur les routes de l'exode en reproduisant un cadrage rétro, rappelant le format cinématographique des images d'actualités durant le conflit (illustration 2).



Illustration 1: Captures d'écran de *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Images d'archives utilisées en ouverture du film avec un cadrage rappelant les vues d'époque.



Illustration 2: Captures d'écran de *Suite Française* (2014). Images d'archives de l'invasion de Paris en 1940 projetées au début du film.

Les deux films ajoutent à ces images des intertitres explicatifs pour ancrer la fiction dans une certaine réalité historique. Ce recours aux images d'archives prépare ainsi le spectateur à l'histoire qui va suivre en lui montrant les éléments déclencheurs de l'action (l'arrivée des Allemands et l'exode des populations françaises). Ces images agissent comme une sorte d'antichambre à la fiction, comme une salle de projection d'un musée qui prépare le public à comprendre les éléments présentés par un retour explicatif autour d'un petit film de montage d'archives.

De plus, ces deux films réutilisent des images d'archives pour leur clôture. Les intertitres reviennent à la fin de *Suite Française* pour expliquer l'histoire de la romancière Irène Némirovsky puis des images de l'exode de 1940 sont de nouveau présentées comme arrière-plan au générique de fin d'*En mai fais ce qu'il te plaît*. Les images d'archives encadrent donc ces deux récits pour souligner leur appartenance aux traces du passé malgré l'usage de la fiction et en rappelant une scénographie dominante des musées dédiés à la Seconde Guerre mondiale. Les images d'archives constituent un outil privilégié dans la transmission du passé comme Laurent Véray l'explique dans son étude sur *Les images d'archives face à l'histoire*.

Toujours est-il que les images d'archives jouent un rôle dans la construction de l'événement historique, sa transmission et sa mémoire. On pourrait même dire qu'elles constituent l'un des vecteurs culturels privilégiés de cette construction. Elles forment en effet un matériau propre à éveiller l'émotion et la réflexion, avec lequel il est possible de dialoguer aujourd'hui. Et c'est dans le foisonnement des représentations que ce matériau propose que peut s'élaborer une histoire du XXe siècle.²⁵

Ces images construisent une représentation du passé, qui touche les spectateurs par leur familiarité. Christian Carion choisit d'ailleurs des images et des films d'actualité où le regard des Français sur les routes de 1940 croise celui des spectateurs des années 2010 par des regards caméra afin d'accentuer encore plus la portée émotionnelle et mémorielle de ces images.

Les archives se retrouvent également directement au sein de la fiction et pas seulement détachées d'elle comme un préambule et une clôture à la fiction proposée, l'ancrant encore plus dans une recherche d'authenticité. *Un village français* réutilise par exemple les images d'archives de la rencontre entre Pétain et Hitler à Montoire (I.5) (illustration 3). Les habitants de Villeneuve sont rassemblés au cinéma pour suivre les actualités filmées. La projection de la poignée de main entre le maréchal et le Führer donne lieu à des sifflements et à un mécontentement général qui cause l'annulation de la séance et influe sur le déroulement de l'épisode.

25 Laurent Véray, *Les images d'archive face à l'histoire : De la conservation à la création*, SCEREN-CNDP-CRDP, 2011, p. 7-8.

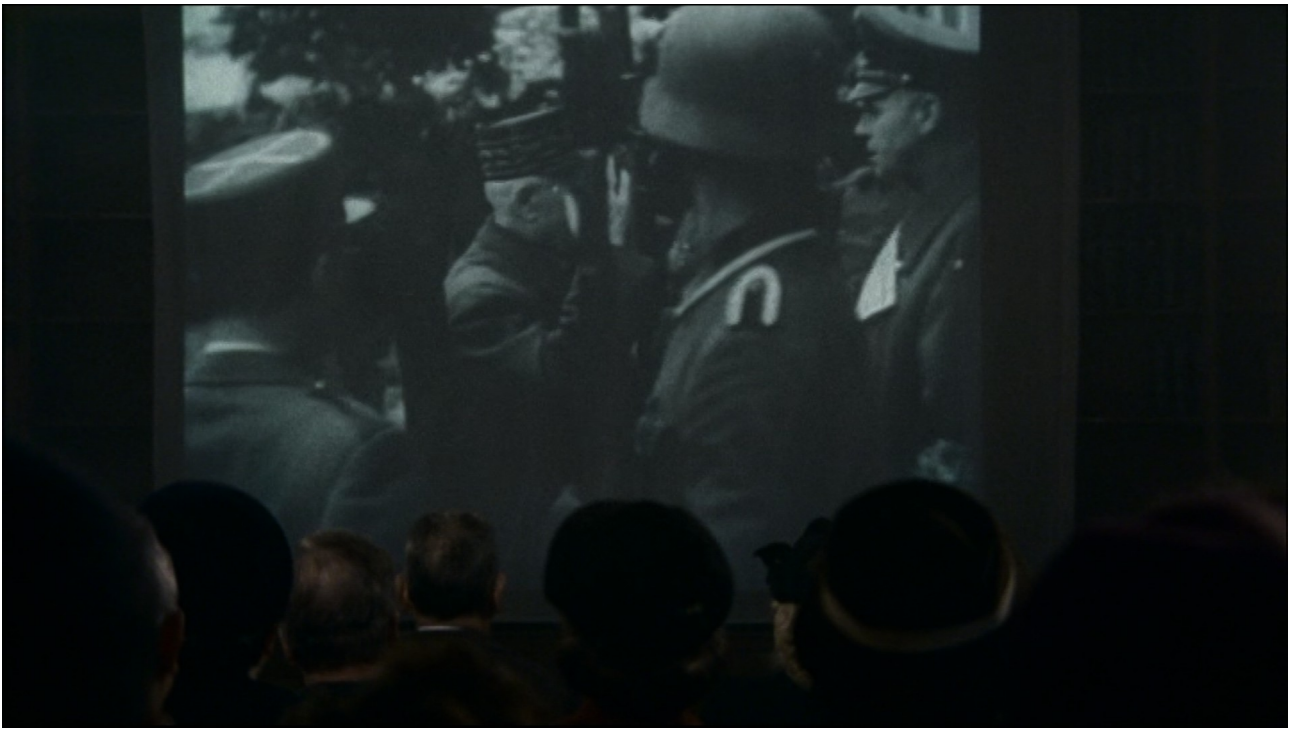


Illustration 3: Capture d'écran d'Un village français (1.5 : Marchés noirs), (2009). Séance de cinéma où les actualités de guerre sont projetées aux Villeneuvois. La rencontre de Montoire entre Pétain et Hitler provoque le mécontentement et l'incompréhension des Français.

Cette scène est une des seules où « la grande histoire » influe directement sur le déroulement d'un épisode. Les mesures des forces allemandes sur Villeneuve seront renforcées à la suite des huées à l'encontre du Führer et du Maréchal. Il s'agit ici d'une utilisation différente des archives qui sont cette fois-ci complètement intégrées à la fiction et deviennent un sujet de conversation et de préoccupation pour les Villeneuvois illustrant une des premières incompréhensions des Français sur la collaboration de Pétain. L'utilisation de ces images d'archives n'est donc pas anodine et permet de cristalliser un des premiers tournants de l'opinion française durant les années noires. De plus, les images ne sont pas traitées ici comme des archives, mais plutôt comme des images contemporaines aux personnages de la fiction, qui les découvrent comme les Français de l'époque ont pu les découvrir en 1940. Les personnages de la série sont placés en position de spectateur, face à leur actualité qui est en train de se dérouler pendant que les spectateurs d'aujourd'hui les observent réagir face au déroulement de l'histoire dans une posture omnisciente.

L'esthétique muséale de ces productions se manifeste également et majoritairement par le décor et les costumes. Nous nous attarderons ici sur le décor, l'étude des costumes faisant partie d'une analyse plus poussée autour de la position des femmes dans la société. Les décors sont peuplés d'objets qui constituent les éléments principaux de la reconstitution historique. En effet, les objets sont des gages visuels de la reconstitution d'une époque et permettent d'activer des codes et des clichés propres à l'Occupation, pour immerger les spectateurs et leur permettre de s'identifier

plus facilement à l'histoire.

Comme le montrent Pierre Beylot et Raphaëlle Moine dans leur ouvrage collaboratif dédié aux fictions patrimoniales, l'esthétique muséale est une des caractéristiques récurrentes de la reconstitution historique. Cette esthétique muséale témoigne d'un soin particulier donné au décor qui rassemble un ensemble d'artefacts d'une époque, ravivant chez le spectateur un imaginaire spécifique, plus ou moins authentique, qui n'est pas sans rappeler les vitrines impeccables des musées. *Le silence de la mer* recrée de cette façon le salon des Larosière, en se basant sur le salon imaginé par Jean-Pierre Melville dans le film du même nom réalisé en 1949. Le salon surchargé présente une imposante bibliothèque composée des plus grands classiques de la littérature française, la cheminée est recouverte de napperons et d'objets en tout genre témoignant de l'origine sociale des habitants. Le piano à queue constitue une autre des pièces maîtresses de la pièce. Les objets sont datés, de la machine à coudre *Singer*, à la radio en forme de « jambon » en passant par les photographies d'époque. Cette abondance d'objets et de clichés d'une époque réactive à la fois le salon de Melville lui aussi marqué par l'accumulation littéraire, et témoigne d'une attention poussée aux détails dans une volonté de « faire vrai ».

On retrouve le même phénomène dans *Suite Française*, même si les plans resserrés dans une ambiance intimiste sur les visages des personnages en intérieur laissent peu entrevoir les décors. L'austère demeure des Angellier retranscrit bien l'atmosphère calfeutrée imaginée par Irène Némirovsky dans son roman, où la maîtresse des lieux, Mme Angellier ne fait jamais entrer la lumière dans les pièces pour protéger ses tapisseries. Cet intérieur sombre est néanmoins lui aussi composé de nombreux artefacts et objets clefs des années 40, du gramophone aux chandeliers et aux portraits photographiques. L'atmosphère poussiéreuse du lieu témoignant de son appartenance à un temps passé, est aussi permise par le choix opéré pour la texture de l'image. Le film est, en effet, tourné en 35 mm avec une pellicule Fuji d'époque²⁶ ce qui lui confère un grain caractéristique des films du siècle dernier, loin du lissage du numérique. De plus, la colorimétrie a été pensée en référence à des films documentaires tels que *Le chagrin et la pitié* pour refléter l'époque voulue et son imaginaire. Le but ici est donc de faire ancien, de raviver un imaginaire collectif de l'Occupation pour que le spectateur s'y replonge grâce à des codes esthétiques spécifiques.

L'accumulation et l'abondance de détails se retrouvent également dans le film de Christian Carion. Pourtant, ce film se déroulant majoritairement sur les routes et les campagnes de France ne présente quasiment que des décors extérieurs, qui ne sont donc pas, à proprement parler, réellement des décors reconstitués. Pour autant, Christian Carion et son chef décorateur Jean-Michel Simonet ont apporté un soin particulier dans la reconstitution d'un convoi d'environ 300 personnes sur les

26 D'après le dossier de presse de *Suite Française*, p. 7

routes de l'exode. Les détails abondent autour des personnages jetés sur les routes, que ce soit dans le choix des véhicules, des animaux, mais aussi de toute sorte d'objets transportés par les familles. Cette abondance peut paraître étrange au vu du contexte de l'exode où la majorité des Français ont dû partir dans la précipitation ne prenant avec eux que le strict minimum. L'accumulation de détails dans la reconstitution du convoi atteint son apogée lors de la scène du bistrot du village sur les campagnes de France. Mado, la gérante du café de Le Buquières, installe autour de son camion, un tourne-disque, des éclairages et distribue des verres à tout le village avec les boissons qu'elle a emporté à l'arrière de son véhicule (illustration 4). Cette scène artificielle est difficile à imaginer dans la réalité tant les réfugiés tentaient plutôt d'éviter les bombardements et d'attirer l'attention des troupes allemandes, elle sert pourtant de décor à une séquence nostalgique, où le village recrée une communauté comme pour évoquer une forme de solidarité dans l'exode. Cette vision presque idyllique pose également question dans l'évocation du souvenir douloureux et traumatique de l'exode et de l'invasion allemande pour les Français. La chanson de Charles Trenet *Vous qui passez sans me voir* diffusée en fond sonore autour des paroles « Donnez-moi un peu d'espoir ce soir », accentue encore plus ce sentiment nostalgique pourtant contradictoire avec la réalité des événements.



Illustration 4: Capture d'écran de En mai fais ce qu'il te plaît (2015). Mado (Mathilde Seigner) offre un verre à l'ensemble des villageois lors d'une soirée sur les routes pendant l'exode. Un bal est ensuite improvisé.

Cette propension des fictions patrimoniales à recréer un imaginaire nostalgique en passant par l'esthétique muséale et l'accumulation d'objets faisant époque n'est pas cantonnée à la représentation de la Seconde Guerre mondiale comme Laurent Véray l'a analysé autour des fictions sur le premier conflit mondial dans l'ouvrage de Pierre Beylot et Raphaëlle Moine, faisant le lien

avec l'évolution de la muséographie ces dernières années :

Un long dimanche de fiançailles est l'archétype du film hanté par l'idée du passé. Un passé incessamment, compulsivement visité et revisité. Le réalisateur a ainsi rassemblé la collection d'objets investis d'une valeur mémorielle la plus complète possible. [...] Toutefois, loin de renforcer le vraisemblable, cette obsession du détail (élément récurrent dans les films de Jeunet) donne à l'ensemble, au contraire, un côté fabriqué, impeccablement rangé, trop lisse (même s'il faut reconnaître que ce décalage fait parfois le charme du film). D'où l'impression d'hétérogénéité laissant insensible qui se dégage de cette plénitude (tout en traduisant néanmoins cet attachement si caractéristique des Français pour les souvenirs, les vestiges du passé, la notion de patrimoine). A tel point, d'ailleurs, qu'il est tout à fait possible de parler ici d'esthétique muséale dans toute sa splendeur. Si cette muséalisation de l'Histoire n'a pas grand chose à voir, à mon avis, avec la « nouvelle muséographie de la Grande Guerre » type Historial de Péronne (un « musée œuvre d'art à part entière » selon les termes de Sophie Wahnich), elle est proche en revanche de la muséographie anglo-saxonne type Imperial War Museum à Londres, surtout depuis sa rénovation en 2000-2001, ou In Flanders Fiel's Museum à Ypres (il est caractéristique que Christian Carion et son producteur Christophe Rossignon parlent aussi de ce musée comme d'une référence historique fiable pour *Joyeux Noël*). La scénographie de ces lieux, dont le succès populaire est énorme, regroupe des objets et des informations en les organisant dans des parcours où l'on met le visiteur en situation, y compris avec des animations dans des pseudo-reconstitutions faisant époque. Le tout est censé assurer une meilleure transition vis-à-vis du passé. L'objectif de ces mises en scène en utilisant l'ensemble des médias culturels est donc d'éduquer et de distraire.²⁷

La volonté semble donc être la même du côté des réalisateurs et producteurs de ces fictions : donner à voir un décorum composé de toujours plus d'objets pour immerger le spectateur dans une époque, le dépayser, afin de renforcer l'expérience audiovisuelle et/ou muséale en éduquant par le divertissement.

Une seule des fictions du corpus semble avoir pris en compte cette tendance de la fiction historique à plonger dans une esthétique muséale parfois statique pour tenter de l'éviter. Marjolaine Boutet explique ainsi la ligne directrice suivie par François Chavaud, chef décorateur d'*Un village français*, dans l'élaboration des décors intérieurs des années 40 :

Chaque décor, et en particulier les intérieurs des domiciles des personnages, raconte une histoire. Il voulait absolument éviter, en accord avec Philippe Triboit, l'aspect « musée ». Ainsi, la maison des Schwartz est meublée d'un mélange de styles hérité de la famille de Jeannine, mais le bar est une pièce typique des années 1930, car c'est probablement leur premier achat en tant que jeunes mariés.²⁸

27 Laurent Véray, « *Un long dimanche de fiançailles* et *Joyeux Noël* : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *op.cit.*, p. 157.

28 Marjolaine Boutet, *Un village français : Une histoire de l'occupation*, Editions La Martinière, 2017, p. 55

Les décors sont ici pensés par rapport à la psychologie du personnage et par rapport à leur histoire, leur passé, etc. Le but est d'éviter l'exotisme des fictions patrimoniales présentant « de beaux costumes et des décors grandioses »²⁹ en revenant à l'essentiel dans des décors plutôt épurés même dans les logis les plus aisés (familles Schwartz et Larcher par exemple). L'attention est portée sur les archives matérielles, les courriers, les denrées, les affiches entre autres. De cette façon, « l'esthétique de la série est fidèle à cette façon de raconter l'histoire de l'Occupation : non pas de façon intellectuelle, abstraite, désincarnée, mais par les sensations, les sentiments, les « tripes » des personnages. Le réalisateur Philippe Triboit a ainsi choisi de donner une tonalité très naturaliste à *Un village français* : il a cherché le réalisme dans les décors, les costumes, les physiques des acteurs et des figurants. »³⁰. De ce fait, les intérieurs sonnent comme des décors intemporels, où se jouent des enjeux plus larges, ceux des trajectoires intimes des personnages pris dans le chaos de l'Occupation. Le but n'est pas d'immerger les spectateurs dans une époque donnée, mais plutôt dans un contexte afin d'observer les comportements des Français sous l'Occupation, dans une vision beaucoup moins exotique et dépayssante que celle souvent choisie dans les fictions patrimoniales.

Enfin, malgré son éloignement d'une esthétique muséale, *Un village français* possède tout de même une spécificité qui la rapproche d'une démarche historique : il s'agit de la présence à l'élaboration et à l'écriture de la série d'un conseiller historique. L'historien spécialiste de l'Occupation, Jean-Pierre Azéma participe ainsi à l'élaboration d'*Un village français* de façon inédite dans l'histoire des fictions historiques et patrimoniales françaises. En amont de l'écriture des épisodes, Frédéric Krivine, le producteur et scénariste de la série s'entretenait avec l'historien pour décider des événements et des points clefs des périodes traitées. Puis, après l'écriture du scénario de chaque épisode, Jean-Pierre Azéma validait le script en vérifiant la vraisemblance historique et en évitant les anachronismes ou écueils scénaristiques au maximum de ce que la dramatisation le permettait³¹. L'historien avait également un avis sur la mise en scène et notamment sur la reconstitution historique. Sa participation était néanmoins conditionnée à trois exigences comme il l'explique lors d'un entretien pour Marjolaine Boutet :

Dès notre première rencontre, j'ai fixé trois conditions à ma participation : que la série aille jusqu'en 1945 et se termine par un procès de collaborateurs ; que la conduite des personnages soit ambivalente, conformément aux progrès de l'historiographie sur la période et pour que l'on sorte des héros et des grands méchants de trop de fictions sur la Seconde Guerre mondiale ; et que Frédéric Krivine n'écrive

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 52

31 En effet, certaines scènes peu probables sur le plan historique comme celle de l'attaque des enfants lors d'une sortie scolaire en pleine invasion allemande (I. 1) a pourtant été conservée pour sa portée dramatique qui symbolise le traumatisme initial de 1940.

jamais sans que l'on ait discuté au préalable, quitte à assumer nos désaccords. Je voulais être véritablement partie prenante de la fabrication de la série.³²

Selon lui, la série télévisée constitue « un excellent moyen de rendre la complexité compréhensible, sensible, presque palpable »³³ en ce qui concerne l'Occupation et la possibilité offerte par la série de développer une histoire sur le temps long. La réussite de la série à retranscrire les évolutions de l'historiographie autour de l'Occupation est en grande partie due à l'implication à un tel niveau d'un historien dans l'élaboration du scénario. En cela, la série réussit à proposer au spectateur une fiction avec une vision beaucoup plus historienne dans sa démarche, qui se questionne sur elle-même, qui questionne ses personnages, mais aussi ses spectateurs. Cette implication des historiens donne à voir une nouvelle façon d'écrire l'histoire et de la rendre sensible au téléspectateur qui s'implique ensuite d'une façon plus profonde dans la fiction.

D'autres séries télévisées notamment anglo-saxonnes ont eu recours à l'intervention de spécialistes pour la mise en scène comme c'est le cas de la série historique *Downton Abbey* (Julian Fellowes, 2010-2015). Pour la reconstitution de la société anglaise du début du XX^e siècle et en particulier de ses us et coutumes, Julian Fellowes a fait appel à Alastair Bruce, spécialiste en étiquette et en bonnes manières au sein de la société anglaise, qui a pu aiguiller directement sur le tournage les comportements des acteurs en accord avec leur rôle, leur catégorie sociale et le contexte. Ces participations de spécialistes et d'historiens dans l'élaboration des séries télévisées sont un gage d'authenticité supplémentaire, permettant de rendre plus sensible et plus vivant la reconstitution historique tout en évitant une muséification trop plate, figeant le passé dans une représentation imaginée, fantasmée, répondant à des problématiques contemporaines.

Justement, rendre sensible l'Occupation semble bien être une des préoccupations majeures au cœur des reconstitutions historiques fictionnelles au XXI^e siècle, en accord avec l'évolution d'une certaine muséographie qui tend de plus en plus à proposer au public de se mettre dans la peau de leurs prédécesseurs.

Images sensorielles de l'Occupation

Comme nous l'avons vu précédemment, les muséographies actuelles (sous l'impulsion anglo-saxonne) ont de plus en plus tendance à proposer de réels parcours immersifs au public en recréant des salles et des ambiances à l'image du musée In Flanders Fields d'Ypres pour la Grande Guerre ou encore du mémorial Charles de Gaulle de Colombey-les-Deux-Eglises qui propose également un parcours que le visiteur peut emprunter rempli d'objets et d'archives liés à la vie du

32 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 10-11

33 *Ibid.*

général. On retrouve ce phénomène dans les fictions qui reproduisent une esthétique muséale, d'accumulation d'objets et d'archives pour faire authentique et assurer une immersion des spectateurs. Toutefois, une autre tendance de la muséographie contemporaine se retrouve également dans les fictions : celle de l'immersion émotionnelle qui engage l'ensemble des sens des spectateurs et du public pour faire ressentir la guerre.

Depuis plusieurs années, de nombreux musées ont vu le jour avec des concepts inédits, rejoignant fortement le champ de l'audiovisuel, et même encore plus récemment celui du jeu vidéo. On peut citer ainsi un nombre important de musées qui adaptent leur scénographie pour rendre l'histoire divertissante et immersive. Le D-Day experience à Saint-Côme-du-Mont en Normandie propose trois expériences immersives à ses visiteurs : une déambulation dans la maison du Dead's Man Corner reconstituée, suivie d'une projection d'une vingtaine de minutes dans un cinéma 3D et enfin d'un simulateur de vol où les effets visuels, sonores, olfactifs et moteurs se croisent. Le site internet du musée parle à la fois « d'attraction » mais surtout d'« *edutainment* »³⁴, une nouvelle façon d'aborder l'histoire en liant pédagogie et divertissement. Le souvenir de la guerre se transforme donc en une attraction proche à la fois de celles que l'on retrouve dans les parcs à thèmes, mais aussi proche des jeux vidéos. Le musée de la Citadelle souterraine de Verdun regroupe d'ailleurs lui aussi ces différents aspects de *l'edutainment* en proposant un *dark-ride* (parcours sur rail présent dans de nombreux parcs d'attraction) au sein de la citadelle à bord de petits véhicules où les visiteurs sont munis de casques de réalité virtuelle. Le site du musée explique en gros caractères le but recherché par cette attraction historique : « Soyez le soldat d'un jour »³⁵. L'histoire finit même par débarquer directement dans le champ des parcs à thème à l'image du Puy du Fou de Poitiers. En 2015, un nouveau spectacle immersif est créé, basé sur le principe du *walkthrough*. Intitulé *Les Amoureux de Verdun*, ce spectacle invite les visiteurs à déambuler directement dans la reconstitution. Une tranchée est reconstituée dans laquelle le public est amené à croiser des comédiens sous les traits des Poilus en pleine vie sur le front. Les visiteurs sont plongés directement au cœur des scènes de la vie des Poilus, dépassant la barrière de l'écran ou des livres historiques pour vivre une expérience inédite et ressentir l'horreur des tranchées au son des explosions d'obus et des cris des soldats. L'attraction recevra une récompense aux Etats-Unis, lors de la cérémonie des Thea Awards, récompensant la création dans les lieux de divertissement. Ce courant de *l'edutainment* permettant de rendre la guerre plus concrète et sensible se ressent également dans une certaine mesure dans les fictions contemporaines qui multiplient les effets visuels et sonores pour immerger le spectateur émotionnellement et lui faire ressentir la brutalité de la guerre.

34 Voir <https://dday-experience.com/>

35 Voir <https://www.citadelle-souterraine-verdun.fr/>

C'est majoritairement dans le champ des effets spéciaux que cette volonté de spectaculariser la guerre et l'Occupation pour engager physiquement le spectateur se ressent. Ce sont surtout les épisodes de l'exode et des débuts de l'invasion allemande en France qui deviennent propices à l'utilisation d'effets spéciaux. En effet, la débâcle, premier événement brutal et traumatique qui conditionnera les comportements sous l'Occupation et dont la portée sera minimisée après la Libération, est justement une période de forte violence pour les Français.

Ainsi, *Suite Française* et *En mai fais ce qu'il te plaît* présentent tous deux des scènes d'exode où la panique et le danger est rendu encore plus sensible par l'utilisation d'effets spéciaux immersifs. Les bombardements des stukas sur les colonnes de civils sont représentés dans ces deux films comme dans la série *Un village français* (I. 1). Ces trois scènes sont construites de la même façon en faisant se succéder un premier vol de stukas puis un second en piqué suivi d'un mitraillage. Mais c'est surtout l'atmosphère sonore avec le sifflement glaçant de l'avion de guerre au-dessus des civils et les cris de souffrance qui réactive les souvenirs douloureux des routes de l'exode.

Christian Carion a eu énormément recours aux effets spéciaux pour *En mai fais ce qu'il te plaît* notamment pour représenter l'avancée de l'armée allemande et de ses panzers. A la fin du film, une armada de panzers, recréés virtuellement dépasse ainsi le convoi de Le Buquières avançant sur les routes (illustration 5). Le réalisateur a aussi eu recours aux effets spéciaux pour reconstituer le bombardement de la ville d'Arras et sa destruction partielle au début de la guerre (illustration 6).



Illustration 5: Capture d'écran de *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Reproduction grâce aux effets spéciaux numériques de l'avancée allemande.



Illustration 6: Capture d'écran de *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Le bombardement de la ville d'Arras par les Allemands est complètement reproduit numériquement.

Mais c'est surtout au niveau sonore que l'immersion sensorielle se joue. Sans bruitages, une scène de cinéma ou de télévision n'a pas le même impact. Quand le son et l'image se combinent, on accède à une représentation plus réaliste et donc plus immersive pour le spectateur qui reconnaît ainsi un environnement familier même si éloigné temporellement de lui. Saul Dibb, dans *Suite Française*, utilise par exemple le claquement caractéristique des bottes des soldats allemands sur le sol pour recréer une atmosphère oppressante, que l'on retrouve d'ailleurs dans les motifs utilisés par la bande originale de Rael Jones. Ce claquement de bottes, qui a sans aucun doute traumatisé bon nombre de Français en zone occupée devient un motif sonore immersif pour le spectateur au même titre que les explosions d'obus de la Grande Guerre. La reconstruction de l'atmosphère sonore à partir des traces laissées par les archives et par les témoignages rend la reconstitution encore plus spectaculaire et donc plus sensible.

Sur ce point, *Un village français* propose dans le deuxième épisode de la première saison, *Le chaos*, une mise en scène immersive exemplaire. Ce chaos qui a suivi l'exode et l'invasion allemande est représenté visuellement et sonorement par la série, de telle façon qu'il éprouve à la fois les personnages, mais aussi les téléspectateurs. Cet épisode se présente comme un huis-clos au sein de l'église de Villeneuve, où les réfugiés de l'exode ont été entassés pendant la prise de la ville par les Allemands. Économique en termes de mise en scène comparé au premier épisode de la série qui a nécessité de nombreux moyens financiers avec l'arrivée des chars allemands et la

représentation des combats, *Le chaos* n'en perd pas moins sa capacité émotionnelle en représentant l'horreur de la guerre avec force. Après plusieurs jours de confinement, les blessés s'amoncellent aux côtés des malades au sein de la petite église où une épidémie de dysenterie se répand. La situation est critique : personne ne sait quand l'église pourra être évacuée, la nourriture manque au même titre que les aides médicales. Daniel Larcher, médecin du village, qui endossera la qualité de maire à la fin de cet épisode, prend la tête de l'infirmerie de fortune de l'église et tente tant bien que mal d'apaiser les tensions au sein de ce vivier humain. L'atmosphère est étouffante et tout est mis en œuvre pour que le spectateur ressente cette oppression jusqu'à en devenir mal à l'aise malgré la distance de son écran de télévision. L'image est poussiéreuse, accentuée par le grain qui rend la vision défectueuse, on avance avec les personnages dans ce dédale en ressentant un air chargé, vicié par la maladie et la mort. Cette atmosphère est accentuée par le travail du son. La totalité des scènes tournées dans l'église, donc quasiment l'entièreté de l'épisode, sont tapissées par les cris, les pleurs, les geignements de douleurs, les râles, les éternuements et les toux des civils rassemblés dans cet enfer. Il s'agit bien là d'une représentation infernale du chaos engendré par la débâcle et les débuts de l'Occupation, avant le retour d'un ordre toutefois répressif et violent en France. L'image associée à ce fond sonore oppressant coupe la respiration des personnages, mais aussi des spectateurs qui sont forcés de ressentir ce confinement infernal où la mort semble s'immiscer dans chaque partie de l'écran. En effet, il n'est pas rare, que chaque plan soit cadré de façon à apercevoir des blessures ou des corps nous plongeant encore plus dans l'enfer de la guerre (illustration 7).



Illustration 7: Captures d'écran d'*Un village français* (I.2, *Le chaos*), (2009). Daniel et Hortense viennent d'entrer dans l'enfer régnant dans l'église de Villeneuve. Le spectateur ressent à travers leur choc l'horreur de l'endroit.

Sans effets spéciaux numériques, *Un village français* réussit tout de même à rendre spectaculaire et immersif le chaos de 1940 en faisant partager le point de vue des protagonistes et en

éloignant une vision édulcorée propre à certaines fictions patrimoniales. Le téléspectateur, ne ressort pas indemne de cet épisode, malgré l'absence d'une immersion permise par la salle de cinéma obscure. Le ton de la série est donné, il ne sera pas question d'aborder la guerre et l'Occupation avec légèreté, mais d'observer les souffrances à la fois psychologiques et physiques de la guerre.

Par le recours aux effets spéciaux visuels et sonores, les fictions historiques de ces dernières années tendent à se rapprocher de l'évolution d'une certaine muséographie didactique et divertissante en proposant une spectacularisation de l'histoire dans le but d'immerger le spectateur et de l'engager dans une expérience sensorielle.

Au XXI^e siècle, l'histoire semble devoir devenir divertissante comme on le voit dans une certaine mesure au travers de ces fictions qui proposent de ressentir les effets de la guerre au même titre que les personnages que l'on voit évoluer devant nos écrans. Toutefois, dans le cadre des fictions audiovisuelles, et de celles traitées dans notre corpus (*Un village français* particulièrement) l'immersion ne rime pas exclusivement avec divertissement mais plutôt avec une tentative de réflexion autour de l'histoire. L'épisode *Le chaos* réussit à retranscrire les horreurs du conflit sans avoir recours à un étalement d'effets spéciaux participant au caractère divertissant de la fiction. Au contraire, dans *En mai fais ce qu'il te plaît*, l'utilisation d'images numériques pour montrer la destruction d'Arras illustre plus les capacités cinématographiques spectaculaires au lieu de servir exclusivement le propos (les scènes dans les caves de la ville servant à elles seules à représenter le chaos). Depuis plusieurs années, la représentation de l'histoire et de la guerre, en particulier au cinéma, est souvent accompagnée d'un exercice de style spectaculaire. Des films comme *Dunkerque* de Christopher Nolan (2017) qui propose une temporalité éclatée et des effets spéciaux importants ou comme *1917* de Sam Mendes (2019) élaboré comme un seul plan-séquence, sont symptomatiques de ce courant. En effet, afin de plonger encore plus le spectateur dans l'angoisse de ces deux histoires, les réalisateurs ont recours à des spécificités du cinéma, en déformant le temps ou l'image pour accentuer l'immersion et l'identification.

Toutefois, une question se pose du point de vue historique. Les effets de style, même en étant extrêmement bien maîtrisés et mis au service de la représentation de l'histoire, constituent tout de même une attraction majeure du public en salle qui désire voir quelque chose de nouveau et de plus en plus spectaculaire. L'enseignement de l'histoire et des grands conflits mondiaux serait donc aujourd'hui consigné à une représentation divertissante, spectacularisante pour être efficace. *L'edutainment*, tendance qui prend de plus en plus d'importance ces dernières années autant dans les sphères culturelles qu'audiovisuelles, semblerait donc devenir une nouvelle façon d'appréhender

l'histoire, de l'actualiser afin d'attirer un public toujours plus large qui aurait eu tendance à délaisser un enseignement plus traditionnel de cette discipline. L'éducation passe ainsi par le jeu et le divertissement, à l'image des *escape games* historiques qui fleurissent partout en France et notamment dans des lieux marqués par l'histoire (Le blockhaus à Carentan ou encore Revelation à Verdun en sont des exemples). Rendre la guerre divertissante pose toutefois des problématiques éthiques. L'assimilation de la guerre à un jeu, à une attraction pour la rendre attrayante soulève en effet un souci moral. Aucune population ne souhaiterait être confrontée aux horreurs de la guerre et pourtant celle-ci est plus que jamais présente dans les médias sous des formes attractives (films, musées, jeux vidéos), se détachant du devoir de mémoire et du souvenir pour devenir une attraction immersive sensationnelle. Jusqu'où la volonté de rendre la guerre divertissante peut aller et ne risque-t-on pas de perdre le caractère essentiel de l'histoire en cours de route ? Tout en voulant rapprocher au maximum les contemporains des expériences vécues par ceux qui ont subi la guerre, il semblerait également qu'une nouvelle barrière se crée en effaçant le souvenir douloureux d'une période que l'on ne veut pas revivre au profit d'une expérience attractive qui reste un divertissement. L'évolution de la spectacularisation immersive au sein des fictions historiques dans les années à venir sera de ce point de vue extrêmement intéressante à suivre. Si elle peut être mise au service du propos, comme dans le cas d'*Un village français*, l'immersion est utile, notamment pour comprendre l'apparition des traumatismes de guerre. Toutefois, lorsqu'elle est utilisée à outrance, cette dernière peut compromettre la transmission au profit du seul divertissement.

Les fictions historiques constituent des traces à part entière dans la mémoire du conflit et dans l'évolution de l'historiographie sur l'Occupation. De ce fait, il est pertinent de s'attacher de plus près aux représentations véhiculées par les fictions afin de comprendre ce que notre société veut retenir de cette période. Les spécificités des fictions patrimoniales sont visibles dans chaque strate et dans chaque niveau de lecture des fictions et caractérisent la représentation de l'Occupation sur les écrans français.

Les relations européennes au cœur des préoccupations patrimoniales

Les fictions contemporaines traitant de la Grande Guerre au cinéma possèdent un discours important sur les relations européennes comme Laurent Véray a pu le souligner dans ses études sur le sujet. Il semblerait que la représentation de la Seconde Guerre mondiale au cinéma et particulièrement de l'Occupation de la France soient également des thématiques permettant d'exploiter les rapports entre nations européennes. Les guerres mondiales deviennent des écrans où projeter toutes les inquiétudes causées par la déprime européenne. Ces fictions semblent vouloir répondre à une question d'actualité : comment conserver l'entente et la solidarité au sein de l'Union européenne ? Ce questionnement d'actualité projeté dans la reconstitution de l'Occupation de la France est symptomatique du régime d'historicité présentiste que les fictions historiques cultivent.

Pour répondre à cette inquiétude, les fictions ont tendance à rechercher tous les points communs et les mémoires partagées par les peuples de l'Union européenne. Le recours à la représentation de 14-18 comme blessure commune que seul le souvenir pourra cicatriser, la vision nuancée des personnages allemands et de leurs rapports avec les Français ainsi que l'utilisation de la musique pour rapprocher les êtres sont autant de stratégies mises en place par ces fictions pour répondre à l'inquiétude européenne et pour tenter de créer du lien et du collectif au sein d'une Europe fragilisée.

Les cicatrices de la Première Guerre mondiale

La représentation de la Première Guerre mondiale pourrait paraître sans rapport direct avec les réflexions autour de la France occupée en 1940 et son imaginaire dans les fictions françaises contemporaines. Toutefois, le visionnage des fictions du corpus montre la présence, assez importante pour être relevée, de la Grande Guerre comme une plaie qui ne cicatrise pas dans l'histoire et l'esprit des Français. Pour reprendre les mots de Jean-Louis Crémieux-Brilhac, « 1914-1918 est bien dans 1940. La Grande Guerre n'a pas cessé d'être obsessionnellement présente dans les esprits. »¹. De plus, comme le signale Laurent Véray dans son étude sur la Première Guerre mondiale, « à l'écran, il est courant qu'une guerre en cache une autre. De ce fait, il est frappant de constater que la plupart des films sur 14-18 entrent presque toujours en résonance avec d'autres

¹ Jean-Louis Crémieux Brilhac, « 1914 dans 1940 », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Janvier-Mars 1994, No. 41. Publié par : Sciences Po University Press. p. 32

conflits, antérieurs ou anticipés »². De même, la représentation de la Seconde Guerre mondiale à l'écran possède des résonances avec d'autres guerres dont La Grande Guerre, encore fortement présente dans les esprits des Français en 1940. De plus, la Première Guerre mondiale trouve depuis plusieurs années un regain d'intérêt auprès des spectateurs, en témoigne le nombre de productions traitant de la période depuis les années 2000. Cet engouement autour de cet événement qui a célébré son centenaire il y a quelques années participe aussi sûrement de sa présence dans les fictions sur la Seconde Guerre mondiale. Cette « mode » autour de la Grande Guerre et de sa commémoration permettrait ainsi d'attirer les spectateurs vers la représentation du second conflit mondial.

La Grande Guerre et la Seconde Guerre mondiale sont des conflits mondiaux extrêmement différents dans leur nature. La position de la France dans ces deux conflits est elle aussi différente : d'un côté, on trouve une France combattante et défensive et de l'autre, une France occupée déchirée par des points de vue et des engagements divergents. Convoquer le spectre de la Grande Guerre pourrait d'un côté servir à créer du commun autour d'un événement fédérateur entre les Français et entre les nations et de l'autre servir à comprendre et à réparer les erreurs de 39-45 et de 14-18 pour la stabilité des générations futures en Europe.

Un traumatisme commun et réunificateur qui brouille la reconstitution

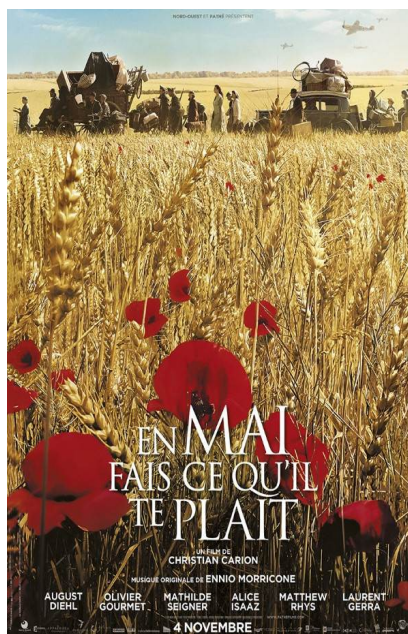


Illustration 8: Affiche du film *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Source : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-204159/dvd-blu-ray/?cproduct=452584>

² Laurent Véray. *La Grande Guerre au cinéma : De la gloire à la mémoire*. Ramsay. 2008, p. 8

À l'image de l'affiche du film de Christian Carion, *En mai fais ce qu'il te plaît* (illustration 8), où les coquelicots, symboles du Jour du Souvenir de la Première Guerre mondiale dans les pays anglo-saxons, semblent envahir les champs du Nord de la France, la majorité des films du corpus portent en eux les traces de ce conflit matriciel du XX^e siècle. La reconstitution paraît brouillée par les souvenirs et les cicatrices indélébiles de 14-18.

Ces références à 14-18 sont d'autant plus visibles qu'elles bénéficient pour la plupart d'une insistance soit de la caméra soit de la narration qui accentue encore plus leur symbolique. On peut ainsi citer le long plan sur la tombe des parents de Jeanne Larosière dans *Le Silence de la mer* qui insiste sur la date de décès du père de la jeune femme, mort en 1918 (illustration 9). Dans le même genre, le discours d'Heinrich Müller, dirigeant du SD à Villeneuve, sur son expérience des tranchées dans *Un village français* prend également un temps de narration très important qui accentue la gravité du propos (environ 5 minutes). Nous reviendrons un peu plus tard sur la portée symbolique de ce discours. Mais le recours le plus emblématique au souvenir de la Première Guerre mondiale est présent dans le film de Christian Carion où les symboles du conflit brouillent de nombreux plans en faisant coexister 14-18 dans 1940.



Illustration 9: Capture d'écran de la tombe des parents de Jeanne dans *Le Silence de la mer* (2004)

Au début du film, Paul le maire du village et Hans l'opposant allemand au régime nazi réfugié en France travaillent dans les champs. Lors d'une pause, les deux hommes s'asseyent contre

le muret d'un cimetière militaire de 14-18. Entre les deux, se trouve justement une plaque portant l'inscription 1914-1918 (illustration 10) rappelant le passé commun des deux nations. Ce plan est extrêmement symbolique par sa composition et le reste du film est truffé d'allusions à la Grande Guerre. La localisation du récit dans les campagnes autour d'Arras donne aussi l'explication du souvenir peut-être plus présent dans ces territoires que dans d'autres puisque les populations du Nord de la France ont déjà connu l'occupation allemande pendant 14-18. Leur peur d'un nouveau conflit avec l'Allemagne est donc amplifiée³.



Illustration 10: Capture d'écran de *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Composition symbolique du plan avec la plaque commémorative de 14-18 qui se place entre le Français et l'Allemand.

Le parasitage de la représentation de la Seconde Guerre mondiale par la Grande Guerre pourrait permettre de créer du commun à la fois entre les nations européennes et aussi au sein même de la nation française puisque l'on sait que la France occupée a été particulièrement déchirée de l'intérieur empêchant toute entente univoque des Français entre eux. En rappelant le souvenir de la Grande Guerre, on fait donc appel à « son supposé pouvoir unifiant (à la différence de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation), pour façonner une autre manière de comprendre le présent et y trouver – ce qui peut paraître paradoxal – des raisons d'espérer mieux vivre ensemble »⁴. Ce souvenir commun et unificateur permet donc de renforcer les liens européens ainsi qu'un semblant

3 Voir Etienne Dejonghe, « Les départements du Nord et du Pas de Calais » in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.) *La France des années noires vol. 1, De la défaite à Vichy*, (Ed. revue et mise à jour) Ed. du Seuil, 2000, pp. 523 – 546

4 Laurent Véray, *op.cit.*, p. 8-9

d'unité nationale bafouée par les déchirures de l'Occupation. Plusieurs séquences sont caractéristiques de cette convocation de la Grande Guerre comme point commun et traumatisme partagé dans les différentes fictions du corpus.

On trouve d'abord dans ces fictions des allusions au souvenir de la Première Guerre mondiale qui permettent de rapprocher les Français contre le nazisme. *Un village français* consacre ainsi un épisode à cette thématique. Il s'agit du dernier épisode de la saison 1 (I.6, *Coup de froid*) où Marcel Larcher, ouvrier militant engagé au PCF, et Suzanne, postière membre de la SFIO, décident de mettre en place une première action résistante contre l'occupant en distribuant des tracts pour le 11 novembre 1940 dans le journal local. Les deux résistants espèrent « secouer la torpeur »⁵ dans laquelle se retrouvent les habitants de Villeneuve et les inciter à la résistance grâce au souvenir de 14-18. Le but est donc d'unifier les Français autour d'une cause commune que le souvenir des blessures de 14-18 est censé enclencher. Cela ne fonctionnera malheureusement pas et il faudra attendre 1943 et la commémoration clandestine de la Grande Guerre par le maquis d'Antoine pour que le déclic opère. Là où *Un village français* utilise la commémoration dans sa capacité à réveiller les résistances françaises et à unifier la France contre l'occupant, d'autres fictions se servent de la Grande Guerre pour rapprocher les nations européennes y compris la France et l'Allemagne. Les pays européens ont tous été marqués par la barbarie de la Grande Guerre, l'universalité du traumatisme est ainsi mis en avant dans ces fictions. Cela fait également écho à la tendance à la victimisation dans les fictions contemporaines. Les peuples victimes et traumatisés par cette guerre meurtrière sont en effet mis en avant par la réactivation du souvenir de 14-18.

Dans cette optique, l'adaptation du *Silence de la mer* a subi des modifications symboliques afin d'y ajouter une référence à 14-18 dans le but de créer des points communs entre les pays européens. En effet, chez Vercors (et chez Melville), aucun des personnages ne bénéficiait d'un passé familial. Or, dans l'adaptation de 2004, un plan sur une tombe où Jeanne Larosière vient se recueillir nous apprend que son père est mort en 1918. Quelques minutes plus tard, l'ordonnance de l'officier von Ebrencac valide l'image en déclarant que le père de la jeune femme est mort à Verdun en 1918. De son côté, Werner von Ebrencac, l'officier installé chez les Larosière, apprend à ses hôtes lors de l'un de ses monologues que son père est mort à « l'autre guerre », sous-entendu pendant la Grande Guerre. La création de ce passé commun entre les deux personnages les rapproche. Ils peuvent se comprendre, malgré la différence de nationalité et d'idéologie, puisqu'ils ont vécu le même traumatisme. De plus, von Ebrencac ajoute dans ce même monologue : « Quelle est la famille française ou allemande qui n'a pas eu un mort pendant la Grande Guerre ? ». Cette réplique place

5 Bernard Papin, « *Un village français* » : *L'histoire au risque de la fiction*. Editions Atlande. 2017. p. 104-107

donc le jeune officier de la Wehrmacht et Jeanne en victimes de 14-18 et le propos est rendu universel puisque la douleur a été aussi forte des deux côtés du Rhin. Le décalage par rapport à la nouvelle originale permet donc de donner un caractère plus universel et contemporain aux personnages par la référence au premier conflit mondial. De cette façon, le téléfilm donne un message différent de la nouvelle de Vercors. Là où il y avait résistance de la part de la nièce et conquête de la part de von Ebrenc, il y a maintenant une blessure commune qui les rapproche et qui participe à éveiller leurs sentiments.

Encore une fois, c'est dans le film de Christian Carion que les références à la Première Guerre mondiale sont les plus porteuses de sens. Dès le début du film, la présence du cimetière militaire de 14-18 tend à rapprocher par la composition du cadre le Français et l'Allemand comme nous l'avons vu précédemment. Plus encore, le discours de Max (le fils d'Hans) qui accompagne cette séquence est caractéristique de l'universalité que véhicule le traumatisme et le souvenir de la Grande Guerre. Max dit en effet à son père que le cimetière ressemble à celui où sa grand-mère l'emmène le dimanche, ce à quoi son père lui répond : « Les cimetières militaires sont tous pareils, tu sais ». Son fils rajoute enfin « On est toujours bien tranquille dans les cimetières » pendant que le cadre s'élargit pour laisser une plus grande place aux tombes. Cette séquence permet ainsi d'unifier le traumatisme de 14-18 entre la France et l'Allemagne puisque les pertes ont été les mêmes ainsi que les blessures. De plus, ce cimetière a une symbolique plus forte puisqu'il sera le lieu des retrouvailles du père et de son fils à la fin du film, le classant comme la métaphore de la cicatrisation des blessures européennes.

Enfin, le film fait d'autres allusions au traumatisme de 14-18 à l'image de la séquence quasi-utopique où Hans, Percy le soldat écossais et Albert (Laurent Gerra) le bon vivant français se retrouvent autour d'une bouteille et d'un repas dans la cave de ce dernier, rassemblant ainsi trois nations européennes. La communication semble impossible entre les trois hommes sur le papier, mais pourtant, ils arrivent à se comprendre, Hans parlant couramment l'anglais et le français et Percy comprenant le français sans savoir le parler réellement. Pourtant, la réactivation du souvenir de 14-18 déclenche une connexion entre les trois hommes qui dépasse la barrière du langage. En apprenant que Percy est un soldat écossais, Albert part chercher une cornemuse que d'autres soldats écossais réfugiés dans la cave de ses parents quand les Allemands occupaient le village leur ont laissé en 1917. Percy prend la cornemuse qui déclenche ses propres traumatismes : la perte de ses deux frères qui ne sont jamais rentrés du front. Lorsqu'il raconte son histoire, Albert semble la comprendre sans aucune traduction, ce sont ici les sentiments libérés par le souvenir commun de 14-18 qui parlent. Suite à cette déclaration, les trois hommes lèvent leurs verres et scellent ainsi une

entente européenne. Percy formule lors de cette discussion un parallèle entre sa situation actuelle, perdu sur le continent et celle de ses frères à l'époque. Il est intéressant de voir comment ce personnage, qui vit en 1940, semble être une résurgence du soldat de 14-18, brouillant ainsi la reconstitution. En effet, à la fin du film, Percy est détenu comme prisonnier par une équipe de cinéma de propagande allemande. Le metteur en scène lui demande de jouer de la cornemuse pour lui. La cornemuse de 14-18 devient ainsi un symbole intergénérationnel puisqu'il ravive l'esprit des soldats écossais morts au combat en France. Percy mourra probablement après avoir joué devant la caméra allemande et avoir tiré dans l'objectif. Le rapport au passé est donc double. La cornemuse et le béret du soldat viennent brouiller la temporalité entre 14-18 et 39-45 transformant Percy en un fantôme des poilus de la Grande Guerre (illustration 11). Justement, la présence de ce double passé dans ces fictions peut également avoir une autre valeur que celle d'unifier les peuples.



Illustration 11: Capture d'écran de En mai fais ce qu'il te plaît (2015). Percy joue avec la cornemuse et le béret des soldats de la Black Watch de 14-18 pour le metteur en scène de cinéma de propagande nazie.

Un double passé : réparer les erreurs de 14-18 et de 39-45

En plus d'unifier les mémoires et les blessures de la guerre par le souvenir de 14-18, la présence des références à ce conflit peut aussi avoir une valeur d'explication et de réparation de 39-45. La Seconde Guerre mondiale dans les fictions françaises est déjà utilisée pour y projeter des angoisses actuelles comme l'est aussi la Première Guerre mondiale. Mais en plus de cette projection

du présent dans le passé, on assiste également à une projection du passé dans le passé pour servir le présent et répondre d'une autre façon aux angoisses contemporaines. Cette structure possède donc un côté palimpseste qui fait coexister dans une même fiction plusieurs temporalités et plusieurs couches historiques. Cette construction multi-temporelle peut avoir deux significations différentes.

Tout d'abord, pour rejoindre l'hypothèse développée plus haut d'unification des peuples européens, la cohabitation des discours des deux guerres mondiales peut induire un besoin de réparation des erreurs et des blessures des deux conflits. Et ce sont majoritairement les jeunes générations qui sont ciblées pour ce besoin de réparation. Le message paraît assez clair : c'est aux jeunes de contribuer à la cicatrisation des traumatismes successifs de 14-18 et de 39-45 pour permettre à l'Europe d'exister en paix. Métaphoriquement, on s'adresse aux jeunes générations pour qu'elles n'oublient pas la nécessité de conserver la paix et la bonne entente dans un contexte européen mouvementé depuis les années 1990 par le retour de conflits internes.

L'exemple le plus flagrant de ce message destiné aux plus jeunes se trouve également dans *En mai fais ce qu'il te plaît*. Pour revenir à la discussion de Max avec son père dans le cimetière militaire, ce même discours tout en permettant d'unifier le traumatisme de 14-18 comme on l'a vu précédemment permet également d'introduire l'idée que les nouvelles générations se sentent rassurées dans ces cimetières par le souvenir de 14-18 (« On est toujours bien tranquille dans les cimetières. »), et donc que ce sont eux maintenant qui devront porter le flambeau afin de réparer les blessures et les cicatrices à la fois de la Grande Guerre et de la Seconde ; notamment en entretenant le souvenir. De même et plus explicitement encore, le film se termine par la reconstitution d'une « famille européenne » symbolique (illustration 12). En effet, par amour pour Max, l'enfant qu'elle a pris sous son aile pendant l'exode, l'institutrice Suzanne décide d'abandonner sa vie passée et son village pour suivre l'enfant et son père. L'amour pour l'enfant les unit et leur permet ainsi de recréer une cellule familiale stable et mixte. Suzanne reprend en effet une place de mère pour Max qui dit lui-même qu'elle lui manquait autant que son père. Cette place de mère est renforcée par la ressemblance de la jeune femme avec la mère de Max que l'on aperçoit sur une photographie. Symboliquement, Carion semble vouloir nous faire comprendre ici que pour le bien-être des générations futures et pour l'amour de nos enfants, les nations européennes doivent trouver un terrain d'entente, panser leurs blessures et entretenir leur mémoire pour offrir un cadre de vie stable et paisible.



Illustration 12: Capture d'écran de *En mai fais ce qu'il te plaît* (2015). Il s'agit du dernier plan du film qui met en scène la "famille européenne" recomposée par Hans et Suzanne autour de Max.

D'un autre côté, le recours aux expériences de 14-18 peut également servir de moyen de compréhension des événements de 39-45, d'un point de vue plus pédagogique. L'exemple le plus intéressant se trouve dans le premier épisode de la saison 3 d'*Un village français*, intitulé *Le temps des secrets*. Durant l'épisode, un dîner est organisé chez les Larcher. Daniel y invite les notables les plus influents de la ville : Raymond Schwartz, le préfet Servier et le dirigeant du SD sur Villeneuve, Heinrich Müller. Hortense, la femme de Daniel, porte une grande attention à cet homme et lui demande de lui raconter les causes de sa blessure. Müller se lance alors dans un échange avec les autres invités sur la guerre de 14-18 :

Müller : « Les Français ne nous aiment pas beaucoup, mais enfin vous savez on ne vous aimait pas beaucoup quand c'était vous qui occupiez notre pays alors ... »

Daniel : « C'est vrai, il faudrait interdire les guerres ! »

Müller : « Oui mais... qui a le pouvoir de les interdire Monsieur, le SDN ? » (rires)

Müller râle et se plie de douleur.

Hortense : « C'est votre dos ? »

Daniel : « Vous voulez que je vous fasse une piqûre ? »

Müller : « Non... Ça passera tout seul. »

Hortense : « Une blessure de la Grande Guerre m'a dit Daniel ? »

Raymond : « Vous avez fait la Grande Guerre ? »

Müller : « Bah, à part les planqués on a tous fait la Grande Guerre chez nous dans ma génération. »

Daniel : « Mais nous aussi vous savez. »

Müller (en riant) : « Oui, oui... »

Hortense : « Alors cette blessure ? Racontez nous.»

Daniel : « Bah voyons tu ne vas pas embêter Monsieur Müller ? »

Müller : « Non non ça ne m'embête pas, c'est la blessure qui m'embête. C'était en 1917 quelque part dans la Somme dans un village qui s'appelait Briard. L'ennemi, c'est à dire vous, avait bombardé pendant trois jours et trois nuits. (Soupir). Qui n'a pas vécu un bombardement de ce genre ne peut pas savoir ce que c'est. On croit qu'on va devenir fous, on ne peut plus dormir, plus manger, plus penser, on croit que ça ne s'arrêtera jamais. Mais, le troisième jour, ça s'arrête. Le sergent nous fait sortir des abris, lentement on remonte notre nez au-dessus de la ligne pour voir. Plus d'arbres, plus de sol mais on pouvait pas marcher trois pas sans tomber tant la terre était meuble. Et soudain dans la fumée on voit les Français avec leurs baïonnettes au canon avec leurs officiers qui sifflent. Je les vois encore courir vers moi... Et le corps à corps a duré trois heures, j'ai pris une balle dans l'épaule et un coup de baïonnette dans le dos. Et... c'est la baïonnette qui... à un moment j'étais par terre et ... il y avait un type qui s'est penché sur moi, il voulait m'achever, et j'ai pu l'égorger avec son propre couteau. (pause) Et tout ça pour perdre la guerre... »

Hortense : « Mais vous en avez gagné une autre depuis non ? »⁶

La gravité de ce dialogue, qui atteint presque les cinq minutes est accentuée par la mise en scène et le jeu des acteurs, en particulier celui de Richard Sammel (Heinrich Müller). La caméra s'attarde sur chaque visage lors de plans rapprochés permettant d'avoir accès directement aux émotions des personnages. Plus Müller raconte son histoire, plus l'on accède aux profondeurs les plus sombres de ses souvenirs. A mesure que le récit avance, Müller a plus de mal à exprimer ce qu'il s'est passé au front. Par ses hésitations et ses pauses, on ressent le traumatisme qu'il a vécu à l'époque. L'arrivée d'une musique grave accentue encore plus la dramatisation du souvenir. Ce monologue, accordé à Müller, tortionnaire nazi et monstrueux dans bien des aspects, pourrait alors fournir une explication à son comportement durant la Seconde Guerre mondiale et à son embrigadement dans le nazisme tout en permettant de mettre en scène la tension que suscite le souvenir de la Grande Guerre entre les deux nations ennemies. En effet, on sait que l'humiliation de la défaite et du traité de Versailles a créé en Allemagne une honte et un ressentiment grandissant, « une rancune obsessionnelle, un extrémisme nouveau dont Hitler se fit très tôt l'un des

6 Dialogue issu de l'épisode 1 de la saison 3 d'*Un village français, Le temps des secrets*. Minutage : 31'03 – 34'20

protagonistes les plus exacerbés »⁷. Le traité de Versailles et sa nature humiliante associée à la non-cicatrisation des blessures laissées par la Grande Guerre en Allemagne a effectivement été un des événements qui a favorisé la montée du nazisme. Le traumatisme causé par les corps-à-corps pourrait ainsi expliquer, en partie, les troubles psychologiques du dirigeant du SD. Ce point de vue est discutable comme l'explique Bernard Papin : « En effet, à trop vouloir explorer *la monstruosité des personnages les plus humains et l'humanité des plus monstrueux*, ne risque-t-on pas de s'exposer à une certaine forme de relativisme historique qui mettrait bourreaux et victimes sur le même plan ? »⁸. Le tortionnaire nazi apparaissant ici en mutilé physique et psychologique de la Grande Guerre peut effectivement poser problème puisqu'il est placé en victime, comme pour tenter d'expliquer la barbarie et la haine du personnage.

Le recours à la Grande Guerre dans *Un village français* serait donc source de compréhension des comportements et des événements qui se déroule en 1940 à Villeneuve. Cet aspect de la série est renforcé par la publication dès 2015 d'une bande-dessinée du même nom qui se veut un préquel et qui suit les personnages principaux d'*Un village français* de 1914 à 1916⁹. Cette bande-dessinée créée par Jean-Charles Gaudin (scénario) et Vladimir Aleksic (dessin) avec l'autorisation de Frédéric Krivine, Philippe Triboit, Emmanuel Daucé et de France Télévisions propose donc de suivre les aventures des personnages de la série durant la Première Guerre mondiale. La publication de cette bande-dessinée pendant le centenaire de la Grande guerre montre aussi une nouvelle fois l'engouement autour de la période. L'idée de proposer les origines d'*Un village français* pendant ce conflit témoigne bien de cette mode autour de la Première Guerre mondiale. Il est toutefois intéressant de voir comment le passé des personnages lors de ce conflit compte beaucoup comme s'il s'agissait de l'événement originel qui a formaté le comportement de tous en 1940. En effet, il semblerait que l'intérêt de cette bande-dessinée écrite en marge de la série soit de donner des explications, des clefs de compréhension des événements qui se sont déroulés de 1939 à 1945. Les failles qui explosent entre 1940 et 1945 sont en effet en train de s'installer en 1914 comme on le voit au travers des différentes intrigues et notamment autour des couples (Hortense est déjà infidèle et la relation entre Raymond et Jeannine se construit sur des non-dits).

La superposition de la Grande Guerre et de la Seconde Guerre mondiale a donc plusieurs enjeux symboliques allant de la volonté patrimoniale d'unification des peuples (français et européens) à la réparation des blessures en passant par l'explication des comportements et des

7 Gerd Krumeich, « Le film nazi de la Grande Guerre et L'entreprise Michael de Karl Ritter », in Christophe Gauthier, David Lescot & Laurent Véray (dir.). *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*. 2008. Éd. Complexe. p. 147-148

8 Bernard Papin, *op. cit.*, p. 129

9 Seulement 3 tomes (1914, 1915 et 1916) sont sortis à ce jour aux éditions Soleil.

événements de 1940 par le prisme du souvenir traumatique de 14-18. Ces différents enjeux témoignent bien d'une vision actualisée de la guerre envisagée à travers l'expérience et les traumatismes des victimes dans le but de créer du commun en Europe.

Caractérisation et représentation de l'ennemi

Les fictions françaises contemporaines sur la France occupée marquent une rupture dans la caractérisation et la représentation de l'Allemand à l'écran. L'ennemi, depuis la fin de la guerre et jusqu'aux années 80, est très souvent représenté autour de deux stéréotypes. Soit par la caricature et le ridicule, principalement dans le cadre des films comiques (*La Grande Vadrouille* - Gérard Oury, 1966 ; *Papy fait de la Résistance* – Jean-Marie Poiré, 1983). Soit par une représentation beaucoup plus abstraite qui propose une vision massive des troupes ennemies comme un corps autonome. Dans ce cas, la représentation tend à repousser l'ennemi au second plan et le fait paraître quasiment absent de la fiction (*Jeux interdits* – René Clément, 1952 ; *Un condamné à mort s'est échappé* – Robert Bresson, 1956).

Toujours est-il qu'à partir des années 2000, plus de 50 ans après la fin du conflit, un certain intérêt est porté à ce type de personnages qui accèdent ainsi à des rôles beaucoup plus importants (premiers rôles et seconds rôles principalement). Il est donc intéressant d'analyser la caractérisation de ces personnages et les développements narratifs qui leur sont accordés notamment pour mieux ressentir l'enjeu des relations européennes à travers cette représentation. En effet, on peut facilement voir que ces personnages, représentant l'altérité, bénéficient d'une vision beaucoup plus nuancée et plus proche de la réalité historique. Ces deux aspects sont caractéristiques de l'intérêt porté aux relations européennes puisque ces personnages sont principalement représentés dans leur rapport avec les occupés.

Une vision nuancée de l'Allemand

Au milieu de cette « verdure », de la masse compacte et déplaisante, il arrive que le regard individualise un homme¹⁰.

L'Allemand fait partie intégrante de la vie des Français à partir de 1940. De la même façon que le regard des Français occupés ne s'attarde plus uniquement sur la masse « verdâtre » des troupes ennemies, mais sur un individu, la caméra fait de même dans les fictions contemporaines. L'intérêt donné à un homme plutôt qu'à l'armée constitue de prime abord l'une des différences majeures dans la représentation de l'Allemand à l'écran dans les films traitant de la Seconde Guerre mondiale. Des personnages sont tirés de cette masse inquiétante par la focalisation de la caméra et du scénario. L'ennemi est aujourd'hui vu dans son rapport au monde et aux autres personnes qui

10 Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande : 1940-1944*. Editions du Seuil. 1995. p. 204.

peuplent cet espace. Avec cette tendance, on voit de plus en plus émerger des personnages représentés autant en civil qu'en uniforme et parfois éloignés des symboles de l'Allemagne nazie. C'est la condition de l'homme qui est interrogée plus que la condition de soldat. Les différences entre la sphère privée où le soldat n'est qu'un homme en civil et la sphère publique où il est une partie d'un tout et identifiable grâce à son uniforme amènent un nouveau type de réflexion autour de la représentation de l'ennemi.

L'Allemand n'est plus le « boche » et gagne en complexité et en ambivalence. Cette ambivalence est représentée par une logique binaire opposée dans les types de rôles donnés aux Allemands. Une série de traits sont ainsi mis en antagonisme permettant de donner une palette beaucoup plus élargie et complexe de l'ennemi en France occupée.

En premier lieu, l'opposition qui apparaît le plus clairement dans les films du corpus est celle entre les personnages humanistes et les monstres. Chacun des films du corpus oppose ainsi au sein de la narration au moins deux personnages antagonistes : on retrouve ainsi dans *Un village français* l'opposition entre Heinrich Müller et Kurt Wagner, dans *Suite Française* celle entre Kurt Bonnet et Bruno von Falk, dans *En mai fais ce qu'il te plaît*, celle entre Hans et Arriflex et enfin dans *Le Silence de la mer*, celle entre Werner von Ebrenac et ses anciens camarades pro-nazis.

D'un côté, les humanistes possèdent une caractérisation tellement similaire qu'ils représentent au final le même personnage : celui d'un jeune homme pacifique, cultivé, musicien et compositeur qui s'est retrouvé pris dans les mailles de la guerre par obligation envers son pays ou par tradition familiale. La sensibilité de ces hommes aux arts et à la musique les rapproche encore plus de l'humain. De plus, que ce soit Kurt Wagner¹¹, Hans, Bruno von Falk ou Werner von Ebrenac, ces hommes montrent aussi leur respect pour les vaincus, leur opposition à la guerre voire leur antimilitarisme (dans le cas de Hans, opposant au régime nazi et résistant dans son pays) dans des actes en faveur des vaincus. On peut ainsi penser au geste de Kurt pour empêcher l'inspecteur de l'académie de voir que le jeune Gustave a écrit sa lettre au Maréchal sur les tracts du 11 novembre que son père distribue illégalement ou encore au geste de Bruno dans *Suite Française* quand il décide finalement d'aider Lucile et Benoît à s'enfuir.

Comme Sabine Chalvon-Demersay l'explique autour des fictions patrimoniales, l'analyse des « transformations » des personnages, de leur rapport aux autres et au monde en général permet d'« informer en retour sur la recomposition collective de repères partagés »¹², ici autour des rapports européens. Dans le cadre des textes adaptés à l'image, il apparaît que les personnages

11 Le nom de ce personnage est d'ailleurs particulièrement symbolique puisqu'il reprend celui du compositeur allemand Richard Wagner.

12 Sabine Chalvon-Demersay, « Si tu ne vas pas à Lagardère, fictions patrimoniales et rapport au passé ; patrimoine et transmission » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 82

d'Allemands qui penchaient vers l'humanisme sont encore plus lissés pour les faire complètement rentrer dans cette catégorie en accentuant leurs différences avec « les monstres ». Dans le cas du *Silence de la mer*, l'exemple est assez saisissant. Toutes les pensées et les répliques de von Ebrenc qui tendaient à exprimer sa volonté de conquête du territoire et du cœur de la France sont gommées et effacées dans le téléfilm de 2004. En effet, il n'y a plus ici de référence à *La Belle et la Bête* ou à un mariage France – Allemagne qui serait bénéfique pour les deux pays. Le côté conquérant et prédateur de l'officier s'efface au profit d'une caractérisation encore plus mélancolique accentuée par le jeu d'acteur de Thomas Jouannet. L'acteur suisse dote en effet son personnage d'un parlé extrêmement discret, sensible et mélancolique qui s'oppose au jeu d'Howard Vernon dans le film de Melville qui déclame ses pensées avec assurance afin de gagner le cœur des Français. En 2004, Werner von Ebrenc avant d'être un soldat est un musicien, un poète extrêmement sensible et plus la guerre continue plus il prend conscience de la signification de la présence de l'Allemagne nazie en France.

Le même décalage par rapport au texte original est visible dans le cas du personnage de Bruno von Falk dans *Suite Française*. Même si le jeune homme apparaît plus humain et sensible chez Némirovsky que Werner von Ebrenc chez Vercors, le film le rend encore plus humain en gommant les dernières aspérités décrites dans *Dolce*. En effet, le côté animal et sauvage du lieutenant qui l'assimilerait à une bête s'efface également dans le film pour ne garder que ces traits d'humanité. De cette façon, Bruno ne tente pas de prendre de force Lucile avec une brutalité étonnante puisque ce rapport s'inverse dans le film. Ces glissements par rapport aux textes originaux sont caractéristiques de la volonté de mettre en scène des personnages qui accumulent des traits d'humanité reconnaissables.

Cette vision assez manichéenne du bien est opposée à celle du mal, toute aussi marquée, à travers des personnages qui s'éloignent tellement des marqueurs de l'humanité qu'ils sont plus proches des monstres. La figure monstrueuse la plus emblématique est celle du dirigeant du SD Heinrich Müller dans *Un village français*. La monstruosité du tortionnaire nazi est montrée à bien des reprises de la saison 2 à la dernière saison de la série. Qu'elle soit morale ou physique la torture est violente, choquante et dérangeante pour le spectateur puisque la série traite Müller comme un personnage à part entière. Capable de déclarer ses sentiments à une femme et d'en torturer une autre dans la même scène, Müller tient plus de la bête que de l'humain. Les râles qu'il émet lorsque sa blessure dans le dos se réveille participent d'ailleurs à l'assimiler à un animal. De plus, Müller agit comme un prédateur sadique, encerclant de son regard et de ses mouvements ses proies. Lucienne, la jeune institutrice du village en sera la première victime lorsque le nazi abusera sexuellement d'elle pour faire libérer Bériot, le directeur de l'école. Cette scène viendra justement le mettre en

concurrence directe avec son antagoniste Kurt Wagner qui consolera la jeune fille et l'entourera de ses attentions (II.3). Müller n'hésite pas à sacrifier les femmes qu'il aime comme il le fait et le raconte à plusieurs reprises (III.11) et à utiliser les enfants comme appât et monnaie d'échange, ce qu'il tente de faire avec Gustave, le fils de Marcel. La présence de ce personnage immoral offre donc une palette très complexe de l'ennemi en France occupée dans *Un village français* qui s'étend de l'humaniste Kurt au tortionnaire Heinrich en passant par des figures plus « grises » représentées par les Kreiskommandant successifs de Villeneuve : von Ritter et Kolwitz.

On retrouve dans *Suite Française* le même type de personnage pervers et animal avec le personnage de Kurt Bonnet, l'interprète de la Kommandantur. De la même façon que Bruno, le jeune homme bénéficie d'un traitement un peu différent de celui qui lui est donné dans le livre d'Irène Némirovsky. En effet, dans le film, Bonnet apparaît comme un prédateur inquiétant qui tourne autour de Madeleine, la femme de Benoît Labarie. Madeleine paraît de plus en plus inquiète et gênée par le comportement de l'Allemand. Or, dans le livre, elle n'apparaît pas si opposée aux attentions du jeune soldat, au contraire, ce dernier lui rappelle son premier amour par ses attitudes héritées du monde bourgeois et cultivé. De même, Bonnet apparaît beaucoup moins entreprenant et inquiétant dans le livre que dans le film où une scène est ajoutée entre Bruno et lui montrant bien l'inhumanité du jeune soldat qui n'éprouve aucun sentiment à tuer d'autres soldats ou à convoiter la femme du fermier. Ces aspects déjà présents en sous-entendu dans le livre sont exacerbés dans le film afin de dépeindre un personnage moins ambivalent et beaucoup plus ancré dans la monstruosité.

Cette opposition entre humanistes et monstres amène également une autre opposition qui est plus visible dans *En mai fais ce qu'il te plaît* : celui de l'homme contre la machine et qui rejoint également les concepts d'humanité et de monstruosité. Déjà, Müller et Bonnet pouvaient apparaître comme des hommes-machines tant leur comportement s'éloigne de celui de l'homme et témoigne plus de l'appartenance d'un tout où les hommes seraient des rouages de la machinerie nazie. Cette analogie prend toute son ampleur avec le personnage d'Arriflex, le metteur en scène de propagande nazie dans le film de Christian Carion. L'homme ne possède pas une identité propre puisqu'il est identifié par le nom de sa caméra, la machine avec laquelle il travaille. Par ailleurs, Arriflex apparaît toujours avec sa caméra comme si elle était un prolongement de son bras et de son œil. Il est donc la parfaite représentation de l'homme-machine, instrument et rouage de la machinerie nazie. De plus, Arriflex s'oppose à Hans, l'opposant au régime nazi même si les deux personnages ne se croisent jamais en face-à-face. Il est la métaphore de la barbarie nazie et de la manipulation des informations dans les films de propagande. En effet, il met en scène les actualités qu'il est censé filmer avec une inhumanité inouïe : il fait croire à des soldats des colonies françaises qu'ils ont une dernière chance

de se battre tout en leur mettant à disposition des armes blanches. De même, il n'hésite pas à abattre de sang-froid Albert, un civil français innocent.

On peut donc constater avec cette série d'oppositions entre le bien et le mal, une volonté de distinguer le peuple allemand du régime nazi en proposant une caractérisation beaucoup plus nuancée et diversifiée de l'ennemi allemand sur le territoire français. La confusion entre Allemands et nazis qui a pu régner durant les années de guerre et les suivantes est donc effacée permettant de porter un regard neuf sur les relations européennes : le peuple n'est pas responsable des actes du régime nazi. La présence de personnages humanistes contrebalance cette idée et permet de créer du commun entre le peuple français et le peuple allemand qui ont tous deux soufferts de cette guerre. En individualisant des hommes dans cette « masse verdâtre » de l'armée allemande, plusieurs caractères et personnages types sont dégagés et s'ancrent dans une tendance du cinéma contemporain à proposer une vision beaucoup plus complexe de la présence de l'ennemi sur le sol français.

Les relations franco-allemandes

Les développements narratifs associés à ces personnages sont également plus importants et plus complexes et s'axent essentiellement autour des relations avec les occupés. Le choix de situer la plupart de ces fictions dans le début du conflit, de mai 1940 à l'automne 1941 participe de cette volonté de se concentrer sur les rapports ambivalents des forces occupantes et des indigènes. En effet, cette période, et particulièrement celle du premier été 1940 est marquée par le concept d'*accommodation* défini par Philippe Burrin¹³. Durant les quelques mois qui ont suivi la défaite, une période de calme et d'*accommodation* à l'ennemi a pu faire croire à une éventuelle cohabitation pacifique. Ce sentiment n'a pas duré dans le temps puisque dès l'automne 1940, il est recouvert de nouveau par la haine de l'ennemi. Se focaliser sur cette période du conflit permettrait donc d'étudier avec précision les sentiments ambigus que les Français ont pu développer par rapport à l'ennemi en traitant les relations européennes. Les différentes fictions de notre corpus adoptent cette tendance en accord avec l'esprit français de l'époque et l'historiographie.

Le choc de l'arrivée des Allemands dans les villages est déjà un événement permettant de mettre en scène les différentes réactions à l'ennemi. De la panique d'*Un village français*, à la distance du *Silence de la mer* en passant par la curiosité de *Suite Française*, les différentes fictions du corpus donnent un échantillon assez diversifié des premières réactions des Français face à l'envahisseur. La brutalité de l'invasion laisse ensuite place au retour du quotidien en France

13 Philippe Burrin, *op. cit.*

occupée. Ce retour au calme est propice au développement des différentes relations entre occupant et occupé dans des fictions. Le développement narratif accordé aux personnages allemands est ainsi déployé à travers les connexions que ces derniers ont pu avoir avec les Français.

Ces connexions sont par exemple signifiées par la récurrence de phrases souhaitant la possibilité d'une amitié franco-allemande. De ce point de vue, les fictions du corpus rejoignent la volonté pacifiste de *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937) où les ennemis se retrouvent et sympathisent grâce à leur appartenance sociale et en dépit de leur nationalité. L'amitié qui lie Raymond Schwartz et le colonel von Ritter dans *Un village français* est caractéristique de cet espoir d'amitié pacifique. Les deux hommes sympathisent à plusieurs reprises, Raymond expliquant même à Marie, sa maîtresse : « Il est sympa comme gars von Ritter, il y aurait pas eu la guerre ça aurait pu être mon copain » (II.5). Les deux hommes se ressemblent, partageant le même type d'activité dans le civil (patron d'entreprise). Le colonel rend d'ailleurs plusieurs fois service à Raymond au nom de l'amitié qu'il lui porte (la séquence autour du graffiti antisémite retrouvé à la scierie en est un exemple, II.4). La guerre les oppose, mais leur appartenance à une même catégorie sociale les rapproche.

Toutefois, une tendance majeure se dessine que l'on retrouve dans la quasi-totalité des fictions retenues, celle des amours franco-allemands. Ce type d'*accommodement* entre l'ennemi et les vaincus a représenté un « phénomène massif, longtemps occulté »¹⁴. Près de 100.000 enfants sont nés de ces unions en France, soit 1 enfant sur 20 de père allemand. Ce phénomène important, longtemps resté tabou, semble se développer dans les fictions contemporaines. La résurgence de cette thématique saute aux yeux puisque dans toutes les fictions du corpus une partie du récit voire le récit entier tourne autour de cette question des amours franco-allemands. De même que pour la caractérisation des personnages issus de textes originaux, le développement narratif de ces personnages (pour Bruno von Falk et Werner von Ebrenac) bénéficie aussi d'un glissement qui fait complètement passer la narration vers la romance. En effet, la résistance silencieuse et fière de la nièce chez Vercors se transforme en l'éveil des sentiments de la jeune femme pour l'officier. Il n'est plus ici question de résistance pour la patrie, mais de résistance au désir qui serait réprimandé. *Suite Française* bénéficie d'un glissement semblable autour du personnage de Lucile. C'est la vision des jeunes femmes et leur position dans la société qui sont ici mises en valeur.

Kurt Wagner, Bruno von Falk et Werner von Ebrenac déjà semblables dans leurs traits de caractère possèdent également le même développement narratif qui les amène à une liaison, plus ou

14 Interview de Jean-Pierre Azéma dans la pastille documentaire *Un village français ... Ils y étaient : Les amours franco-allemandes*. France Télévisions (06/11/2013).

moins consommée, avec une jeune femme française permettant de rendre compte de ce phénomène massif. Pour Werner et Jeanne, la résistance de la jeune femme l'empêchera de se livrer à l'officier même si elle lui sauvera la vie par amour. Bruno et Lucile manquent à plusieurs reprises de concrétiser leur amour, mais le rappel de la guerre forcera la jeune femme à s'éloigner du lieutenant et à réprimer son désir. Enfin, pour Lucienne et Kurt Wagner, l'institutrice tombera enceinte du jeune soldat et gardera l'enfant alors que ce dernier est envoyé sur le front russe en guise de correction.

Le traitement de cette thématique dans les fictions après 2000 montre bien à la fois que l'éloignement temporel du conflit est propice à l'évocation de ces sujets sensibles et également que ce sujet permet de toucher de plus près la nature des relations européennes. Comme on l'a vu précédemment avec la « famille européenne » recomposée dans *En mai fais ce qu'il te plaît* par Hans et Suzanne autour de Max, la volonté est de souligner les points de rencontre entre les nations et de respecter la pluralité des relations avec l'ennemi. De plus, il s'agit peut-être aussi de dédouaner les femmes françaises ayant sympathisé avec des Allemands. Au sortir de la guerre, la faute était rejetée totalement sur ces femmes qui ont ainsi subi de plein fouet la violence de l'épuration notamment avec les tontes. Le fait de mettre aujourd'hui en valeur ces histoires, notamment en montrant des romances avec des soldats humanistes, c'est donc aussi une façon de réparer les injustices de la Libération tout en retranscrivant l'évolution de l'historiographie sur les expériences féminines de la guerre.

Un autre point commun est que ces hommes vont prendre conscience de la réelle nature de l'occupation de la France et des horreurs que cela engendre pour la population française. Werner s'en rendra compte suite aux conversations qu'il a avec ses anciens camarades complètement engagés dans le nazisme, Bruno quant à lui en prendra conscience dès la réception des lettres de dénonciation puis lorsqu'il est obligé de faire fusiller un innocent pour l'exemple. Kurt, lui, sera prêt à fuir en Suisse et à désertier l'armée allemande pour vivre son histoire d'amour avec Lucienne et élever son enfant.

La romance associée à la sentimentalité et à l'humanisme de ces soldats ennemis amène un sentiment de nostalgie et de mélancolie propre aux fictions patrimoniales¹⁵. Les fictions françaises traitant de l'Occupation de la France participent à cette impression de nostalgie et de mélancolie d'une époque révolue en mettant au centre de leur récit une famille bourgeoise dont la jeune femme vit une histoire d'amour impossible avec un soldat allemand lui aussi issu d'un milieu bourgeois. Il est également intéressant d'un point de vue plus sociologique de relever le fait que ces histoires

15 Sur ce point, voir Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 21-22.

semblent réservées au milieu bourgeois formant ainsi des couples issus de la même catégorie sociale. En effet, il n'y a pas d'exemples dans aucune des fictions du corpus d'amour franco-allemand entre personnes issus d'une classe sociale moins élevée¹⁶. L'impossibilité de l'histoire et la déchirure des adieux qui surviennent forcément à un moment du récit donne ce sentiment de mélancolie amère aux fictions. La danse d'adieu de Lucienne et Kurt pendant le bal des Catherinettes (III.6), l'adieu entre Bruno et Lucile sur la route et enfin celui de Jeanne et Werner dans la cour de la ferme sont caractéristiques de ces scènes particulièrement mélancoliques. Le sentiment de nostalgie pour des événements qui se sont déroulés lors de l'Occupation de la France pose donc question. Peut-on réellement mettre en scène la mélancolie pour signifier le départ des forces armées allemandes au début de la guerre ? Cette tendance rejoint celle du dernier chapitre de *Dolce* d'Irène Némirovsky où l'auteure décrit le sentiment nostalgique éprouvé par les habitants de Bussy au départ des troupes allemandes installées au village : « En ces dernières heures, une sorte de mélancolie, de douceur humaine liait les uns aux autres, les vaincus et les vainqueurs »¹⁷. Peut-être que la nostalgie rend compte de façon plus réaliste des sentiments des Français éprouvés lors du conflit envers certains soldats allemands comme elle peut aussi rendre compte d'une volonté d'entente européenne qui fait écho à l'actualité, mais qui paraît maladroite dans le cadre de la reconstitution de cette période noire de l'Occupation. En favorisant les relations européennes dans une logique contemporaine de rapprochement des nations, ne risque-t-on pas de tomber dans une interprétation trop manichéenne de l'Occupation ? Certaines figures comme celles de Kurt Bonnet dans *Suite Française* permettent de nuancer ce manichéisme en proposant une figure de soldat de la Wehrmacht aussi monstrueuse que Bruno est humaniste. De la même façon la liaison entre Hortense et Müller dans *Un village français* permet de donner un visage beaucoup moins romantique et mélancolique des amours franco-allemands et donc de se rapprocher d'une volonté historique en montrant différentes expériences.

16 Seul un exemple est donné dans *Suite Française* avec le personnage de Céline, une fille de ferme. Or sa relation avec un soldat allemand n'aboutit pas et ne possède pas un caractère sentimental.

17 Irène Némirovky, *Suite Française*. Gallimard. 2009 p. 389.

La musique dans les fictions : discours autour des relations européennes

En plus de sa fonction d'accompagnement du récit, la musique au cinéma et à la télévision est le plus souvent porteuse de significations. Étudier la musique au sein des fictions patrimoniales est donc intéressant de ce point de vue. En effet, ce que l'image ne nous dit pas, la musique vient le compléter ou le signifier. L'universitaire britannique Phil Powrie a déjà étudié au sein de différentes recherches l'importance et la signification de la musique au cinéma particulièrement dans le cinéma français contemporain autour duquel il a centré sa recherche et notamment concernant les fictions patrimoniales¹⁸. Phil Powrie s'est intéressé à la question du genre dans les films patrimoniaux français et particulièrement sur la façon dont la musique contraint les rôles de femmes malgré l'importance que l'image peut leur donner¹⁹.

Dans le cadre des fictions patrimoniales sur la France occupée, notre recherche analysera la musique dans le contexte des relations européennes et particulièrement des relations franco-allemandes. Notre approche ne sera pas musicologique, mais traitera des relations de la musique au récit et à l'image afin de comprendre la signification que cette dernière peut avoir dans le cadre de la représentation de la Seconde Guerre mondiale à l'écran. La musique est l'élément central ou du moins un élément important au sein de la narration des quatre fictions du corpus. Nous analyserons donc d'abord la musique *off*, la bande-originale composée ou préexistante utilisée pour la fiction puis, la musique *in*, diégétique, sera également analysée dans sa représentation et dans les espoirs qu'elle peut véhiculer.

La bande-originale : entre tension et nostalgie

Pour introduire notre étude sur la bande-originale et ses rapports avec les relations européennes, il est intéressant de s'attarder sur le dossier de presse du film *Suite Française* qui donne des premières pistes pour l'analyse de la musique dans ces fictions. Rael Jones, le compositeur, commente le processus de création de la bande originale du film :

18 Phil Powrie. *Music in contemporary French cinema : The Crystal-Song*. Palgrave Macmillan. 2017.

19 Phil Powrie, « Le genre et la musique dans les fictions patrimoniales depuis les années 1980 », in. Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 123-138

Lors de notre première rencontre, Saul a pointé deux thèmes sur lesquels la musique devait s'attarder : les tensions provoquées par l'occupation allemande et l'histoire d'amour. Ces deux thèmes musicaux sont devenus la colonne vertébrale du reste de la bande originale²⁰.

On voit donc qu'avant même la création de la bande-originale, celle-ci était déjà placée sous le signe des rapports franco-allemands. La musique du film doit être capable de représenter la complexité des relations entre occupés et occupants, de la peur à l'empathie. Ces deux aspects ressortent très bien au sein de la bande-originale du film et l'on en retrouve des traces dans les autres fictions.

Suite Française possède un leitmotiv permettant de caractériser les tensions et le choc de l'invasion de la France par l'Allemagne nazie. Ce thème se fait entendre dès les premières scènes du film qui reprennent des images d'archives de l'invasion de Paris. Un peu plus tard, lorsque les Allemands débarquent dans Bussy, le même thème revient pour signifier l'arrivée des soldats. L'arrivée de cet élément perturbateur démarre avec le bruit lancinant des bottes des soldats qui foulent le sol. Petit à petit, le bruit des bottes et les vibrations des tanks viennent se fondre dans la musique de Rael Jones, où les basses et les rythmes sourds ressortent. Le bruit de l'arrivée des Allemands se transforme ainsi en une musique inquiétante permettant de mettre en scène le choc et la menace de cette invasion. Une symphonie de la guerre est mise en place avec un rythme obsédant faisant écho aux symphonies urbaines. Le compositeur s'est, en effet, servi de sons spécifiques afin de créer une ambiance violente comme il l'explique à nouveau dans le dossier de presse :

La musique allemande est plus brutale du point de vue instrumental. Nous avons utilisé des sons métalliques et des bourdonnements pour évoquer la guerre. J'ai imité musicalement le bruit des armées, des tanks, des fusils, par exemple en utilisant le son des bottes qui défilent. J'ai aussi eu l'idée de frotter une éponge métallique sur une guitare électrique afin d'annoncer le déchaînement de la violence²¹.

L'imitation du bruit des armées pour symboliser le déferlement de la violence se retrouve aussi dans la bande originale d'*Un village français* composée par Eric Neveux. Le générique du film est assez représentatif de cette entrée en matière violente par son caractère martial qui reprend la rythmique des hymnes militaires. Les rythmes sont percutants et font écho au son des bottes des Allemands qui ont marqué plus d'un Français sous l'Occupation. Le titre *Le débarquement* entendu à l'arrivée des Allemands à Villeneuve est également caractéristique de l'influence de la musique

20 UGC Distribution. (2015, 18 mars). *Suite Française*. Moonfleet. p. 7.

21 *Ibid.*

militaire pour symboliser l'arrivée de la guerre en France avec l'utilisation d'instruments tels que la caisse claire ou la grosse caisse. Le son strident des cordes vient par ailleurs accentuer les tensions comme dans *Suite Française*.

L'autre thème musical qui ponctue *Suite Française* à de nombreux endroits est celui du thème d'amour de Lucile et Bruno. Pour évoquer les amours franco-allemands et la complexité des sentiments qui traversent les personnages, les fictions ont recours à des thèmes très souvent nostalgiques. Le thème de Lucile et Bruno possède un motif principal qui est souvent répété dans le morceau et durant la totalité du film. Le caractère répétitif du motif peut faire écho à une tendance de la musique de films depuis les années 1990. En effet, comme le définit Michel Chion, il s'agit d'« un rythme ostinato qui se reboucle perpétuellement sur lui-même, n'impliquant aucune autre fin possible que celle d'une interruption subite »²², dans la tradition minimaliste de Philip Glass. Cette structure « d'harmonies tournantes » et de « rotation harmonique »²³ crée un tapis musical évolutif qui peut également amener à une autre interprétation plus symbolique. En effet, l'éternel recommencement des thèmes peut faire écho à l'impassibilité de la musique face aux changements du monde. Michel Chion explique justement cette idée :

Contrairement à la peinture, par exemple, la musique apparaît comme ce qui ne porte pas de traces, ce qui ne peut pas être marqué, ce qui n'a pas de cicatrices – qui reste intouché par l'histoire, l'horreur, les événements²⁴.

Le rythme immuable, implacable de la musique pourrait alors symboliser l'indifférence du monde face aux événements tragiques et dramatiques. Cette régularité rythmique et cette répétition thématique se retrouvent à travers l'utilisation du *prélude en Do majeur* de Bach dans *Le Silence de la mer*. Le morceau joué à la fois par Werner et par Jeanne et repris librement dans la bande originale composée par Angélique et Jean-Claude Nachon vient également imposer une stabilité rythmique. La bande originale du film *En mai fais ce qu'il te plaît*, composée par Ennio Morricone comporte aussi un titre d'une stabilité rythmique obsédante. Le morceau nommé *En mai* utilise une suite de quatre notes qui évolue pour former des vagues mélodiques se répétant à l'infini. Christian Carion et les équipes du film ont surnommé ce morceau le « boléro de Morricone »²⁵. En effet, la « combinaison de tenues et de mélodées dans la ligne mélodique » propre au Boléro de Ravel permettent d'anticiper et de retarder « jusqu'à l'insupportable sa résolution, avec un rythme

22 Michel Chion. *La musique au cinéma*. Fayard. 2019. p. 181

23 *Ibid.*, p. 180

24 *Ibid.*, p. 27

25 Pathé Distribution. (2015, 4 novembre). *En mai fais ce qu'il te plaît*. Dominique Segall Communication. p.11

implacable et statique²⁶» comme chez Morricone.

Ce « boléro » intervient au moment où la jeune institutrice du village, éclairceuse à vélo découvre le massacre de plusieurs familles sur les routes et fait face pour la première fois à l'horreur de la guerre. Ici, le parallèle entre visions insoutenables et stabilité angoissante de la musique atteint son paroxysme reprenant l'idée d'une musique indifférente, planante et sans cicatrices au-dessus du monde. Ces différents morceaux de part leur similitude structurelle participent donc à donner un contrepoint inquiétant aux images de l'Occupation par leur stabilité rythmique tout en créant une forme nostalgique de ces événements. Malgré leurs différences de style que ce soient les rythmes réguliers de Bach, les envolées au piano de *Suite Française* ou les mélodies nostalgiques de Morricone, la bande originale de ces fictions ancre la période de l'Occupation dans une certaine mélancolie, particulièrement autour des idylles franco-allemandes reprenant sur ce point les mêmes stratégies que celles menées autour des personnages allemands.

La présence d'un compositeur de l'envergure d'Ennio Morricone à la composition d'*En mai fais ce qu'il te plaît* témoigne de la volonté de Christian Carion d'ancrer l'exode dans une représentation nostalgique tout en donnant au film une meilleure publicité et une meilleure exportation à l'étranger. D'une part, la musique de Morricone fait écho aux grandes partitions lyriques du compositeur notamment pour *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) ou *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968). Et d'autre part, un des arguments de publicité du film est bien la présence du compositeur italien mondialement reconnu au générique comme le montre la jaquette du DVD : « Après trente années d'absence au cinéma français, Ennio Morricone signe son grand retour avec une sublime musique »²⁷. La présence d'Ennio Morricone est honorifique pour le film comme le montre le placement de son nom au générique, en deuxième place juste après le metteur en scène ce qui est exceptionnel pour un compositeur. De plus, la nationalité italienne du compositeur vient renforcer la sensibilité du film autour des relations européennes.

La nostalgie qui émane des bandes originales est ainsi mise au service des relations franco-allemandes afin de retranscrire la complexité des relations européennes à l'époque. Cette nostalgie peut aussi poser question puisqu'elle peut créer un sentiment de regret du passé. Une des premières scènes d'*En mai fais ce qu'il te plaît* associe justement les habitudes de vie et les traditions de l'époque (travail des champs à la main, outils d'époque, ...) à la musique lyrique de Morricone créant ainsi une peinture romantique du passé. L'utilisation de chansons d'époque dans le film accentue également cette nostalgie.

26 Michel Chion, *op. cit.*, p. 208

27 Commentaire de la jaquette DVD. *En mai fais ce qu'il te plaît*. Pathé et Nord Ouest Production.

Musique et espoir d'entente européenne

La musique est au centre des fictions traitant de la France occupée. En effet, elle tient une place importante dans les développements narratifs des personnages et nombres d'entre eux sont des musiciens ou des compositeurs. Lucienne joue du violon comme Kurt dans *Un village français*, Bruno et Lucile dans *Suite Française* jouent tous les deux du piano et le soldat compose également de la musique. On retrouve exactement le même duo de pianistes-compositeurs dans *Le Silence de la mer*. Enfin, *En mai fais ce qu'il te plaît* possède un musicien, Percy, qui joue de la cornemuse. De plus, les personnages de ces fictions utilisent la musique de façon symbolique. La musique diégétique symbolise ici l'espoir de l'entente européenne et cultive l'utopie d'une musique « universelle » qui rallierait les peuples. La musique permet dans sa représentation à l'image de franchir certaines barrières que les personnages ou que le récit lui-même n'arrive pas à franchir afin de véhiculer cette idée d'universalité. La représentation de la musique dans la diégèse possède ainsi trois fonctions différentes que l'on peut relever dans l'ensemble des fictions du corpus.

Tout d'abord, la musique est utilisée dans sa capacité à rapprocher les êtres, malgré leurs différences de nationalité ou de genre par exemple. La musique se trouve alors représentée comme une entité supérieure que rien ne peut atteindre, même la guerre, et qui permet justement aux protagonistes de s'élever au-delà des frontières et des conflits afin d'aspirer à un rapprochement et à l'humanisme. Plusieurs séquences sont symptomatiques de cette utilisation de la musique dans le récit comme vectrice de points de rencontre. Les premiers rapprochements entre Bruno et Lucile dans *Suite Française* se font par le biais de la musique. Le lieutenant de la Wehrmacht fait passer un morceau de la partition qu'il a composé depuis son arrivée à Bussy à la jeune femme pour engager la conversation après une brève dispute (illustration 13). De même, il lui fait discrètement passer les clefs du piano que Mme Angellier, lui avait confisqué. Par ces attentions, Bruno participe à libérer Lucile de sa prison de femme mariée et de la surveillance de sa belle-mère. Enfin, avant de quitter Bussy, Bruno laisse la partition entière de sa composition nommée *Suite Française* sur le piano pour que Lucile la conserve. La jeune femme passe ses doigts sur les notes pendant que le thème de Bruno se fait entendre en *off* (illustration 14). Sa voix commente d'ailleurs un peu plus tard en voice-over : « Mais la musique me ramène toujours à lui ». Ces petits gestes ajoutés dans l'adaptation filmique et absents du roman original sont symptomatiques de cette volonté d'utiliser la musique et encore plus le piano et la partition comme un motif sensoriel, visuel et sonore, de rapprochement et de contact. Ce qui lie les deux amants malgré leurs différences et leur opposition dans le contexte de la guerre, c'est leur rapport à la musique et à l'instrument. Cette volonté est

lisible dans les commentaires de Rael Jones sur la symbolique du piano : « Il est au cœur de l'histoire d'amour. Non seulement parce que Lucile et Bruno en jouent, mais aussi parce que c'est le piano qui les conduira l'un à l'autre. »²⁸.

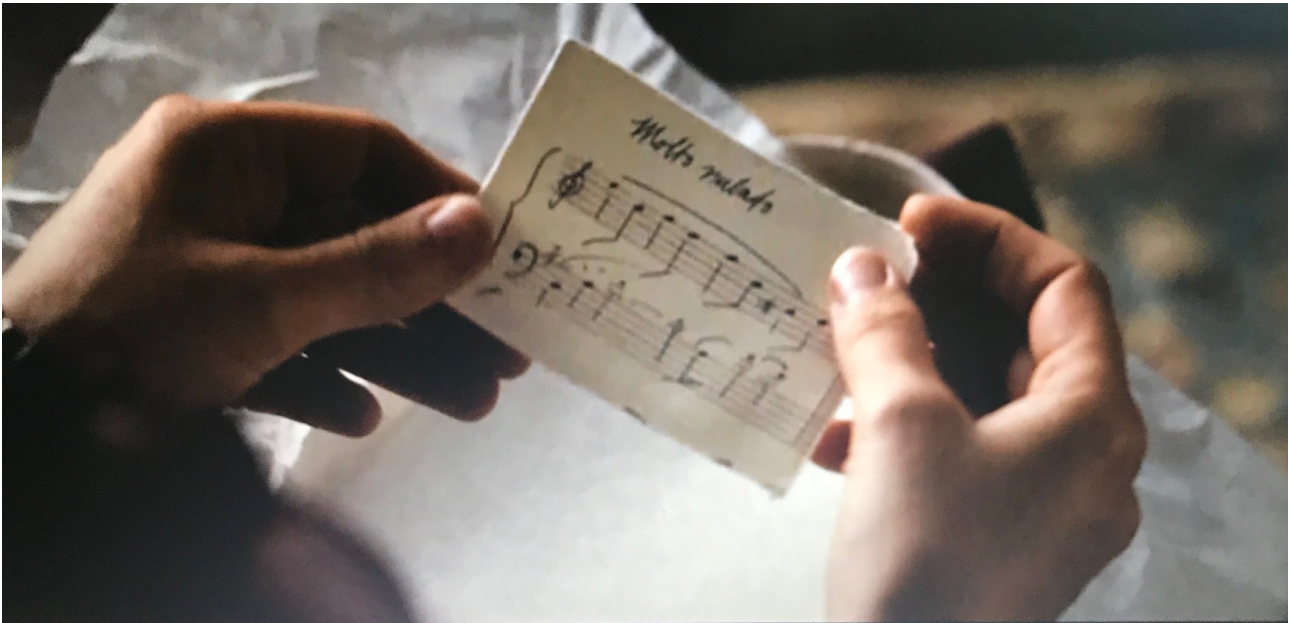


Illustration 13: Capture d'écran du film *Suite Française* (2014). Lucile découvre le morceau de partition offert par Bruno.

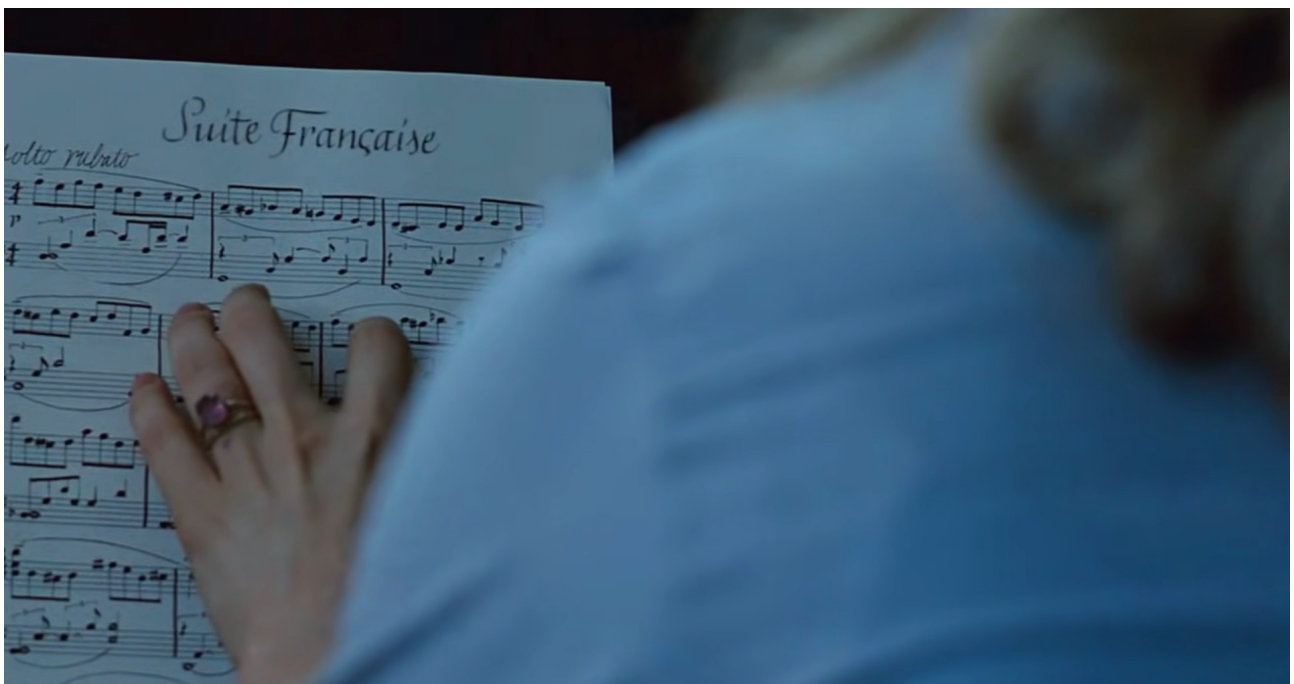


Illustration 14: Capture d'écran de *Suite Française* (2014) Lucile découvre la partition entière laissée par Bruno et suit la portée en se remémorant le thème joué en off par Bruno.

28 UGC Distribution. *op. cit.*, p. 7.

Une séquence de la deuxième saison d'*Un village français* utilise également l'instrument comme symbole du rapprochement. Ici, la symbolique autour du violon est encore plus forte. Le violon rapproche déjà Kurt et Lucienne puisque la jeune institutrice rejoint le quatuor formé par les soldats allemands pour un concert en l'hommage de Mozart. Ses sentiments pour Kurt vont se confirmer au moment des répétitions et au travers de leur passion commune pour la musique. Mais plus encore, le violon symbolise l'universalité de la musique en franchissant littéralement les frontières. En effet, Lucienne veut faire réviser son violon au cours du premier épisode de la saison 2, *La loterie*. Le problème est que l'homme à qui elle doit le confier se trouve de l'autre côté de la ligne de démarcation, en zone libre. Les soldats ont reçu l'ordre de ne faire passer personne sur le pont et refusent d'y faire passer l'instrument. Kurt arrive et les oblige à le faire passer de l'autre côté de la ligne. Un long plan suit le voyage symbolique du violon de la zone occupée vers la zone libre (illustration 15). La musique est plus forte que les conflits et lui permet de franchir les frontières. Elle n'est ni contrainte ni emprisonnée et permet dans le même temps de lancer un message d'espoir et d'entente. Tant que la musique et l'art en général seront sauvegardés, alors l'humanité aura une porte de sortie, un point autour duquel se rencontrer.



Illustration 15: Capture d'écran d'*Un village français* (II. 1, *La loterie*). (2010) Un garde allemand traverse la ligne de démarcation avec le violon de Lucienne.

La musique continue de relier Lucienne et Kurt tout au long de la série. Kurt répare la radio endommagée pour pouvoir écouter une symphonie de Bruckner avec la jeune femme qui l'a invité dans sa chambre. Le rapprochement physique entre les deux amants aura lieu pendant l'écoute de la symphonie. De même, dans la troisième saison, une courte scène propose un traitement intéressant de l'atmosphère sonore et musicale au prisme des relations européennes. Un premier plan se focalise sur l'entrée des soldats dans l'école, le bruit de leurs bottes percutent violemment le sol pendant qu'une lointaine mélodie classique apparaît. Cette mélodie, jouée par le quatuor composée par Lucienne et Kurt, vient remplacer avec force le bruit des bottes, comme pour le recouvrir, dans la scène suivante. La musique permet ainsi d'effacer les bruits de la guerre et de créer un espace propice à la communication et au rapprochement puisque la répétition sera ponctuée par les regards entre Kurt et Lucienne. Comme nous l'avons vu précédemment, l'utilisation de la cornemuse dans *En mai fais ce qu'il te plaît* possède la même fonction symbolique de rapprochement des peuples, qui ne connaît ni les frontières ni les générations.

Ensuite, la représentation de la musique dans ces fictions peut également avoir une autre utilité. La musique est un langage qui permet parfois de se faire comprendre sans se parler. Dans le cadre des relations franco-allemandes et plus particulièrement des relations amoureuses, on retrouve fréquemment l'utilisation de la musique pour remplacer le dialogue verbal. La difficulté de choisir un comportement cordial avec l'ennemi est ainsi déviée par la musique qui permet de faire passer des émotions sans se compromettre. Comme vu un peu plus haut, Bruno et Lucile commencent à se rapprocher et à éprouver des sentiments l'un pour l'autre par la musique. D'ailleurs, les deux amants ne s'avouèrent jamais leur attirance par les mots, mais justement par la musique. On peut penser au thème de Bruno (composé par Alexandre Desplat) qui lui permet de dévoiler ses sentiments pour Lucile. Dans une autre scène où les deux amants se retrouvent pour la première fois seuls dans la maison, leurs sentiments ne sont pas véhiculés par le dialogue, mais par la chanson qu'ils écoutent en dansant. Il s'agit du titre *Parlez-moi d'amour* de Lucienne Boyer (1930) qui illustre parfaitement leurs sentiments naissants. Le même genre de scène est visible dans *Un village français* où la scène d'adieux entre Kurt et Lucienne est représentée par leur danse au son de la chanson *La Java bleue* de Fréhel (1938) chantée par Mme Morhange lors du bal des Catherinettes. L'émotion de leur séparation se retrouve catalysée dans les paroles de la chanson et n'est pas verbalisée. Dans le même temps, ils assument leur relation au grand jour devant les habitants de Villeneuve en dansant comme s'ils étaient seuls au monde et protégés par la musique.

De la même façon, dans *Le Silence de la mer*, Jeanne s'interdit d'adresser la parole à l'officier von Ebrencac comme la nièce le faisait chez Vercors. Or, elle utilise la musique en dernier recours

pour sauver la vie de l'officier allemand à la fin du film. Témoin de la pose d'explosifs sur la voiture de l'Allemand, Jeanne hésite à lui dire, mais elle ne peut se résoudre à lui adresser la parole malgré les sentiments qu'elle éprouve pour lui. Ses sentiments la pousse le lendemain à jouer du piano alors qu'elle n'en a jamais joué en sa présence afin justement de capter son attention et de lui sauver la vie. Cela fonctionne puisque Werner est tellement touché et surpris de l'action de Jeanne qui joue une musique agitée au piano qu'il reste cloué sur place. Un non murmuré par Jeanne à la fin du morceau empêchera totalement le jeune soldat de sortir. De même, une autre scène mettait en scène Werner au piano en train de reprendre le *prélude* de Bach que Jeanne jouait à son arrivée. Le montage fait s'intercaler des gros plans sur l'officier et sur Jeanne qui se répondent comme un champ-contrechamp alors qu'il n'y a aucun dialogue, juste la musique qui circule entre eux trahissant les sentiments qu'ils retiennent.

Enfin, une dernière utilisation de la musique peut être relevée. Il s'agit de l'anticipation qu'un bref enchaînement de notes vient apporter à la narration, comme une lueur d'espoir. C'est dans *Suite Française* que cette utilisation est audible. Lucile rend visite à une mère et sa fille qu'elle a aidé lors d'une attaque de stukas pendant l'exode. On apprend au cours du film que la mère et sa fille sont juives et tentent de fuir les Allemands. Lorsque Lucile entre chez elles, la jeune fille joue un air à la flûte à bec et le spectateur peut aisément reconnaître la mélodie de l'*Ode à la joie* tirée de la 9^e symphonie de Beethoven, le futur hymne européen adopté en 1986. Il est certain que pour les Européens de l'époque, ce thème ne possède pas de connotations spécifiques, mais pour un spectateur du XXI^e siècle, ce thème renvoie à l'hymne européen et au rapprochement entre les nations parfois même avant d'être reconnu comme l'œuvre de Beethoven. De plus, il est assez symbolique de faire jouer ce thème par une enfant. Cela rejoint d'abord l'idée développée plus haut que l'avenir de l'Union européenne, du souvenir et de l'entente des peuples européens doit être transmis et sauvegardé par les générations futures. Ensuite, cela montre un espoir d'entente encore plus fort puisqu'il est joué par une enfant juive qui va faire partie des victimes de la Shoah. Le film semble ainsi nous dire implicitement que pour que cela ne se reproduise plus jamais, il faut cultiver l'unité et la paix. Le film anticipe ainsi le rapprochement européen tout en mettant en garde les spectateurs contemporains sur l'idée que cette entente reste fragile et qu'il faut la conserver pour les générations futures.

L'utilisation de la musique dans la narration est donc extrêmement reliée à la notion de rapprochement européen. La musique permet le rapprochement des peuples tout en ouvrant le dialogue. Toutefois, elle met aussi en garde sur la nécessité de conserver l'entente européenne. Toutes ces significations sont anachroniques aux pensées de l'époque puisque le temps n'était pas à

l'entente européenne. Si les fictions utilisent la musique pour faire passer des messages sur les problèmes contemporains, c'est peut-être car cela permet d'atténuer l'anachronisme et de ne pas trop altérer la reconstitution par des allusions à l'actualité.

Représenter le quotidien : quand le passé résonne avec l'actualité

Après s'être intéressé à l'importance des relations européennes, l'on peut se poser la question de savoir qui peuple le quotidien sous l'Occupation dans ces fictions. Les relations européennes sont mises en avant dans une logique d'actualisation du propos historique dans la société contemporaine. Il semblerait que le même processus d'actualisation du passé soit à l'œuvre pour représenter ceux qui peuplent le quotidien sous l'Occupation. La présence significative et répétitive de certaines figures permettent de dessiner un paysage identitaire de la France des années 40 qui oscille entre héritage et actualité, faisant écho à la logique patrimoniale de réappropriation et d'actualisation du passé.

C'est cette tension entre authenticité historique et imaginaire de la fiction patrimoniale qui nous intéressera particulièrement ici. Les catégories sociales des Français sous l'Occupation permettent ainsi de donner une idée plus ou moins réaliste de la population de l'époque. Ensuite la forte représentation des femmes, des enfants et des réfugiés au sein des fictions souligne la volonté, déjà présente au niveau des relations européennes, de mettre en scène des problématiques contemporaines et de proposer des discours progressistes au travers du passage par la fiction historique et par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation.

La représentation de la population française

Si l'on veut traiter du quotidien des civils sous l'Occupation, s'intéresser à la représentation de la population française est un passage obligé. La façon dont est représentée une société donnée à l'écran n'est pas anodine et donne accès à une certaine vérité sur la société productrice comme les travaux de Marc Ferro¹ ont déjà pu le démontrer par le passé. De plus, le climat spécifique de l'Occupation en France accentue les clivages socio-professionnels et culturels au sein de la population.

Ainsi, la tension entre une représentation héritée de la tradition qui évoque une certaine population française rurale que l'on retrouve dans les fictions patrimoniales et une représentation beaucoup plus évolutive cohabitent au sein des fictions historiques sur l'Occupation. Il est également important de noter que cette analyse est influencée par le contexte rural des récits fictionnels. Il est évident que des fictions se déroulant à Paris ne décrivent pas forcément la même catégorie de la population française comme Marjolaine Boutet le résume dans son étude sur *Un*

1 Voir Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993.

village français :

Tous les travaux des historiens sur l'attitude et l'opinion des Français pendant l'Occupation donnent un portrait extraordinairement nuancé et mouvant. Les expériences vécues en zone occupée ou en zone sud, dans les grandes villes ou à la campagne, par des riches ou des pauvres, des hommes ou des femmes, des mères de famille ou des chefs d'entreprise, des fonctionnaires ou des ouvriers, des gens de droite ou de gauche, des croyants ou des athées n'ont le plus souvent rien en commun.²

Cette tension au sein de la représentation de la population est également accentuée par les choix opérés par le casting. En effet, un comédien porte déjà en lui tout un imaginaire construit par ses précédents rôles ou sa vie publique, une *persona*, qui peut influencer la construction et la perception de ses rôles par le public et induire de ce fait un autre niveau de lecture.

Une population catégorisée et sous tension

Avant de rentrer dans l'analyse de la population représentée dans les fictions du corpus, il était nécessaire de recenser les personnages principaux français³ en fonction de leur catégorie socio-professionnelle afin de mettre au jour ou non une tendance dans la représentation des Français. Certaines catégories socioprofessionnelles pouvant être plus ou moins mises en avant que d'autres et plus ou moins en concordance avec la réalité de l'époque. De même, certaines catégories sociales pourraient témoigner d'un intérêt pour certaines professions témoignant d'un point de vue actuel sur la période traitée.

2 Marjolaine Boutet, *Un village français : Une histoire de l'occupation*, Editions La Martinière, 2017, p. 21

3 Les personnages allemands et les réfugiés étant traités dans des parties spécifiques.

FICTIONS	PERSONNAGES PRINCIPAUX FRANCAIS	INTERPRETES	CSP REPRESENTEE
<i>Le silence de la mer</i> (2004)	Jeanne Larosière	Julie Delarme	Professeure de piano
	André Larosière	Michel Galabru	Propriétaire terrien
	Marie	Marie Bunel	Métayère
<i>Suite française</i> (2014)	Lucile Angellier	Michelle Williams	Femme au foyer
	Mme Angellier	Kristin Scott Thomas	Propriétaire terrienne
	Benoît Labarie	Sam Riley	Métayer
	Madeleine Labarie	Ruth Wilson	Métayère
	Le vicomte de Montmort	Lambert Wilson	Vicomte
	La vicomtesse de Monmort	Harriet Walter	Vicomtesse
<i>En mai fais ce qu'il te plaît</i> (2015)	Paul	Olivier Gourmet	Agriculteur / maire du village
	Mado	Mathilde Seigner	Gérante du bistrot
	Suzanne	Alice Isaaz	Institutrice
	Albert	Laurent Gerra	Agriculteur
<i>Un village français</i> (2009-2017)	Daniel Larcher	Robin Renucci	Docteur / maire
	Hortense Larcher	Audrey Fleurot	Femme au foyer
	Raymond Schwartz	Thierry Godard	Patron d'une scierie
	Jeannine Schwartz	Emmanuelle Bach	Propriétaire de la scierie / femme au foyer
	Jean Marchetti	Nicolas Gob	Policier
	Lucienne Borderie-Bériot	Marie Kremer	Institutrice
	Servier	Cyril Couton	Préfet
	Suzanne Richard	Constance Dollé	Postière
	Jules Bériot	François Lorient	Directeur d'école
	Marie Germain	Nade Dieu	Métayère
	Marcel Larcher	Fabrizio Rongione	Ouvrier
Henri de Kervern	Patrick Descamps	Policier	

Tableau 1: Liste des catégories socioprofessionnelles (CSP) représentées par les personnages principaux de chaque fiction.

Légende :

Bourgeois / Nobles	11
Paysans / Ouvriers	8
Fonctionnaires	6

Ce classement à partir des catégories socio-professionnelles identifiées des personnages représentés permet d'illustrer l'imaginaire rural français créé par les productions en se basant sur « une démarche de sociologie pragmatique des personnages »⁴ déjà développée par Benoît Lafon dans un article visant à décrypter les séries à succès de France 3 : *Louis la Brocante*, *Famille d'accueil* et *Un village français*. Cette démarche permet de mettre au jour la construction « d'un espace identitaire collectif »⁵ qui se retrouve d'une fiction à l'autre et d'un média à l'autre et qui donne une certaine image de la France occupée en résonance avec une vision ancrée dans le XXI^e siècle. Il est intéressant dans un premier temps de repérer les phénomènes récurrents et les absences au sein de cette population française fictionnelle.

Malgré une répartition plutôt équitable des classes sociales, la bourgeoisie et les classes sociales supérieures restent majoritaires dans deux des fictions étudiées : *Le silence de la mer* et *Suite Française*. Ces deux fictions au récit similaire se centrent effectivement sur des personnages principaux issus de la bourgeoisie rurale. On retrouve ici une certaine permanence héritée à la fois du cinéma classique français, mais aussi des *heritage films* britanniques qui se focalisent sur des grandes familles terriennes (on peut ici penser aux adaptations des romans de Jane Austen entre autres). Cette forte présence de la bourgeoisie reprend ainsi un des aspects des films patrimoniaux développé dans l'ouvrage de Pierre Beylot et Raphaëlle Moine :

Andrew Higson affirme que « même les films dont le récit ironique critique le passé finissent par le glorifier et légitimer le spectacle d'une classe (bourgeoise) et d'une tradition culturelle aux dépens des autres, à travers un discours fondé sur l'authenticité et l'obsession de la splendeur visuelle ». [...] A priori, même s'ils ne sont pas tous immunes de nostalgie et d'une vision idéalisée du passé (comme *Jean de Florette* ou *Indochine*), les films français semblent différents et en tout cas plus variés : par le choix de leurs époques, par des représentations de classe plus variées et par un intérêt pour des périodes plus sombres.⁶

4 Benoît Lafon, « Des fictions « toutes proches » : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en prime time (*Louis la Brocante*, *Famille d'accueil*, *Un village français*) », *Mots. Les langages du politique*, n°99, 2012, p. 80

5 Monique Dagnaud, *Les artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse.*, Armand Colin, 2006, p. 244, in Benoît Lafon, *op. cit.*

6 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 21-22

En effet, on retrouve cette vision patrimoniale de la France rurale dans d'autres fictions notamment produites par France 3 comme *Louis la Brocante* ou *Famille d'accueil* qui prennent place dans des familles bourgeoises. Toutefois, comme Pierre Beylot et Raphaëlle Moine le mentionnent, il est intéressant de remarquer que malgré une tradition nostalgique d'un passé idéalisé autour de figures bourgeoises, les productions françaises donnent à voir une plus grande diversité de représentation et d'espaces collectifs, auxquels les Français peuvent s'identifier. Cette diversité de représentation marque donc une rupture et une certaine évolution des fictions historiques qui se détachent progressivement de la tradition pour se rapprocher d'une vision de la France sous l'Occupation peut-être plus réaliste, en tout cas plus exhaustive.

De cette façon, *En mai fais ce qu'il te plaît* propose de suivre la communauté d'un village du Pas-de-Calais composé quasi exclusivement d'agriculteurs et de fermiers à l'exception de l'institutrice du village. Ce parti-pris, adopté par Christian Carion, permet ainsi de mettre en lumière la population du Nord et sa mentalité différente des autres régions françaises durant l'Occupation comme Etienne Dejonghe le précise dans son étude sur les départements du Nord et du Pas-de-Calais :

Quand les chargés de mission de Vichy purent, vers le milieu de l'année 1941, enfin pénétrer dans le Nord Pas de Calais, ils furent stupéfaits de l'état d'esprit qui y régnait. « Il semble, dès que l'on a franchi la ligne de la Somme, écrit l'un d'eux, que l'on pénètre dans un pays différent du reste de la France, dont l'aspect et la mentalité sont beaucoup plus proches des mentalités belge et hollandaise. L'unanimité de comportement est frappante ; dans le peuple, chez les paysans, dans la bourgeoisie, il y a identité absolue de sentiments et d'opinions. Depuis le début de l'Occupation, aucun événement saillant – l'armistice lui-même – n'a pu changer la conviction que la guerre continue comme ce fut le cas de 1914-1918... Le seul fait qui compte est l'occupation allemande, on n'en attend la fin que d'une victoire anglaise. » (AFE bureau Chauvet papiers 1940, 169/8).⁷

De la même façon, *Un village français* propose une vision plus complète et complexe de la population sous l'Occupation. Le format sériel permet évidemment la mise en place d'un récit choral et une focalisation plus longue sur un nombre de personnages plus importants et donc issus de milieux extrêmement différents. En s'acharnant « de développer une vision de la condition humaine dans toute sa complexité sur une période elle-même ambivalente »⁸ et en optant pour une série chorale afin de « raconter cette période de façon moderne, non manichéenne »⁹, *Un village français* se rapproche de l'évolution de l'historiographie menée sur l'Occupation. La lutte des classes y est

7 Etienne Dejonghe, « Les départements du Nord et du Pas de Calais » in Jean-Pierre Azéma, François Bédarida (dir.) *La France des années noires vol. 1, De la défaite à Vichy*, (Ed. revue et mise à jour) Ed. du Seuil, 2000, p. 523

8 Bernard Papin. « *Un village français* » : *L'histoire au risque de la fiction*. Editions Atlande. 2017, p. 15

9 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 6

commentée avec justesse et sans stéréotypes. Cette façon de traiter l'histoire au sein des séries témoigne de l'évolution historiographique en permettant d'analyser, à hauteur d'hommes et de femmes, les conséquences et répercussions des grands événements historiques. Cette logique se retrouve par exemple Outre-Manche avec la série télévisée *Downton Abbey* qui s'efforce également de représenter une vision la plus complète possible de la population et des enjeux de l'époque, sans préférer une catégorie sociale à une autre. Un village français met donc sur un même pied d'égalité les personnages issus de la bourgeoisie comme les Larcher et les Schwartz, les fonctionnaires, extrêmement représentés dans la série avec les policiers De Kervern et Marchetti, les instituteurs Lucienne et Jules et enfin l'employée de poste Suzanne ainsi que les ouvriers et paysans, également présents en nombre avec Marie, Marcel et plus largement l'ensemble des employés de la scierie. Ces personnages « occupent tous les espaces du spectre socio-démographique de la France de l'époque »¹⁰ toujours sans mettre en avant une catégorie par rapport à une autre et en illustrant avec minutie les enjeux de classes qui se jouent sous l'Occupation, notamment au travers de la relation entre Daniel et son frère Marcel, totalement opposés sur le spectre social et politique.

Les grands absents de cette représentation des Français témoignent également d'une certaine idée de l'Occupation qui s'éloigne certainement de la réalité de l'époque pour coller avec les problématiques de la société actuelle. On peut ainsi remarquer une absence quasi-totale de l'église au sein des fictions du corpus. Aucune fiction ne présente de personnages identifiés comme membre de l'église et les personnages croyants restent minoritaires. On ne peut citer que Lucienne dans *Un village français* et une scène de messe dans *Suite Française* où l'ensemble du village est rassemblé. Cette absence marque une rupture avec des films classiques de l'Occupation comme *La Grande Vadrouille* ou même *Jeux Interdits* au sein desquels la religion prenait une part importante. Cet aspect a pu être reproché par ailleurs par les historiens concernant *Un village français* qui, malgré une représentation la plus réaliste possible des Français sous l'Occupation et la participation de Jean-Pierre Azéma, fait l'impasse sur l'église alors que la population du Jura était majoritairement catholique sous l'Occupation et que la religion tenait une place beaucoup plus importante en règle générale dans la société française de l'époque :

Mais j'ai entendu les remarques faites par mes collègues historiens et par les critiques de télévision. Le reproche le plus pertinent est d'avoir surreprésenter des communistes – surtout dans leurs débats internes – en regard de l'insuffisance des représentations de l'environnement chrétien, dans une région aussi pratiquante que le Jura, où Villeneuve est supposée se trouver. [...] On touche là la part de subjectivité inhérente à toute écriture de fiction.¹¹

10 Bernard Papin, *op. cit.*, p. 88-89

11 Jean-Pierre Azéma, in. Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 11

Cette relecture plus neutre au niveau de la religion est caractéristique d'une actualisation du propos au sein d'une société française beaucoup plus laïque que celle des années 40. La religion fait aujourd'hui débat et c'est bien la laïcité qui est promue dans l'espace public. Cet axe laïc est donc une des marques de la subjectivité des auteurs dans les fictions historiques. Cette subjectivité peut être à la fois induite par l'époque à laquelle la fiction est produite, mais aussi par l'expérience personnelle de l'auteur. En effet, il n'est pas surprenant que Frédéric Krivine, le scénariste d'*Un village français*, se soit particulièrement intéressé à la résistance communiste, ayant lui-même évolué au sein d'une sphère familiale engagée dans la politique d'extrême gauche (Alain Krivine et Jean-Michel Krivine, son oncle et son père, étant eux-mêmes militants d'extrême gauche).

Enfin, cette tension entre une vision traditionnelle et classique des Français sous l'Occupation et une vision évolutive se voulant plus proche de la réalité historique se retrouve également au niveau de l'engagement des personnages dans le conflit. Le tableau suivant récapitule les inclinations et engagements politiques pris par les personnages principaux des fictions.

FICTIONS	PERSONNAGES PRINCIPAUX FRANCAIS	ENGAGEMENT DANS LE CONFLIT
<i>Le silence de la mer</i> (2004)	Jeanne Larosière	Résistante *
	André Larosière	
	Marie	Résistante
<i>Suite française</i> (2014)	Lucile Angellier	Résistante *
	Mme Angellier	Résistante
	Benoît Labarie	Résistant
	Madeleine Labarie	Résistante
	Le vicomte de Montmort	Collaboration
	La vicomtesse de Monmort	Collaboration
<i>En mai fais ce qu'il te plaît</i> (2015)	Paul	
	Mado	
	Suzanne	Résistante
	Albert	
<i>Un village français</i> (2009-2017)	Daniel Larcher	Collaboration *
	Hortense Larcher	Collaboration *
	Raymond Schwartz	Collaboration économique *
	Jeannine Schwartz	Collaboration et favorable au régime de Vichy
	Jean Marchetti	Collaboration et favorable au régime de Vichy
	Lucienne Borderie-Bériot	Attentiste
	Servier	Collaboration et favorable au régime de Vichy
	Suzanne Richard	Résistante communiste
	Jules Bériot	Résistant gaulliste
	Marie Germain	Résistante
	Marcel Larcher	Résistant communiste
	Henri de Kervern	Résistant

Tableau 2: Liste des types d'engagement dans le conflit des personnages principaux de chaque fiction.

Légende :

* : personnages ambivalents, collaboration forcée ou « sentimentale » puis épisodes résistants.

Résistants	12
Collaborateurs	8
Attentistes ou neutres	5

Suite à ce recensement, on remarque une prédominance, encore aujourd'hui, des personnages de résistants. On retrouve ici une certaine tradition de représentation héritée des films d'après-guerre où la mémoire résistante est encore majoritaire. *Le silence de la mer* et *Suite Française* présentent une nouvelle fois une vision plus stéréotypée et patrimoniale en ce sens puisqu'ils proposent une majorité de personnages résistants voir une totalité dans le cas du *Silence de la mer*. *Un village français* répartit ses personnages plutôt équitablement de part et d'autre du spectre des engagements possibles sous l'Occupation. Toutefois, ces représentations posent question, qu'en est-il de la zone grise de l'Occupation, de ces Français attentistes qui composaient la majeure partie de la population ? Lucienne est la seule réelle représentante de cette majorité des Français. La jeune institutrice ne prendra jamais réellement part ni dans la résistance malgré l'engagement de son mari Jules ni dans la collaboration, subissant ainsi la guerre et l'Occupation sans y prendre part. Cette lacune de représentation peut ici trouver sa source dans la nécessité de créer des trames dramatiques permettant de tenir en haleine le spectateur particulièrement au sein d'une série télévisée. Les personnages sont ainsi forcés de prendre part directement aux événements de l'Occupation afin de créer une tension narrative. Malgré cette faible représentation des attentistes sous l'Occupation, l'ambivalence des personnages et leur complexité dans *Un village français* permet toutefois d'avoir accès à une palette plus large des comportements sous l'Occupation, se rapprochant plus d'une vision historienne des événements. En effet, même si Daniel collabore avec les Allemands en tant que maire du village, celui-ci essaie avant tout d'aider les villageois et d'éviter les injustices. De même Raymond Schwartz, le patron de la scierie collaborera pour des raisons économiques mais surtout sentimentales (son travail pour les Allemands lui permet de posséder un Ausweis pour poursuivre son histoire adultère avec Marie). C'est également par amour pour elle qu'il s'engagera plus tard dans la résistance. La pluralité des types de résistance et de collaboration permet donc à la série de donner une vision renouvelée de l'Occupation et des rôles que les Français ont pu y tenir.

Cette tension entre un modèle hérité à la fois du cinéma classique français et des *heritage film* britanniques et une vision progressiste du passé qui brise certains stéréotypes se ressent aussi par les choix opérés pour la distribution de ces fictions entre des rôles créés sur mesure et des rôles

à contre-emploi.

Étude de la distribution

La distribution des rôles est un des éléments constitutifs de toute fiction. Le choix des interprètes a forcément un impact sur la lecture des fictions en offrant parfois un deuxième niveau d'analyse. Ces choix sont souvent liés à la volonté de la production d'ancrer la fiction dans un genre bien précis, dans une lignée de productions antérieures ou à contre-courant de cette lignée. De ce point de vue, deux grandes stratégies de distribution s'opposent et cohabitent au sein des productions permettant ainsi de donner une nuance supplémentaire aux personnages représentés à l'écran.

Tout d'abord, une première stratégie de distribution se dessine en jouant sur la *persona* des acteurs et des actrices. La *persona* déterminée à la fois par le rôle de l'acteur, son image médiatique et ses rôles antérieurs induit une perception plus complexe de l'interprète qui ne se limite pas seulement à son jeu ou à sa popularité, mais à un ensemble socio-culturel beaucoup plus étendu et évolutif selon le moment de sa carrière. Cette stratégie s'illustre parfaitement dans le choix de la distribution du *Silence de la mer*. En effet, le choix de Michel Galabru pour interpréter la figure paternelle du film, le grand-père de Jeanne Larosière n'apparaît pas si anodine. Témoinnant d'abord de la tendance des fictions patrimoniales françaises à faire appel à des acteurs et des vedettes populaires auprès du public ou à des acteurs et actrices s'étant déjà illustré à de nombreuses reprises dans des fictions historiques, ce choix offre également une lecture supplémentaire compte tenu des rôles précédemment tenus par l'acteur. Michel Galabru est en effet le grand-père emblématique de *Papy fait de la Résistance* (Jean-Marie Poiré) en 1983. Il a ainsi marqué l'imaginaire de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation dans le cinéma français aux yeux du public. Relier de nouveau l'acteur avec une figure de grand-père au sein d'une fiction reprenant le récit de Vercors, lui-même élevé au sein du patrimoine français, ne fait alors que renforcer la patrimonialisation du téléfilm. Ce sous-texte induit également une vision positive du personnage et le place d'office du côté des résistants plus que des collaborateurs. Ce choix d'interprétation résonne ainsi comme un clin d'œil à l'histoire de la représentation de l'Occupation au cinéma, une mise en abîme qui confirme l'appartenance du téléfilm à une tradition de la représentation de l'Occupation.

Cette stratégie se retrouve également dans une moindre mesure dans le film *En mai fais ce qu'il te plaît*. Ici, ce ne sont pas tant les rôles précédemment tenus par les acteurs qui vont avoir une résonance particulière au niveau de la représentation de l'Occupation, mais plutôt la popularité de ces interprètes qui permet d'attirer le spectateur et de le rassurer. La présence de Mathilde Seigner (Mado) et de Laurent Gerra (Albert) témoigne de la nécessité de se rapprocher du public français et

de l'engager dans la fiction en lui apportant des figures populaires et appréciées pouvant le rassurer sur le type de récit qu'il s'apprête à voir. Cette stratégie propre aux fictions patrimoniales se retrouve ainsi développée à travers chaque fiction du corpus. Si Mathilde Seigner, Laurent Gerra et Michel Galabru apportent de la sympathie et de l'attachement aux personnages de par leur popularité et leur image médiatique, le choix de Robin Renucci permet quant à lui la promesse d'une fiction de qualité, l'acteur étant reconnu par le public pour ses performances notamment au théâtre. De même, le choix de Thomas Jouannet apporte une assurance aux téléspectateurs qui reconnaissent en l'acteur une figure récurrente des téléfilms des années 1990.

D'autre part, il existe un autre aspect de ces distributions qu'il est intéressant de relever autour de l'internationalité des fictions. Deux phénomènes se confrontent au niveau des nationalités des interprètes par rapport à celle de leur personnage. La distribution de *Suite Française* en est l'exemple le plus frappant. Ce film, qui suit la population d'un petit village de France, voit la majorité de ses personnages Français interprétés par des acteurs étrangers. Le film étant une coproduction à l'internationale, ce choix résulte donc de l'obligation de s'exporter facilement à l'étranger et donc d'opter pour des acteurs internationaux au moins pour les rôles principaux du film. De ce fait, Lucile Angellier est interprétée par Michelle Williams, actrice popularisée notamment par son interprétation de Marilyn Monroe dans *My week with Marilyn* (Simon Curtis, 2011), pour lequel elle remportera le Golden Globes de la meilleure actrice ; Céline, la jeune métayère, est jouée par Margot Robbie tout juste popularisée internationalement par son rôle dans *Le Loup de Wall Street* de Martin Scorsese (2013) ; Mme Angellier est quant à elle interprétée par Kristin Scott Thomas, actrice britannique fortement popularisée auprès du public français. Le film opte donc pour la langue anglaise comme langue originale y compris pour les personnages français rendant la transcription de l'histoire un peu floue. Là où la distribution opère un choix à la fois étonnant mais intéressant, c'est pour le rôle du vicomte de Montmort interprété par Lambert Wilson, le seul acteur français présent au casting du film. Ce choix permet d'engager le public français, qui reconnaît ainsi une figure populaire française. Ensuite, il permet d'offrir, comme pour Michel Galabru, une seconde lecture au rôle du vicomte au sein du film et particulièrement autour de la vision des Français sous l'Occupation à l'étranger. Le vicomte de Montmort constitue un des seuls personnages du film à être identifié comme collaborateur puisqu'il organise des fêtes avec les représentants allemands. Le choix d'un acteur français pour le seul rôle de collaborateur de l'histoire vient donc clairement relier l'image des Français sous l'Occupation à celle de la collaboration et de l'adhésion au régime de Vichy. Les autres Français, particulièrement les résistants, sont quant à eux interprétés par des anglophones redonnant l'idée d'une délivrance de la France exclusivement par l'action des Anglais et des Américains. Cette lecture peut être renforcée par le statut de victime du vicomte de

Montmort, exécuté pour l'exemple à la fin du film après avoir été retenu en otage à la suite d'un attentat à l'encontre d'un officier allemand. Cette réécriture du roman¹² associée au choix opéré pour la distribution place donc Lambert Wilson comme seul représentant de la population française (puisque seul acteur français du casting) en l'associant à la fois à une figure de collaboration et à celle de victime amenant ainsi une vision stéréotypée et réduite de la France sous l'Occupation (vision notamment nourrie par les pays vainqueurs du conflit). *Suite française* est le seul film du corpus à être réalisé par un cinéaste étranger, même si la production est en partie française, ce qui peut aussi expliquer une retranscription mémorielle différente, biaisée par une distance spatiale.

A côté de ces choix de casting populaires, permettant une meilleure réception et exportation à l'étranger des productions, l'on assiste également au sein des fictions patrimoniales françaises à une stratégie opposée, dite de la « surprise », comme explicitée ci-après par François-Xavier Molia :

D'autre part, les quatre films privilégient une stratégie de la surprise dans l'attribution des rôles, notamment en recrutant des comédiens dont la persona semble peu compatible avec l'identité implicitement académique des fictions patrimoniales : ce sont en particulier les comédiens des frères Dardenne qui font l'objet de ce transfert inattendu (Jérémie Rénier et Emilie Dequenne dans *Le Pacte des Loups*, Olivier Gourmet dans *Les Brigades du Tigre*).¹³

Cette stratégie de la surprise est également présente dans les fictions de notre corpus tout en cohabitant avec une stratégie populaire. Ce sont ici aussi les comédiens des frères Dardenne qui font l'objet de ce choix. Olivier Gourmet interprète ainsi Paul, l'agriculteur et maire d'*En mai fais ce qu'il te plaît* mettant son accent et son caractère bourru au service de son rôle et Fabrizio Rongione interprète quant à lui Marcel Larcher, l'ouvrier et résistant communiste d'*Un village français*, dotant ainsi son personnage de son parler si particulier et créant une vision du résistant beaucoup plus éloignée des stéréotypes de virilité et de force. Le choix de Fabrizio Rongione permet aussi de créer une nouvelle mise en abîme au sein de l'histoire de la représentation de l'Occupation dans les médias de par sa ressemblance avec Lino Ventura, ayant lui-même interprété un des plus grands rôles de résistants du cinéma français dans *L'Armée des Ombres* de Jean-Pierre Melville (1969), que Marjolaine Boutet relève lors de la cinquième saison de la série :

Les références visuelles à des œuvres passées sont plus assumées dans cette cinquième saison, notamment dans les scènes entre les résistants en captivité qui rappellent l'ambiance et la lumière de *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville (1969). La ressemblance entre Fabrizio Rongione, qui interprète Marcel, et

12 En effet, cet épisode final n'est pas présent dans le roman original d'Irène Némirovsky. Il a été créé de toute pièce pour les besoins de la fiction.

13 François-Xavier Molia, « « Dépoussiérer les mythes » : désynchronisation et hybridation dans les fictions patrimoniales », in. Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 97

Lino Ventura y est d'ailleurs frappante.¹⁴

Ces choix à contre-emploi constituent une des caractéristiques de la distribution d'*Un village français*. Ce constat est une nouvelle fois relevé par Marjolaine Boutet dans son ouvrage dédié à la série :

Ainsi, les collaborateurs Daniel Larcher, interprété par Robin Renucci, et Servier, joué par Cyril Couton, n'ont pas de petites moustaches ou bien « la gueule du traître » habituelle dans ce type de fiction. Ils ne sont pas menaçants et ont des silhouettes et des voix qui évoquent plutôt la douceur, voire l'enfance pour Servier. A l'inverse, pour le grand bourgeois, ils font appel à Thierry Godard, dont le physique « à la Gabin » évoque plutôt le travailleur de force, tandis que l'ouvrier communiste est incarné par Fabrizio Rongione, à l'allure plus intellectuelle. [...] Ce casting est emblématique de la volonté des créateurs de la série de proposer une vision neuve de l'Occupation. L'association acteur-personnage montre déjà implicitement aux téléspectateurs toutes les contradictions de la période, où la plupart des Français ont été forcés de paraître et d'agir autrement que ce qu'ils étaient au fond d'eux-mêmes.¹⁵

Les choix des castings constituent donc un approfondissement important dans l'analyse des Français et des Françaises sous l'Occupation. Tous les choix opérés le sont pour une raison particulière : popularité auprès du public ou stratégie de la surprise pour renouveler le genre de la fiction historique et l'historiographie de l'Occupation. Mais plus que cela, ces choix viennent nourrir l'analyse des personnages en eux-mêmes, à la fois par les mises en abîmes de la représentation de l'Occupation dans les médias qui bâtissent des ponts entre les différentes époques mémorielles et par les choix physiques ou de nationalités qui commentent le récit en filigrane, permettant de retranscrire une mémoire controversée ou de retranscrire la complexité des enjeux de la période.

14 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p.142

15 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 41

Étudier la guerre au féminin

L'intérêt porté autour d'une histoire féminine de la guerre émerge dans le champ universitaire au cours des années 70 puis 80. L'historiographie de la Seconde Guerre mondiale connaît ainsi une évolution, avec l'apport des études culturelles, en s'intéressant à la question du genre en guerre et notamment de la condition des femmes pendant la guerre.

La guerre a-t-elle émancipé les femmes ? [...] Quelle est la place de la guerre dans le long chemin vers l'émancipation féminine ?¹⁶

C'est justement cette question de l'émancipation et des conséquences des guerres sur la condition féminine qui attire l'attention des chercheurs. Fabrice Virgili s'intéresse par exemple au début des années 2000 au phénomène des tontes au moment de la Libération dans son ouvrage *La France virile : des femmes tondues à la Libération* en associant ce phénomène à une réappropriation du territoire national par une purification de la nation, passant par la réappropriation du corps de la femme. La question d'une réelle émancipation pendant la guerre prend alors tout son sens puisque dès les lendemains du conflit et malgré le droit de vote donné aux femmes en 1944, l'égalité est toujours loin d'être atteinte.

De même que l'historiographie de la Seconde Guerre mondiale évolue au cours des années 70, la représentation de ce conflit mondial évolue également dans les médias et au cinéma à partir des années 90 avec la production de biopics dédiés à des figures féminines comme *Lucie Aubrac* de Claude Berri en 1997. Les femmes reprennent ainsi leur rôle à la fois dans les mémoires et sur les écrans, les fictions patrimoniales contribuant ainsi « à réintégrer dans la représentation du passé les femmes exclues par l'historiographie traditionnelle »¹⁷. Justement, les quatre productions du corpus présentent chacune des trajectoires de femmes fortes et engagées posant ainsi la question de l'émancipation des femmes au cours de ce conflit. Cette étude rejoint donc la problématique posée depuis les débuts des recherches sur ce sujet en cherchant à « montrer en quoi s'intéresser à l'histoire des femmes » peut « modifier et complexifier la compréhension des guerres, guerres particulières ou phénomène guerre en général »¹⁸. Enfin, étudier la guerre au féminin dans un contexte où les droits des femmes acquis au cours du XX^e siècle sont dangereusement remis en question permet en outre de cristalliser les enjeux de la représentation féminine au cours du XXI^e siècle par le truchement du passé et de la guerre.

16 Françoise Thébaud, « Penser les guerres du XX^e siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°39, 2014, p. 163

17 Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *op. cit.*, p. 23

18 *Ibid.*, p. 157

Des femmes authentiques et modernes

Je me suis focalisé sur la manière dont la guerre était perçue par des civils et en particulier par les femmes.¹⁹

Cette phrase du réalisateur de *Suite Française* illustre bien le constat que l'on peut mener autour de la présence de personnages féminins dans les fictions traitant de l'Occupation au XXI^e siècle. En effet, *Le silence de la mer* et *Suite Française* présentent tous deux un premier rôle féminin. L'importance de ce premier rôle est accentuée par le changement opéré par rapport aux récits originaux des deux fictions. Dans le récit de Vercors, le personnage de la nièce reste très secondaire et bénéficie d'un intérêt plus important dans l'adaptation de Melville en 1949, mais les premiers rôles sont laissés à l'officier allemand et au vieil homme, oncle de la jeune femme. En 2004, Pierre Boutron choisit de réinterpréter le récit de Vercors en adoptant le point de vue féminin permettant ainsi de centrer l'histoire sur la condition des femmes sous l'Occupation.

Saul Dibb opère la même distorsion du récit originel de *Suite Française*. Dans *Dolce*, le roman d'Irène Némirovsky, le personnage de Lucile est un des personnages parmi une galerie représentative de la communauté d'un village français subissant l'invasion allemande. Le récit n'est pas vu uniquement par les yeux de la jeune femme, mais se construit plutôt comme une observation des rapports de classe aux débuts de l'Occupation où *l'accommodation* de la présence allemande semble possible. Saul Dibb choisit également de se focaliser sur un regard féminin de l'Occupation par le prisme du personnage de Lucile. Encore une fois, ces réappropriations des récits adaptés témoignent d'une tendance à adopter le point de vue féminin sur l'Occupation, point de vue occulté pendant des décennies. En ce sens, les fictions historiques depuis la fin des années 1990 opèrent une réelle avancée dans la représentation de la femme sous l'Occupation et de la femme en guerre, grandes absentes des représentations passées.

L'importance donnée aux femmes se retrouve dans une moindre mesure dans *En mai fais ce qu'il te plaît*. Les rôles principaux restent ici majoritairement masculins (le maire Paul, Hans, Max et Percy) mais les deux seuls rôles féminins sont ceux de femmes fortes et modernes. Mado, gérante du café et femme du maire, impose son autorité au sein du village et auprès de son mari à plusieurs reprises et la jeune institutrice Suzanne, après des difficultés à se libérer du carcan patriarcal et politique de la mairie, fera le choix de l'exil et de la résistance aux côtés d'Hans et de son fils.

En revanche, *Un village français* propose une répartition paritaire des rôles féminins et masculins principaux. Cette série chorale offre une galerie de personnages féminins diversifiée et représentative de la pluralité des féminités durant l'Occupation. La série adopte en ce sens très

¹⁹ UGC Distributions, (2015, 18 mars), *Suite Française*, Moonfleet, p.5

souvent un point de vue féministe. Le dernier épisode de la saison 2 met notamment en scène une manifestation de mères de familles et de femmes au foyer devant la mairie qui militent contre la pénurie, permettant ainsi à la série de montrer les difficultés quotidiennes auxquelles les femmes étaient particulièrement confrontées.

Ces quatre fictions mettent ainsi en scène une galerie de personnages féminins plus ou moins représentatifs de la société de l'époque. On retrouve d'ailleurs d'une fiction à l'autre des femmes symboles d'un aspect de la vie sous l'Occupation.

Ainsi, la figure de la jeune femme opprimée, emprisonnée dans le carcan patriarcal et sociétal de l'époque est représentée à la fois par Lucienne dans *Un village français*, mais aussi par Suzanne, également jeune institutrice dans *En mai fais ce qu'il te plaît*, par Lucile dans *Suite Française* et Jeanne dans *Le silence de la mer*. Ce symbole de la jeune femme possède toutefois deux évolutions, car si Suzanne, Lucile et Jeanne finiront par se libérer de leur carcan et s'assumer pleinement en tant que femme notamment en s'engageant dans la Résistance suite à une expérience amoureuse ; Lucienne, quant à elle, n'opérera pas cette métamorphose et restera emprisonnée dans sa culpabilité et dans son impossibilité à faire des choix tout au long de la série et tout au long de l'Occupation. En ce sens, Lucienne est la seule femme dans cet échantillon fictionnel à représenter « la femme française du quotidien » et ainsi être « le symbole d'une population attentiste durant la période, qui subit les événements »²⁰. Finalement, c'est elle qui représente le mieux la réalité de l'époque, à la fois concernant la condition des femmes qui les empêchent de disposer librement de leur corps, mais aussi de l'attitude générale des Français et des Françaises sous l'Occupation, symbolisant parfaitement cette zone grise décrite par Jean-Pierre Azéma.

Ensuite, deux autres symboles de la femme sous l'Occupation sont développés dans ces fictions : la résistante et la bourgeoise « bovaryenne » et collaborationniste. Ces deux figures même si elles sont diamétralement opposées dans leurs engagements politiques et moraux sont des figures remarquables par leur modernité. L'efficacité dramatique nécessaire aux fictions audiovisuelles oblige les scénaristes à se focaliser sur des figures fortes et modernes, plus proches du XXI^e siècle et plus efficaces sur le plan narratif qu'un personnage statique et mutique comme celui de Lucienne. C'est donc leur modernité qui rapproche ces femmes ainsi que leur désir d'émancipation et de liberté que leur permet le contexte de l'Occupation. Du côté des résistantes, on retrouve donc Marie et Suzanne d'*Un village français*. Marie, pour qui la guerre consiste en une réelle libération, représente « le personnage de la réhabilitation, de la reconnaissance si longtemps attendue pour les résistantes »²¹ et Suzanne de son côté permet de bousculer les codes traditionnels de la

20 D'après le livret sur les costumes présent dans le coffret DVD de la série *Un village français*, p. 11

21 *Ibid.*, p. 9

représentation des femmes dans la Résistance en apportant « un élément de renouveau, incarnant avec poigne l'entrée des femmes en politique »²². Lucile, Suzanne (*En mai fais ce qu'il te plaît*) et Jeanne rejoignent cette catégorie brièvement à la fin de leur histoire, en s'engageant dans la Résistance. Toutefois, leur engagement n'est pas de la même nature que celui de Marie et Suzanne dans la série de France 3, ce qui leur donne donc un statut à part entière dans la représentation des femmes à l'écran. Suzanne Richard et Marie dans *Un village français* s'engagent en effet assez naturellement, répondant à un souffle de liberté et à des valeurs morales et politiques déjà bien forgées dans leur mentalité alors que pour les trois autres, leur engagement est poussé par un choix amoureux. L'entrée en Résistance est ainsi déclenché par une présence masculine, celle d'un soldat ou d'un exilé allemand, qui remet en cause l'émancipation réelle et totale des femmes puisqu'elles ont eu besoin de la présence d'un homme pour les libérer là où Marie et Suzanne n'ont pas attendu cette présence masculine pour s'engager.

De l'autre côté du spectre de l'engagement, on trouve une autre figure récurrente, celle de la femme au foyer bourgeoise, adultère et collaboratrice avec les personnages d'Hortense et de Jeannine dans *Un village français*. Ces deux femmes donnent à voir un autre aspect de la féminité sous l'Occupation, une féminité libérée et donc dérangeante pour l'époque. Hortense est un personnage dans la droite lignée de Mme Bovary, elle est « une femme très moderne pour son époque, qui a le culot de refuser le rôle et le confort que la société de l'époque lui offre » en quittant sa situation de femme du médecin et du maire pour suivre une relation adultère choquante avec le dirigeant SS Heinrich Müller. Elle est le « symbole par excellence de la féminité qui dérange »²³ et qui sera punie à la Libération. Jeannine Schwartz profite de son côté de l'Occupation pour prendre le pouvoir et y prendre goût. Héritière de l'entreprise familiale, les lois sur les femmes et la famille de l'époque l'empêchent de gérer par elle-même la scierie qu'elle laisse à son mari Raymond. La guerre va lui donner la possibilité de s'affranchir, notamment en s'investissant pleinement dans le régime de Vichy, en prenant la tête de toutes les associations vichystes. Femme ambitieuse, elle « synthétise toutes les haines de l'époque »²⁴, représentant ce pan sombre de l'Occupation qui restera impuni et qui restait jusqu'ici très peu représenté par des femmes à l'écran et dans les mémoires.

La diversité de ces femmes symbolise assez bien la pluralité des engagements et des comportements sous l'Occupation malgré une obligation de se focaliser sur des figures intéressantes dramatiquement : les résistantes et les collaborationnistes. Mais ce qui ressort particulièrement de la représentation des femmes dans ces fictions, outre leur authenticité historique, c'est leur modernité. Associée à leur authenticité, leur modernité permet de traiter des sujets tabous, de les démystifier et

22 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 150

23 D'après le livret sur les costumes présent dans le coffret DVD de la série *Un village français*, p. 5

24 *Ibid.*, p. 17

de les faire entrer dans la mémoire collective répondant à la fois aux problématiques auxquelles les femmes d'aujourd'hui sont toujours confrontées et au manque de considération dont les femmes ont fait preuve dans la construction de la mémoire nationale. Marjolaine Boutet résume ce constat au cours de son étude sur la série *Un village français* :

Tout au long de la série, Emmanuel Daucé, Frédéric Krivine et Philippe Triboit ont été très attentifs à la crédibilité des rapports hommes/femmes dans les années 1940, tout en créant des personnages féminins auxquels le public du XXI^e siècle pouvait s'identifier. Si la Seconde Guerre mondiale a été une période d'oppression et de difficultés quotidiennes pour une large majorité des mères de famille, elle a aussi été une parenthèse de liberté plus grande pour certaines femmes, du fait de l'absence des maris et/ou de l'entrée dans la clandestinité. Pour des raisons d'efficacité dramatique, ce sont elles qui sont mises en valeur dans la série. Ainsi, si Suzanne est déjà une femme assez libre en 1940 puisqu'elle est la seule à avoir un emploi salarié (employée des postes), l'entrée en Résistance lui permet d'affirmer sa forte personnalité et il est tout à fait cohérent qu'elle prolonge cet engagement par une carrière politique après la guerre. Son féminisme affirmé est rare dans sa génération, mais pas impossible puisque Simone de Beauvoir avait 36 ans en 1944. Pour Marie, Jeannine et Hortense, la guerre est une incontestable libération momentanée du carcan social, une occasion d'assumer leurs désirs, même si leurs choix politiques et amoureux sont totalement opposés.²⁵

A l'image d'*Un village français*, les autres fictions produites depuis les années 2000 donnent la parole aux femmes notamment en représentant certains aspects de l'Occupation réduits au silence pendant de nombreuses décennies, mais résonnant plus que jamais avec l'actualité. Les violences sexuelles sont abordées à la fois par le harcèlement et la tentative de viol de Jeanne par Pascal dans *Le silence de la mer*, par le viol de Lucienne par Heinrich Müller dans *Un village français* et aussi plus tard au cours de la saison 7 par celui de Geneviève par un soldat américain à la Libération. Ces sujets difficiles permettent dans le même temps d'aborder les réalités historiques de la guerre, concernant notamment la présence américaine à la Libération et ses débordements, et de rendre compte de la condition féminine de l'époque, dans un environnement contemporain marqué par la libération de la parole autour des violences faites aux femmes.

La condition de la femme sous le régime autoritaire de Vichy fait également l'objet d'un intérêt important dans les fictions du corpus. Le régime de Vichy et l'Occupation « accentuent la très forte inégalité hommes-femmes en France ». « Les lois qui font de l'avortement un « crime contre la sûreté de l'Etat » (15 février 1942) et rendent le divorce quasi impossible (2 avril 1942) accentuent la pression sociale pour le contrôle du corps et de la sexualité féminine »²⁶. Justement

25 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 182

26 *Ibid.*, p. 90

ces deux aspects de la condition féminine sont abordés dans *Un village français* avec le divorce de Jeannine et Raymond et la volonté de divorcer de Daniel face aux relations adultères répétées de sa femme.

Mais c'est surtout la question de l'avortement qui constitue un des sujets approfondis par la série qui y dédie un épisode (III.3). Lucienne, enceinte de Kurt et rongée par la culpabilité et l'impossibilité de vivre au grand jour son histoire avec le jeune soldat, tente de se suicider au moment où Marie lui rend visite. S'ensuit une conversation extrêmement libérée entre femmes où Marie lui avoue avoir déjà eu recours à l'avortement avant son mariage, faisant de cet acte une problématique déjà fortement présente chez les femmes des années 1940, à un moment où l'avortement était encore loin d'être autorisé (il faudra attendre la loi Veil de 1975 en France). Marie l'emmène chez Judith Morhange qui, elle aussi, comprend la situation qu'elle a déjà vécue. Cette scène fait donc de l'avortement quelque chose de beaucoup plus commun dans la vie des femmes de l'époque et permet donc de lever le tabou sur ce sujet.

La résonance de ce propos avec l'actualité contemporaine est encore plus forte et permet ainsi d'envoyer le message qu'aucun droit n'est gagné dans l'émancipation féminine et que le souvenir et la libération de la parole notamment dans les mémoires collectives est primordiale. La modernité des personnages féminins, dans leurs actions et leurs propos se retrouve également dans *En mai fais ce qu'il te plaît* au travers de la figure de Mado. La femme du maire décide de faire face à son mari sur la question du ravitaillement qui concerne pour elle le village entier et en particulier les femmes. Mado fait un discours féministe très moderne pour l'époque où cette phrase est prononcée :

Je devrais me taire parce que j'ai pas le droit de vote étant une femme, c'est ça ?²⁷

Cette ligne de dialogue est particulièrement symbolique d'une actualisation du propos en questionnant les fortes inégalités présentes dans la société avant même l'arrivée du régime de Vichy. Avec la fin de la guerre et la Libération, le gouvernement issu de la Résistance gaullienne donnera le droit de vote aux femmes en 1944 même si les femmes « demeurent, par bien des aspects, sous la coupe de leur père ou de leur mari et retrouvent une société qui rechigne à leur confier des responsabilités »²⁸ faisant de l'après-guerre une période de désillusion et de réappropriation du corps féminin et de sa symbolique par les hommes notamment au travers des phénomènes de tontes à la Libération comme Fabrice Virgili a pu les analyser. La façon dont les femmes en guerre sont

27 Dialogue issu d'*En mai fais ce qu'il te plaît*.

28 Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 180

représentées au début du XXI^e siècle témoigne donc d'un besoin de réhabilitation des trajectoires et des violences auxquelles les femmes ont particulièrement été confrontées lors de l'Occupation. Cette analyse rejoint le constat formulé sur les recherches traitant du genre en guerre :

Plus généralement, une analyse genrée montre qu'hommes et femmes vivent des expériences différentes et non synchrones de la guerre ; que les rôles féminins restent toujours subordonnés aux rôles masculins, malgré un affrontement public sur le sens à donner aux expériences des unes et des autres – par exemple, la mobilisation féminine dans les usines de guerre ou la participation à la résistance ; que les identités sexuées sont bousculées mais que les imaginaires sociaux restent arc boutés sur la différence des sexes.²⁹

Cette question de la subordination aux rôles masculins malgré une émancipation et une forte représentation de la femme dans les fictions se pose aussi dans le cadre des représentations audiovisuelles de la guerre. Que ce soit par un déclic masculin qui amène à l'engagement ou par une nouvelle façon de brider les femmes et leur corps au sortir de la guerre, faisant écho cette fois-ci à la réalité historique, l'émancipation reste incomplète, la société empêchant une libération de la condition féminine. La question de l'affirmation et de la subordination au masculin est particulièrement visible dans les fictions historiques si l'on s'intéresse de plus près à l'étude des costumes.

S'affirmer par le costume

Les costumes constituent un des éléments de la mise en scène les plus importants dans les fictions historiques. En effet, ils sont à la fois gages de vraisemblance, mais aussi de dramatisation. L'expérience immersive de la fiction historique passe par les tenues des comédiens qui donnent corps au personnage et à la retranscription du passé. Leur étude prend de plus en plus d'importance dans le champ de la recherche sur les fictions historiques comme les ouvrages récents de Pam Cook : *Fashioning the nation : Costume and identity in British Cinema* (1996) et de Andrew Higson : *English heritage, English cinema : costume drama since 1980* (2003) en sont des témoins. Ce champ de recherche très lié aux études culturelles prend sa naissance chez les chercheurs britanniques, mais commence de plus en plus à intéresser la recherche mondiale. L'importance des costumes dans les fictions historiques est également prouvée par l'intérêt porté à la confection et à l'élaboration des tenues par la présence de bonus DVD, d'expositions autour des fictions, de ventes aux enchères, de dossiers de presse ou encore de produits dérivés comme le livret dédié aux costumes vendus avec le coffret DVD intégral d'*Un village français* en est un exemple. La lecture de ce livret est particulièrement enrichissante sur la question de l'affirmation de la féminité par le

29 Françoise Thébaud, *op. cit.*, p. 167

costume puisqu'il associe à quasiment chaque personnage féminin de la série le champ lexical de l'affirmation. En plus de retranscrire une époque, les tenues portées par les actrices permettent de suivre l'évolution de leur trajectoire personnelle et marquent les engagements des femmes au cours de l'Occupation. Ce constat peut s'étendre plus globalement à l'étude de tous les costumes féminins des fictions traitées dans cette recherche tant l'affirmation des femmes prend un caractère visuel fort par l'évolution vestimentaire.

Les femmes s'affirment, mais de la même façon que leurs engagements sont opposés, l'origine de leur affirmation l'est également. Une de ces origines est celle de l'affirmation de la séduction et du désir féminin. Hortense Larcher dans *Un village français* en est l'exemple le plus flagrant. Au cours de la saison 1, au tout début de la guerre donc, sa garde-robe se compose de vêtements simples, de chemisiers et de jupes aux couleurs douces témoignant pour le moment de sa posture attentiste face aux événements³⁰. A mesure que son désir pour les hommes s'affirme et qu'elle commence des relations adultères avec Jean Marchetti puis avec Heinrich Müller, son allure s'affirme elle aussi. Son caractère passionnel et son affirmation sexuelle sont visibles tant par son changement d'apparence dû à son maquillage (rouge à lèvres et vernis à ongles) que par ses tenues vestimentaires. Son style vestimentaire est d'ailleurs décrit en ces termes :

Sa garde-robe est donc composée de tenues mettant en valeur ses formes, avec des couleurs affirmées, fortes dans la gamme des verts, violets et turquoise. Thierry Delette (le costumier d'*Un village français*) reconnaît d'ailleurs accentuer les décolletés et raccourcir les jupes pour servir le côté glamour et provocateur du personnage.³¹

La « glamourisation » d'Hortense va de pair avec son désir d'émancipation et de modernité dans sa vie amoureuse, que lui permet paradoxalement le contexte de l'Occupation. Cette flamboyance atteindra un de ses premiers sommets lors du premier épisode de la saison 3 où sa robe verte turquoise provocante fait débiter sa relation avec Heinrich Müller et marque sa volonté de se libérer de sa condition de femme mariée (illustration 16). Le costume agit ainsi comme un élément visuel déclencheur du changement du personnage féminin. En effet, dans le cas d'Hortense, même si elle avait déjà auparavant eu une première relation adultère avec Jean Marchetti, sa tenue lors du dîner en présence du dirigeant nazi symbolise son émancipation totale de son mariage et le commencement de sa relation sulfureuse avec Heinrich. En portant cette tenue, Hortense a fait son choix et l'assume devant le reste des Villeneuvois. Le costume est donc le symbole de l'affirmation

30 Le personnage de Lucienne gardera par exemple tout au long de la série ce type de tenues « sans artifice, marquées par la simplicité et la pureté des lignes, la douceur des couleurs pour un personnage qui se trouve en retrait par rapport aux événements. » selon le livret sur les costumes d'*Un village français*.

31 D'après le livret sur les costumes présent dans le coffret DVD de la série *Un village français*, p. 5

féminine, ici de l'affirmation sexuelle, qui fait sortir Hortense du carcan de l'Occupation.



Illustration 16: Capture d'écran d'*Un village français* (III. 1). La tenue glamour d'Hortense lors du repas chez les Larcher en présence du préfet Servier, de Raymond Schwartz et d'Heinrich Muller.

Le même phénomène est visible pour Lucile dans *Suite Française*. Ses premières apparitions à l'écran montrent une jeune femme terne, portant des tenues chics, dues à son rang social, mais sans éclat témoignant de la prison dans laquelle la jeune femme se sent enfermée depuis son mariage. Son désir pour Bruno von Falk et l'affirmation de ses sentiments vont transcender son apparence en la faisant s'affirmer par la séduction et le glamour. Lucile prépare ainsi un dîner pour une soirée prévue avec le jeune officier, qui sera finalement un échec, et porte une sublime robe d'un pourpre témoignant de sa passion et de son désir. Ses lèvres sont assorties du même rouge et ses cheveux sont arrangés de façon à pousser encore plus la jeune femme vers le glamour et la séduction (illustration 17). De même que pour Hortense, cette tenue symbolise un moment charnière de l'évolution du personnage. Cette tenue correspond au moment où Lucile se rend compte de l'impossibilité de sa relation avec Bruno et décide ensuite de se battre pour la France en laissant de côté ses sentiments. Sa préparation du dîner est interrompue par l'arrivée de Madeleine Labarie qui vient lui demander son aide pour cacher et protéger son mari après son attaque sur des soldats allemands. Madeleine se rend compte de la relation que Lucile entretient avec Bruno von Falk et lui reproche durement ses sentiments alors que le pays est occupé. Lucile décide donc cette même soirée de réprimer ses sentiments et de transformer son désir en résistance. Elle s'engage

ensuite en accompagnant Benoît Labarie dans sa fuite. Le costume est encore une fois le symbole de l'émancipation face ici à l'impossibilité des sentiments. De même qu'Hortense ne sera plus la même après le dîner dans *Un village français*, Lucile assume elle aussi ses choix et s'affirme au sein de la Résistance.



Illustration 17: Capture d'écran de *Suite Française* (2014). Lucile porte une tenue glamour qui symbolise son changement d'attitude sous l'Occupation, passant d'un amour franco-allemand à un engagement dans la Résistance.

Jeanne, la jeune femme du *Silence de la mer*, sera également touchée par cette transformation pour des raisons similaires. L'arrivée de Werner von Ebrenac dans son domicile éveille le désir d'affirmation féminin de la jeune femme qui de ce fait passe réellement de l'adolescence à l'âge adulte. Jeanne décide de changer de coupe de cheveux pour choisir une coupe glamour à la mode lors des années 1940 puis arrange une ancienne robe appartenant à sa mère pour la soirée de Noël (illustration 18). Sa transformation vient accentuer son affirmation en tant que femme face à la présence d'un homme. Les sentiments de la jeune femme sont contradictoires, elle rejette l'arrivée de Werner, symbolisant l'occupant indésirable, en lui opposant un silence total alors que ses sentiments pour le jeune soldat n'ont de cesse de grandir. Ses sentiments opèrent d'ailleurs un grand changement physique chez la jeune femme qui passe du statut de jeune fille simple à celui de femme, à la mode des années 1940, mettant en valeur ses formes féminines. Ce changement est symbolisé par cette robe, héritée de sa mère, qui symbolise visuellement l'affirmation de Jeanne en tant que femme qui lui permettra par la suite de s'engager dans la Résistance, mais aussi de briser

brièvement le silence envers Werner et de lui sauver la vie. Encore une fois, cette tenue constitue le tournant du film par rapport à l'évolution du personnage principal.



Illustration 18: Capture d'écran du *Silence de la mer* (2004). Jeanne porte la robe de sa mère qu'elle a réajusté, faisant d'elle une femme affirmée.

Ces trois femmes affirment ainsi leur caractère et leurs atouts féminins en mettant en valeur leur physique par des tenues glamour. Elles revendiquent leur féminité dans un contexte d'Occupation qui avait plutôt tendance à brider les femmes, en particulier leur corps au sein de la misogynie de l'idéologie vichyste, pour affirmer le changement que la guerre a opéré sur elles. Que ce soit une affirmation sexuelle et amoureuse, résistante ou encore féminine, le changement est toujours signifié à partir d'une tenue, d'un costume clef dans l'évolution du personnage à l'écran.

D'autres femmes vont petit à petit s'affirmer sur la scène politique et sociale et leurs tenues vestimentaires témoignent de cette évolution. Jeannine Schwartz est la femme représentative de la haute société française de l'époque, sa présence donne ainsi à voir les évolutions de la mode et de la Haute-Couture sous l'Occupation, une période pourtant marquée par les pénuries et la débrouillardise. Thierry Delettre décrit ce personnage et ses tenues dans le livret de la série :

Issue de la grande bourgeoisie, Jeannine est une femme élégante qui a les moyens de s'offrir de très belles toilettes, nombreuses et variées, aussi bien pour le quotidien que pour des soirées chics. Ses tenues sont pour elle un moyen d'affirmer son rang, de s'imposer aux autres.³²

32 D'après le livret sur les costumes présent dans le coffret DVD de la série *Un village français*, p. 17

En effet, les tenues de Jeannine, de plus en plus extravagantes et luxueuses (en tout cas au cours des premières saisons de la série) lui permettent d'affirmer son appartenance sociale et sa prise de pouvoir dans les différentes sphères politiques et sociales de la société. Ses tenues éclipsent ainsi visuellement les tenues des autres femmes de l'époque (à l'exception près d'Hortense) et font d'elle une sorte d'égérie de la Haute-Couture française. Jeannine, de par son choix de collaboration et son héritage familial ne manque de rien et ses tenues le soulignent créant une différence flagrante entre elles et les autres femmes au foyer. Jeannine possède la garde-robe des femmes de la haute société de l'époque passant par de nombreux chapeaux ou turbans, des foulards de soie, des bijoux en or portés en nombre (boucles d'oreilles, broches, bagues,...) et des robes travaillées et à la pointe de la mode, en dépit des pénuries de textile sous l'Occupation. Plus Jeannine prend de la place sur la scène politique de Villeneuve et plus elle prend le pouvoir, plus ses tenues seront marquées et audacieuses. Sa prise de pouvoir se mesure alors par l'évolution de ses costumes puisqu'à la fin de la guerre, après avoir perdu un peu de son pouvoir au moment de la Libération, ses costumes sont marquées par ce passage à vide. Toutefois, Jeannine, en femme de tête qu'elle a toujours été, réussit malgré sa collaboration sous l'Occupation à récupérer son autorité en 1945 comme ses tenues le symbolisent encore une fois, toujours plus luxueuses et extravagantes (illustration 19).



Illustration 19: Captures d'écran d'Un village français (2010 et 2017). Evolution des tenues Haute-Couture de Jeannine de la saison 3 (1941) à la saison 7 (1945), symbolisant la prise de pouvoir de cette femme de tête, qui réussira malgré sa collaboration à conserver son statut sur la scène politique en 1945.

D'autres femmes vont voir leur apparence physique évoluer au gré de leur engagement, mais cette fois dans la Résistance. L'exemple le plus emblématique est celui de Marie Germain dans *Un village français*. La métayère possède des tenues simples témoignant de son travail de la terre et de sa classe sociale dans les premières saisons de la série. Mais à partir du moment où ses activités de

résistance prennent de l'ampleur et qu'elle rentre dans la clandestinité puis dans les maquis, ses tenues se masculinisent radicalement afin d'assurer sa discrétion. Dans les dernières saisons où le personnage apparaît, ses tenues se composent de pantalons, vestes en cuir et chandails affirmant ainsi son passage à la clandestinité par l'adoption d'attributs masculins (illustration 20). La même transformation est visible pour Suzanne Richard. Tout d'abord vêtue de tenues féminines simples et pratiques, l'évolution de son engagement et de son passage à la clandestinité masculinise ses tenues par le port de pantalons, de vestes en cuir et de vêtements beaucoup plus lourds et épais.



Illustration 20: Capture d'écran d'*Un village français* (2013). Lors de la cinquième saison de la série, Marie vit dans la clandestinité du maquis. Elle porte des vêtements masculins qui la fondent dans la masse des maquisards.

Ces tenues symbolisent donc le passage total vers la Résistance assurant la clandestinité de ces femmes. Même Lucile dans *Suite Française* subit une évolution de ce type. Lors de son engagement dans la Résistance pour sauver Benoît Labarie, la jeune femme change une nouvelle fois de style vestimentaire pour porter une tenue de voyage, avec chapeau et grand par-dessus qui la masculinise. Il est intéressant de noter ici que l'engagement résistant s'apparente donc à une disparition du féminin et de ses caractéristiques vers une allure masculine. L'émancipation des femmes et leur affirmation dans un monde d'hommes encore extrêmement misogyne ne semble donc possible que par la transformation physique des femmes en hommes, comme si visuellement, il n'était pas possible qu'une femme entre dans les rangs de la Résistance au même titre qu'un homme. Ce choix, qui se retrouve dans différentes fictions, pourrait donc à la fois signifier

l'impossibilité, même aujourd'hui, d'imaginer la Résistance autrement que par des atours masculins ou bien signifier la difficulté que ces femmes ont pu rencontrer pour s'affirmer dans un monde d'hommes.

Dans tous les cas, la question de l'émancipation et de l'affirmation des femmes dans la société de l'Occupation semble toujours se heurter à des référents masculins. Que les hommes soient à l'origine de l'affirmation féminine en éveillant le désir et la féminité des femmes dans le cas de Lucile, Jeanne ou encore Hortense ou que les femmes se retrouvent forcées de porter des attributs masculins pour exister et s'engager comme pour Marie et Suzanne, l'émancipation est difficile et douloureuse et la Libération ne viendra qu'accentuer ses inégalités. L'étude des costumes souligne donc le lien de subordination existant entre hommes et femmes qui fait vivre des expériences de guerre opposées tout en montrant l'importance des costumes dans l'évolution des personnages et de leur attitude au sein du conflit.

Les victimes : un moteur de la fiction

Pour terminer l'analyse du panorama de la France sous l'Occupation, c'est le statut des victimes du conflit qui nous intéresse par sa forte représentation dans les fictions et les mémoires du XXI^e siècle. Depuis les années 1970 et le renouvellement de l'historiographie de la Seconde Guerre mondiale, la parole est donnée aux victimes, en premier lieu à celle de la Shoah. Le second conflit mondial tient sa particularité, encore plus que pour la Grande Guerre, dans sa spécificité à avoir causé des millions de victimes civiles et non plus militaires. Les hommes et les femmes ordinaires font donc partis des cibles potentielles des armées, et les enfants et les réfugiés poussés sur les routes ou traqués pour leurs origines ou leurs idéaux en sont les premières victimes.

Il sera donc question d'interroger la place des victimes au sein de la représentation de l'Occupation en France. Un glissement s'est opéré depuis les années 70 où les victimes ne sont pris en compte que pour leur destin tragique et leur incapacité d'action face à l'horreur de la guerre. Ce constat est notamment relevé par Laurent Véray concernant la mémoire de la Grande Guerre aujourd'hui :

Mais avec le recul du temps les exigences de la commémoration ne sont plus les mêmes, permettant ainsi de mettre en lumière d'autres aspects. L'impact de la violence est maintenant envisagé sous un angle individuel. Il est vrai que nous vivons dans une société où la sensibilité est de plus en plus sollicitée, où la connaissance de certains sujets se fait avant tout par ce qui touche. Dans un contexte où le syndrome de « victimisation » tend à s'imposer, la tendance est à une réécriture de l'histoire du point de vue des victimes. Dès lors, les personnages souffrant des séquelles de la guerre sont de plus en plus nombreux.³³

En effet, les victimes deviennent aujourd'hui des acteurs sociaux à part entière des fictions historiques et de la mémoire, donnant ainsi à voir une nouvelle facette de l'Occupation et de ses conséquences.

33 Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma : De la gloire à la mémoire*. Ramsay. 2008, p. 195

La figure de l'enfant en temps de guerre



Illustration 21: Capture d'écran d'*Un village français* (II. 5), (2010). Gustave et Marceau sont placés en garde à vue par le commissaire de Kervern après avoir volé des tickets de rationnement.

Cette image forte d'enfants placés en garde à vue derrière les barreaux d'une prison, tirée de la saison 2 d'*Un village français*, est caractéristique de la place prise par les expériences enfantines du conflit dans les fictions contemporaines. L'enfant face à la guerre est une problématique qui a été traitée très tôt dans la représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français. Dès 1952, René Clément adapte *Jeux interdits* d'après François Boyer qui traite explicitement des conséquences notamment psychologiques et émotionnelles du traumatisme de guerre chez les enfants au travers de la trajectoire de deux enfants, Michel et Paulette. En 1967, Claude Berri réalise *Le vieil homme et l'enfant* et met lui aussi en scène l'enfance pendant la guerre au travers d'un récit autobiographique. L'enfant a donc toujours été une thématique présente dans l'imaginaire et la représentation de la Seconde Guerre mondiale.

Pour autant malgré une certaine présence des enfants dans les représentations de la guerre, les historiens peinent à s'approprier le sujet et à le traiter comme un objet historique et social à part entière comme Manon Pignot, historienne spécialiste de l'enfance pendant la Grande Guerre le résume :

Jusque dans les années 1990 donc, l'étude de la confrontation des enfants et/ou de la jeunesse au phénomène guerrier n'est pas un sujet pour les historiens de l'enfance, pas plus qu'il ne l'est pour les

La difficulté d'accès aux sources historiques sur l'enfance pendant la guerre, se composant majoritairement de témoignages oraux ou de lettres échangés a notamment participé à rendre plus complexe l'étude du statut de l'enfance durant les conflits. Toutefois, à partir des années 1990, l'étude des enfants face à la guerre trouve une place dans les recherches à la fois sur l'enfance et sur la guerre. Cette approche se détache d'une « approche surplombante qui n'aborderait les enfants que comme des victimes d'une violence de guerre » pour s'attacher « à la question centrale de l'expérience, tant individuelle que collective »³⁵, considérant donc les enfants comme un corps social autonome dans la société en guerre et/ou sous occupation étrangère.

Le silence de la mer, Suite Française, En mai fais ce qu'il te plaît et *Un village français* mettent tous en scène un ou plusieurs enfants dans un rôle principal ou secondaire clef. Aucune de ces fictions ne fait l'impasse sur la question de l'enfance, permettant ainsi de retranscrire les diverses expériences de guerre vécues par ce que l'on pourrait nommer « la génération Seconde Guerre mondiale ». Avant de poursuivre de plus près l'étude de ces expériences de guerre, il est important de rappeler que ces expériences sont celles d'enfants en zone occupée et rurale, loin des villes ou de la plus grande liberté de la zone non occupée. On sait effectivement que d'une ville, d'un village ou d'une région à l'autre, les expériences de guerre pouvaient être vécues et ressenties différemment notamment pour les enfants.

Pour étudier la représentation de l'enfant dans les fictions historiques françaises depuis 2000, il peut être utile de s'approprier la démarche de l'histoire de l'enfance face à la guerre en interrogeant les « éléments clefs qui constituent le socle de l'expérience de guerre enfantine : la mobilisation culturelle, la brisure des équilibres familiaux et la confrontation à la violence »³⁶ comme Manon Pignot les établit dans ses études sur l'expérience de guerre enfantine.

L'expérience de guerre enfantine démarre par la mobilisation culturelle des enfants dans le contexte de la guerre. Cette mobilisation diffère de celle de la Grande Guerre puisque la guerre est officiellement arrêtée en même temps que l'occupation du territoire français par les troupes allemandes et par l'établissement du régime de Vichy. La mobilisation culturelle lors de la Seconde Guerre mondiale renvoie donc plus à une culture du régime de Vichy majoritairement relayée par l'école, structure d'état et par les aléas de la vie sous l'Occupation. Le régime de Vichy utilise donc l'école pour diffuser son idéologie et engager les enfants principalement dans la cause des

34 Manon Pignot, « A hauteur d'enfant, le défi historiographique des expériences de guerre enfantines et juvéniles », *La pensée sauvage*, n°21, p. 143

35 *Ibid.*

36 Manon Pignot, « Génération Grande Guerre : expériences enfantines du premier conflit mondial », *Presses universitaires de Caen / Le Télémaque*, n° 42, p. 75

prisonniers de guerre, puisqu'un certain nombre d'entre eux n'ont pas revu leur père prisonnier depuis la campagne de France en 1940. *Un village français* retranscrit fidèlement cette propagande vichyste au sein même des écoles au travers de plusieurs situations qui alimentent les trames principales de plusieurs épisodes. L'épisode 6 de la saison 3 met ainsi en scène la chorale de l'école entonnant le chant vichyste *La France de demain*. L'utilisation par le régime et son école des enfants pour diffuser et faire les louanges de Vichy rend encore plus marquante cette scène, confrontant la pureté et l'innocence de l'enfance à l'idéologie extrémiste du régime.

Ensuite, lors des épisodes 5 et 6 de la saison 1, les enfants doivent écrire une lettre au Maréchal qui sera lue et choisie par l'inspecteur d'éducation. Gustave Larcher prend ce travail très au sérieux et son travail est remarqué par l'inspecteur, mais le garçon souvent livré à lui-même à cause des engagements politiques de son père a écrit sa lettre sur un des tracts communistes imprimés par Marcel. Pour sauver le petit garçon et son père, le soldat allemand Kurt vient à son secours en brûlant la lettre et prétextant un affront à l'occupant. La mobilisation culturelle est ainsi très souvent liée à l'innocence enfantine et à un sentiment de culpabilité ressenti par les enfants puisque leurs actions, si innocentes soient elles, peuvent avoir des conséquences irréparables dans ce contexte spécifique. En effet, lors de la sortie scolaire organisée lors du premier épisode de la série, en pleine invasion allemande, les enfants trouvent un canon militaire caché sous des branchages. Ils découvrent le canon et commencent à grimper dessus et à jouer innocemment à la guerre (illustration 22). Or, le passage d'un avion militaire à plusieurs reprises au-dessus de leur zone fait monter la tension de la scène. L'avion ayant sûrement à la fois repéré le char et des civils lance une attaque mortelle qui fera plusieurs victimes.



Illustration 22: Capture d'écran d'Un village français (I. 1) (2009). Les enfants jouent à la guerre autour d'un char abandonné par l'armée française. Cet acte, montrant l'innocence des enfants qui voient la guerre comme un jeu, aura des conséquences effroyables sur le groupe.

De même, plus tard au cours de la saison 2, Gustave et Marceau jouent avec des tickets de rationnement. Le vol des tickets par Marceau précipitera le licenciement de Sarah Meyer, la jeune femme de maison des Schwartz rendant sa situation, déjà sensible à cause de sa condition juive, encore plus précaire. Enfin, la dénonciation du secret de Kurt et Lucienne par Marceau à sa mère, information qu'il tenait en premier lieu de Gustave aura comme conséquence l'envoi sur le front russe de Kurt et la fin de son histoire avec Lucienne. Les enfants sont ainsi acteurs de l'histoire, leur innocence les rendant à la fois victimes et acteurs d'événements bien plus larges.

Un des autres aspects de l'expérience de guerre enfantine est la brisure des équilibres familiaux. Le contexte de la Grande Guerre a privé la quasi-totalité des foyers du père de famille, celui de la Seconde Guerre mondiale est plus complexe. De nombreux pères de familles ont également dû s'absenter du domicile familial après avoir été retenus prisonniers en Allemagne, mais d'autres événements comme l'exode ou les rafles par exemple ont aussi eu des conséquences désastreuses sur les familles en les séparant. Enfin, la déchirure du tissu social et politique n'a pas été non plus sans redéfinir les rôles au sein des foyers. Chaque fiction du corpus sur l'Occupation présente ainsi une situation de séparation de l'enfant de sa famille, soit temporaire, soit définitive, faisant de cette expérience enfantine l'une des plus récurrentes et traumatisantes du conflit.

La séparation intervient le plus souvent au début de la guerre, au moment de l'exode et des

attaques allemandes sur les colonnes de civils rassemblés sur les routes, dans la droite ligne des *Jeux Interdits*. Gustave se perd et erre sur les routes plusieurs jours à la suite du drame de la sortie scolaire dans *Un village français*. Il retrouvera par hasard son oncle et sa tante Daniel et Hortense en train de revenir sur Villeneuve après l'exode. Dans *En mai fais ce qu'il te plaît*, Max est séparé de son père dès le début du film lorsque ce dernier est arrêté et emprisonné par la police française et la trame du film repose principalement sur la quête du père et du fils pour se retrouver. A la suite d'un bombardement sur les routes, le jeune garçon fuit et s'éloigne du groupe. Il se réfugie dans un cimetière militaire où son père le retrouvera. La jeune Anna dans *Suite Française*, sera elle aussi temporairement séparée de sa mère lors de l'exode puis devra à la fin du film être cachée par Mme Angellier, après une supposée arrestation ou déportation de sa mère, que le film ne précise pas. Enfin, l'histoire du jeune Pierre du *Silence de la mer* est directement adaptée de l'autre nouvelle de Vercors, *Ce jour-là*, où un enfant assiste à l'arrestation de ses parents résistants. Pierre assiste de ce fait à l'arrestation traumatisante de ses parents par la Gestapo. L'enfant court après le camion qui retient ses parents et les suit sur une partie de la route en appelant sa mère et son père. La construction de cette scène n'est pas sans rappeler une scène similaire de *Rome, ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945) où une femme (Anna Magnani) court après un camion de prisonniers et où l'on entend également son fils l'appeler. Ce rappel, réinterprété pour l'histoire du *Silence de la mer*, fait ainsi écho aux images marquantes de la représentation de la guerre dans l'histoire du cinéma et par extension dans la mémoire du conflit.

La guerre déséquilibre ainsi les rapports familiaux que ce soit par la survenue d'événements dramatiques comme des attaques ou des bombardements ou par les engagements des parents dans le conflit comme dans le cas de Pierre et de Gustave. Le jeune Larcher est confronté dès l'entrée en guerre par les déséquilibres de la sphère familiale, et ce, jusqu'à la fin du conflit où il finira par recréer un semblant de stabilité grâce à Suzanne Richard qui s'occupe du jeune homme en mémoire de son père. Gustave connaît ainsi la perte de sa mère malade au début de la guerre puis une sorte d'abandon progressif de la part de son père qui se consacre pleinement à ses activités de résistance communiste et qui est donc forcé de se cacher tout au long de la guerre. Placé chez son oncle Daniel, il sera de nouveau confronté à une cellule familiale dysfonctionnelle avant de connaître de nouveau la perte d'un parent avec la mise à mort de Marcel. Même lorsque les enfants ne sont pas confrontés à la perte de leur parent, ils sont les témoins du délitement de la cellule et du foyer familial à l'image de Marceau Schwartz qui assiste au cours des premières saisons d'*Un village français* au naufrage du mariage de ses parents. Autre signe de la brisure des équilibres familiaux, les parents ont la fâcheuse tendance de jurer sur la tête de leurs enfants pour régler leurs conflits conjugaux et dissimuler leurs adultères répétés. Ainsi, Raymond, Jeannine, Daniel et Hortense

n'hésiteront pas à utiliser leurs enfants comme preuve de leur honnêteté et de leur fidélité au sein du couple ajoutant ainsi à la fracture des rapports familiaux allant de pair avec la fracture de la société sous l'Occupation.

Enfin, dernier élément de l'expérience de guerre enfantine, la confrontation à la violence tient également une place importante dans la retranscription de l'expérience enfantine de la guerre au sein des fictions. La Seconde Guerre mondiale est avant tout un conflit touchant les civils. Les pertes humaines civiles s'élèvent autour des 42 millions de morts quand les pertes militaires ne s'élèvent qu'à 25 millions, soit quasiment moitié moins³⁷. Ce sont donc les civils qui ont été touchés en premier lieu et dans des proportions inédites par la violence de la guerre. Et les enfants, catégorie des plus vulnérables de la société, n'ont pas été épargnés. Au tournant du XXI^e siècle, les fictions historiques n'hésitent plus à montrer cette violence ayant pour cible les enfants en plein écran. *Un village français* en donne un des exemples les plus marquants en décidant pour son premier épisode de mettre en scène une attaque allemande sur un groupe d'enfants en sortie scolaire faisant ainsi plusieurs morts et blessés afin de retranscrire le choc éprouvé par les Français au moment de l'invasion allemande. Cette violence sur des innocents montrés plein champ donne tout de suite le ton, tout sera montré y compris la violence et les horreurs de la guerre (illustration 23). Cette scène, peu probable sur le plan historique, une sortie scolaire n'aurait jamais été autorisée ou même imaginée au moment d'une avancée ennemie, sert donc métaphoriquement le propos en illustrant la violence éprouvée par les Français dès l'entrée en guerre. Ce traumatisme initial de l'entrée en guerre et de l'arrivée de la violence directement dans les foyers et sur les routes de France (différemment à la Grande Guerre où une partie seulement des Français ont pu connaître un contexte d'invasion et d'Occupation ennemie) est extrêmement représenté depuis les années 2000, redonnant ainsi l'importance cruciale de l'entrée en guerre dans l'historiographie du conflit.

37 Selon le centre Robert Schuman : <http://www.centre-robert-schuman.org/userfiles/files/REPERES%20-%20module%201-2-0%20-%20notice%20-%20Bilan%20de%20la%20Seconde%20Guerre%20mondiale%20-%20FR%20-%20final.pdf>



Illustration 23: Capture d'écran d'*Un village français* (I. 1), (2009). Lucienne regroupe les enfants rescapés et sous le choc de l'attaque qu'ils viennent de subir, reconstituant une sorte de radeau de la Méduse au milieu de la violence de l'invasion allemande.

Cette scène d'attaque est également représentée dans *En mai fais ce qu'il te plaît*. La violence des attaques est une nouvelle fois montrée en plein champ. Le corps d'une jeune enfant est ainsi montré en plein cadre, la violence étant renforcée par le sentiment éprouvé par Hans qui avait peur de trouver son fils sans vie. La ressemblance de la jeune enfant avec Brigitte Fossey de par sa blondeur vient également une nouvelle fois créer des ponts et des héritages avec les représentations passées. *Les Jeux interdits* étant par ailleurs un des premiers films montrant la violence de l'exode et son traumatisme en s'intéressant au sujet des orphelins et des enfants perdus.

Que ce soit par la mobilisation culturelle, par la brisure des équilibres familiaux ou par la confrontation à la violence de la guerre, les expériences enfantines de la guerre mises en scène par les fictions historiques font des enfants des acteurs à part entière du conflit. Les enfants ne sont plus des simples victimes de la violence de l'Occupation, mais revêtent des rôles principaux dans les événements et le déroulement du conflit. En effet, Gustave fait preuve d'ingéniosité pour protéger son père des policiers en simulant une insuffisance respiratoire dans l'épisode 5 de la saison 2, Max discute et récupère un portefeuille à un soldat allemand blessé qui lui permettra à lui, son père et Suzanne de rejoindre Londres et Anna dans *Suite Française* symbolise un message de paix européenne par son interprétation de *l'Ode à la joie*. La condition des réfugiés est d'ailleurs très souvent associée à celle de l'enfance dans les fictions françaises. *Monsieur Batignole* (Gérard Jugnot, 2002), *Le sac de billes* (Christian Duguay, 2017), *Elle s'appelait Sarah* (Gilles Paquet-Brenner, 2010) ou encore *La Rafle* (Roselyne Bosch, 2010) mettent ainsi en scène comme

personnages principaux des enfants juifs, doublement victimes de par leur âge et leur religion. Les réfugiés constituent un autre corps de la société, première cible des guerres, et pourtant plus que jamais acteurs de celles-ci dans les fictions contemporaines.

Les réfugiés politiques : une problématique contemporaine

Les réfugiés constituent une autre figure récurrente au sein des fictions historiques sur l'Occupation depuis les années 2000. Cette catégorie socio-politique de la population prend une plus grande place au sein des récits et donc au sein de la retranscription de l'Histoire. Des mémoires plurielles se réveillent par leur présence, leur diversité et leur trajectoire.

En effet, un des points saillants de la représentation des réfugiés pendant la Seconde Guerre mondiale est la diversité de ces réfugiés qui donnent à voir des pans de l'histoire oubliés de la mémoire officielle pendant des décennies. Le premier épisode d'*Un village français* met ainsi en scène très rapidement un campement de réfugiés politiques espagnols, fuyant le régime franquiste et la guerre civile. Très peu probable sur le plan historique, le Jura étant une région très éloignée de la frontière espagnole, la présence de ces réfugiés permet toutefois de raconter une partie de l'histoire de France, majoritairement du sud-ouest, où des vagues de réfugiés espagnols fuyant la guerre arrivent en France où ils seront une nouvelle fois confrontés à la violence d'une autre guerre. Le traitement de ces réfugiés, amassés dans des campements et victimes d'un manque de soin et de considération qui plus est à un moment de chaos politique et militaire, permet de créer un pont avec la situation de nombreux réfugiés en France depuis les années 2010. Daniel Larcher se trouve dans l'obligation de s'occuper d'un nouveau-né qu'il vient de faire accoucher, car la mère, ayant besoin de soins spécifiques suite à l'accouchement est remise à des gendarmes français et ne survivra probablement pas. Daniel et Hortense voleront l'enfant après s'en être occupé en se débarrassant du père par une arrestation organisée par Marchetti. Ces réfugiés espagnols sont victimes de leur statut dans une France occupée et déchirée.

Un autre type de réfugiés politiques jusqu'ici jamais réellement incarné dans les fictions sur l'Occupation est celui du réfugié allemand, résistant au régime nazi et fuyant le pays pour sauver sa peau. Christian Carion met effectivement en scène ce personnage afin de mettre en lumière cet aspect du comportement de la population allemande méconnu permettant de nuancer la vision de l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale et particulièrement la vision d'un peuple allemand à l'unanimité engagé dans le nazisme.

Lors de mes recherches historiques, j'ai découvert qu'à partir de 1933, des centaines de milliers d'Allemands ont fui leur pays et beaucoup sont arrivés en France. J'ai appris également qu'ils n'ont pas

été très bien traités. Dès la déclaration de guerre en septembre 1939, ils ont été mis dans des camps. À la défaite, on a donné la clé de ces camps aux Allemands qui les ont tout bonnement déportés. L'exode avait commencé en Allemagne ! Le personnage de Hans est celui d'un homme obligé de fuir et qui a trouvé refuge en France avant d'être rattrapé par le nazisme. Un personnage allemand dans le film permettait de porter un regard différent sur cette histoire. Cette sensibilité m'intéressait.³⁸

La présence de ce personnage donne à voir une facette plus complexe de l'Allemagne du III^e Reich en montrant la pluralité des engagements et en rendant hommage à la mémoire de ces résistants de la première heure.

Un village français donne également à voir une pluralité d'immigrés européens dès la première saison, en plus des réfugiés espagnols, avec le personnage de Marek dont on ne connaîtra les origines qu'en saison 3, sa mère est en Pologne et son père en Ukraine. Son statut d'étranger dans la France de Vichy le condamne par deux reprises innocemment. La police française, faute de preuves, le livrera aux mains des Allemands pour le vol d'un jambon entraînant le sabotage de câbles allemands à l'école (I.3) puis son nom sera inscrit sur la liste d'otages à exécuter suite à l'attentat contre un soldat allemand commis par Yvon avec la complicité de Marcel (III. 8) malgré les efforts déployés par Daniel pour le sauver. La présence de nombreux personnages juifs permet également de mettre en scène toute la pluralité de ces réfugiés. La jeune Sarah, ayant une famille apatride, se voit refuser la nationalité française, n'étant pas à jour de ses papiers. La famille Crémieux, Mme Morhange, Juifs de nationalité française, seront également déportés et deviennent des réfugiés dans leur propre pays. Ezéchiël Cohn et Rita de Witte sont d'autres représentants des victimes juives de la Seconde Guerre mondiale. Chaque réfugié possède ainsi un parcours différent et individuel montrant la pluralité des expériences des réfugiés en France occupée.

C'est justement une autre facette des réfugiés que donnent à voir ces fictions en plaçant l'ensemble des Français eux aussi en position de réfugiés dans leur propre pays sous la menace de l'invasion allemande par la représentation de l'exode. Une imagerie de la migration se déploie ainsi à l'écran. Tout en redonnant à l'exode son caractère crucial dans le souvenir de l'Occupation, ses scènes permettent aussi de traiter de la question de la migration et de la fuite de la population face à une menace militaire. Longtemps éloigné de la mémoire officielle car symbolisant la défaite humiliante de la France, l'exode est au centre des fictions historiques à partir des années 1990. Ce symbole de défaite lourd à digérer pour la France occupée devient ainsi un rappel, une étape obligatoire de la chute d'un pays. Les images des colonnes de civils sur les routes envahissent les écrans (illustration 24). *Suite Française* démarre justement sur ce type d'images oppressantes, où des milliers de personnes se retrouvent englués sur les routes, à la merci d'attaques aériennes

38 Pathé Distributions, (2015, 4 novembre), *En mai fais ce qu'il te plaît*, Dominique Segall / Communication, p. 9

meurtrières. D'ailleurs, ces attaques n'attendent pas longtemps avant d'arriver dispersant la population dans un chaos et une angoisse proportionnelle au choc ressenti. *En mai fais ce qu'il te plaît* fait de l'exode des populations du Nord de la France son sujet principal. On retrouve ici une nouvelle fois les colonnes de migrants sur les routes, essayant d'éviter au mieux les axes les plus chargés. Une attaque de stukas vers la fin du film fera également de nombreux dégâts et représentera une nouvelle fois à l'écran le choc et le traumatisme des attaques. Toutefois, jusqu'à cette attaque, le film de Christian Carion s'attache à représenter l'exode de façon assez édulcorée. L'ambiance estivale où il fait bon vivre, dormir sous les étoiles, danser, chanter et partager un repas ensemble sont autant d'éléments nourrissant une sorte de mélancolie d'une époque révolue. Pour autant, le choc des attaques rend cette insouciance encore plus terrible. Cette vision presque utopique paraît déplacée, tant cet événement originel auquel les Français furent confrontés fut synonyme de violences, d'inquiétudes et de souffrances.



Illustration 24: Capture d'écran d'En mai fais ce qu'il te plaît (2015). Cette image des civils amassés sur les routes de France fait partie de l'imagerie de l'exode développée par les fictions historiques. On en retrouve du même type dans Suite Française.

Un village français même s'il ne représente pas directement des images de l'exode comme les autres fictions ont pu le faire, donne tout de même à voir un autre aspect de cette période de chaos. A la suite de l'exode, de nombreuses familles ne retrouvent pas leur foyer et doivent être logées parfois dans des villages loin de chez eux. Cette période de désorganisation à la suite de l'exode où tout manque, la nourriture, les médicaments comme les logements fait l'objet du

deuxième épisode de la saison 1. Les téléspectateurs s'étant à peine remis, comme les personnages d'ailleurs, du choc de l'invasion allemande et de ses premières victimes, ils sont maintenant plongés dans le chaos du « retour à la normale ». Des centaines de réfugiés bloqués à Villeneuve sont amassés dans l'église du village, le temps que les autorités allemandes s'installent et prennent le pouvoir. Comme nous l'avons précédemment vu, l'atmosphère étouffante et viciée se ressent au travers de l'image, mais aussi du son. Le grain de l'écran associé à une bande sonore composée de plaintes, de cris de souffrances, de pleurs et de toux retranscrivent l'horreur de cette situation. Frédéric Krivine évoque ici un aspect peu représenté de l'exode, celui de l'après, avant que les civils retrouvent un semblant de normalité sous la double autorité des forces occupantes et du régime de Vichy. Cet épisode étouffant plonge les téléspectateurs dans le chaos de ce qu'est déjà l'Occupation, les préparant ainsi à la suite des événements.

De plus, ces images, inspirées du contexte des années noires de l'Occupation, font écho à la réalité des camps de migrants aujourd'hui. Entre surnombre, maladie et manque d'hygiène, les migrants aujourd'hui réfugiés en Europe connaissent un sort semblable à ceux des années 1940. Ces scènes fortes autant visuellement qu'émotionnellement ne sont pas sans agir comme une piqûre de rappel. Il est nécessaire de se souvenir également de ces instants sombres de l'Occupation où une partie des Français se sont retrouvés dans une situation de fuite pour échapper à la guerre, afin de se rappeler que cela se passe toujours aujourd'hui. Les réfugiés deviennent donc à leur tour des victimes actrices du devoir de mémoire, permettant à la fois de rendre compte d'un élément trop souvent oublié des représentations de l'Occupation, notamment au profit de la période de la Libération, plus facile à gérer sur le plan mémoriel, mais aussi d'agir comme un écho à l'actualité. Dans une société où la question des réfugiés prend de plus en plus de place, il est utile de se souvenir que cela a déjà été le cas par le passé. Les réfugiés et les images de migration deviennent donc à leur tour des moteurs du souvenir en tentant d'apporter des réponses aux problématiques de la société productrice, comme cela a souvent été le cas dans le cadre de la représentation de la Seconde Guerre mondiale dans les médias. Ce faisant, le syndrome de « victimisation » des fictions contemporaines dans le cadre d'une situation européenne mouvementée est symptomatique du changement de représentation de l'Occupation dans le champ fictionnel, comme Laurent Véray le relevait pour l'étude de la Grande Guerre :

Alors qu'au cours des années 1960-1970, les cinéastes faisant des films sur cette guerre pensaient historiquement le présent, et, pourrait-on dire, politiquement le passé, on assiste plutôt aujourd'hui à une « actualisation » de l'histoire, sous forme d'anticipation (illusoire) de l'avenir, dont on croit, un peu

naïvement, qu'elle aidera à surmonter certains problèmes de société³⁹.

La victimisation des réfugiés et leur représentation servent donc le discours actuel autour de la problématique de l'afflux de réfugiés en Europe et de sa gestion.

Cette analyse de la représentation et de la composition de la population française sous l'Occupation met en exergue une volonté de répondre une nouvelle fois, comme autour des relations européennes, à des problématiques contemporaines. Ceci à la fois pour engager le spectateur contemporain dans le récit, trouvant ainsi une nouvelle raison de s'intéresser à des productions sur la Seconde Guerre mondiale, déjà nombreuses, mais aussi pour porter un message plus socio-politique sur la société contemporaine, en essayant de tirer des leçons du passé et de sa mémoire pour servir le présent puis le futur. Que ce soit par la représentation d'une France plus complexe socialement parlant, où la majorité des catégories sociales sont représentées, forçant ainsi l'identification et l'empathie ; par la représentation de femmes symboles d'indépendance et d'affirmation, précurseurs des évolutions féministes du XX^e puis du XXI^e siècle tout en pointant du doigt les combats qui restent à mener au tournant des années 2020 (avortement, harcèlement, agression, etc.) ; ou encore par la prise en compte des mémoires enfantines et migrantes : le discours reste en phase avec une volonté d'actualiser le récit pour répondre aux exigences contemporaines.

39 Laurent Véray, *op. cit.*, p. 195.

Conclusion

La débâcle de 1940, par son caractère brutal puis par son occultation durant des décennies jusqu'à son retour dans les représentations du conflit à partir des années 2000, constitue avec la représentation du quotidien sous l'Occupation un arrière-plan extraordinaire dans la reconstitution du second conflit mondial à l'écran. En se focalisant sur ces événements, très réduits dans le temps puisqu'ils couvrent seulement deux ans de la guerre, le « gouffre du temps » signalé par Sylvie Lindeperg se rétrécit et devient plus intelligible. Le postulat de cette recherche était que malgré un éloignement temporel important par rapport au conflit et des mutations conséquentes au niveau national comme mondial, la représentation de l'Occupation et de la Seconde Guerre mondiale en France était toujours envisagée au prisme d'enjeux actuels. Ce postulat avait été émis en se basant sur des études effectuées sur des objets similaires comme celles de Laurent Véray sur la représentation de la Grande Guerre dans des fictions comme *Joyeux Noël* et *Un long dimanche de fiançailles*¹. Une fois cette hypothèse validée, il était question de comprendre quel héritage et quel imaginaire de la période et de l'expérience des Français était diffusé et vers quelle type de mémoire, réflexive ou nostalgique, les fictions ont pu se tourner.

En effet, le XXI^e siècle est marqué par une succession de mutations et d'évolutions marquantes en Europe. L'établissement de l'Union européenne à la fin des années 1990 et l'avènement de la zone euro renforcent les liens au sein des pays membres. Malgré tout, une succession de crises européennes ont jalonné ce début de siècle jusqu'à aboutir aujourd'hui à un retour de la guerre en Europe avec l'invasion de l'Ukraine par la Russie. En parallèle, l'Europe connaît un flux migratoire important causé par le terrorisme, autre apparition marquante de ce début de siècle, principalement en Europe centrale et de l'est. La question de l'accueil des réfugiés et de leur intégration dans les pays de l'Union européenne devient l'enjeu majeur des années 2010. Le XXI^e siècle est aussi marqué par la mondialisation, l'interconnexion avec l'essor d'Internet notamment et par la surconsommation. De même, de nombreuses problématiques se retrouvent depuis plusieurs années sur le devant de la scène comme celle de la condition féminine et du féminisme, le statut des minorités ou encore la gestion du patrimoine historique immatériel et matériel avec la création des Journées du patrimoine en 1994.

Ce contexte riche et complexe du début du XXI^e siècle a un fort impact sur la production de

1 Laurent Véray, « *Un long dimanche de fiançailles* et *Joyeux Noël* : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne » in Pierre Beylot, Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 153-166

fictions historiques. Pour reprendre les mots de Marc Ferro, « la caméra dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus, elle en atteint ses structures »². Et ce constat est toujours véridique pour la société du XXI^e siècle qui produit de nouvelles images et de nouveaux imaginaires de l'Occupation en répondant à ses propres interrogations sur le passé, le présent et le futur. Même si la censure d'état n'a plus cours aujourd'hui, les films, ou autres formats audiovisuels, continuent de signifier l'état de la société actuelle, de l'évolution de la mémoire du conflit à la gestion des problématiques actuelles. L'étude de quatre fictions historiques à partir de 2004 et jusqu'à 2017 : *Le silence de la mer*, *Suite Française*, *En mai fais ce qu'il te plaît* et *Un village français*, choisies pour leur capacité à rendre compte de la débâcle et du quotidien des Français sous l'Occupation, donne ainsi différents éléments de réponse à l'analyse de la représentation de la Seconde Guerre mondiale.

Tout d'abord, le XXI^e siècle étant bien celui des images fixes ou animées, celles-ci inondent les différentes sphères culturelles sur des médias différents, nouveaux et en constante évolution. L'image est reine et elle conditionne à la fois la façon dont on enseigne aujourd'hui, dont on apprend, mais aussi la façon dont on se divertit et dont on représente l'histoire. Cette suprématie de l'image est également reliée au contexte de surconsommation et d'industrialisation de la société du XXI^e siècle, qui consomme les images comme d'autres types de bien matériels, permis par les connexions illimitées du web qui relient les citoyens du monde. L'ère de l'image industrialisée et du patrimoine s'entrechoquant, l'on assiste ainsi à une « industrialisation du patrimoine et de la mémoire » qui passe notamment par les fictions historiques. Les fictions patrimoniales, genre nouveau prenant leur source dans les années 1980 en France et connaissant un essor particulier à la fin des années 1990 et 2000, sont les produits de cette société préoccupée par le patrimoine national au sein d'une mondialisation parfois effrayante. Marqué par l'omniprésence de l'image dans la société, ce genre se caractérise par son caractère intermédiaire. De ce fait, on retrouve des fictions historiques sur un nombre de médias conséquent : au cinéma, à la télévision, sur les plate-formes de streaming et même dans les jeux vidéos. Des objets dérivés de ces fictions apparaissent également sur d'autres médias : livres, documents pédagogiques dédiés à l'enseignement, faisant de ce genre un format hybride, adaptable, que l'on retrouve sur une pluralité et une diversité de médias. L'histoire est ainsi en quelque sorte industrialisée puisque multipliée sur des médias divers et se faisant redondante, car il n'est pas rare aujourd'hui d'assister à la production de plusieurs fictions historiques traitant d'un même sujet. L'omniprésence des fictions historiques et donc du patrimoine historique sur les écrans français se pare d'une volonté pédagogique assumée. Pour assurer l'éducation des spectateurs et l'enseignement de l'histoire, les productions n'hésitent pas à proposer

² Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993, p. 39-40.

du contenu divertissant, spectaculaire faisant écho aux nouvelles tendances des musées cherchant à immerger le public au sein d'expériences sensorielles proche de l'attraction. Toutes les expériences audiovisuelles et immersives deviennent donc elle aussi l'histoire, constituant une des premières approches majeures de la population dans cette discipline. De ce fait, on retrouve une nouvelle fois le postulat de l'historien Marc Ferro :

L'hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire ; le postulat ? Que ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'Histoire que l'Histoire.³

L'histoire au XXI^e siècle se transmet donc en accord avec les mutations que ce siècle connaît: en étant consommée pour étancher la soif de patrimoine et de mémoire de cette même société. Ce premier constat s'attache plus aux conditions de diffusion de l'histoire et de ses représentations qu'au contenu en lui-même des fictions. Ce contenu, justement, apparaît lui aussi fortement marqué par le contexte ambiant autour des productions.

Plusieurs courants de pensée et plusieurs problématiques actuelles s'entrechoquent au sein des fictions historiques traitant de la Seconde Guerre mondiale. Le présentisme, comme défini par François Hartog, plonge notre société dans un présent toujours plus étendu, qui englobe à la fois le passé dans lequel il tente de trouver des réponses à ses questions et le futur dans lequel il tente d'appliquer les leçons de ce passé. De plus, les angoisses mémorielles comme définies par Andreas Huyssen, plongent également notre société dans une ère de la mémoire, dans un repli sur le passé et sur soi, en réaction à la mondialisation et à un contexte européen inquiétant. Justement, c'est aussi ce contexte de déprime européenne, et aujourd'hui de conflit européen qui influe énormément sur la production des fictions. En effet, toutes les fictions traitées dans cette étude possèdent un discours plus ou moins européeniste cherchant à la fois un héritage commun dans l'histoire de l'Europe, en passant par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi par celui de la Grande Guerre, mais aussi à faire passer le message d'une nécessité d'entraide entre les peuples. L'urgence de ce message face à une angoisse européenne prend encore plus de sens, et d'une façon glaçante, en 2022, après le retour de la guerre en Europe et des images de guerres que la création de l'Europe et de l'OTAN promettait de ne plus laisser revenir. Cet échec du pacifisme et de l'union en Europe après un siècle de conflits mondiaux rend cette angoisse européenne encore plus fondée. Ces discours européenistes sont finalement symptomatiques d'une montée de l'angoisse et de la tension,

3 *Ibid.*

que la société française des années 2000 et 2010 a retranscrit dans la représentation du second conflit mondial.

Les fictions historiques contemporaines sont également marquées par des questions de société. La focalisation des fictions sur des personnages de femmes, qui sont représentés de façon égale dans la plupart des fictions par rapport aux hommes en est un des constats. En effet, une réflexion autour de la condition féminine se met en place, en donnant un plus grand espace de parole aux femmes et à leur mémoire. Dans une société marquée à la fois par la libération de la parole notamment autour du phénomène *Me too* mais aussi par la mise en danger de certains droits fondamentaux des femmes (suppression du droit fédéral à l'avortement aux Etats-Unis en 2022), ce discours féministe est incontournable, symbolisant l'évolution de la prise en compte de la mémoire féminine tout en mettant en garde sur le caractère éphémère et fragile des droits des femmes.

Enfin, la représentation de la débâcle ouvre deux perspectives. Tout d'abord, elle permet de représenter le quotidien des Français avec la volonté de faire une histoire par le bas, plus proche du public contemporain qui peut donc s'identifier pleinement à des personnages qui lui ressemblent. Ensuite, la débâcle ayant été marquée par un exode massif des populations, cela permet une focalisation sur cet événement important du conflit en France témoignant d'un intérêt grandissant autour des migrations de populations et des réfugiés politiques. L'accroissement de l'intérêt et de l'inquiétude à ce sujet se ressent dans les fictions. En effet, toutes les fictions du corpus représentent au minimum une situation de fuite de réfugiés et au maximum un exode massif comme *En mai fais ce qu'il te plaît* qui base d'ailleurs son intrigue sur cet événement de l'histoire de France. Une imagerie de l'immigration se crée au fil des productions en parallèle de l'accroissement des crises migratoires en Europe à la suite de conflits armés. Ce retour sur les écrans de cette problématique peut donc être compris au travers du prisme de l'actualité. Représenter de nouveau l'exode de 1940, c'est aussi rappeler à tous que ce qui est arrivé à l'époque, arrive encore aujourd'hui pour d'autres.

Pour aller plus loin sur cette question, il peut être pertinent de relever ici le parallèle que le cinéaste Ari Folman a imaginé dans son adaptation de l'histoire d'Anne Frank dans le film d'animation *Où est Anne Frank !* (2021). L'histoire de la jeune fille juive et de son journal est mise en parallèle avec l'histoire de Kitty, l'amie imaginaire d'Anne, qui se lie d'amitié avec un jeune garçon s'occupant de réfugiés clandestins à notre époque. Le message est universel et le réalisateur, lors d'une interview pour l'émission *Être et savoir* de Radio France⁴, parle des films comme des ponts entre passé et présent. Le passé est ainsi réactivé, réécrit pour faire réfléchir sur le présent,

4 Voir « Où est Anne Frank! : comment parler de la Shoah aux enfants d'aujourd'hui », *Être et Savoir*, Radio France, 2021, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/etre-et-savoir/comment-parler-de-la-shoah-aux-enfants-d-aujourd-hui-3792875>

mais aussi pour exorciser les angoisses. Une question se pose toutefois sur l'habitude de relier le passé avec le présent : ne risque-t-on pas ainsi d'amalgamer les problématiques de la société actuelle avec celles de l'époque ? L'actualisation des référents historiques, même si elle permet souvent d'envoyer un message et de rendre compte de l'état d'une société, pourrait également, en quelque sorte, aplanir la représentation du passé, l'édulcorer pour la faire coïncider avec la réalité de l'actualité, en masquant de cette façon, une partie des enjeux propres au contexte de l'Occupation.

Toutefois, il est intéressant de souligner que malgré cette actualisation des référents historiques pour répondre à des angoisses du présent, l'on assiste également à une mise à jour de la représentation qui suit l'évolution de l'historiographie du conflit depuis ces dernières années. Malgré certaines permanences héritées d'une représentation française classique de la Seconde Guerre mondiale à l'image d'une France majoritairement résistante dans des classes sociales plus élevées (bourgeoisie) que l'on retrouve surtout dans *Le silence de la mer* et *Suite française*, les mémoires sont beaucoup plus diversifiées et complexifiées que dans les productions antérieures. Comme on l'a vu auparavant, des mémoires se libèrent à l'image de celles des femmes ou des enfants. Les fictions historiques donnent donc une place de choix à ces mémoires, fraîchement mises au jour par l'historiographie des conflits guerriers. L'enfant devient une nouvelle figure type, très représentée du quotidien sous l'Occupation. Cela vient peut-être aussi du fait qu'aujourd'hui la majorité des témoins ayant vécu la Seconde Guerre mondiale, l'ont traversée enfant. La représentation de la mémoire féminine connaît la même évolution en accord avec l'évolution de l'historiographie sur le conflit, comme celle de la population française. Une plus grande diversité de catégories socio-professionnelles et culturelles se remarque dans les fictions contemporaines permettant ainsi à la fois de se rapprocher de la réalité de l'époque en représentant un échantillon de la population plus exhaustif, mais aussi de permettre une identification plus aisée de la part des spectateurs contemporains. Le religieux est de ce fait mis de côté au profit de représentations plus politiques, qui touchent plus les Français d'aujourd'hui évoluant au sein d'une société de plus en plus laïcisée.

Enfin, beaucoup d'événements longtemps considérés comme tabous et donc peu représentés par les mémoires du conflit débarquent sur les écrans et permettent de dédouaner ou de condamner certains comportements lors de ce conflit. De ce fait, les amours franco-allemands sont expliqués, sur-représentés pour les rendre compréhensibles et naturels, donnant à voir l'homme derrière l'uniforme de soldat. La résistance des citoyens allemands ainsi que les massacres des soldats noirs sont traités par *En mai fais ce qu'il te plaît* évoquant des aspects nouveaux du conflit.

La réception de certains épisodes d'*Un village français* est symptomatique de cette évolution de l'historiographie dans la mémoire du conflit. En présentant la Libération comme une période

d'injustices et d'extrême violence en France, la sixième saison de la série s'attire l'incompréhension et la colère de certaines associations de résistants et l'étonnement des téléspectateurs qui gardent encore l'image d'une période de grande joie pour les Français. La violence de l'épuration sauvage, les viols et violences commis par l'armée américaine ou encore le début des mensonges au sein du nouveau gouvernement donnent en effet une image amère de cette Libération, se rapprochant ainsi de la réalité du chaos de cette période puis du retour à un ordre normal. Cet angle, moins représenté de la guerre, mais pourtant certifié par des recherches historiques montre bien la difficulté encore aujourd'hui de représenter la réalité de ce que fut l'Occupation dans son authenticité et dans ses pans les plus sombres. La dernière saison d'*Un village français* offre d'ailleurs une réflexion sur l'évolution des mémoires du conflit et de l'opinion des Français, en parallèle avec les événements qui ont marqué la France et le monde depuis 1945, en s'attardant sur quelques périodes clefs (les années 1970, 1990 et 2010). Ce retour réflexif sur l'après-conflit et ses conséquences sur la société constitue une étude poussée sur l'Occupation et sa mémoire difficile à gérer.

Enfin, dernier constat majeur de cette étude, le format de la série télévisée semble être le plus propice pour la reconstitution historique. En effet, *Un village français* est la fiction qui semble être allée le plus loin dans la reconstitution et la réflexion autour de l'Occupation à la fois dans son authenticité et dans sa minutie à rendre compte d'une des périodes les plus complexes et les plus ambivalentes de l'histoire de France, dont la mémoire est encore controversée. Le traitement de la période sur le temps long associé à une galerie de personnages rendant compte de la pluralité des expériences de l'Occupation au sein d'une série chorale permet de développer une réflexion sur le conflit qu'un film ou un téléfilm standard ne peut pas espérer. Le format sériel se rapproche en cela du travail de l'historien, encore plus lorsqu'un historien lui-même participe à l'écriture de la série. En optant pour une histoire par le bas, et non une histoire des grandes personnalités du conflit, la série touche également à une représentation plus fidèle et plus exhaustive de la réalité. Même si la nécessité de créer une tension narrative ne peut être évitée pour garder le public attentif aux histoires qui lui sont proposées, *Un village français* réussit tout de même à proposer une chronique de l'Occupation, traitant de l'ensemble des sujets et des mémoires du conflit avec une extrême justesse, sans jamais tomber dans le nostalgique et en gardant toujours un parti-pris critique et réflexif fort. En cela, la série de France 3 devient un des jalons importants de l'évolution des mémoires du conflit en France, représentant le mieux l'état actuel de l'historiographie de l'Occupation. En 1993, dans sa préface à la nouvelle édition de son livre *Cinéma et Histoire*, Marc Ferro questionnait déjà la place nouvelle de l'image de télévision dans la représentation de l'Histoire :

En cela, l'image télévisuelle vient rejoindre l'image filmique ; elle est à son tour document historique et agent de l'Histoire dans une société qui la reçoit, mais aussi, ne l'oublions pas, la produit. Une manière comme une autre de confirmer que les historiens, voilà trente ans, n'avaient pas tort de vouloir apprendre à leurs concitoyens à lire et à écouter les images.⁵

La série télévisée constitue un nouvel élément de réponse pour étudier ce « gouffre du temps » entre le début des années 1970 et aujourd'hui. Ce nouveau format pourrait devenir majoritaire surtout dans le champ de la reconstitution historique et des fictions patrimoniales notamment avec la floraison des plate-formes de streaming et des séries qui voient le jour chaque année. L'expérience est plus immersive, permet plus l'identification et l'empathie de la part du spectateur par rapport à celle d'un film et pourrait en cela devenir un objet privilégié de la représentation de l'histoire, voire de l'enseignement de cette discipline.

La représentation de l'Occupation depuis les années 2000 s'envisage donc avec une certaine proximité par rapport aux représentations antérieures du conflit en représentant au travers de la reconstitution les angoisses et les problématiques de la société productrice. En cela, la représentation de l'histoire et les images produites par une société constituent toujours l'histoire en elles-mêmes. Les images du passé produites par la société contemporaine évoquent ainsi une histoire des enjeux majeurs de cette même société. En analysant ces images, l'on peut toujours avoir accès à l'inconscient collectif, aux peurs et aux perspectives d'évolution de la société. Même si cette analyse n'utilise plus les mêmes outils, les documents de censure entre autres n'étant plus les outils principaux, ce sont bien les images elles-mêmes, leur composition, leur discours, qui permettent l'accès à cet inconscient collectif. De ce fait, les spécificités de l'image cinématographique et télévisuelle (décors, costumes, musiques, sons, scénario, personnages et acteurs, etc.) deviennent les traces et les agents de l'histoire contemporaine qui brouille la reconstitution historique de l'Occupation.

L'analyse de ce phénomène pourrait être étendue à un ensemble plus large de fictions historiques traitant du second conflit mondial en France depuis 2000. Cette recherche, pour des raisons méthodologiques, ne s'intéresse qu'à un aspect spécifique du conflit : la vie quotidienne des Français sous l'Occupation et en particulier au début du conflit, de 1940 à 1941. Cet aspect a constitué une des représentations majeures de ce début de siècle, mais cohabite avec d'autres représentations touchant à d'autres événements. Il serait particulièrement intéressant par exemple de

5 Marc Ferro, *op. cit.*, p. 17

traiter de l'évolution de la représentation du génocide juif au cinéma, différents films ayant été consacrés à ce sujet depuis plusieurs années : *La Rafle* (Roselyne Bosch, 2010), *Elle s'appelait Sarah* (Gilles Paquet-Brenner, 2010), la quatrième saison d'*Un village français* (2012), *Un sac de billes* (Christian Duguay, 2017), et encore plus récemment *Adieu Monsieur Haffmann* (Fred Cavayé, 2022). Depuis la reconnaissance de la responsabilité de la France dans l'arrestation et la déportation de milliers de juifs en 1993, le cinéma français semble assumer ce pan noir de l'histoire de France et le représenter de plus en plus sur les écrans, mettant les Français face à la mémoire des victimes. Il serait intéressant de voir si les mêmes phénomènes d'actualisation des référents historiques sont visibles. Cela questionnerait d'une autre façon la représentation du conflit et du génocide, notamment autour des questions d'*edutainment* qui deviendraient dans ce cas obsolètes et dérangeantes.

De même, il pourrait être intéressant d'ajouter à ces corpus fictionnels, un corpus documentaire qui semblerait lui aussi par certains aspects être marqué par les mêmes spécificités que les fictions historiques. La série des documentaires *Apocalypse*, présentant des archives colorisées soulève ainsi une nouvelle fois la question de l'*edutainment* en utilisant une nouveauté technologique pour attirer le spectateur et réduire la distance qui le sépare de la période traitée en rendant, par la colorisation, les images du passé plus proches de l'actualité. Une nouvelle fois, ce constat questionne le rapport des contemporains à l'histoire et à son enseignement.

Bibliographie commentée

Publications sur la Seconde Guerre mondiale

Ouvrages

Virgili, F. (2004). *La France « virile » : Des femmes tondues à la Libération*. Payot & Rivages.

Virgili, F. (2014a). Clio (Toulouse), ISSN 1252-7017. Les lois genrées de la guerre. In *Clio (Toulouse)*. Belin.

Virgili, F. (2014b). *Naître ennemi : Les enfants de couples franco-allemands nés pendant la Seconde Guerre mondiale*. Éditions Payot & Rivages.

Virgili, F. (2015). « La guerre, une transmission genrée. ». *Genre et Histoire / Le genre en guerre*. N° 15

Ouvrages collectifs

Azéma, J.-P., & Bédarida, F. (Éds.). (2000). *La France des années noires. De la défaite à Vichy* (Éd. revue et mise à jour). Ed. du Seuil.

Chapitres d'ouvrages

Burrin, P. (1995). Introduction. In : *La France à l'heure allemande : 1940-1944*. Éditions du Seuil. p. 7 – 54

Burrin, P. (1995). Français et Allemands. In : *La France à l'heure allemande : 1940-1944*. Éditions du Seuil. p. 198 – 215

Articles de revues

Azéma, J.-P., Rioux, J.-P., Roussio H. (1985, janvier-mars). « Les guerres franco-françaises ». In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°5. Les guerres franco-françaises. p. 3-6.

Azéma, J.-P. (1985, janvier-mars). « Une guerre de deux cents ans ? ». In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°5. Les guerres franco-françaises. p. 147-154

Crémieux-Brilhac, J.-L. (1994, janvier-mars). « 1914 dans 1940 ». In : *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°41. La guerre de 1914-1918. Essais d'histoire culturelle. p. 32-38

Lalieu, O. (2001, janvier-mars). « L'invention du « devoir de mémoire ». » In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°69. D'un siècle l'autre. p. 83-94

Rouso, H. (1985, janvier-mars). « Vichy, le grand fossé ». In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°5. Les guerres franco-françaises. p. 55-80

Publications sur l'enfance en temps de guerre

Articles de revues

Pignot, M. (2006). « Petites filles dans la Grande Guerre : Un problème de genre ? ». *Presses de Sciences Po / Vingtième Siècle, revue d'histoire*. N° 89. p. 9-16

Pignot, M. (2012). « Génération Grande Guerre : expériences enfantines du premier conflit mondial. ». *Presses Universitaires de Caen / Le Télémaque*. N° 42. p. 75-86

Pignot, M. (2017). « Adolescents en guerres mondiales, entre transgression et filiation. ». *La Découverte / Le Mouvement Social*. N°261. p. 3-8

Pignot, M. (2019). « Au-delà du paroxysme ? L'expérience des enfants juifs au prisme de l'histoire de l'enfance. ». *Presses Universitaires de France / Archives Juives*. Vol. 52. p. 35-43

Pignot, M. (2020). « A hauteur d'enfant, le défi historiographique des expériences de guerre enfantines et juvéniles ». *La pensée sauvage / L'autre*. Volume 21. p. 142-150

Cet ensemble d'ouvrages et d'articles ont apportés à notre recherche des connaissances plus approfondies sur la vie des Français sous l'Occupation, sur le contexte historique et politique de 1939 à 1942 et sur l'historiographie des mémoires de guerre enfantines. De plus, certains chapitres d'ouvrages comme celui de Philippe Burrin sur les relations entre Français et Allemands permettent d'avoir un regard plus renseigné sur les rapports entre occupés et occupants. Enfin, les articles de la revue *Vingtième siècle* permettent de porter un regard sur l'évolution des mémoires du conflit.

Publications sur le cinéma et la Seconde Guerre mondiale

Ouvrages

Langlois, S. (2001). *La Résistance dans le cinéma français, 1944-1994 : De « La libération de Paris » à « Libera me »*. L'Harmattan

Lindeperg, S. (2014). *Les écrans de l'ombre : La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969* (Nouv. éd. augmentée). Éd. Points.

Publications sur le cinéma et la Première Guerre mondiale

Ouvrages

Lescot, D., & Véray, L. (2008). *Une guerre qui n'en finit pas : 1914-2008, à l'écran et sur scène*. Éd. Complexe.

Véray, L. (2008). *La Grande Guerre au cinéma : De la gloire à la mémoire*. Ramsay.

Ces deux ensembles de publications qui portent sur le rapport du cinéma avec les deux conflits mondiaux du XX^e siècle ont apporté une aide méthodologique dans l'élaboration de notre recherche. La consultation des ouvrages sur le rapport du cinéma à la Seconde Guerre mondiale permet également de prendre connaissance des précédentes études menées sur ce sujet. Les publications sur la Grande Guerre et le cinéma permettent quant à elles de créer des parallèles entre la représentation de ces deux conflits au XXI^e siècle.

Publications méthodologiques

Ouvrages

Ferro, M. (1993). *Cinéma et histoire*. Gallimard.

Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Seuil.

Lagny, M. (2020). *Hors cadre : Imaginaires cinématographiques de l'histoire* (E. C. André, C. C. Blümlinger, S. C. Lindeperg, & S. C. Rollet, Éd.). Hermann.

Véray, L. (2011). *Les images d'archives face à l'histoire : De la conservation à la création*. SCEREN-CNDP-CRDP.

Chapitres d'ouvrages

Daniel, J. (1972). Introduction. In : *Guerre et cinéma : Grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*. Armand Colin. Gauthier, C. p. 11 – 21

Rosenstone, R. A. (2001). The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. In : *The Historical Film: History and Memory in Media*. Edited by Marcia Landy. Rutgers University Press. p. 50-66

Articles de revues

Borne, D. (2000). « Où en est l'enseignement de l'histoire ? Entretien avec Dominique Borne ». *Le débat*. N° 110. Gallimard. p. 167-177

Pithon, R. (1995, avril-juin). « Cinéma et histoire : bilan historiographique ». In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46. Cinéma, le temps de l'histoire. p. 5-13.

Rosenstone, R. A. (1995, avril-juin). « Like writing history with lighting » : film historique/vérité historique. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46. Cinéma, le temps de l'histoire. p. 162-175;

Les ouvrages et articles méthodologiques ici présents ont apportés une aide dans la construction de notre recherche, en particulier autour de la convocation d'outils méthodologiques ainsi que dans l'élaboration d'une recherche autour de l'histoire et de son rapport au cinéma. La consultation des études pionnières de Marc Ferro et de Michèle Lagny sur le rapport entre cinéma et histoire était indispensable.

Publications générales sur le cinéma

Ouvrages

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2016). *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*. Armand Colin.

Aumont, J., & Marie, M. (1989). *L'analyse des films*. Nathan.

Chion, M. (2019). *La musique au cinéma*. Fayard.

Cook, P. (1996). *Fashioning the nation : Costume and identity in British Cinema*. BFI.

Higson, A. (2003). *English heritage, English cinema : Costume drama since 1980 / Andrew Higson*. Oxford University Press.

Publications sur la télévision et les séries télévisées

Articles de revue

Baroni, R. Jost, F. (2016). « Repenser le récit avec les séries télévisées », *Télévision*, n°7, CNRS Editions, p. 9-12

Chalvon-Demersay, S. (2011). « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n° 165. p ; 181-214

Deroide, I. (2012). « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens. ». *TV/Series / Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel*. N° 1

Donnat, O. Pasquier, D. (2011). « Présentation. Une sériophilie à la française. », *Réseaux*, n°165 . p. 9-19

Faure, A. Taieb, E. (2020). « L'Histoire à l'épreuve des séries. ». *TV/Series, GRIC – Groupe de recherche Identités et Cultures, Séries : les sens de l'Histoire* , n°17.

Lafon, B. (2012). « Des fictions « toutes proches » : une certaine identité de la France. Enjeux politiques des séries télévisées de France 3 en *prime time* (*Louis la Brocante, Famille d'accueil, Un village français*) ». *Mots. Les langages du politique*. n° 99.

Papin, B. (2015). « Quand la fiction télévisuelle s'affranchit de l'Histoire : dénouements, détournements ludiques et contraintes médiatiques. ». *Sociétés et représentations*, n° 39, « *Écritures du feuilleton* » dir Pascale Goestchel, François Jost et Myriam Tsikounas. Publications de la Sorbonne. p. 139-149.

La consultation d'ouvrages généraux et d'articles universitaires sur le cinéma et la télévision a permis d'avoir accès aux outils analytiques nécessaires pour l'étude d'objets audiovisuels. Les études sur la musique de film et sur les costumes ont été particulièrement intéressantes dans le cadre de cette recherche ainsi que les études sur la télévision française.

Publications sur les fictions patrimoniales

Ouvrages collectifs

Beylot, P., & Moine, R. (2009). *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*. Presses universitaires de Bordeaux.

Chapitres d'ouvrages

Chastel, A. (1986). « La notion de patrimoine ». In Pierre Nora (dir), *Les lieux de mémoire, tome 2, la nation*. Gallimard. p. 405-450

Powrie, P. (2017). Introduction. In : *Music in contemporary French cinema : The Crystal-Song*. Palgrave Macmillan. p.1 – 26

Articles de revues

Papin, B. (2013). « La fiction patrimoniale de divertissement. Promesses et modalités rhétoriques d'une hybridation générique ». In : *Télévision*, n° 4. p. 13-28

Publications sur les *gender studies*

Articles de revue

Thébaud, F. (2014). « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie. ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 39.

Zancarini-Fournel, M. Noûs, C. (2020). « Approches, concepts et thématiques en histoire des femmes et du genre au XXI^e siècle dans la revue Genre & Histoire. ». *Genre & Histoire*, n°26.

Notre recherche s'ancrant au sein d'une perspective socio-culturelle notamment autour du concept de fictions patrimoniales, la consultation de l'ouvrage dirigé par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine a été très important pour notre étude. Cet ouvrage collectif a aidé à définir et à construire des questionnements propres à ce type de fictions et donc à faire avancer la recherche. La lecture de l'introduction du livre de Phil Powrie sur la musique dans le cinéma français contemporain a aussi aidé à mettre en place l'analyse de la musique dans les fictions du corpus, même si Phil Powrie n'étudie pas la fonction de la musique dans les fictions patrimoniales sous le même angle que celui développé dans notre recherche. De plus, un apport des *gender studies* notamment sur l'évolution de l'historiographie des mémoires de guerre féminines a été extrêmement utile dans le cadre d'une méthodologie se basant sur les études culturelles.

Publications sur *En mai fais ce qu'il te plaît*

Ouvrages

Guéno, J.-P. (2015). *Paroles d'exode : Lettres et témoignages des Français sur les routes, mai-juin 1940*. Libro, DL 2015.

Dossier de presse

Pathé Distribution. (2015, 4 novembre). *En mai fais ce qu'il te plaît*. Dominique Segall

Communication. Source : UniFrance. URL :

<https://medias.unifrance.org/medias/37/76/150565/presse/en-mai-fais-ce-qu-il-te-plait-dossier-de-presse-francais.pdf>

Publications sur *Le silence de la mer*

Nouvelles

Vercors. (2018). *Le silence de la mer : Et autres récits* (A. Riffaud, Éd.). Librairie générale française.

Articles de revue

Eck, H. (2010) « Des éditions de minuit à Youtube, *Le silence de la mer.* ». *Nouveau Monde éditions* / « *Le temps des médias* ». n°14.

Publications sur *Suite Française*

Romans

Némirovsky, I., & Leclair, B. (2009). *Suite française* (L. Sevin, Éd.). Gallimard.

Articles de revue

Carroll, D. (2012) « "Excavating the Past: "Suite Française" and the German Occupation of France. » *Yale French Studies*, no. 121 : 69-98. Accessed November 9, 2020.
<http://www.jstor.org/stable/23645855>.

Dossier de presse

UGC Distribution. (2015, 18 mars). *Suite Française*. Moonfleet. Source : UniFrance. URL :
<https://medias.unifrance.org/medias/242/28/138482/presse/suite-francaise-dossier-de-presse-francais.pdf>

Publications sur *Un village français*

Ouvrages

Boutet, M. (2016). « Enseigner la Seconde Guerre mondiale et sa mémoire à l'aide de la série Un village français », *Historiens et Géographes*, n°434, p. 185-188

Boutet, M. (2017). *Un village français : Une histoire de l'Occupation*. Éditions de La Martinière.

Boutet, M. (2017). « Un village français, a French auteur series on a public network », *SERIES : International Journal of TV Serial Narrative*, volume III, n°2, p. 101-114.

DOI <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/7632>, ISSN 2421-454X

Boutet, M. (2018). « La guerre dans les séries télévisées », in Jean Baechler (dir.), *La guerre et les arts*, Paris, Hermann, 2018, p. 101-112

Boutet, M. (2019). « From *Rome* (HBO, 2005-2007) to *Un Village français* (France 3, 2007-2013): how recent historical dramas play with the “blanks” of History”, Conférence annuelle de la société des historiens contemporanéistes italiens (SISSCO), Université de Modène et de l’Emilie-Romagne. Texte publié sur le site de l’association : <https://www.sissco.it/wp-content/uploads/2019/07/Boutet-SISSCO-2019-Playing-with-the-blanks-of-history.pdf>

Boutet, M. (2020). « *Un village français*, série sur l'Histoire ». in. Bouilly, F. (dir.), *Troubles en séries*, Presses universitaires de Paris Nanterre, p. 267-274.

Papin, B. (2017). « *Un village français* » : *L’histoire au risque de la fiction*. Editions Atlande.

Bandes dessinées

Gaudin, J., C. (texte) et Aleksic, V. (dessin). (2015). *Un village français, tome 1 – 1914*. Éditions Soleil. 48 p.

Gaudin, J., C. (texte) et Aleksic, V. (dessin). (2015). *Un village français, tome 2 – 1915*. Éditions Soleil. 48 p.

Gaudin, J., C. (texte) et Aleksic, V. (dessin). (2016). *Un village français, tome 3 – 1916*. Éditions Soleil. 48 p.

Les publications plus spécifiques sur les fictions retenues dans le corpus permettent quant à elles de mettre en perspective ces fictions avec leurs ouvrages originaux dans le cadre d’adaptations (pour *Suite Française* et *Le Silence de la mer*). Ces objets permettent aussi dans une approche socio-culturelle de confronter les fictions avec des documents publicitaires comme les dossiers de presse, des objets dérivés comme les bandes-dessinées, des analyses et aussi des discours critiques.

Corpus

En mai fais ce qu'il te plaît : drame historique, film de guerre. France. 2.35 : 1

Fiche technique :

Réalisation: Christian Carion

Société de production : Nord-Ouest Films

Coproduction : Pathé

Distribution : Pathé Distribution

Scénario : Andrew Bampfield, Christian Carion, Laure Irrmann

Photographie : Pierre Cottreau

Musique originale : Ennio Morricone

Décors : Jean-Michel Simonet

Costumes : Monic Parelle

Montage : Laure Gardette

Langues : français, anglais, allemand

Distribution : August Diehl (Hans), Olivier Gourmet (Paul), Mathilde Seigner (Mado), Alice Isaaz (Suzanne), Matthew Rhys (Percy), Joshio Marlon (Max), Thomas Schmauser (Arriflex), Laurent Gerra (Albert), Jacques Bonnafé (Roger), François Godart (Edmond)

Durée : 114 min

Date de sortie : 4 novembre 2015 (France)

Dans le Nord de la France, aux alentours d'Arras, les habitants du village de Lebucquière décident de partir sur les routes pour fuir l'invasion allemande sous la directive de leur maire Paul. Hans, un Allemand opposant au régime nazi, s'est réfugié dans le village avec son fils Max. Il est emprisonné avant le départ du village. L'institutrice Mlle Suzanne Blondel s'occupe de son fils. Lors du bombardement d'Arras, la prison est vidée, Hans suit un groupe de soldats britanniques et s'enfuit d'Arras avec l'un d'entre eux. Il tente de retrouver son fils parti sur les routes avec le reste du village. D'un côté, les villageois sont confrontés à la réalité de l'exode et de l'autre, Hans accompagné du soldat Percy et d'Albert (seul villageois à ne pas être parti) partent à leur recherche vers Dieppe et sont confrontés à la barbarie nazie. Max est séparé de Mlle Blondel et du reste du village lors d'une attaque allemande. Il se réfugie dans un cimetière militaire où il retrouve son père. Enfin, face à la débâcle, le village se sépare, certains continuant la route malgré l'avancée des Allemands pendant que d'autres dont Paul le maire du village et sa femme Mado décide de retourner à Lebucquière. Lors d'un contrôle allemand sur le chemin du retour, Mlle Blondel croise Max et son père qui partent pour Dieppe et décide de les suivre et d'abandonner le village.

Le silence de la mer : téléfilm historique, drame. France. Couleur - Aspect Ratio: 1.78:1

Fiche technique :

Réalisation : Pierre Boutron

Société de production : Expand Drama, France 2, La Chaîne Festival, Radio Télévision Belge Francophone, Saga Film (Belgique)

Distribution : Yleisradio

Scénario : Anne Gjafferi d'après les nouvelles *Le Silence de la mer* et *Ce jour-là* de Vercors

Photographie : Alain Levent

Musique originale : Jean-Claude Nachon, Angélique Nachon

Montage : Patrice Monnet

Langue : Français

Distribution :

Thomas Jouannet (Capitaine Werner von Ebrennac), Julie Delarme (Jeanne Larosière), Michel Galabru (André Larosière), Marie Bunel (Marie), Lucie Barret (Solange), Jean-Baptiste Puech (Pascal)

Durée : 100 min

Date de sortie : 24 octobre 2004 (France), 25 octobre 2004 (Belgique), 30 décembre 2004 (Argentine, Brésil et Mexique), 31 août 2005 (Finlande), 29 novembre 2008 (Russie)

Jeanne Larosière vit avec son grand-père depuis la mort de ses parents. Elle donne des cours de piano aux enfants de son village. Leur maison est réquisitionnée par les Allemands pour y loger l'officier de la Wehrmacht Werner von Ebrenac. Dès l'entrée de l'officier dans les murs de la maison, la jeune femme et son grand-père lui imposent un silence pesant, comme s'il n'existait pas. Chaque soir, l'officier vient saluer ses hôtes et se lance dans un monologue avant de leur souhaiter bonne nuit. Des sentiments commencent à naître entre Werner et Jeanne que celle-ci réprime et ne verbalise pas. Des groupes de résistance commencent à se former dans le voisinage des Larosière. Lors de la visite de camarades de Werner, Jeanne surprend la pose d'explosifs par un groupe de résistants sous leur voiture. Pour sauver Werner, elle retardera son attention en jouant du piano et en brisant le silence entre eux. La voiture explose avec les camarades de Werner. Par représailles, la famille de résistants, voisins des Larosière, sont arrêtés et leur jeune enfant est confié à Jeanne. L'officier doit partir sur le front russe et quitter les Larosière. Ce sera la seule fois où les hôtes s'adresseront à Werner. Jeanne court vers sa voiture en pleurant pour lui présenter ses adieux. La jeune femme s'engage ensuite dans la résistance en rejoignant le réseau de sa voisine.

Suite Française : drame historique, film de guerre. France, Royaume-Uni, Belgique. 35mm couleur Deluxe – Ratio : 2.39:1

Fiche technique :

Réalisation : Saul Dibb

Société de production: Coproduction Entertainment One, TF1 Droits Audiovisuels, Weinstein Company, BBC Films

Distribution : The Weinstein Company (USA), TF1 (France), Entertainment One (Royaume-Uni, Espagne, Canada), UGC Distribution

Scénario : Saul Dibb, Matt Charman, d'après le roman *Suite Française* d'Irène Némirovsky

Photographie : Eduard Grau

Musique originale : Rael Jones

Décors : Michael Carlin, Lucie Duqué

Costumes : Michael O'Connor

Montage : Chris Dickens

Langues : anglais, français, allemand

Distribution :

Michelle Williams (Lucile Angellier), Matthias Schoenaerts (Bruno von Falk), Kristin Scott Thomas (Madame Angellier), Margot Robbie (Céline), Sam Riley (Benoît Labarie), Ruth Wilson (Madeleine Labarie), Tom Schilling (Kurt Bonnet), Lambert Wilson (Vicomte de Montmort), Harriet Walter (Vicomtesse de Montmort)

Durée : 107 min – 86 min (TV)

Date de sortie : 5 novembre 2014 (USA), 13 mars 2015 (Royaume-Uni), 18 mars 2015 (Belgique), 1er avril 2015 (France)

Les troupes allemandes débarquent dans le petit village français de Bussy dans le Centre. Lucile Angellier vit avec sa belle-mère dans la demeure familiale, son mari ayant été fait prisonnier en Allemagne. Leur maison est réquisitionnée pour y accueillir un lieutenant de la Wehrmacht, Bruno von Falk. La belle-mère oppose un rejet à l'Allemand alors que Lucile se prend petit à petit d'amitié pour le jeune homme. Des sentiments réciproques naissent entre Lucile et Bruno. Lucile est tiraillée entre ses sentiments pour l'officier et son devoir pour la patrie. Elle vient en aide à Madeleine et Benoît Labarie, ce dernier ayant tué Kurt Bonnet, l'officier de la Wehrmacht qui logeait chez eux. Cet incident sépare Lucile et Bruno rendant leur amour impossible. Le lieutenant est chargé de la traque de Benoît et de l'exécution pour l'exemple du maire, le Vicomte de Montmort, retenu comme otage. Lucile organise la fuite de Benoît avec l'aide de sa belle-mère. Elle obtient un laissez-passer grâce à sa relation avec Bruno. Celui-ci décide de les sauver lors d'un contrôle allemand et les laisse s'enfuir. Les troupes allemandes quittent Bussy pour le front russe pendant que Benoît et Lucile rejoignent Paris.

Un village français : série télévisée historique. France. 1.78:1

Fiche technique :

Réalisation : Philippe Triboit (producteur artistique), Olivier Guignard, Jean-Marc Brondolo, Patrice Martineau, Jean-Philippe Amar

Société de production : France 3

Coproduction : Tétra Média, Terego, France 3, Région Limousin, CNC, Sofica Europacorp, TV5 Monde

Distribution : France 3

Scénario : Frédéric Krivine (directeur d'écriture)

Consultants : Jean-Pierre Azéma, Violaine Bellet, Marjolaine Boutet

Langue : Français

Distribution :

Robin Renucci (Daniel Larcher), Audrey Fleurot (Hortense Larcher), Thierry Godard (Raymond Schwartz), Emmanuelle Bach (Jeannine Schwartz), François Lorient (Jules Bériot), Marie Kremer (Lucienne), Nicolas Gob (Jean Marchetti), Nade Dieu (Marie Germain), Richard Sammel (Heinrich Muller), Fabrizio Rongione (Marcel Larcher), Constance Dollé (Suzanne), Patrick Descamps (Henri de Kervern), Samuel Theis (Kurt)

Durée (par épisodes) : 52 min

Nombre de saisons : 7

Diffusion : 4 juin 2009 – 30 novembre 2017

Un village français propose de suivre l'histoire de différentes familles et habitants du village fictif de Villeneuve de l'arrivée des Allemands en 1940 jusqu'à la Libération et ses conséquences en 1945 (procès, règlements de comptes, ...). Plusieurs familles et institutions sont donc mises en scène. Daniel Larcher se retrouve à assumer les fonctions de maire du village en plus de celle de médecin qu'il accomplit avec sa femme Hortense. Il doit d'ailleurs faire face à l'implosion de son couple au travers des différentes saisons en même temps qu'il assume les responsabilités de maire pendant l'Occupation. Raymond Schwartz, dirigeant de la scierie héritée de son beau-père doit lui aussi choisir entre la collaboration avec l'Allemagne pour faire survivre son entreprise et la résistance. Sa liaison avec sa métayère Marie Germain va également faire exploser son couple. Marcel Larcher, le frère du maire, travaille à la scierie où il mène des actions communistes. De Kervern, le commissaire de Villeneuve, voit l'arrivée dans son commissariat d'un jeune agent, Marchetti, spécialisé dans la lutte anti-communiste. Enfin, Mme Morhange, directrice de l'école de Villeneuve et Lucienne une institutrice doivent également faire face au choc de l'invasion allemande. Le récit choral d'*Un village français* propose donc sur sept saisons de suivre les destins de ces personnages tiraillés et plongés dans la noirceur de l'Occupation.

Corpus secondaire

Clément, R. (Réalisateur). (1952). *Jeux interdits* [Film]. Silver Films.

De Meaux, A. (Réalisateur). (2009-2017). *Un village français, ils y étaient...* [Documentaire]. Tetra Media Fiction, France Télévisions

Melville, J. - P. (Réalisateur). (1949). *Le silence de la mer* [Film]. O.G.C.

Corpus de presse

20 Minutes. (04/11/2015). « *En mai fais ce qu'il te plaît* : Christian Carion évoque les terribles méthodes des cinéastes nazis. »

Aujourd'hui en France. (11/06/2009). « La série sur la collaboration jugée par un historien. »

Aujourd'hui en France. (04/11/2015). « Gerra fait de la Résistance. »

Aujourd'hui en France. (04/11/2015). « *En mai fais ce qu'il te plaît* : Lourds souvenirs. »

La Croix. (01/09/2012). « Jean-Pierre Azéma, passionément historien. »

La Croix. (04/11/2015). « CINEMA. Dans la chaleur de mai 1940. »

Le Figaro. (07/07/2014). « Laurent Gerra fait ses grands débuts au cinéma. »

Le Figaro. (23/10/2015). « *En mai fais ce qu'il te plaît* : l'exode de mai-juin 1940 sur grand écran. »

Le Figaro. (24/10/2015). « Ennio Morricone signe la bande originale d'*En mai fais ce qu'il te plaît*. »

Le Figaro. (03/11/2015). « *En mai fais ce qu'il te plaît*, ou la marche de l'histoire. »

Le Figaro Magazine. (23/10/2015). « L'exode plein champ. »

Le Monde. (24/10/2004). « *Le silence de la mer*. »

Le Monde. (16/11/2017). « *Un village français*, face à l'Histoire. »

Le Parisien. (26/10/2004). « *Le silence de la mer*, bouleversant. »

Le Parisien. (19/06/2014). « *Un village français* : une série qui sonne vrai. »

L'Humanité. (25/10/2017). « Marjolaine Boutet : Une série qui raconte le travail de l'historien. »

L'Humanité. (04/06/2009). « L'historien, du discours à l'image. »

Libération. (11/10/2018). « A la télé, le passé recomposé. »

Pèlerin. (15/10/2015). « Robert O. Paxton : « Notre devoir d'historien est de rappeler les faits. »

Valeurs Actuelles. (04/11/2015). « Le 4 novembre au cinéma : Un vilain mois de mai. »

Déclaration sur l'honneur

Document sous droits non diffusable.

Table des matières

Introduction générale au projet de recherche.....	2
Exposé problématique et méthodologique.....	5
Plan détaillé du mémoire final.....	16
Transmettre l'Histoire au XXIe siècle.....	17
Des fictions intermédiatiques	17
La fiction historique et patrimoniale.....	18
Le cas de la série télévisée historique	22
Des dispositifs pédagogiques	26
Immerger le spectateur	30
Représenter l'authentique	30
Images sensorielles de l'Occupation	38
Les relations européennes au cœur des préoccupations patrimoniales.....	45
Les cicatrices de la Première Guerre mondiale.....	45
Un traumatisme commun et réunificateur qui brouille la reconstitution.....	46
Un double passé : réparer les erreurs de 14-18 et de 39-45.....	51
Caractérisation et représentation de l'ennemi	57
Une vision nuancée de l'Allemand.....	57
Les relations franco-allemandes	61
La musique dans les fictions : discours autour des relations européennes.....	65
La bande-originale : entre tension et nostalgie.....	65
Musique et espoir d'entente européenne.....	69
Représenter le quotidien : quand le passé résonne avec l'actualité	75
La représentation de la population française	75
Une population catégorisée et sous tension.....	76
Étude de la distribution.....	84
Étudier la guerre au féminin	88
Des femmes authentiques et modernes.....	89
S'affirmer par le costume.....	94
Les victimes : un moteur de la fiction.....	102
La figure de l'enfant en temps de guerre.....	103
Les réfugiés politiques : une problématique contemporaine	110
Conclusion	115
Bibliographie commentée.....	123
Corpus	132
Corpus secondaire.....	136
Corpus de presse	136
Déclaration sur l'honneur.....	137
Résumé	139
Mots-clés	139

Résumé

Titre du mémoire :
La vie sous l'Occupation au cinéma et à la télévision
en France de 2004 à 2017
(345 309 caractères)

La Seconde Guerre mondiale est un sujet récurrent dans le cinéma français depuis 1944. Or, depuis les années 2000, les fictions s'intéressent de plus en plus à la période de l'Occupation de la France. Croisant des perspectives historiques et socio-culturelles, ce mémoire a pour objet d'analyser la représentation de l'Occupation sur les écrans français depuis 2000. Nous chercherons ainsi à comprendre de quelle façon le souvenir de la débâcle et de l'Occupation en France est envisagé au prisme d'enjeux actuels dans les fictions patrimoniales françaises contemporaines.

Pour répondre à cette question, plusieurs fictions ont été retenues pour former un ensemble cohérent : le téléfilm *Le silence de la mer* (Pierre Boutron, 2004), les films *Suite Française* (Saul Dibb, 2014) et *En mai fais ce qu'il te plaît* (Christian Carion, 2015) et enfin la série télévisée *Un village français* (Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, 2009-2017). Ces fictions possèdent toutes plus ou moins les caractéristiques propres aux fictions patrimoniales.

Ce mémoire se propose donc d'étudier différentes spécificités des fictions historiques depuis les années 2000. La volonté de transmission de l'Histoire à travers des dispositifs immersifs et une esthétique plus ou moins muséale marquent les fictions historiques d'un caractère pédagogique et divertissant fort, correspondant à l'évolution de l'enseignement de l'Histoire aujourd'hui. La place des relations européennes, la caractérisation de la population française, la grande représentation des femmes, mais aussi des victimes du conflit (enfants et réfugiés) constituent également des marqueurs forts d'une réflexion autour de l'actualité, projetée dans le décor de l'Occupation. L'analyse de procédés caractéristiques du cinéma et de la télévision (bande originale, élaboration des costumes, des effets spéciaux ou encore étude de la réception) sont autant d'outils permettant de réfléchir sur la place tenue par le souvenir de l'Occupation dans la société française du début du XXI^e siècle.

Mots-clés

Seconde Guerre mondiale ; cinéma français ; télévision française ; Occupation ; fiction patrimoniale