

L'INFLUENCE DE L'OCCUPATION ALLEMANDE SUR LA LITTÉRATURE, LE
THEATRE ET LE CINEMA FRANÇAIS

by

KIMBERLY WELSH

(Under the Direction of Nina Hellerstein)

ABSTRACT

This thesis examines the relationship between the propaganda of the Nazis and the civilian works of literature, theater and film produced during the German Occupation of France. It hopes to show how the German occupants modified the arts in France to further their own goals and to examine the effects of such changes. It attempts to explain the methods used to persuade or force collaboration on the part of the French intellectual as well as the reasons why some collaborated and others resisted. Finally, it studies the link between the political ideas expressed in a particular work and their effect on the public at large. Were the arts in France truly changed by the German Occupation, or were these modifications superficial and ephemeral?

INDEX WORDS: German occupation of France, German occupation and the arts, France 1939-1945, Twentieth century French literature, Twentieth century French theater, Twentieth century French cinema, Vichy government

L'INFLUENCE DE L'OCCUPATION ALLEMANDE SUR LA LITTERATURE, LE
THEATRE ET LE CINEMA FRANÇAIS

by

KIMBERLY WELSH

A.B., The University of Georgia, 2001

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2003

© 2003

Kimberly Welsh

All Rights Reserved

L'INFLUENCE DE L'OCCUPATION ALLEMANDE SUR LA LITTERATURE, LE
THEATRE ET LE CINEMA FRANÇAIS

by

KIMBERLY WELSH

Major Professor: Nina Hellerstein

Committee: Doris Kadish
Jonathan Krell

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2003

DEDICATION

To my parents, Alice and Gary Welsh, who love me “no matter what”, who gave me whatever I needed and who taught me to work for the things I wanted. I couldn’t have asked for a better life than the one they have given me. To my brother Graham, who is one of my very best friends. My world would be a boring place without his unique sense of humor; I am privileged to be his sister – he is an amazing man. To my grandparents, Barbara and Gene Welsh, who have always provided me with the world’s greatest baked goods, a lot of love, and plenty of hugs and kisses. To Dave, whose friendship has made me a stronger person and whose love has made me a happier person. He has always given me all the support I needed at times when I needed all the support I could get.

To my late grandmother, Marjorie Wells. Her example taught me to be brave. Her faith taught me to believe in myself. Her strength taught me never to give up. Her life taught me to try new things. Her love taught me unconditional acceptance. I hope I learned enough to be half the woman she was.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr. Nina Hellerstein for her help, her guidance, her patience and her hard work throughout my work on this thesis. Her knowledge and interest in the subject matter kept me intrigued whenever I started to grow weary. I would also like to thank Drs. Kadish and Krell for their suggestions and constructive criticism, which often helped me to see things from a different point of view. I am grateful to every professor I have studied with in the last two years; they really made me earn my degree, but I learned more than I ever thought I would.

On a more personal note, I want to thank Cydney, Will and Lee Dix for letting me enjoy their company, their home and their dogs whenever I needed shelter from University life.

Finally, I must thank Kerri McCoy and Lisa Van Zwoll for having been the best friends imaginable during times of unimaginable difficulty. I would never have finished without them and I can only hope I was such a good friend to them.

TABLE DES MATIERES

	Page
REMERCIEMENTS.....	v
CHAPITRE	
1 INTRODUCTION	1
2 LA LITTERATURE SOUS L'OCCUPATION	4
3 LE THEATRE SOUS L'OCCUPATION.....	25
4 LE CINEMA SOUS L' OCCUPATION	51
5 CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE	86

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

Je me propose dans cet essai d'explorer les effets de l'Occupation allemande sur la littérature, le théâtre et le cinéma français. On aimerait penser que les arts sont à l'abri de l'influence politique, mais en réalité les arts peuvent jouer un rôle dans la réussite ou l'échec de l'idéologie. Surtout dans une situation aussi problématique que celle-ci, les arts présentent l'occasion de discuter des arguments pour ou contre une philosophie politique et de l'affirmer ou de la rejeter au gré de l'artiste. Bien sûr, les occupants avaient besoin d'aide pour convaincre le peuple français d'accepter leurs idées, mais en cherchant le soutien des artistes de la France, ils se trouvaient face à trois types de gens. Le premier voulait que les Allemands réussissent, le deuxième voulait leur nuire autant que possible, et le troisième ne s'occupait que de soi, ne s'inquiétant ni pour la patrie, ni pour les autres. Auparavant, on aurait peut-être consulté un journal ou les actualités au cinéma pour se renseigner; mais en ce moment, tant d'information était contrôlée par les nazis que les arts sont devenus un moyen alternatif d'atteindre le public pour le convaincre d'une idée ou pour exprimer une opinion. Ainsi commençait une guerre d'idées. Pendant l'Occupation, chaque livre, pièce et film subissait l'influence des nazis ou des résistants ; il allait presque de soi que l'artiste avait choisi un côté et le soutenait avec son œuvre.

Je vais examiner la littérature, l'institution du théâtre et le cinéma à cause de leur caractère populaire. Les tableaux et les symphonies sont souvent réservés aux plus riches, tandis que la plupart des gens lisent des livres, vont au théâtre et, surtout,

regardent des films. Donc, je chercherai à expliquer comment ces trois formes artistiques ont été influencées par l'actualité et comment elles ont influencé le peuple à leur tour.

Pour la littérature, j'ai examiné quelques exemples de celle de la Résistance. Je traite aussi quelques textes "collabos" ainsi que des textes écrits par les critiques collaborationnistes dans des journaux dirigés par les Allemands. Je vais m'appliquer à situer ces ouvrages selon les rôles contemporains de leurs auteurs en utilisant leurs autobiographies et quelques témoignages de l'époque.

Puis, je ferai une étude sur le théâtre comme institution, plutôt qu'un lieu littéraire. Je vais examiner d'abord le rôle de la Comédie-Française pendant la guerre. Puis, je vais aborder une étude de la censure au théâtre et comment l'affiche typique des années 1940 a dû se différencier de celle de la décennie précédente. J'essaierai de montrer comment une pièce aurait été montée à cause de sa nature anti-Juif ou anti-Anglais. Finalement, je vais étudier deux pièces dont les tendances politiques sont encore disputées en soulignant les différences entre les intentions de l'auteur et l'interprétation du public.

En ce qui concerne le cinéma, je vais analyser l'institution cinématographique à cette époque ainsi que les sujets des films. D'abord, je vais étudier les liens économiques entre les occupants et les cinéastes. Par rapport à l'institution cinématographique, je vais chercher à expliquer les manières dont les cinéastes français ont mené une résistance professionnelle contre les Allemands et aussi les manières dont ceux-ci ont essayé de manipuler cette institution. Je voudrais savoir comment les Allemands ont convaincu ou forcé ces artistes à coopérer. Pour souligner les difficultés rencontrées en définissant un film comme « résistant » ou « collaborationniste », je ferai des études sur deux films. L'un peut être

vu comme étant “résistant” à cause de son message de résistance morale, ou bien il peut être vu comme collaborationniste du côté esthétique. L’autre insulte les valeurs encouragées par le gouvernement de Vichy, mais il a été produit par Continental Films, une firme établie et dirigée par les Allemands.

Si on s’attend à trouver par cette étude des héros et des scélérats, il se peut qu’on soit déçu - ces distinctions ne sont pas toujours nettes ; pour une variété de raisons, la plupart des Français étaient presque obligés de jouer un double rôle. Mais en fin de compte, j’espère montrer que les artistes et les intellectuels français s’intéressaient surtout à leur propre survie et que l’idéologie intervenait d’une manière complexe. Il sera surtout important de remarquer que la plupart des artistes et des intellectuels de la période n’ont participé ni à la Résistance, ni à la collaboration. A cause des différences entre ces trois formes artistiques, on remarquera qu’il y avait plus d’obstacles à la Résistance dans certaines industries. D’ailleurs, il n’est pas toujours facile de déclarer qu’un artiste quelconque était d’un camp ou de l’autre. Mais pour ceux qui ont joué un rôle de n’importe quel côté, on peut soulever plusieurs raisons pour lesquelles leurs décisions ont été prises.

CHAPITRE 2

LA LITTÉRATURE SOUS L'OCCUPATION

Si on veut trouver un bon résumé de la situation des écrivains français pendant la deuxième guerre mondiale, on peut consulter la préface à la première édition du *Silence de la mer* de Vercors. L'éditeur, un certain M.D., est un écrivain français lui-même et il explique comment il souffre quotidiennement avec ses collègues dans ce monde étrange. Les meilleurs écrivains de France sont assassinés chaque jour, tandis que les pires sont loués et bien payés pour avoir soutenu ceux qui tiennent le pouvoir. Selon cette préface, quelques-uns n'écrivent pas, par crainte d'être punis ou d'être considérés comme collaborateurs, tandis que d'autres écrivent plus que jamais pour avoir les louanges des critiques ou l'argent qu'ils n'auraient point si les autres voix littéraires n'étaient pas tuées par la mort ou la censure (Vercors préface). Alors, pour bien comprendre la situation de la littérature française à cette époque, il faut examiner d'abord les différentes réactions des écrivains. Certains se présentaient comme tout à fait indifférents. Prenons l'exemple de Jean Cocteau, une figure assez ambiguë qui était une cible préférée des collaborationnistes pendant l'Occupation et qui était accusé de collaboration après. Au moment de la déclaration de guerre, il est censé avoir dit : « Comment aurai-je mon opium ? » (Martinoir 53). Cocteau n'était pas seul dans cette attitude d'intérêt personnel, mais il y avait aussi des écrivains qui allaient jusqu'à jouer un double rôle pour aider un côté ou l'autre. On n'a qu'à regarder la vie de Jean Paulhan, qui a travaillé avec Drieu La Rochelle, collaborateur endurci, à la *Nouvelle Revue Française* et qui a pourtant fait de son mieux pour détruire la revue jusqu'à ce que Drieu La Rochelle la quitte, lorsque

Paulhan avait finalement l'occasion de terminer sa publication (165). En même temps, il faisait partie d'un réseau de résistance dès 1941 ; comme plusieurs auteurs et poètes de cette époque, ses activités pendant la journée n'étaient que des ruses pour cacher ses vraies intentions politiques (164).

Mais chez les écrivains qui ont agi, il y avait d'abord la question de la vie et la mort. Bien sûr, si on voulait garder sa vie, il fallait participer au jeu des Allemands. En revanche, ceux qui ont risqué leur vie savaient qu'ils n'étaient jamais en sécurité et ont pris leurs décisions avec une idée très claire de ce qui les attendait. Il y avait aussi un autre groupe qui pensait aux résultats probables de la guerre. C'est-à-dire que quelques écrivains ont résisté pour se sauver des confrontations avec les vainqueurs après la défaite des Allemands, ou bien ils ont collaboré pour faire partie de l'élite qu'ils pensaient tenir le pouvoir après la fin de la guerre. Ce dernier groupe avait beaucoup à cacher après la Libération, mais sous l'Occupation ils ne souffraient point d'obstacles ou de difficultés du gouvernement.

Les occupants voulaient surtout contrôler le contenu de la littérature publiée pendant la guerre. A cette fin, ils ont employé quatre méthodes pour atteindre deux buts : avancer la littérature qui leur était favorable ou éliminer celle qui risquait de les blesser politiquement. D'abord, il y avait des services de surveillance comme la Propoganda Abteilung Frankreich, la Propoganda Staffel, l'ambassade d'Allemagne et l'Institut Allemand (Martinoir 30). Ces quatre organisations travaillaient en surveillant le peuple français et en distribuant différents types de propagande qui favorisaient la position des nazis. Une méthode moins commune était celle des listes. La première liste, la liste Bernhard, publiée en août 1940, énumérait les œuvres que les Allemands voulaient retirer

des librairies et bibliothèques françaises. Aidés par la police française et les commerçants eux-mêmes, les occupants ont réussi à trouver tous les textes interdits, y compris les exemplaires qui n'étaient pas inclus dans les inventaires (30). La deuxième liste, la liste Otto, a paru d'abord en septembre 1940 et comprenait un plus grand nombre de textes à éliminer. Elle a été élargie en juillet 1942, mais cette liste est intéressante parce qu'elle était créée avec la coopération des éditeurs qui ont cessé de publier ces textes sans être forcés par les Allemands (31). En ce qui concerne la littérature, ceux-ci ont influencé les maisons d'édition en mettant des collaborationnistes à leur tête ou en participant au financement de leur travail (31).

Mais malgré tous les efforts pour les faire taire, les résistants ont réussi à se faire publier par des maisons d'édition clandestines. La plus célèbre de celles-ci est les Editions de Minuit, qui distribuait ses œuvres aussi en Angleterre, où il y avait une grande soif de littérature française parce que de Gaulle y dirigeait la résistance militaire. Une maison d'édition anglaise, les Cahiers du Silence, a pris son nom d'une des premières œuvres qu'elle a publiées, *Le Silence de la Mer* de Vercors, dont la première édition a été publiée par les Editions de Minuit.

Ce roman raconte la vie quotidienne d'un vieil homme et sa nièce qui se trouvent obligés de loger un soldat nazi chez eux. Leur rapport avec l'occupant reflète le vrai rapport entre le peuple français et un grand nombre des nazis qui avaient envahi leur pays. L'auteur semble même éprouver un peu de sympathie pour cet homme qui est loin de son propre pays et curieusement amoureux de la France depuis un très jeune âge. Il fait des efforts pour parler avec ses hôtes, mais leurs silences font de ses mots un monologue. A un moment particulier, le soldat est déçu en découvrant que ses camarades

allemands ne veulent que la destruction de l'esprit français tandis qu'il voulait le partager. En fin de compte, le silence de la jeune fille est rompu au moment du départ du soldat – c'est le fait de partir qui le rend digne de cette communication. Alors il y a plusieurs liens entre cette histoire et la vie contemporaine ; l'auteur souligne les différences entre un peuple entier, comme les Allemands ou les Français, et les individus qui en font partie. Au niveau général, les Allemands sont des scélérats qui veulent tout détruire et qui tâchent d'établir leur supériorité sur toutes les nations du monde. Mais un Allemand individuel peut être intelligent, bien élevé et même fanatique de la culture française. Puisque le narrateur ne parle pas beaucoup des Français hors de la maison, on doit considérer ces deux personnages comme les seuls exemples de l'attitude française à cette époque – un comportement respectueux qui cache une fierté féroce qui ne va rien donner à l'ennemi, même pas la satisfaction de son amitié. L'intérêt d'une telle œuvre est évident. C'est un appel à la fierté du peuple français : le Français qui ne reconnaît pas l'Allemand qui prend possession de sa maison ne reconnaît non plus ceux qui ont pris possession de son pays. De plus, ce roman est un cri plaintif des deux côtés séduits et déçus par les idéologies politiques de l'époque. La narration suggère une attraction entre l'officier et la jeune fille, mais ils ne peuvent pas ignorer la guerre entre leurs pays en faveur de leurs envies personnelles. C'est l'histoire de l'individu devenu victime des mouvements des masses. Il est facile d'imaginer que cette idée aurait beaucoup de pertinence pour les lecteurs européens de 1941.

Malgré le manque de résistance active chez les personnages de Vercors, on trouve plusieurs œuvres de la même époque qui ne sont sympathiques ni envers les Allemands, ni envers les Français non engagés. Pour ces auteurs, il fallait beaucoup plus de subtilité

pour se faire publier en dépit des formes multiples de censure. Souvent, il était nécessaire d'employer des allégories pour cacher un message de résistance ou une critique des autorités. Dans *Les Bouches Inutiles* de Simone de Beauvoir, 1945, un village du quatorzième siècle représente la France. Troublés par le manque de nourriture pendant une guerre, ceux qui sont au pouvoir prennent la décision de mettre à la porte tout citoyen qui ne peut pas faire partie du combat, pour conserver leurs ressources. Le grand conflit de la pièce se trouve dans la question morale : qu'est-ce qui est plus important - les besoins de l'individu ou les besoins du groupe? Malgré le changement de lieu temporel, il n'est pas difficile de deviner les références à la vie contemporaine. Les personnages représentent une variété de groupes dans la France de l'époque. François est un opportuniste qui veut trahir ses camarades pour prendre le pouvoir après la déstabilisation du gouvernement. Ce personnage semble représenter ceux qui ont participé à la Résistance ou à la collaboration dans l'espoir de devenir puissants à la fin du conflit. Par contraste, il y a le personnage de Jean-Pierre, qui fait partie du mauvais groupe parce qu'il cherche l'occasion de se faire entendre d'une façon ou une autre. Ses actions soulignent la dichotomie entre ce qu'on fait et ce qu'on pense ; Jean-Pierre n'est ni cruel, ni égoïste mais il doit s'allier avec des gens méchants pour participer au gouvernement. Ainsi l'auteur montre la complexité de la décision entre la collaboration et la Résistance, mais elle semble toujours valoriser les personnages qui prennent leurs décisions pour des raisons morales plutôt que pour leurs intérêts personnels. Sa plus forte critique est celle des gens qui choisissent ou de ne rien faire ou de coopérer pour se sauver. A un moment, le personnage Catherine dit : « Du moment que tu te taisais, tu acceptais n'importe quel destin » (91-92). D'après cette citation, on peut conclure que

Beauvoir pense que c'est le devoir de chacun d'agir et de travailler pour la libération et la paix. Mais elle ne minimise pas le rôle des instincts à un tel moment, parce qu'elle crée aussi des personnages qui prennent de mauvaises décisions du point de vue moral, mais faciles à comprendre. Par exemple, à un moment donné, un personnage dit : « [P]uisqu'il faut mourir innocents ou vivre en criminels, nous choisissons le crime parce que nous choisissons la vie » (81). On comprend que la décision de collaborer ne veut pas forcément dire qu'un individu est d'accord avec les Allemands, mais souvent c'est le résultat d'une volonté de survivre. On doit aussi remarquer que le personnage qui fait cette déclaration, Louis, n'a pas de conviction très forte. Il finit par montrer son bon cœur en prenant le côté moral. Donc, il n'est ni méchant, ni traître mais plutôt un homme confus qui cherche la meilleure façon de se sauver face au conflit.

Cette réflexion politique suggère que Beauvoir devait être très active pendant les années noires. En réalité, elle n'était pas très active dans les mouvements politiques de l'époque ; pour elle, la vraie façon d'agir était l'écriture. Dans son autobiographie, *La force de l'âge*, elle parle de ce fait : « Je décidai de me remettre à écrire : il me semblait que c'était un acte de foi, un acte d'espoir » (482). Alors, elle écrivait pour se soutenir au milieu des difficultés qui l'entouraient, mais le contenu de ses œuvres montre qu'elle voulait non seulement préserver le moment historique, mais aussi exprimer ses propres opinions. Dans cette même autobiographie, elle insiste sur l'idée de détester la collaboration des faibles : « [J]e condamnais tous les collaborateurs ; mais à l'égard des gens de mon espèce, intellectuels, journalistes, écrivains, j'éprouvais un dégoût intime, précis, douloureux » (516). Avec le personnage de Louis, elle avait décrit un bon homme intelligent qui souffre de son manque de courage pour lutter contre l'envahisseur – un

modèle de ces gens qu'elle trouve haïssables. Puisqu'elle emploie un langage si puissant, on s'attend à un engagement actif de sa part. Mais il y a un conflit entre ses propres actions et son attitude littéraire. Par exemple, à un moment donné, elle raconte l'histoire d'un ami qui est pris par les Allemands. Mais plutôt que de protester, elle prend un ton de résignation, écrivant : « Je ne trouvais pas cette histoire supportable. Mais je la supportai » (593). Alors, bien que ces événements la touchent de près, elle les « supporte » en silence. Beauvoir est-elle hypocrite? Il est difficile à dire ; peut-être pensait-elle résister activement en écrivant des œuvres politiques comme celles qu'elle publiait pendant l'Occupation. En revanche, malgré ses critiques des intellectuels qui ne posaient pas d'opposition aux Allemands, elle envoyait ses livres à la presse nazie et elle a travaillé quelque temps à une chaîne de radio qui était sous contrôle allemand (147). Donc, les œuvres de Simone de Beauvoir pendant le conflit illustrent les problèmes de l'époque et elles suggèrent que la Résistance peut en résoudre quelques-uns. Mais il serait difficile d'affirmer qu'elle soutenait la résistance ouvertement, soit dans ses œuvres, soit par ses actions. En fait, il est difficile de lui assigner une position pour ou contre les occupants, puisqu'elle se faisait publier par les nazis, mais ce qu'elle publiait n'est pas de la propagande. En fin de compte, il semble que l'auteur ait gardé une position ambiguë. Il est possible que, étant une intellectuelle et très analytique par nature, Beauvoir ne soit jamais arrivée à se décider sur une position ou une autre. Il est malheureusement plus probable qu'elle se soit gardée de montrer une préférence pour l'une ou l'autre ; ainsi elle ne risquait ni la punition des nazis, ni l'ostracisme de son propre peuple.

Parmi ceux qui avaient moins d'hésitation à prendre des risques, l'on trouve un certain nombre de poètes résistants. La poésie française jouissait d'une sorte de renaissance pendant l'Occupation ; la Résistance devenait la grande cause des poètes. Un de ceux-ci, Pierre Emmanuel, a dit que c'était l'activité féroce des censeurs qui inspirait ce phénomène. Selon Emmanuel, ils avaient tendance à censurer tout ce qu'ils n'arrivaient pas à comprendre. Ainsi, les grands passages compliqués et pleins de langage obscur étaient suspects et souvent censurés. D'après Emmanuel : « C'était une époque où les mots essentiels, auparavant tus par pudeur, ou crainte du ridicule, [...] redevenaient les seuls capables de dire » (Martinoir 185). Bien sûr, c'était un défi pour les poètes, si habiles à manier les sens multiples des mots, d'utiliser un langage simple pour éviter la censure tout en publiant justement la sorte de littérature que les occupants voulaient supprimer. Il est probable que ce défi a coûté beaucoup aux Allemands et à tous ceux qui ont sous-estimé le pouvoir de la poésie. Etant donné ce grand pouvoir, les poètes pouvaient disséminer n'importe quel message. En général, ils préféraient faire l'éloge de la Résistance, plutôt que de critiquer les collaborateurs. Etant souvent actifs dans la résistance physique, ils écrivaient des vers pour soutenir leurs camarades et pour encourager les autres à les rejoindre. Souvent reconnu comme le chef des poètes résistants, Aragon a écrit un poème, "Art Poétique," qui résume son attitude :

Pour mes amis morts en mai

Et pour eux seuls désormais

Que mes rimes aient le charme

Qu'ont les larmes sur les armes. (Martinoir 226)

Mais sa poésie n'est qu'un aspect de la Résistance à laquelle il a participé pendant l'Occupation. En contraste avec Simone de Beauvoir, l'engagement politique d'Aragon est hors reproche. Communiste avoué, il a participé à la Résistance sous le nom de François-la-Colère (Laroulandie 146). Dans la zone sud, il était responsable de l'organisation du Comité national des écrivains (Martinoir 228). Au niveau littéraire, Aragon se trouvait engagé dans une lutte personnelle avec un ancien ami, Drieu La Rochelle, qui lui reprochait son communisme, parmi d'autres choses. Le poète était fier d'avoir suscité la colère du collaborateur et lui lançait ses propres reproches dans quelques poèmes (225). Mais l'idée centrale de ses œuvres restait l'éloge de ceux qui agissaient contre les nazis. Un des plus célèbres de ces poèmes est « La Rose et le Réséda », qui loue l'unité entre les parties disparates du mouvement résistant. En particulier, la rose représente les catholiques et le réséda représente les communistes. Ces deux groupes étaient très différents, mais Aragon voulait faire célébrer leur capacité de travailler ensemble pour la liberté de la France. L'idée primaire du poème est exprimée tout au début dans les quatre premiers vers :

Celui qui croyait au ciel
 Celui qui n'y croyait pas
 Tous deux adoraient la belle
 Prisonnière des soldats

Les deux premiers vers sont répétés à intervalles réguliers pour renforcer les différences entre ces deux hommes, et le poète ne prétend jamais qu'ils ont des liens hors leur but de protéger la France. A cette époque, les catholiques et les communistes se détestaient. Le fait qu'ils travaillaient ensemble est un indice de leur amour de leur pays, dont parle le

poète comme d'une femme : « Tous deux adoraient la belle » (vers 3). Ces deux groupes se sont engagés dans la Résistance côte à côte pour sauvegarder la gloire de la France. Pour eux, leurs différences ne comptent pour rien : « Qu'importe comment s'appelle/Cette clarté sur leurs pas » (vers 9-10). Ils ne sont jamais identifiés séparément. Leur souffrance et même leur mort sont mêlées pour que le lecteur ne puisse jamais penser que l'un ou l'autre soit plus patriote, plus blessé ou moins constant :

Répétant le nom de celle
 Qu'aucun des deux ne trompa
 Et leur sang rouge ruisselle
 Même couleur même éclat (vers 45-48)

Donc entre ces deux hommes, il n'y a qu'un sang ruisselant dans un seul courant puisqu'ils n'ont qu'une seule cause.

Il y a aussi un choix intéressant de symboles ; par exemple, le poète décrit le destin de ce sang dans les termes suivants :

Il coule il coule il se mêle
 À la terre qu'il aima
 Pour qu'à la saison nouvelle
 Mûrisse un raisin muscat (vers 51-54)

Cette image est très puissante parce qu'elle renforce l'unité finale de ces deux hommes ; même après la mort, la France continue à bénéficier de leurs efforts malgré l'opposition violente des groupes qu'ils représentent. Mais c'est le raisin muscat qui attire le lecteur, poussant dans la terre française grâce à cette unité de cause. Ce raisin est utilisé dans la production du vin, qui est un symbole du sang de Jésus pour les catholiques. Bien sûr, le

vin est aussi une façon de s'enivrer – une activité associée avec les jeunes communistes. Mais finalement, le vin est très important dans la culture et l'histoire françaises. Alors, bien que les protagonistes aient des différences d'avis sur le rôle du vin dans leur vie quotidienne, les deux se donnent volontaires pour sa survie puisque c'est un aspect important de la vie française. Ce poème est un exemple célèbre de la poésie des résistants parce qu'il souligne l'importance du moment historique ; même des ennemis avoués s'allient pour combattre l'injustice dont ils sont tous victimes.

Il y avait un autre poète de cette époque dont les vers étaient si politiquement chargés et pleins de beauté qu'ils ont fait partie de la guerre officielle de la propagande. Cet homme, Paul Eluard, a bien reconnu le rôle de son travail dans tout ce qui se passait. Comme Aragon, il était communiste et il était à la tête du Comité national des écrivains dans la zone nord (Martinoir 204). Comme Beauvoir, Eluard considérait que l'acte d'écrire était une forme de résistance contre l'ennemi, mais il choisissait de mettre l'appui sur la Résistance plutôt que la critique de la collaboration. Il était d'avis que le poète doit être engagé et par ses poèmes, il essayait de donner de l'espoir aux Français et de les inciter au combat actif (205). Le poème qui lui a apporté le plus de célébrité est « Liberté », un poème passionné qui donne l'impression qu'il parle d'une femme mais qui finit plutôt par se révéler comme l'éloge de la liberté.

Après un retour en arrière avec des références à la jeunesse et à l'arrivée de l'écriture dans la vie du poète, le lecteur est plongé dans un monde figé où le poète parle de la nature, du gouvernement, des guerres et des symboles de liberté. Au milieu de cette longue description, on trouve une opposition intéressante entre le soleil et la lune :

Sur l'étang soleil moisi

Sur le lac lune vivante

J'écris ton nom (vers 18-20)

Dans la première image, on a l'idée d'une pièce d'eau immobile, un soleil figé et pourri. Par contre, dans le vers suivant, l'adjectif « vivante » doit faire penser à quelque chose d'assez puissant et plein d'énergie. Ce contraste suggère les activités nocturnes ou clandestines de la Résistance, qui, pour Eluard, avaient plus d'éclat que tout ce qui se passait sous la clarté du jour. Evidemment, ses activités consistaient surtout en écriture – un fait important puisque pendant la majorité du poème, il n'y a qu'une phrase avec verbe, le refrain : « J'écris ton nom ». Puisque c'est le seul verbe dans la première partie du poème et puisqu'il est souvent répété, ce vers renforce l'importance de l'écriture ; c'est sa seule façon de combattre l'ennemi et c'est la seule chose qui puisse lui donner de l'espoir. Près de la fin, les frustrations du poète s'accumulent avec les mots comme « silence », « mes refuges détruits », « la solitude » et « les marches de la mort ». Le manque d'espoir est évident. Puis, il y a un changement de ton, qui devient positif et plein d'espoir :

Et par le pouvoir d'un mot

Je recommence ma vie

Je suis né pour te connaître

Pour te nommer

Liberté (vers 77-81)

Le poète renforce l'importance du mot écrit en disant que c'est « le pouvoir d'un mot » qui lui permet de continuer sa vie. Tout d'un coup, de nouveaux verbes comme

« recommencer », « naître », « connaître » et « nommer » viennent apporter leur pouvoir pour souligner cette liberté revenue à la fin du combat et après ces années noires.

Par ses paroles poétiques, Eluard a résumé et la situation actuelle et celle qu'il envisageait comme avenir. L'esprit de résistance est loué, même face au moment le plus morne, et le poète suggère une récompense de paix et de calme à venir. Pendant la guerre, le peuple avait besoin d'assurance pour continuer leur lutte, même silencieuse, contre les occupants. Il est probable qu'un tel poème aurait beaucoup d'influence sur ses lecteurs. La Royal Air Force comptait sur cette idée. Elle avait tant de foi en le pouvoir de ce texte qu'elle le jetait de ses avions pour le distribuer aux Français pour qu'ils puissent en tirer de l'inspiration (Martinoir 205). Bien entendu, il y avait des tas de textes qui jouaient un rôle dans le conflit, mais le fait de diffuser un poème par une branche militaire montre jusqu'à quel point la littérature peut influencer une population et produire un effet sur le cours d'une guerre mondiale.

Malheureusement, les occupants comprenaient ce concept aussi bien que les résistants et tout écrivain qui se montrait capable d'avancer les idées des Allemands en avait l'occasion. Par exemple, ces auteurs ne souffraient pas autant des censures. Mais la facilité de se faire publier n'était pas la seule chose qui attirait les collaborateurs. Quelques-uns admiraient la puissance physique et politique des Allemands, d'autres voulaient soutenir n'importe quel groupe anti-sémite (Martinoir 83, 97). Tous ces auteurs visaient la même cible : la Résistance française.

Un moyen qu'employaient les collaborateurs était le journal littéraire. Par ces journaux, ils avaient plus de pouvoir sur ce qui était publié. Ils espéraient aussi influencer l'opinion publique par les critiques fortes des œuvres qu'ils voulaient

supprimer à cause de leur contenu ou de leur auteur. Une des revues de ce genre était *La Nouvelle Revue Française*, qui servait de tribune pour les invectives de Pierre Drieu La Rochelle. Mis en tête de cette revue par les Allemands, il a travaillé comme directeur à côté de Jean Paulhan entre 1940 et 1943 (Laroulandie 145). Pendant ce temps-là, ils ont publié des articles sur divers sujets. Un exemple est « Le Travail ». Ecrit par Alain, un essayiste célèbre, cet article semble être de la propagande. En le lisant, on se rappelle le célèbre slogan d'Auschwitz : « Arbeit macht frei. » Du point de vue des valeurs, les Allemands voulaient faire comprendre aux Français l'importance de la campagne et du travail. Selon les occupants, les occupés étaient un peuple paresseux et décadent ; on voulait les faire apprécier la vertu du travail des champs, et c'est aussi le but de cet article. Alain critique le travail industriel ; il préfère celui de la terre, qui est sain et naturel et qui encourage la coopération entre les hommes (558). Du point de vue des occupants, cette idée était très importante : encourager la coopération veut dire supprimer la Résistance. De surcroît, un refus de réflexion intellectuelle fait que le peuple soumis ne passe pas de temps à bien comprendre la gravité de leur situation ou à chercher une façon de la surmonter. L'auteur trouve aussi que le travail hors des champs exige une hiérarchie, un système qui donne naissance à la misanthropie. En revanche, le travail agricole fait que les hommes partagent ce qu'ils ont et qu'ils sont égaux puisqu'ils sont tous sujets à la nature (559). Pour lui, la supériorité de ce travail est claire : « Ce sillon d'hier nous est un exemple ; ce passé reste ; cette constance ferait honte à notre naturelle frivolité » (559). Ce métier est éternel ; on aura toujours besoin des produits de la terre. Mais Alain déconseille aux lecteurs de penser qu'un tel labeur doit être fait par nécessité ; le vrai caractère de ce travail se trouve dans sa noblesse et sa générosité. Alain inclut

même une raillerie contre les métiers intellectuels, donnant comme exemple sa propre spécialisation, la philosophie, et les dénonce comme manquant d'humanité : « Nécessité est une idée de savant ; nous avons tort de croire que le savant est un homme » (559). Finalement, il rappelle aux lecteurs que le travail physique aide à combattre les côtés négatifs de la nature humaine :

C'est ainsi qu'à notre insu le travail nous guérit de la partie inférieure et presque mécanique de nos passions ; ce n'est pas peu. Les mains d'Othello étaient inoccupées lorsqu'il imagina d'étrangler quelqu'un.
(560)

Cet essai est intéressant parce qu'il ne parle pas directement du nazisme ou de la situation actuelle, mais il ne manque pas d'encourager les valeurs qu'aiment les occupants. Dans un journal célèbre comme la *Nouvelle Revue Française*, on risquait d'atteindre un nombre relativement grand de lecteurs. Alain avait déjà gagné beaucoup de célébrité comme essayiste et on peut déduire qu'il avait aussi de la crédibilité. Mais il faut remarquer aussi que Alain était un philosophe connu. A un moment donné, il avait même prêché une sorte d'obéissance superficielle. Il l'explique ainsi : « L'esprit ne doit jamais obéissance. Ce jugement intérieur, dernier refuge et suffisant refuge, il faut le garder » (cité dans « Alain » 14). A la lumière de cette philosophie, il est possible que le commentaire d'Alain ne soit pas sincère. Peut-être il faisait semblant d'obéir aux occupants en gardant une certaine résistance d'esprit. Mais si cet article n'est qu'une partie d'un acte, il est toujours dangereux, puisqu'il s'attache au nom d'un écrivain célèbre. Il est difficile de quantifier l'influence de cet essai spécifique, mais il montre un des moyens les plus subtils de manipuler le peuple par la propagande.

Dans un autre numéro du même journal, il y a un compte rendu d'un essai appelé *Le Procès de Jeanne d'Arc* dont l'auteur est un collaborateur connu, Robert Brasillach. Une des premières indications du rapport incestueux entre tous ceux qui soutenaient les Allemands est le fait que ce compte rendu se trouve dans *La Nouvelle Revue Française* et l'œuvre était publiée par les Editions de la N.R.F. (495). Le critique, Pierre Leforestier, ne fait rien pour cacher son enthousiasme pour un texte qui est assurément un exemple de propagande pure. Le sujet de l'essai était très populaire à cette époque parce que Jeanne d'Arc était un symbole de l'esprit de la France. Les résistants l'utilisaient comme un exemple de résistance face à l'autorité, mais dans cet article, Leforestier met l'appui sur la méchanceté des Anglais et leurs efforts de conquérir la France (496). Il fait un appel aussi à la chrétienté de ses concitoyens, répétant à plusieurs reprises l'idée de Jeanne d'Arc comme figure du Christ, sacrifiée pour le bien des Français par les Anglais cruels (496). Evidemment, il veut impliquer que ceux qui sont détestés par les Anglais dans l'histoire contemporaine sont les vrais patriotes. En plus de souligner les aspects pro allemands de l'essai, Leforestier ajoute son propre commentaire en faveur de l'idéologie des nazis. Tout au début de la critique, il compare la société française contemporaine à un malade qui a besoin de nourriture substantielle (495). Il veut dire donc que la littérature française d'avant la guerre, ainsi que les autres arts français de la même période, était dépourvue de valeur morale et même de valeur artistique (495). Pour conclure, il dit que *Le Procès de Jeanne d'Arc* doit être lu par les Français parce qu'ils traversent « une époque où il importe de relire cet évangile » (497). L'auteur de l'œuvre en question s'était lié avec les collaborateurs à cause de son anti-sémitisme. Rédacteur en chef d'une revue analogue, *Je suis partout*, Brasillach a souvent participé aux congrès

de Weimar et a fait tout son possible pour soutenir publiquement les occupants (Laroulandie 144). On voit ainsi le rapport incestueux entre les collaborateurs ; un auteur pro Allemand, qui dirige un journal collabo, est critiqué par un ami dans un journal analogue pour qu'il puisse être sûr d'un article flatteur. Bien entendu, dans ces mêmes journaux, on critiquait aussi des œuvres résistantes pour avoir l'occasion de les rejeter sans équivoque.

Pierre Drieu La Rochelle avait besoin des autres sympathisants pour continuer son travail au journal. Pendant l'Occupation, on demandait à plusieurs écrivains de se faire publier par la revue, mais si un auteur était résistant, Paulhan lui déconseillait cette contribution (Martinoir 85). Finalement, Drieu La Rochelle a été si découragé par la difficulté de publier qu'il a fini par abandonner le journal à son collègue. Mais Paulhan voulait surtout terminer sa publication, ce qu'il a fait après quelque temps. Il semble que Drieu La Rochelle n'ait jamais compris les différences d'opinion entre les deux hommes, selon cet extrait de son *Journal* : « Enfin *La NRF* est vraiment morte. Pauvre vieux Paulhan serrant sur son cœur les débris de la littérature française (surréalistes, Juifs, professeurs qui se croient aussi libres que Baudelaire ou Rimbaud) » (348). Mais Drieu était actif, lui aussi, dans le monde littéraire, et l'Occupation lui a offert l'occasion de publier ses œuvres avec moins de compétition qu'avant. Puisque beaucoup d'écrivains populaires étaient forcés de se taire par la censure ou par leur propre conscience, c'était le grand moment pour les auteurs qui pouvaient soutenir les idées des Allemands. Avant la guerre, en 1939, Drieu La Rochelle avait supprimé quelques passages de son roman *Gilles* à cause de leur valorisation du fascisme. En 1942, avec la republication, il pouvait rajouter ces passages (Martinoir 82). Enfin, il était libre de s'exprimer sans hésitation.

Au fil des années, il s'est rendu compte que la politique des hommes au pouvoir n'allait pas suffisamment loin. Selon lui, Laval ne collaborait pas assez, ni Pétain, et tout était perdu à cause de cette faiblesse (87). Cette passion l'a aidé pendant l'Occupation, mais après la Libération, une de ses œuvres a souffert l'interdiction. Son roman *Les Chiens de paille* a été publié juste avant la fin de l'Occupation, en juillet 1944, mais tous les exemplaires ont été détruits en août de la même année à cause de leur contenu. Après vingt ans, le livre a été republié, dans les années soixante (88).

Il est facile de voir les raisons pour lesquelles cette œuvre serait supprimée par ceux qui ont suivi les Occupants. C'est l'histoire d'un certain Constant Trubert, généralement compris comme une figure de l'auteur, un homme dépourvu de moralité qui observe la lutte entre les factions variées – les communistes, les gaullistes, les fascistes, les patriotes – qui veulent se mettre en place pour gagner la France d'après-guerre (Martinoir 88). Il s'identifie avec Judas, qui est, selon sa théorie, le catalyseur de la mort du Christ et qui sauve le monde en offrant son maître comme sacrifice. Mais l'auteur entremêle ces idées religieuses avec la politique de l'époque contemporaine. Pour Constant, les hommes qui s'alignent avec un autre pays pour le bien de la France prennent cette autre nationalité, qu'ils préfèrent à celle de la France pour des raisons variées. Il les déteste et finalement, il décide que le seul homme qui agisse pour la France est Cormont, le patriote. Donc c'est lui qui doit être sacrifié par les autres, étant « le dernier Français » (Drieu La Rochelle, *Chiens* 237). Le cynisme de Constant envers son peuple est aussi souligné par sa description du visage de Préault, le gaulliste. Il dit que c'est « le vrai visage français » puisque c'est le visage d'un homme ignorant et

« voué aux occupants¹ » ; il montre ainsi son manque de respect pour les Français qui espèrent être sauvés par un autre pays (223). Mais ces « occupants » trahissent ceux qui les suivent et finalement, personne n'accomplit son destin. Cormont ne peut pas accomplir son destin d'être sacrifié par Trubert, parce qu'un avion anglais le tue, ainsi que tous les autres. Puis, l'avion se tourne vers l'usine de Préault, le gaulliste, pour la détruire à son tour. Il est évident que ce livre est chargé d'opinions politiques et que c'est un résumé assez transparent des intrigues et des différences d'avis à cette époque. Drieu en parle directement dans la préface à son livre : « Un écrivain, qui est un socialiste européen, qui dénonce l'invasion et la destruction de l'Europe, a écrit cette brève histoire en même temps que ses articles de combat » (11). Cette remarque montre jusqu'à quel point l'actualité a influencé le livre.

Pour aller plus loin dans les idées politiques de Drieu, il faut se référer à son *Journal 1939-1945*. Par exemple, la notation du 12 mars 1943 contient la phrase suivante : « Communisme, fascisme, libéralisme se confondent dans un seul nœud de reptiles convulsifs » (336). Alors, il n'est pas d'accord avec ces philosophies, mais plus que cela, il les trouve toutes semblables, sans distinction et surtout sans mérite. Cette haine se voit dans un roman tel que *Les Chiens de paille* puisque aucun groupe n'est montré comme plus noble que les autres. Mais dans la préface, Drieu insiste que Constant n'est pas lui, citant la règle littéraire qu'il ne faut jamais confondre un écrivain avec ses personnages. Tout cela étant donné, on est frappé de trouver une phrase dans le *Journal*, le 16 juin 1943 :

¹ Il est important de remarquer que Constant considère tout pays étranger avec une présence en France, y compris les Alliés, comme un pays occupant.

Une fois que j'ai bâti l'action je me fous du reste, je ne laisse pas les personnages se composer. Ils ne m'intéressent guère, je n'y crois guère. Ce ne sont que des prétextes pour exprimer mes idées sur les hommes, alors à quoi bon ? (345)

On remarque qu'il parle d'utiliser ses personnages comme des prétextes pour exprimer ses idées. En effet, le roman est rempli de longs passages narratifs qui sont censés être les pensées de Trubert, mais qui semblent plutôt être des manifestes philosophiques. Ils sont d'une extrême sécheresse de ton et ils n'ont presque rien à voir avec l'action du livre. En fin de compte, bien que Constant ne soit pas forcément une représentation pure de son créateur, il n'existe que pour servir de porte-parole pour les théories et la politique de Drieu. En fait, les parallèles entre les idées de l'auteur et ce qui se passe dans l'intrigue sont évidents. Par exemple, Constant parle toujours des gens qui soutiennent d'autres pays comme ceux qui font le nécessaire, mais qui ne voient pas leur vrai manque de pouvoir vis-à-vis de ces pays. Dans le troisième annexe du *Journal*, Drieu parle d'une idée qui lui est venue avant le début de l'Occupation : « je savais qu'en France une révolution était impossible, faite par les Français. Une révolution ne pouvait venir que du dehors » (500). Puis, il remarque que les Français devaient « être forcément dans un système d'alliances et dans ce système tenir une position subordonnée » (501). Pour Drieu et son protagoniste, il n'y a pas de mauvaise partie à prendre ; soutenir les Allemands n'était pas moins honorable que soutenir les Anglais ou les Russes puisqu'ils allaient tous les trois se donner une position supérieure à celle de la France. Drieu était une des grandes cibles de la Résistance et cette constatation explique un peu pourquoi. Il ne voyait point de méchanceté chez les nazis, ni de noblesse chez les Alliés qui

prétendaient vouloir libérer la France. Il préférait les Allemands parce qu'ils représentaient l'ordre et le contraire de la décadence (Martinoir 84). Pour lui, les pays qui faisaient partie des Alliés n'étaient que des occupants futurs qui apporteraient plus de la décadence européenne ; ils ne pouvaient pas assainir la France comme les nazis. Il est intéressant d'étudier ces idées aujourd'hui parce qu'on a souvent l'impression qu'il y avait des résistants et des collaborateurs – deux groupes opposés. Drieu montre que les Français étaient divisés en plusieurs groupes déterminés par la religion, la politique ou la philosophie. Il voyait que le conflit interne était plus qu'une question de collaborer ou de résister. Comme il a dit lui-même : « Nous sommes plusieurs minorités. Il n'y a pas de majorité » (Drieu La Rochelle, *Journal* 503).

En fin de compte, il semble que l'invasion des nazis ait révélé des différences et des tendances opposées qui étaient déjà établies dans la communauté littéraire. Le vrai caractère d'un auteur s'est montré dans ses actions à ce moment historique. Ceux qui voulaient leur propre survie ou celle de leur travail ont aidé les occupants, tandis que ceux qui estimaient une philosophie plus importante que leur propre existence ont participé à la Résistance à leur manière. C'est une époque étrange pour la littérature française ; des auteurs inconnus ont triomphé en publiant des œuvres politiques et quelques auteurs très établis ont rencontré beaucoup de trouble et de risque s'ils voulaient exprimer leurs idées. Mais il faut dire que leur courage n'était pas en vain, parce que les poèmes, les livres, les critiques et les essais qu'ils ont publiés ont sans doute eu une influence sur l'esprit et les actions du peuple français.

CHAPITRE 3

LE THEATRE SOUS L'OCCUPATION

Les mêmes débats entre collaborationnisme et Résistance continuaient sur scène, mais la forme théâtrale faisait que le public jouait un plus grand rôle et que la réaction était plus instantanée. Pendant l'Occupation, le théâtre était une forme de divertissement très populaire. Les restaurants étaient fermés ou remplis de soldats allemands, le cinéma était plein de films de propagande et il n'y avait pas d'essence pour faire des voyages ; le théâtre était la seule bonne façon de s'amuser sans trop risquer (Marsh, *Jeanne d'Arc* 139). Les salles théâtrales servaient de lieux d'évasion ou de tribunaux pour écouter les arguments qu'on ne pourrait pas prononcer au grand jour (Galster 858). Pour les résistants, un théâtre qui offrait la même perspective ouvertement résistante que celle de leurs journaux n'était pas possible. Mais bien que la censure s'étende jusqu'à la salle de théâtre, c'est là où la plupart des messages résistants ont été prononcés. L'esprit dramatique se trouvait même dans les camps de prisonniers de guerre, où Sartre a écrit sa première pièce, *Bariona*. C'est un exemple d'une pièce qui fait appel à la Résistance mais qui se cache derrière une façade traditionnelle pour tromper les censeurs allemands ; très souvent, de tels efforts ont bien réussi. Dans le cas de *Bariona*, c'est l'histoire de la nuit de Noël que Sartre a présentée à son camp la veille de Noël 1940. En fait, il utilise cette histoire comme une allégorie pour la situation contemporaine et il se moque des occupants (Marsh, « Le théâtre et la Résistance » 249-56). Dans l'introduction à la pièce, l'auteur parle de son choix de sujet : « Il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des

chrétiens et des incroyants » (257). Le message ne préconise pas la violence, mais une résistance plus subtile contre le désespoir. Il est intéressant de remarquer que *Bariona* a signalé le début d'une série de pièces écrites par Sartre, dont *Les Mouches*, créée en 1943. En ce moment, l'écriture est devenue la seule forme de Résistance accessible à Sartre, bien que ce soit une Résistance assez modérée (Galster 845). Cette attitude vient de certains faits ; par exemple, Sartre a choisi Charles Dullin, un metteur en scène connu comme « deutschfreundlich », c'est-à-dire, favorable à l'occupant (847). Donc, la pièce a eu des publicités dans des journaux allemands (848). Malgré ce choix, les critiques de la Résistance ont loué la pièce, tandis que les collaborateurs n'étaient pas aussi impressionnés. Dans une revue résistante publiée à Londres, on dit au sujet des *Mouches* : « Il est temps que l'homme se consacre aux affaires d'homme, à faire régner la justice, à se délivrer de l'oppression, même au prix de la violence. » (cité dans Galster 854). Un autre critique qui favorisait les idéaux de la Révolution Nationale était moins content, pensant que « selon Sartre, on dupe les hommes en leur parlant de remords, de péchés et de fautes ». Etant un homme qui croyait à la valeur de telles choses, il se fâchait que « pour M. Sartre, les peuples n'ont jamais du remords à avoir... voilà une " morale " consolante, de nos jours. » (cité dans Galster 854). En fin de compte, tous les critiques contemporains préféraient analyser la pièce comme un commentaire sur la condition humaine, plutôt que de la réduire à une allégorie des actualités (855-6). Alors la pièce était peut-être trop subtile pour se montrer résistante, ou bien les critiques n'avaient pas de liberté d'en parler.

Pour Sartre, l'aspect le plus important du théâtre était qu'il est un « grand phénomène collectif » (Marsh, « Le théâtre et la Résistance » 261). C'est un terme

révélateur parce que c'est justement la collectivité du théâtre qui en fait un art si important pendant l'Occupation. La littérature écrite est décidément un art individuel – écrite par une personne, lue par une personne. La création d'une œuvre littéraire est séparée du lecteur par des distances temporelles et spatiales indéterminées, tandis que la représentation d'une pièce a lieu devant un grand public qui réagit au moment même où les paroles sont prononcées. Donc on peut constater que le théâtre avait plus d'influence directe sur son public. En tout cas, les obstacles à la représentation d'une pièce étaient semblables à ceux qui se posaient pour la publication d'un livre. Les dramaturges étaient bien surveillés par les Allemands et la censure était aussi virulente au théâtre que dans les maisons d'édition. Il y avait aussi des manques matériels de tissus, de bois et de maquillage (Marsh, « Le théâtre et la censure » 293). Finalement, les dramaturges et tous ceux qui travaillaient dans le théâtre devaient se défendre constamment contre les ambiguïtés et les attaques politiques qui permettaient aux autres de les appeler ennemis de la Résistance ou ennemis du nouvel ordre.

De tous les théâtres de Paris, celui qui est le mieux documenté est la Comédie-Française, sans doute le théâtre le mieux connu de toute la France. Puisqu'elle a une réputation si prestigieuse et un nom si célèbre, il n'est pas surprenant que les Français aient tourné les yeux vers elle pendant la drôle de guerre et l'Occupation qui l'a suivie. Un certain Émile Mas, critique de l'époque, a résumé le rôle que la Comédie-Française allait jouer en disant qu'elle avait une obligation de monter des pièces qui élèveraient l'âme d'un peuple troublé (Marsh, « Rôle » 295). Malheureusement, il est difficile de dire si elle a réussi ou non. Avant l'Occupation proprement dite, la Comédie-Française a fait un grand effort pour encourager son public à lutter contre les Allemands. Au moment

où il devenait clair que l'ennemi irait jusqu'à Paris, l'Administrateur Général, Copeau, a affiché une longue note inspiratrice au « tableau de service ». Là, il a parlé de la puissance et de la coopération qu'il fallait. Il a terminé son message ainsi :

Appliquons notre courage au travail, au bon travail. Pensons à notre métier, qui est menacé, à notre Maison, qui est menacée, à notre patrimoine intellectuel et spirituel qui est menacé. Constituons-nous, à notre place, les défenseurs de la Patrie et de la Civilisation.

J'ai confiance en vous. (cité dans Marsh, « Rôle » 299)

Enfin, il a annoncé une lecture des œuvres d'un héros national, Charles Péguy, qui aurait lieu le samedi suivant (299). La lecture des œuvres de Péguy a signalé le début d'une série de « Matinées poétiques » où on lisait des poèmes liés par le thème du jour et qui servaient surtout à communiquer l'espoir et le courage au public. Les premières matinées avaient des thèmes nationalistes ; le titre de la première série était *A la gloire du génie français* et en plus de Péguy, on a célébré les auteurs français du dix-septième siècle, un programme intitulé *Les Beautés de la France* et un autre qui s'appelait *Au Canada Français*. Il y avait aussi une matinée dédiée à la Pologne pour montrer la sympathie et la solidarité avec les réfugiés polonais (300-01). Mais les valeurs encouragées par les matinées poétiques ont beaucoup changé après le début de l'Occupation. La première matinée donnée après l'Armistice a eu lieu le 7 septembre 1940 sous le titre *La valeur de l'homme ordinaire*. Nous avons déjà étudié les idées qui étaient chères à la soi-disant « Révolution Nationale » soutenue par les nazis et leurs collaborateurs ; cette matinée a loué le travail, la famille et la patrie plutôt que la gloire française ou la sympathie pour les peuples opprimés (314).

Mais les effets de la guerre se sont fait sentir déjà avant l'Occupation. Pendant les Matinées poétiques, on n'a pas vendu de tickets pour le balcon par peur des raids aériens. Cette réalité était renforcée par la présence des panneaux indiquant les sorties et les plans du théâtre distribués au public qui montraient tous les abris. Malgré la menace de violence, la salle était comble à chaque représentation (Marsh, « Rôle » 300).

Malheureusement, cette époque n'a pas duré longtemps. Pendant la première saison d'occupation, on a célébré le 334^e anniversaire de la naissance de Corneille, ce qui justifiait les représentations de plusieurs pièces classiques comme *Horace*, *Polyeucte*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Athalie*, *Andromaque* et *Bérénice* (303). A cause de leur amour pour le classicisme et leur intérêt à éviter des pièces risquant de provoquer une révolte, les Allemands ont été très satisfaits de cette saison. Plus tard, le choix des pièces deviendra plus compliqué. Mais en ce moment, la troupe a perdu une autre façon de montrer une position contre les occupants – leurs tournées à l'étranger. Ces tournées se faisaient depuis des années pour glorifier la France et pour créer des liens artistiques avec d'autres pays. Juste avant l'Occupation, la Comédie-Française avait joué à Londres, en Amérique du Sud, en Belgique et aux Balkans ; on avait même projeté des tournées en Amérique du Nord. Mais en février 1940, le Ministre de l'Éducation a décidé qu'étant donné les circonstances, il devait déconseiller cette tournée à l'Administration (303-04).

Au niveau superficiel, ce changement ne semble être que la perte d'un luxe sans vraie importance. En fait, chaque tournée à l'étranger avait rapporté des résultats merveilleux en ce qui concerne les relations entre les artistes français et les artistes étrangers aussi bien que les spectateurs étrangers. Dans un article de cette époque, Paul Achard a parlé de la réussite d'une de ces tournées et il a fait une remarque intéressante : « [N]ous

sommes en guerre, une guerre où le rayonnement de notre culture est une arme de premier ordre. » Il prie ses compatriotes d'être d'accord avec lui « de se priver un peu des comédiens français afin que les autres pays les connaissent mieux et, à travers eux, aiment davantage la France. » (305-06). Donc, les tournées auraient peut-être créé de meilleurs liens avec des pays comme les États-Unis et le Canada, qui seraient plus sympathiques à la cause de la France. Il est évident que les Allemands n'ont pas continué la tradition des tournées après qu'ils ont pris le pouvoir ; ils voulaient avant tout que la Comédie-Française reflète leurs propres buts et non pas ceux des Français.

Pour obtenir ce résultat, les nazis ont commencé par le changement d'employés. Tous les acteurs et autres employés qui étaient juifs ou qui semblaient manquer de coopération envers le nouveau régime étaient mis à la porte (Marsh, « Rôle » 312-13). Mais il était plus difficile de manipuler la position la plus importante à la Comédie Française – celle de l'Administrateur Général. Avant 1940, ce poste était occupé par Edouard Bourdet, mais en février de cette année, il a été gravement blessé et par conséquent, il était obligé de quitter son poste. Jacques Copeau était nommé Administrateur Général provisoire, ayant accepté après que Bourdet l'avait assuré que le poste risquait de devenir permanent. Mais le temps passait et Bourdet ne cédait pas. L'affaire est devenue publique et toute la presse et la communauté théâtrale ont contribué leur opinion. Le gouvernement a mis fin au scandale en nommant Copeau comme Administrateur Général ; plusieurs metteurs en scène et artistes ont quitté la Comédie-Française dans un geste de loyauté à Bourdet (306-10). Mais pourquoi est-ce que Vichy voulait terminer l'emploi de Bourdet ? Évidemment, c'était à cause des pièces qu'il avait écrites qui allaient contre les valeurs de la « Révolution Nationale » (307). En tout cas,

l'affaire n'était pas encore finie. Les autorités allemandes avaient le droit d'accepter ou de refuser les nominations faites par l'administration française. Dans le cas de la nomination de Copeau, ils l'ont rejetée dès qu'ils l'ont apprise ; ils lui ont donné vingt-quatre heures pour quitter la Comédie-Française. On ne sait toujours pas les raisons exactes pour cette expulsion abrupte, mais Copeau pensait que c'était à cause de son fils qui travaillait pour la France libre et aussi parce qu'il n'avait pas collaboré comme il fallait (310-11). Si on considère qu'il a présenté les Matinées poétiques louant l'esprit français parmi d'autres actions profrançaises, il est clair qu'il a montré quelque sympathie pour la cause de la France, sinon une animosité envers l'Allemagne. Toutefois, ces deux hommes ont été rejetés à cause de leur manque de passion pour le nouveau régime ; les Allemands savaient bien qu'il fallait trouver un Administrateur Général coopératif pour la Comédie-Française. Mais dans les cas des hommes qui ont suivi Copeau, il y a des ambiguïtés dans leurs actions, suggérant qu'ils ont essayé de garder une attitude de neutralité. Cela est facile à comprendre – ils voulaient garder leur poste sans offenser leur public. Même s'ils étaient vraiment neutres du point de vue des occupants, leurs actions sont toujours à la merci des interprétations influencées par les préjugés des autres ; jusqu'à aujourd'hui, il n'y a pas de consensus définitif parmi les critiques sur la position politique de ce théâtre (Witt 49). Il est possible de dire que la soi-disant vraie position du théâtre n'était pas d'une grande importance ; quelles que soient les intentions d'un théâtre ou d'un dramaturge, le public en tire ses propres conclusions, sur lesquelles il pouvait baser ses décisions politiques. Il semble que les préjugés des autorités aient joué un rôle important aussi. Il s'agissait d'interdire ou de censurer une pièce d'après une lecture influencée par leurs buts et espérances.

Bien sûr, il y avait des cas où une pièce était interdite sans qu'un censeur la lise. Par exemple, on ne jouait pas de pièces écrites par des auteurs juifs. L'anti-sémitisme des censeurs allait même plus loin ; les pièces classiques de Pirandello étaient interdites puisque leur traducteur, Benjamin Crémieux, était juif (Witt 52). Mais en ce qui concerne les pièces qu'on devait considérer, il faut remarquer les différences de censure entre les autorités nazies et le gouvernement de Vichy. Evidemment, les autorités allemandes voulaient éliminer toute référence aux juifs et tout ce qui allait contre la politique ou l'idéologie nazies. Mais pour les censeurs du gouvernement, la moralité était plus importante (50).

Un exemple de la censure moraliste de Vichy est la mise en scène d'*Andromaque* par Jean Marais quelques semaines avant la Libération de Paris (Marsh, « Le théâtre et la presse » 232). Cette interprétation s'est différenciée de la tradition en ce que les acteurs masculins ont joué presque nus ! Selon les critiques de l'époque, la pièce allait contre « la santé, l'honneur d'être un homme » et « la simple décence » (233). Bien entendu, c'était un grand scandale à Paris. Finalement, six jours après la répétition générale, la préfecture de police est intervenue. L'explication donnée est très révélatrice ; la préfecture a dit qu'elle allait interdire « cette pièce scandaleuse » puisqu'elle était « soucieuse de la protection intellectuelle de la France ainsi que de la moralité publique » (233). Ceux qui tenaient le pouvoir ont trouvé que la pièce allait contre la moralité qu'ils voulaient imposer, donc ils l'ont interdite pour « protéger » le peuple – en les privant de l'occasion de former leur propre avis. Le même jour, cette mise en scène a été formellement arrêtée par Vichy (235).

En plus des considérations morales, le gouvernement voulait aussi éviter les pièces qui risquaient de provoquer le public contre Vichy. Dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir dit que *Tartuffe* était interdite dans la zone sud, contrôlée par Vichy en ce moment (528). Selon la recherche de Patrick Marsh, la pièce n'était pas interdite, mais déconseillée. En tout cas, la Comédie-Française a pu la monter pendant l'Occupation sans difficulté (Marsh, « Le théâtre et la censure » 277). Bien qu'on n'ait pas encore trouvé un document qui déconseille officiellement la pièce, il semble que ce soit le gouvernement de Vichy qui l'a fait. Marsh dit que le gouvernement aurait vu « le reflet par trop ressemblant de son attitude collaboratrice qui consistait à tirer profit de la situation malheureuse de gens innocents » (277). Il y avait beaucoup de raisons pour lesquelles une pièce pouvait être interdite, mais les autorités avaient aussi des façons de la rendre acceptable.

La censure de certains passages était souvent utilisée pour les pièces qui n'étaient pas offensives en général, mais qui contenaient des phrases problématiques. Il est difficile de rechercher ce sujet aujourd'hui ; les archives nationales françaises n'en contiennent aucune mention et les archives de la Propagandastaffel ont été détruites à la Libération. Heureusement, les chercheurs ont pu trouver les notes du souffleur de la Comédie-Française, où les passages censurés sont rayés (Marsh, «Le théâtre et la censure » 273). En étudiant ces exemplaires, on trouve que les censeurs avaient deux priorités : ils voulaient éviter les passages qui risquaient de provoquer des sentiments de patriotisme, et ils ont supprimé tout ce que le public pourrait interpréter comme une référence négative ou satirique à la situation contemporaine (274). Un exemple du deuxième cas vient de la scène VI des *Marrons du Feu* :

Approchez un peu. – J'ai

Depuis le mois dernier, bien pâli, bien changé,

N'est-ce pas ? (cité dans Marsh 274)

Bien sûr, la pièce elle-même n'a rien à voir avec une invasion ou une occupation quelconque, mais ces paroles suggèrent la vie quotidienne des Français depuis l'Armistice, victimes d'une occupation qui les a privés des choses nécessaires à une bonne vie saine. Il n'est pas difficile de comprendre les raisons pour lesquelles ces vers ont été supprimés. Mais en plus de supprimer les passages trop réalistes, les nazis voulaient étendre leur politique jusqu'à la salle théâtrale. En ce moment, ils essayaient d'éliminer certains groupes de la société en les déportant aux camps de concentration. Selon la théorie nazie, ces gens ne méritaient même pas de représentation fictive. Donc, ils voulaient éviter que ces personnages apparaissent sur scène. Un passage trop ressemblant à cette situation était supprimé dans une pièce appelée *l'Autre Danger*. Le personnage semble parler pour tous les groupes que les Allemands voulaient éliminer :

ERNSTEIN. Dans les premières années qui ont suivi notre sortie de

l'école, nous nous voyions encore assez souvent. Tu ne serais jamais passé par Paris sans venir me serrer la main. Tu me donnais de tes nouvelles de temps en temps...et puis, tout à coup, plus de nouvelles, plus rien... (cité dans Marsh 276)

Il est probable que ce passage résume bien les problèmes des gens à cette époque. Après l'arrivée des Allemands, beaucoup d'Aryens avaient coupé leurs liens avec leurs amis ciblés par les nazis. Dans une salle pleine de gens qui avaient peut-être été forcés de faire de semblables actes d'abandon, ces mots pouvaient provoquer de la sympathie pour les

victimes de l'idéologie nazie et peut-être même des crises de conscience. En laissant tomber ce simple passage, les autorités ont évité la représentation sympathique d'un groupe « inférieur » ainsi qu'une situation qui pouvait blesser les autorités.

En plus des groupes persécutés, les nazis se sont occupés de la représentation de l'ennemi, surtout les Anglais. Dans ce cas-là, ils voulaient que les personnages anglais soient méchants ou bêtes. Alors, toute référence positive aux Anglais était supprimée, tandis que toute référence négative restait. Par exemple, dans *André del Sarto*, on trouve un passage particulièrement problématique à cette époque :

Est-ce que les Anglais ont une patrie ?

J'aime autant les voir ici que chez eux. (cité dans Marsh, « Le théâtre et la censure » 274)

A un moment où quelques Français espéraient que les Anglais viendraient en France, la deuxième phrase était trop suggestive d'une invasion anglaise et, par conséquent, de la défaite des Allemands. Les censeurs ont aussi utilisé la critique de l'Angleterre pour corriger les pièces où un Allemand est représenté de façon négative. Dans *29 degrés à l'ombre*, on trouve un énoncé qui pourrait faire référence au plus célèbre des Allemands de l'époque : «...et qu'est-ce que je vois dans le vestibule ? M. Adolphe, l'ignoble Adolphe !... » (cité dans Marsh 275). Etonnamment, ces mots avaient échappé à la censure. Après avoir provoqué une réaction forte du public pendant la première représentation à la Comédie-Française, le nom était changé à Alfred pour la deuxième (275). En fait, il n'est pas surprenant qu'un passage manqué par les censeurs ait provoqué une telle réaction ; c'était un événement commun à l'époque. Witt cite encore des phrases « résistantes » applaudies par le public : « En prison se trouve la fleur du

royaume » de *La Reine morte* et « Délivrance aux âmes captives » du *Soulier de satin* (67, note 22). Est-ce que les censeurs ont vraiment manqué ces phrases, ou est-ce que c'était une différence d'interprétation entre les Allemands et les Français ? Cette question se pose souvent avec le théâtre de l'Occupation ; même les pièces qui ont tout à fait échappé à la censure risquent d'être appropriées par un côté ou l'autre. Ce problème est souligné par le concept d'une pièce « collaborationniste » ou « résistante ».

La question d'une pièce soutenant un côté ou l'autre était très importante à l'époque ; naturellement, les nazis voulaient encourager les auteurs qui les soutenaient. Cette préférence se montre dans le choix des pièces montées ainsi que dans les remarques faites par la presse collaborationniste. Les critiques de ces journaux ont réitéré les idées des occupants à plusieurs reprises. Ils voulaient voir les idéaux de la Révolution Nationale reflétés dans le théâtre avec les thèmes « famille, travail, patrie » et le retour à la terre. Ils répétaient leur opinion que la France était devenue immorale depuis la première guerre mondiale (Marsh, « Le théâtre et la presse » 226). De plus, ils soutenaient les nazis en insistant que les arts allemands étaient supérieurs aux arts français (228). Il est probable qu'en imposant ces idées à leurs lecteurs à intervalles réguliers, les critiques collaborationnistes de l'époque ont influencé les intérêts du public. Que les intérêts du public soient considérés ou non, beaucoup de pièces jouées pendant l'Occupation ont encouragé les sentiments qui soutiendraient le côté allemand.

A cette fin, on a joué plusieurs pièces qui calomniaient les Anglais. Deux exemples de cette discrimination sont *Marie Stuart* de Marcelle Maurette et *La Duchesse en Sabots* de Jean-Michel Rénaitour. Dans le cas de la première c'est l'histoire qui donne lieu à une critique des Anglais. La Reine est représentée comme un personnage trompé

par les Anglais, qui meurt dans leur pays froid et dur. C'est une caractérisation intéressante du point de vue historique : Marie était Ecosse. Bien qu'elle soit élevée en France pendant dix-sept ans, elle était Reine d'Ecosse, où elle a passé la plupart de sa vie emprisonnée par Elizabeth (« Mary »). Alors, le fait de la représenter comme une Française est une pure propagande anti-anglaise. La critique de Charles Quinal dans *Le Matin* renforce cette idée en racontant la déception cruelle qui est censée mener au décès de la Reine. Il se lamente sur la sévérité de sa vie là-bas et il semble dire que malgré tout, elle est restée fidèle à la France :

Perdue sur la terre d'Ecosse, mêlée à la neige et aux brusques soleils d'Ecosse, mêlée à un homme d'Ecosse, elle demeura notre Reine. Elle garda orgueilleusement – dangereusement l'alliance française, l'esprit français, le cœur français : elle eut confiance en Elizabeth... Ses fautes, ses grandeurs sont nôtres. Son parfum est celui des filles de nos champs.

Sa mort est celle d'un soldat. Elle repose à Westminster.

Qui la rendra à Saint-Denis ? (cité dans Marsh, « la presse » 242)

Le critique veut que ses lecteurs soient enragés contre les Anglais pour avoir déçu et emprisonné une femme « française » si méritante. La fin de son article est une invitation à la vengeance ; une invitation à l'hostilité contre les Anglais. *La Duchesse en Sabots* situe son intrigue plutôt dans le lieu de la politique ; elle parle de l'annexion de la Bretagne après le mariage d'Anne de Bretagne avec Louis d'Orléans (243). Dans cette pièce, ce n'est pas l'histoire qui est censée influencer l'avis du public, mais plutôt le dialogue. L'échange suivant commence par une remarque faite sur une coiffure qu'Anne ne veut pas porter :

LA DAME D'HONNEUR. C'est la mode cependant. On dit que la reine
Isabelle le portait avec beaucoup de goût.

ANNE DE BRETAGNE. Elle aurait mieux fait de moins donner du
Royaume de France à ces chiens d'Anglais.

LA DAME D'HONNEUR. Le fait est que les Anglais n'ont rien à faire
sur le continent, et que s'ils restaient dans leur île on se
disputerait moins en Europe.

ANNE DE BRETAGNE. En tout cas, chez nous, en Bretagne, ils ne
comptent guère d'amis ; ils ne sont guère appréciés. J'ai eu
grand tort de solliciter leur secours. Je n'ai ensuite qu'à m'en
plaindre. Et pour ma part, j'aimerais mieux mâle mort que de
devoir jamais épouser un Anglais. (cité dans Marsh 243)

La présence de la propagande est évidente ici ; le contraste dans le premier énoncé d'Anne entre « le Royaume de France » et les « chiens d'Anglais » suffit pour établir les préférences politiques de l'auteur. Le reste de ce passage insiste sur le fait que les Anglais ne sont pas souhaités, qu'ils ne doivent pas quitter leur pays et finalement qu'ils ne sont pas dignes de l'attention des Français. Il est difficile d'imaginer que le public français n'ait pas vu clairement l'influence allemande sur de telles pièces, mais les critiques l'ont vue sans question.

Un cas bien connu est celui des *Pirates de Paris*, une pièce écrite par un critique collaborationniste, Alain Laubreaux, sous le pseudonyme de Michel Daxiat (Marsh, « Le théâtre et la presse » 238). L'intrigue est basée sur l'affaire Stavisky ; un juif a vendu des titres garantis par des bijoux faux ou volés, et le scandale qui a suivi a contribué à la

chute d'un ministre français (239). Il est évident que ce sujet aurait beaucoup d'attrait pour les occupants qui essayaient de représenter les juifs comme des criminels responsables de tous les malheurs de l'Europe. Laubreaux est allé même plus loin dans l'exposé de sa propre pièce, qu'il a publiée dans *Le Petit Parisien*, caractérisant le protagoniste ainsi :

Un étranger, dans le sens le plus absolu du mot, un Juif de ghetto ! Et pourtant ce hors-venu a régné sur la France, l'a dépouillée, a usé d'un pouvoir considérable ; ce grand corrupteur aurait pu devenir ministre ! Le régime permettait ça ! (cité dans Marsh 239)

Ici, le critique prend un ton d'indignation et de fureur contre le protagoniste. Mais le langage du critique va plus loin dans son but de priver les juifs de leur dignité. Le mot « étranger » souligne une distinction entre les Français et ce groupe religieux, et le terme « Juif de ghetto » rappelle au lecteur que ces gens ne sont pas à leur place, qu'ils sont séparés de l'humanité et traités comme des animaux. Bien sûr, la dernière phrase parle du « régime », le nom qu'on avait assigné à la Troisième République pour la représenter comme un gouvernement corrompu dont on est heureux d'être débarrassé ; ce terme favorise le fascisme comme étant préférable à la démocratie. Même la ponctuation souligne le dégoût de l'auteur, qui utilise les points d'exclamation pour suggérer sa voix criant contre les juifs.

En général, cette pièce n'a pas reçu un accueil favorable. La plupart des critiques n'aimaient pas que l'auteur ressuscite une affaire si difficile à confronter (Marsh, «Le théâtre et la presse » 240). Mais ceux qui aimaient la pièce l'ont acclamée à haute voix. Armory pensait que c'était bien de « rappeler par l'histoire du personnage la pourriture

des mœurs, prémisses de [la défaite des Français], justification d'une réforme totale à accomplir » (cité dans Marsh 241). Le mot le plus frappant dans cet extrait est « justification » ; pour rassurer ceux qui ne sont pas encore convaincus de la justice du système nazi, une telle pièce doit leur rappeler de telles transgressions des juifs. Pour ceux qui étaient déjà prêts à participer à ce système, c'est encore une raison d'être sans pitié. Alain Laubreaux donne encore un éloge de « Michel Daxiat » dans le journal collaborationniste *Je Suis Partout*. Il trouve que la pièce est exquise parce que « pour la première fois on [...] offre [aux Français] une pièce où l'on appelle un Juif un Juif, où le Juif apparaît en clair sur le fond d'un régime d'ordure et de décadence » (cité dans Marsh 241). Il répète ainsi le lien entre le juif et la Troisième République, qui est censée avoir accueilli ces indésirables dans son sein. Surtout, il est heureux de trouver qu'un auteur a finalement écrit une pièce qui ne dit aucun bien des juifs ; il ne dit presque rien au sujet de la qualité de la pièce ou de la mise en scène. Il aurait été intéressant de contraster des citations de la pièce avec les commentaires de l'époque². En tout cas, les éloges faits par Laubreaux et ses collègues faisaient peu pour la réputation des *Pirates de Paris*, il semble que la pièce n'ait pas atteint une grande notoriété. Elle était jouée pendant cette époque d'antisémitisme, mais aujourd'hui l'auteur n'est connu que pour sa collaboration et sa pièce est presque oubliée. En fin de compte, l'opinion publique sur les valeurs d'une pièce comptait plus que celle des critiques.

Dans le cas des *Parents Terribles* de Jean Cocteau, cette différence d'avis est évidente. La presse collaborationniste, ainsi que le public sympathisant aux nazis, a trouvé que la pièce, bien accueillie trois ans auparavant, était un affront à la famille

² Les exemplaires étant rares, je ne pouvais pas en trouver. Il est pourtant utile d'étudier l'histoire de la pièce pour bien comprendre le rôle de la propagande antisémite.

française. Les fascistes et les membres du Parti Populaire Français ont manifesté leur colère avec des manifestations et des bagarres pendant les représentations de la pièce (Marsh, « Le théâtre et la presse » 231). Parmi les manifestants, ceux qui ont été arrêtés n'ont pas quitté la salle sans dire que « le rôle des bons Français était de ne plus supporter désormais toute atteinte à la famille française et aux bonnes mœurs », selon un reportage dans *La Gerbe* (cité dans Marsh 231). Mais il semble que le public général n'ait pas été influencé par tout ce fracas. Dans son article sur une représentation de la pièce, Pioch dit qu'elle était bien accueillie par la majorité du public (231). L'auteur de la pièce a publié un récit sur une soirée où les manifestations étaient particulièrement violentes ; il note que « [L]es perturbateurs évacués, la pièce connut jusqu'au tomber du rideau l'accueil le plus favorable des authentiques spectateurs » (cité dans Marsh 232). Selon ces témoignages, c'était surtout les sympathisants fascistes qui n'aimaient pas la pièce. Il semble que le public non sympathisant ait bien accueilli la pièce. Si *Les Parents Terribles* a offensé les mœurs des occupants, ce n'était pas suffisant pour détourner les Français.

Mais les spectateurs n'ignoraient pas les tendances politiques des pièces qu'ils regardaient. Marcel Thiébaud a commenté la réaction du public face aux spectacles collaborationnistes :

...on retourna au théâtre...Ce fut d'abord pour y guetter les moindres allusions qui, d'un coup, auraient rendu toute la salle hostile ou complice. On épiait les sous-entendus. (cité dans Marsh, « Le théâtre et la presse » 242)

Il suggère donc que même les commentaires les plus subtils n'ont pas échappé à la compréhension du public. Evidemment, les tendances politiques d'un individu jouaient un grand rôle dans sa réaction à une pièce, surtout en ce qui concerne les sous-entendus. Il y avait souvent des divergences entre l'interprétation d'une pièce par les Allemands et celle du public français. A un moment donné, la Comédie-Française a monté une soirée de poésie où Copeau a lu un texte inspirateur de Charles Péguy (Marsh, « Rôle » 316). Les Français semblent avoir accueilli le poème avec enthousiasme. Madeleine Jacob raconte la réaction du public français, ainsi que celle des Allemands :

...la salle tout entière dressée acclame un texte que, dans la loge qu'ils occupent, les officiers supérieurs allemands ne paraissent pas avoir compris. (cité dans Marsh 316)

De manière plus générale, il y avait deux exemples des phénomènes similaires qui se répétaient souvent pendant l'Occupation. Les histoires de Jeanne d'Arc et d'Antigone sont apparues plusieurs fois dans la culture de l'époque et surtout sur scène. Les nazis aimaient ces histoires, pensant qu'elles soutiendraient la position des occupants ; les Français avaient des interprétations moins flatteuses.

La figure de Jeanne d'Arc était utilisée par des écrivains, des poètes et des dramaturges de cette période. A un moment donné, le Théâtre National Populaire a monté un programme qui consistait des extraits des œuvres sur la martyre, y compris *La Vierge au Grand Cœur* de François Porché, *Saint Joan* de George Bernard Shaw, *Jeanne d'Arc la Pucelle de la France* de St-Georges de Bouhélier, *Jeanne d'Arc* de Villers, *Jeanne avec nous* de Vermorel, *Jeanne et la vie des autres* de René Bruyez et *Le Mystère de Jeanne et de Péguy* de Georges Loisy (Marsh, « Le théâtre et la censure » 291). De

telles compilations étaient très populaires à l'époque et il y avait une abondance d'œuvres à ce sujet. En décrivant son inspiration avant d'écrire *Jeanne d'Arc au Bûcher*, Claudel explique la popularité de cette figure à ce moment historique, disant qu'elle est « la grande réunisseuse » de la France (cité dans Marsh 290). Bien que le peuple soit divisé, tout le monde s'intéresserait à l'histoire de Jeanne d'Arc, qu'ils soient collaborationnistes ou résistants. Puisqu'ils avaient des idées opposées, il est surprenant qu'ils aient tous aimé cette histoire. La raison pour cela est une simple différence d'interprétation de ce mythe national.

Pour les censeurs allemands ainsi que leurs partisans, la légende suggérait l'oppression soufferte par les Français aux mains des Anglais. De plus, l'héroïne était révérée pour avoir combattu ce groupe. La presse collaborationniste a embrassé cette histoire ; dans *La Gerbe*, un article a fait appel au public de se souvenir de la légende de Jeanne d'Arc puisque « [L]'ennemi est resté ou redevenu l'Anglais » (cité dans Marsh, « Le théâtre et la censure » 289). Un an plus tard, le même journal a publié un autre article calomniant les Anglais où l'auteur les a décrits comme un « peuple égoïste et dur » — deux adjectifs qu'on appliquerait plutôt aux Allemands de l'époque (289). Surtout, les spectateurs des pièces sur Jeanne d'Arc voulaient voir une France victorieuse face à l'injustice d'un occupant tyrannique (292).

Mais on peut soupçonner que les Français, et surtout ceux qui voulaient résister, y voyaient un autre message. Pour eux, la guerre n'était pas contre les Anglais, mais plutôt contre ceux qui avaient occupé leur patrie. Ils y ont trouvé une allégorie de leur situation quotidienne avec les Allemands (Marsh, « Le théâtre et la censure » 288). Il y avait quelques pièces écrites sur la martyre française au nom de la Résistance ; *Jeanne avec*

nous de Vermorel était de ce nombre. Bien sûr, la pièce n'a pas souffert la censure à cause de son sujet, mais d'autres aspects ont fait que les Allemands auraient dû la considérer avec méfiance.

D'abord, l'auteur était un résistant qui faisait partie d'un réseau de résistance des cinéastes, puisqu'il était aussi scénariste cinématographique (Bertin-Maghit 175). Son texte portait quelques marques de la Résistance. Située dans la France de l'occupation anglaise au quinzième siècle, la pièce commence par une conversation entre Anglais qui explique qu'ils tiennent à l'exécution de la Pucelle. Mais ils savent qu'il faut avoir des juges français pour éviter qu'on les accuse dans sa mort. L'un d'eux se vante des juges cruels qu'on a choisis : « Ce tribunal a été bien choisi ; des savants, des vieillards, des enfants vertueux ; jeunes cœurs et vieux cerveaux, ce sont les vrais impitoyables. » (Vermorel I.1, page 19). C'est une description insultante qui pourrait bien se référer aux collaborateurs de l'époque contemporaine. Il y a aussi un président français qui fait ce qu'exigent les occupants et qui les aide à garder la foi des Français. Il s'appelle Cauchon, un nom qui ne porte pas beaucoup de signification, sauf dans sa prononciation, qui est exactement comme celle du mot « cochon ». On peut imaginer que chaque fois qu'un personnage s'est adressé au « Président Cauchon » sur scène, les Français ont compris. Cet homme s'oppose directement à Jeanne, qui n'est pas une pucelle modeste et réticente. Elle est moqueuse, « insolente » et « combative » pendant son procès, où elle ne montre aucun respect aux autorités. A un moment, en répondant à un témoignage, elle dit : « Si Robert a dit cela, c'est un fichu menteur » (I.1, page34). Plus tard, elle fait une remarque sarcastique moquant une fille qui se dit enceinte du Diable, tout en « éclatant d'un franc

rire » (47). Mais elle est surtout agressive contre Cauchon. Un échange résume leurs différences :

JEANNE. Dieu voulait une paix durable ; on ne la fonde pas sur l'injustice.

CAUCHON. On ne la fonde que sur l'injustice ; les abus codifiés, l'arrangement boiteux, la digestion des fauves, c'est cela le droit et la paix.

(I.1, page39)

Encore une fois, le collaborateur se justifie en disant que ce que le mal est nécessaire pour arriver au bien. Mais il ne reconnaît pas les manipulations des occupants, qui ont mis à son côté un homme qui s'appelle Lemaître et qui dirige tout au tribunal. Il ne se ment pas de ce qu'il cherche à faire et se montre comme collaborateur enthousiaste quand Cauchon doute la justice d'une décision :

CAUCHON. [C]e serait renoncer à trop de valeurs, à notre Idéal même qui est amour, fraternité.

LEMAITRE. ...Hiérarchie, ordre, discipline. (II, page 86)

Cet échange marque aussi les différences entre l'idéologie de Vichy et celle des nazis. Finalement, c'est Jeanne qui prononce tant d'appels à la Résistance qu'il est vraiment choquant que la pièce soit jouée sous l'Occupation. A un moment donné, pensant qu'elle sera bientôt libérée, elle se réjouit : « Comme il est doux le mot patrie quand il s'allie au mot révolte » (III, page102).

La production n'était pas moins prête à inciter le peuple. Elle a été montée en 1942 à la Comédie des Champs Elysées, et la mise en scène de Georges Douking avait plusieurs aspects suspects. On a demandé aux acteurs jouant l'armée anglaise de claquer

leurs talons comme des nazis et à l'église, les membres s'appelaient « camarades » (Marsh, « Le Théâtre et la censure » 292). Pour vérifier les intentions de Douking, on peut lire ses opinions sur l'importance de la présentation, qui prédisent qu'après quelques années, « ça ne sera tout de même pas mal de pouvoir se dire : voilà ce qu'on a eu le culot de monter en janvier 42 à Paris » (cité dans Marsh 292). D'autres intellectuels qui avaient vu la pièce ont bien compris ; Simone de Beauvoir l'a décrite ainsi :

une pièce adroite ; elle attaquait les Anglais, mais ceux-ci apparaissaient comme « les occupants » [...] ; si bien qu'en applaudissant les fières répliques que leur décochait Jeanne, on manifestait sans équivoque contre les Allemands et contre Vichy. (cité dans Marsh 294)

Ce commentaire indique que le public a bien compris l'intention de Douking. Mais si le public a compris, pourquoi est-ce que les Allemands n'ont pas censuré la représentation ? Après la Libération, la pièce était reprise et un critique a réfléchi sur l'ignorance de l'occupant : « Comment a-t-il pu se méprendre, ignorer le danger de ces répliques capables d'arracher les pavés des rues ? » (cité dans Marsh 294). Pour les Français, le message est clair ; ils se sont même moqués des censeurs pour avoir laissé jouer un spectacle si puissant. Selon un autre critique de 1945, les idées des Allemands auraient dû être ainsi : « Ça, très bonne pièce. Pièce contre Anglais. Une pièce pour Jeanne d'Arc, c'est forcément une pièce pour Allemands » (cité dans Marsh 294). Le mauvais français et le raisonnement simpliste sont des façons d'indiquer que les occupants manquent d'intelligence puisqu'ils ne se sont pas rendu compte des vraies intentions de l'auteur. La seule explication de l'apathie des Allemands est leur croyance que le symbole était plus important que les détails d'une pièce spécifique. Ils avaient raison de

croire que Jeanne d'Arc pourrait aider les collaborationnistes quand on l'encadre d'une certaine façon ; c'est une question d'interprétation. Dans le cas de *Jeanne avec nous*, chacun des deux groupes avait sa propre idée du sens de la pièce.

Mais les œuvres basées sur Antigone n'étaient pas aussi nettement différenciées. En étudiant cette époque, on voit que les critiques ont trouvé beaucoup de similarités entre Antigone et Jeanne d'Arc. On les a vues comme des symboles de pureté, de sacrifice et de l'ordre légitime (Witt 58). Les deux étaient très populaires chez les collaborationnistes ; leur presse a fait beaucoup de comparaisons entre elles et ils ont souligné le sacrifice obstiné de ces deux jeunes filles (60). Elles étaient aussi égales en popularité. On a beaucoup écrit sur Jeanne ; en ce qui concerne Antigone, un critique de l'époque dit qu'on a eu « une crise d'antigonnie » (57). Jusqu'à un certain point, c'est la même histoire que celle de Jeanne – les censeurs pensaient que le mythe les soutenait tandis que les Français le voyaient comme un appel à la Résistance. Une pièce en particulier, *Antigone* de Jean Anouilh, posait beaucoup de questions d'interprétation.

Les activités d'Anouilh sous l'Occupation suggèrent qu'il avait des tendances collaborationnistes. Juste après l'invasion de Paris, il a écrit un article blâmant la Troisième République pour tous les problèmes de la France des années 40 (Witt 52). Ce n'était qu'un exemple parmi des tas d'articles écrits pour des journaux collaborationnistes. Plus tard, il a participé à un effort de pardonner Robert Brasillach, un collaborationniste connu. Cela ne veut pas forcément dire qu'il était un fasciste endurci, mais c'est une indication qu'il trouvait que la collaboration littéraire ou journalistique n'était pas un problème grave (61). Malgré le fait que l'auteur a peut-être favorisé la collaboration, il a toujours maintenu qu'il était tout à fait neutre (60). En

effet, en ce qui concerne la pièce elle-même, hors du contexte de la vie personnelle d'Anouilh, il est difficile de la catégoriser comme collaborationniste ou résistante.

D'un côté, la protagoniste est connue pour avoir dit « non » aux autorités en faveur de ce qu'elle trouve juste. En revanche, on pourrait interpréter la pièce de manière différente ; la presse collaborationniste a adopté Créon comme héros de la pièce. Son personnage dans la pièce est sympathique, simple et honnête ; au lieu d'être un criminel, son rôle est de faire le nécessaire pour le bien du royaume malgré les difficultés (Marsh, « Le théâtre et la Résistance » 265). C'est un homme torturé par son devoir. Il s'explique près de la fin de la pièce : « [O]n est là, devant l'ouvrage, on ne peut pourtant pas croiser les bras. Ils disent que c'est une sale besogne, mais si on ne le fait pas, qui la fera ? » (Anouilh 210). Celui qui exige la mort d'Antigone regrette d'y être obligé, mais il n'y peut rien – c'est son devoir. De plus, Antigone pouvait apparaître comme une femme anti-bourgeoise, nostalgique et prête à tout sacrifier – exactement les qualités que les occupants voulaient voir dans les jeunes Français (Witt 58). En fait, les aspects collaborationnistes de la pièce étaient très évidents à l'époque, puisque le journal résistant *Lettres Françaises* l'a critiquée comme une pièce « Waffen SS » (cité dans Witt 60). Mais beaucoup de résistants ont vu dans la pièce un appel à dire « non » à l'injustice ; pour eux, Antigone était aussi une martyre comme Jeanne d'Arc et non pas une victime ou un personnage faible à éliminer (59). Ils pouvaient s'identifier avec cette femme « petite », « noire » et « mal peignée » qui ne renonçait pas à ses idéaux même face à la mort (Georges 353). En effet, le personnage semble se révolter contre l'ordre établi, comme elle démontre dans un discours :

Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand nous le rencontrons, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir !

(Anouilh 193)

On peut interpréter ces phrases comme un appel à la raison. Il fallait garder l'espoir à l'époque, mais les collaborateurs gardaient l'espoir d'un monde où la France et l'Allemagne vivaient en harmonie parfaite. Les résistants ont essayé de détruire cet espoir pour que leurs ennemis voient la réalité de la situation. Encore une fois, les résistants et les collaborationnistes ont applaudi ensemble, mais les valeurs qu'ils applaudissaient étaient complètement différentes.

L'opinion des critiques n'est pas moins divisée. D'abord, elle a changé avec les changements historiques. Pendant l'Occupation, la réception dans la presse indiquait que la pièce était généralement considérée comme collaborationniste, sauf dans les journaux les plus résistants. Après la Libération, l'interprétation « résistante » est devenue plus populaire dans la presse générale. Selon cette théorie, Antigone symbolisait la Résistance contre le gouvernement de Vichy, représenté par Créon (Witt 60). Beaucoup plus tard, il n'y a toujours pas de consensus. En 1986, George Steiner a publié une analyse de la pièce où il a constaté que sans doute Créon, donc Pétain, a finalement gain de cause. Trois ans plus tard, Leo Weinstein a prétendu que c'est indéniablement un message de résistance qui se cache au cœur de cette œuvre (57). Alors, jusqu'à aujourd'hui il n'y a pas d'idée définitive sur les intentions de la pièce.

Selon Marsh, en ce qui concerne les intentions de l'auteur, il est probable qu'il ne voulait qu'avoir une pièce à succès (« Le théâtre et la Résistance » 265). Mais en fin de compte, ce ne sont pas les intentions de l'auteur qui ont la plus grande influence sur le public. C'est l'interprétation qui a déterminé le rôle de la pièce dans le conflit entre les deux groupes. Bien entendu, les censeurs auraient préféré ne jamais laisser jouer une pièce qui n'était pas tout à fait collaborationniste, mais ils n'ont pas réussi à garder le théâtre hors de l'atteinte des résistants. Les grandes salles de Paris ont fait de leur mieux pour évoquer la gloire de la France. Le fait d'avoir joué des pièces comme *Jeanne avec nous* est un testament à l'ingéniosité des Français de l'époque et leur façon de changer les symboles choisis par les Allemands en symboles de résistance contre la tyrannie. Les censeurs ont souvent manqué leurs cibles et les pièces contenant trop de propagande étaient rejetées par les spectateurs. A cause de sa nature, tout ce qui se passait au théâtre était public, mais il semble que les dramaturges sous l'Occupation aient adopté des façons de parler au public par sous-entendus. En fin de compte, le théâtre français a fonctionné comme un autre champ de bataille où l'esprit français a triomphé sur la rigidité nazie.

CHAPITRE 4

LE CINEMA SOUS L'OCCUPATION

Au début de l'Occupation, l'industrie cinématographique française se trouvait dans un grand embarras. Pendant la décennie précédente, elle avait souffert d'un manque d'administration cohérente, de la compétition féroce des films étrangers et d'un excès d'impôts, parmi d'autres problèmes. Entre 1932 et 1937, il y a eu sept efforts distincts pour sauver le cinéma français (Forbes 254). Mais avec l'invasion allemande, quelque chose de bien étrange est arrivé : puisque les films étaient une méthode préférée des occupants pour distribuer la propagande, l'Occupation allemande a sauvé le cinéma. Selon plusieurs témoignages de l'époque, il semble que ce soit un « âge d'or » pour le cinéma français (253). Avec l'aide financière et organisationnelle des Allemands, les cinéastes ont réussi à établir une véritable « école française de cinéma » (Sims, « Démons » 68). Mais cette renaissance était due aussi à l'enthousiasme des cinéastes français, qui voulaient produire des films de qualité et s'établir comme maîtres de leur art. Il y avait un groupe composé d'André Paulvert, Marcel Carné et Jacques Prévert, les responsables des *Visiteurs du Soir*, qui ont exprimé ce sentiment dans une lettre à leurs financiers : « [A] l'heure actuelle, devant le Monde qui nous regarde, un film est aussi un acte » (70). Malheureusement, les Allemands ont reconnu cette importance aussi. En plus de leurs intérêts politiques, ils avaient peur de la puissance potentielle du cinéma français. Comme dans tous les autres aspects de la vie, les nazis voulaient établir leur supériorité dans le domaine des arts par des manipulations politiques et financières des pays occupés (Forbes 255).

Dans la compétition cinématique, c'étaient les Américains que les Allemands craignaient le plus. Ils voulaient utiliser le cinéma français comme une arme dans cette bataille. Donc, ils ont pris le contrôle de toute exportation des films français par leur compagnie, la Continental. Leur opinion de l'utilité de l'industrie française est expliquée ainsi : « [I]ls doivent rester un complément à la production allemande qui doit être vendue sur tout le continent européen et éliminer les américains » (sic) (Bertin-Maghit 104). Dès que la Continental fut établie, les cinéastes français étaient obligés de travailler avec elle s'ils voulaient faire exporter leur travail. Ce système fonctionnait à merveille pour les Allemands pour deux raisons. D'abord, ils ont reçu un pourcentage, probablement très grand, des bénéfices des films français. Mais ils ont aussi construit un système d'échange par lequel les pays étrangers devaient acheter des films allemands avec des films français, parmi d'autres conditions (104). Ainsi, les nazis ont créé une entreprise d'exportation des films qui servait à leur rapporter beaucoup d'argent et beaucoup de publicité, et qui contraindait la distribution des films américains. Ils ont fait de leur mieux pour manipuler le contenu des films français. Un de leurs moyens préférés était l'établissement des visas. Pendant les années d'Occupation, ce système a été modifié plusieurs fois. A un moment donné, un film devait obtenir trois visas : un visa de production, un visa d'exploitation et un visa d'exportation. Il y avait trois organisations dont chacune était responsable de la distribution d'un seul visa. Ainsi, il y avait un grand nombre d'autorités qui devaient approuver chaque film (92). Dans quelques cas, le système a fini par ruiner un cinéaste. Par exemple, un film avait reçu son visa de production, mais après que le travail était fini, le visa d'exploitation était refusé. Il semble que ce type de problème ait été assez commun à l'époque (93). Mais il y avait

aussi d'autres visas créés à certains moments, par exemple celui qui permettait à un film d'une zone d'être montré dans l'autre. De plus, il y avait un visa allemand et un visa français. Comme au théâtre, les autorités des deux pays avaient des priorités différentes. Pour les Allemands, le visa dépendait de la politique d'un film, pour les Français, c'était la morale qui comptait le plus (98).

Bien que les visas aient joué un rôle important dans la production des films, les Allemands utilisaient encore les interdictions et la censure pour modifier ce que voyait le public. Tout au début de l'Occupation, en septembre 1940, les nazis ont établi des conditions pour identifier les films interdits. D'abord, c'étaient les films anglo-saxons qui ont disparu de l'écran. Ensuite, ils ont interdit tous les films sur lesquels avaient travaillé des juifs ou des membres des Forces Françaises Libres (Bertin-Maghit 91). Encore une fois les références anglo-saxonnes étaient les premières à être coupées. Mais une autre cible de la censure allemande était le nationalisme français. Dans le passage suivant, coupé de *Pontcarral*, c'est « l'esprit insurrectionnel » qui le rend inacceptable aux Allemands : « ...Il est temps de sortir la France de ses humiliations, lui rendre son drapeau et un peu de gloire » (Bertin-Maghit 96). Mais bien que les Allemands aient essayé d'éliminer les références aux Américains, Anglais et Français résistants, ils ont refusé de montrer les films de propagande, ayant peur d'offenser les Français qu'ils voulaient séduire (91). Au lieu de forcer l'exploitation des films de pure propagande, les autorités ont fait tout leur possible pour contrôler le contenu des films. Surtout, les films français des années précédentes avaient la réputation d'être sans valeur morale. Dans une lettre au Maréchal Pétain, un adjoint au maire de Tourcoing parle de cette réputation :

[L]es projections étaient et sont sans doute d'une immoralité révoltante ; la poursuite exclusive des jouissances matérielles, les crimes, les scènes d'amour les plus osées, les déformations de la vie réelle s'y étalent avec complaisance (cité dans Bertin-Maghit 90)

Apparemment, les Allemands étaient aussi offensés que les autorités françaises. Dans un texte qui date du 14 octobre 1940, la Filmprüfstelle a dit que :

[L]a production française se meut depuis des années sur un chemin abrupt. Les films visionnés se caractérisent par le meurtre, le crime, un milieu louche flanqué si possible de prostituées et de souteneurs. (cité dans Bertin-Maghit 95)

Mais en fin de compte, les Français se sont occupés de la moralité plus que les nazis. D'après Bertin-Maghit, les Français cherchaient à « gommer les années noires du III^e République » tandis que du côté allemand, il fallait « faire oublier l'Amérique et l'Angleterre » (103, 96).

Il se peut que la plus grande différence entre le cinéma et la littérature ou le théâtre soit le niveau de participation des Allemands. Dans les deux arts déjà étudiés, le rôle des autorités était de limiter les activités des Français sans trop intervenir eux-mêmes. Mais au cinéma, les nazis ont reconnu l'importance de cette forme de divertissement et ils se sont mêlés dans l'industrie de façon financière et active. Le meilleur exemple de cette participation n'est pourtant pas un film, mais un journal cinématographique. En février 1941, les gouvernements allemand et français se sont mis d'accord pour un monopole d'actualités en France. Au début, c'était un bon système pour les Français, puisqu'ils tenaient la majorité du pouvoir financier, ils auraient l'aide

de la *Deutsche Wochenschau*³ pour la propagande du gouvernement français et ils y gagneraient plus de publicité (Bertin-Maghit 107-08). Ces actualités seraient plus répandues, attrayantes et efficaces que les journaux écrits, donc elles auraient plus d'influence. Malheureusement, le but des Allemands était d'éliminer les actualités américaines en faveur des leurs, plutôt que d'aider le gouvernement français (108). Le caractère propagandiste de *France-Actualités* devient très clair dans quelques principes de sa rédaction :

France-Actualités peut se proposer non de chanter au peuple la chanson qu'il aime mais d'amener le public à comprendre certains aspects de la vie nationale et internationale qui lui échappent. (cité dans Bertin-Maghit 113)

Donc le but de ce journal n'était pas de présenter les types d'actualités auxquels les Français étaient accoutumés, mais plutôt de les forcer à accepter les idées des occupants. Surtout, le concept des aspects de la vie qui leur « échappent » est intéressant, parce qu'on peut présumer que ce sont plutôt les aspects que le peuple n'acceptent pas. Pour atteindre leur but, les dirigeants du journal voulaient cibler un type précis de spectateur. Ainsi, ils pouvaient concentrer leurs efforts pour le meilleur résultat possible :

[I]l faut rester suffisamment près du goût et des sentiments du public pour obtenir son amitié, voire son affection...

Sur cent spectateurs du cinéma, on peut estimer que quatre-vingts sont du style "lecteur de *Paris-Soir*". C'est à

³ L'équivalent allemand de *France-Actualités*.

ceux-là surtout qu'il faut songer dans la rédaction... (cité dans Bertin-Maghit 113)

De cette manière, les nazis pouvaient exploiter les actualités pour influencer la perception de la guerre et des pays étrangers dans l'esprit du Français typique.

Bien sûr, une telle manipulation des opinions des Français ne serait pas possible sans leur propre coopération. Les deux Français qui participaient à l'administration de *France-Actualités* avaient le plus d'enthousiasme pour leur travail. L'un d'eux, Jean Coupan, qui était chargé de la préparation de la réunion hebdomadaire, a proposé de multiplier la rédaction pour créer l'illusion de plusieurs journaux. Il pensait que ce serait plus efficace et que c'était une bonne façon d'augmenter les images de guerre (Bertin-Maghit 114). L'autre, Henri Clerc, était le responsable politique de l'administration. Quelques-uns de ses textes écrits montrent qu'il n'était pas moins zélé ; il espérait que le Führer serait « ému » par un des reportages. Mais il a travaillé surtout à faire des reportages qui auraient la plus grande influence sur le peuple français. Evidemment, en Allemagne, la *Deutsche Wochenschau* montrait beaucoup d'images de guerre. Clerc constatait que cela ne serait pas si efficace en France :

...Pour le public français, il ne faut pas présenter trop de vues de guerre mais les choisir aussi impressionnantes que possible de manière à lui donner la notion exacte de l'effort fantastique fait par l'armée allemande surtout sur le front Est. (cité dans Bertin-Maghit 115)

Après quelque temps, les Allemands semblent ne plus avoir confiance dans ses suggestions ; elles sont de plus en plus ignorées. Il avait peur que *France-Actualités* diminue le nombre de collaborationnistes plutôt que de l'augmenter. Finalement, la

société est réorganisée et Clerc est remplacé (118). Ainsi, les Allemands ont réussi à passer de la collaboration au contrôle total. Mais ils étaient obligés d'approcher les films divertissant de manière plus subtile.

Dans leur travail pour le cinéma divertissant, les Français coopéraient soit à cause de la pression allemande, soit pour des raisons personnelles. Une des caractéristiques du cinéma qui a favorisé l'intervention des Allemands est que le cinéma est peut-être l'art le plus technologique. Les Allemands s'en sont rendu compte et ils essayaient de contrôler le cinéma d'abord en fermant les usines ou en limitant la disponibilité des moyens matériels. Pour les entreprises cinématographiques, la façon la plus facile de sortir de ces obstacles était de collaborer (Bertin-Maghit 154). Mais les occupants offraient plus que l'occasion de rester ouvert. Pour trois sociétés cinématographiques, les Allemands ont payé 91% de tout l'argent gagné pendant l'Occupation (156). A une époque où les autres pays ne pouvaient pas se concentrer sur le cinéma, les nazis n'hésitaient pas à financer des films. Il était clair que la survie d'une entreprise dépendait beaucoup de la coopération avec l'occupant. Les patrons se dépêchaient d'écrire des lettres aux autorités allemandes pour offrir leurs services. Voilà un extrait d'une telle lettre, écrite par le patron de la société Mélodium :

[N]otre société, spécialisée dans tout ce qui concerne l'électroacoustique à basse fréquence, se met à votre disposition pour toutes études ou fabrications susceptibles de pouvoir vous intéresser. (cité dans Bertin-Maghit 155)

Pour certains cinéastes à bout de ressources, ces lettres devaient être difficiles à écrire. Mais quand elles ont réussi, les bénéfices étaient parfois impressionnants. En plus de

l'argent gagné par les commandes des occupants, les entreprises collaborationnistes avaient moins de compétition grâce aux fermetures forcées des entreprises non collaborationnistes (158). Ces sociétés ont prospéré même après la Libération puisqu'elles tenaient tout le pouvoir dans leur industrie. Bien sûr, il ne faut pas présumer que toutes les entreprises collaborationnistes l'étaient par nécessité ; il y en avait quelques-unes qui regardaient l'Occupation comme une occasion de s'agrandir.

Dans certains cas, ce type de collaboration a fini dans le désappointement. Par exemple, Pierre Guerlais voulait fonder un consortium franco-allemand pour la production des œuvres commerciales. La motivation de sa collaboration était simple : il pensait que la victoire serait aux Allemands. Il comptait établir une entreprise qui le situerait dans une place favorable après la réorganisation de l'industrie de cinéma en Europe. Avant de se mettre d'accord, les Allemands lui ont offert une liste de conditions : les employés devaient être des collaborationnistes d'une moralité irréprochable et les autorités allemandes devaient examiner le choix des films et les dépenses de capitaux (Bertin-Maghit 157). Guerlais a accepté, et la société était créée. Malheureusement, la plupart de ses projets ambitieux n'ont pas été réalisés, faute d'argent. Forcé de justifier chaque production aux banques, Guerlais a trouvé que ses films de propagande étaient refusés, ainsi que quelques autres. En fin de compte, cette société n'a rien fait de révolutionnaire et avec la défaite des Allemands, elle a perdu sa raison d'être (158). Mais il y avait aussi des entreprises pour lesquelles la collaboration était très utile. Par exemple, la société Cinéma Tirage L. Maurice a reçu les droits exclusifs à tous les travaux des sociétés allemandes ainsi que ceux de La Continental (Bertin-Maghit 160). Bien que les Allemands n'aient pas été justes dans leur division des

bénéfices, CTM a peu souffert. A cause de l'exclusivité des travaux, l'entreprise pouvait rester ouverte tandis que d'autres laboratoires devaient fermer (161). Sans compétition, CTM a reçu plus de matières premières et plus de commandes, lui permettant d'augmenter les salaires deux fois (162). Bien sûr, les avantages d'être presque un monopole avec des ressources importantes ont continué bien après la Libération. Les cas de Guerlais et CTM ne sont que deux collaborations d'entreprise parmi beaucoup.

Mais il y avait aussi un niveau plus individuel de collaboration, surtout en ce qui concerne les comédiens. Les vedettes de l'époque ont souvent été forcées de collaborer, soit pour leur survie financière, soit par des menaces. Elles faisaient partie de la propagande, puisqu'un comédien français participant à un tournage ou un événement nazi suggérait un esprit de coopération entre les deux pays. De plus, leur célébrité pouvait fasciner et séduire le peuple. La presse clandestine voyait l'importance de tels actes et les critiquait avec férocité, suggérant que les comédiens jouissaient des luxes qui étaient interdits à leurs concitoyens (Bertin-Maghit 166). En fait, beaucoup de ces gens s'étaient trouvés face à un choix difficile entre la collaboration ou quelque chose de pire. Danielle Darrieux a accepté de voyager en Allemagne parce que son fiancé y était interné. Quand elle a refusé de continuer le voyage prévu, elle a été forcée de passer quinze mois à Megève sous surveillance. Finalement, elle a signé ses contrats sous la menace des représailles contre son fiancé (167). Une autre actrice est tombée dans les mains des occupants quand ils ont employé des producteurs avec lesquels elle avait un contrat. Elle raconte la fin de l'incident ainsi :

J'osais invoquer le droit de l'interprète à juger d'un scénario ou d'un rôle.

Il [Alfred Greven, administrateur à La Continental] me fit comprendre

qu'il y avait en Allemagne d'excellents refuges pour les "incompréhensifs" de mon espèce, et que je lui semblais désignée pour ce genre de "déplacement" en raison de mes liens connus avec Igor [un Israélite] et de mon manque de sens des réalités de l'époque... (cité dans Bertin-Maghit 168)

Il est évident qu'il s'agit d'une menace des camps d'internement si l'actrice refuse de collaborer. Il y a aussi une référence à ses liens avec un juif, ce qui indique qu'elle peut être punie de son insolence et de ses rapports personnels. La coopération des comédiens devait compter beaucoup pour les autorités de l'époque ; elles n'étaient pas toujours déçues.

Pour les acteurs, l'Occupation offrait beaucoup de travail au théâtre et au cinéma. En fait, ils pouvaient parfois faire les deux en même temps. A cause des rationnements d'électricité, beaucoup de studios tournaient les films pendant la nuit. Pierre Fresnay en a bénéficié en tournant un film entre 23 heures et 7 heures après avoir joué au théâtre le soir (Bertin-Maghit 168). Même pour les acteurs moins travailleurs, il y avait beaucoup d'occasions de pratiquer leur art. Pour ceux qui n'hésitaient pas, les bénéfices étaient formidables. A l'époque, de célèbres actrices continuaient à vivre comme elles l'avaient toujours fait. Elles gagnaient beaucoup d'argent, allaient souvent aux fêtes, achetaient les vêtements de la haute couture et mangeaient bien (169). Mais pour ces comédiens, travailler et s'amuser pendant l'Occupation ne signifiait pas qu'ils étaient collaborateurs. Ils se sont excusés, disant qu'ils voulaient faire comme si les occupants n'existaient pas ; il semble que ce soit un moyen de traiter les Allemands comme insignifiants. Si c'est

vrai ils n'ont pas eu beaucoup d'influence. Si ce n'est qu'une excuse, ils ne se sont pas inquiétés des difficultés des autres tant qu'ils gardaient leur argent et leur célébrité.

Mais les acteurs ne sont pas les seuls à prétendre avoir résisté de façon « passive ». Pendant l'Occupation, beaucoup de gens dans l'industrie cinématographique ont travaillé pour les Allemands, tout en faisant de petits sabotages pour éviter de trop aider l'ennemi. Dans quelques cas, une entreprise a surestimé et le temps et le coût de produire les commandes allemandes afin d'utiliser les ressources restant à fabriquer ce qu'ils pouvaient pour l'armée des Forces Libres (Bertin-Maghit 164). D'autres usines ont travaillé aussi lentement que possible et ont inventé de fausses estimations du temps nécessaire pour ne pas être obligé de faire tout leur possible (165). Malheureusement, après la guerre, les autorités de l'épuration ont considéré que les entreprises qui avaient mal travaillé pour l'occupant étaient quand même coupables. Pour ces juges, la seule bonne résistance était un refus de toute coopération. Selon un de leurs jugements : « S'il n'y a pas eu de collaboration active, il n'y a pas eu non plus résistance active... » (cité dans Bertin-Maghit 166). En effet, la résistance active des cinéastes français était vraiment importante et même dangereuse.

Il n'y a pas beaucoup d'exemples de résistance individuelle documentés, mais il y en a un qui est très intéressant. Le grand cinéaste Marcel Pagnol a fait un acte non seulement dangereux, mais aussi coûteux. Il avait entrepris une trilogie de films en 1941. Après avoir tourné deux films et demi, on lui a fait savoir que Greven voulait les distribuer par la Continental. Afin d'éviter cette collaboration non souhaitée, le cinéaste a prétendu ne pas être satisfait de ces films et il les a détruits à coup de hache. Bien entendu, il a dû vendre ses studios et partir (Bertin-Maghit 166). Cet esprit de résister

contre toute collaboration est noble, mais ce n'était ni le plus pratique, ni le plus populaire des choix. En général, il semble que les cinéastes aient préféré une Résistance collective ; il y avait donc plusieurs réseaux de résistance fondés à cette époque. L'un de ceux-là était le « Réseau de Résistance du cinéma français », établi en décembre 1940. A la tête de cette organisation se trouvait Jean-Paul Le Chanois, un scénariste. Le Chanois est un personnage intéressant puisqu'il a travaillé à la Continental pour ne pas susciter l'intérêt des Allemands et pour avoir accès à leurs documents. Au début, ce groupe a publié des tracts, d'habitude distribués à ses collègues, mais affichés aux lieux publics pendant les occasions comme la Fête Nationale. Ils ont envoyé des photos de Paris occupé à Londres et ils ont noté tous les moyens de production appropriés par les Allemands, afin de les récupérer plus tard. Au moment où les Allemands ont signé un contrat avec le laboratoire CTM, le Réseau de Résistance du cinéma français a fait copier le document, qui a servi à justifier l'arrestation d'un administrateur de CTM en 1944 (174). Sans doute, leur acte le plus courageux était une tentative d'attacher leur propagande à un numéro de *France-Actualités*. La bande était composée des photographies et la déclaration : « Préparez-vous à chasser les boches et les traîtres, vive la France ! » (cité dans Bertin-Maghit 176). Malheureusement, ils ne pouvaient pas convaincre Paramount de les aider (176). Toutefois, l'essai démontre une certaine volonté de tout risquer pour communiquer le message de la Résistance. En effet il y avait plusieurs organisations de résistants dans l'industrie du cinéma français, dont le Réseau de Résistance du cinéma français était particulièrement actif.

A un moment, une autre organisation, Le Front national, qui comptait surtout des communistes, a voulu se joindre à eux. Le Chanois a refusé, pensant que le Front

national était « simpliste » et que les activités de son propre réseau était trop importantes pour se mêler avec l'autre (Bertin-Maghit 176). Cette attitude de non coopération était typique avec de tels groupes ; on préfère en créer d'autres plutôt que de travailler tous ensemble. Parmi les autres groupes cinématographiques de Résistance, il y avait le Centre artistique et technique des jeunes du cinéma. Leur première tâche était la fabrication de fausses cartes d'identité pour les juifs ou des résistants en fuite. Ils ont aussi aidé les armées étrangères en filmant les lignes de défense des Allemands entre Nice et Marseille.

Enfin, en 1943, tous ces groupes qui s'étaient détestés pendant 3 ans ont décidé de coopérer dans la création du Comité de libération du cinéma français. Leur premier acte était une manifestation où ils ont distribué les tracts pour communiquer leur existence et leur but de forcer les Allemands hors de France (Bertin-Maghit 186-87). Mais leur acte le plus courageux exigeait d'abord l'occupation des secteurs stratégiques du cinéma afin de préparer un film sur la Libération de Paris. En prenant les bureaux du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, ils y ont affiché un placard avec le nom « Comité de Libération du Cinéma » (188). Ils ont réussi à tourner le film prévu, qui a duré trente-sept minutes et dont les recettes ont financé le fonctionnement de l'organisation. Sa première projection est aussi le premier spectacle de Paris libéré ; il était d'une popularité formidable (189). Malheureusement, cette organisation était victime de plusieurs problèmes. En nommant ses directeurs, elle a complètement oublié le dévouement de Jean-Paul Le Chanois, disant qu'il ne pouvait pas tenir un poste parce qu'il avait travaillé à la Continental (189).

De tels problèmes étaient typiques après la Libération parce que les autorités avaient l'habitude de condamner les gens pour avoir travaillé avec certaines personnes

sans compter leurs autres activités. Des témoins racontent les problèmes du Comité de libération du cinéma français ainsi :

Certains membres du CLCF étaient vraiment saignants, ils voulaient épurer à tout prix et se prenaient pour des dictateurs, ils voulaient tout casser et souvent on ne les avait jamais vus avant...

Ceux du CLCF étaient davantage des politiques. Nous étions beaucoup trop occupés par l'aspect technique de notre travail pour participer à toutes leurs conférences, à toute cette ébullition de romantiques qui refaisaient le monde. (cité dans Bertin-Maghit 190)

Donc les résistants ont critiqué les membres de tels comités d'être trop simplistes dans leurs jugements et de ne pas bien comprendre la réalité de la vie telle qu'elle était sous l'Occupation. Les débats sur la signification de travailler pour les Allemands continuaient sans cesse. Chaque fois qu'un comité a interprété les actions d'un individu comme décidément collaborationnistes ou résistantes, il y avait toujours ceux qui n'étaient pas d'accord.

Le même problème existait pour les films divertissants de l'époque. A l'exception des films de propagande, il y en avait beaucoup dont les tendances politiques ne sont pas très évidentes. Il y avait parfois de grandes différences entre le message apparent de l'action et celui de l'esthétique. De plus, on devait considérer les intérêts et les liens de l'entreprise qui finançait une production. Dans quelques cas, l'ambiguïté faisait que les résistants et les collaborateurs se sont unis dans l'éloge ou la condamnation d'un film. Deux films qui illustrent cette confusion sont *Les Visiteurs du Soir*, de Marcel Carné, et *Le Corbeau*, d'Henri-Georges Clouzot.

Même les critiques qui ont fait beaucoup de recherches à ce sujet trouvent qu'il est presque impossible d'identifier le sens politique d'un film à cette époque (Ehrlich 109). En ce qui concerne *Les Visiteurs du Soir*, 1942, il est considéré comme un film célébrant la Résistance, mais il a quelques aspects qui font soupçonner qu'il y a aussi une tendance à la collaboration. D'abord, son réalisateur, Marcel Carné, n'aurait peut-être jamais atteint sa grande célébrité sans l'invasion allemande. Pendant les années 1930, Carné avait la réputation d'un « cinéaste maudit » à cause de ses films réalistes (Sims, « Démons » 69). De plus, c'étaient les fuites d'autres réalisateurs plus populaires qui lui ont donné la priorité d'âge pour travailler ainsi (Forbes 255). Au moment de sa distribution, le film était loué comme un exemple de la « nouvelle école du cinéma français » et un chef-d'œuvre (Sims, « Démons » 68, 69). Mais du point de vue politique, *Les Visiteurs du Soir* était difficile à déchiffrer. Célébré par les résistants et les collaborationnistes, le film est encore un sujet de débat aujourd'hui.

L'action du film est située au quinzième siècle dans un château où on fête les fiançailles de la fille du Baron. Mais deux troubadours, envoyés du diable, viennent troubler le bonheur en séduisant la fiancée, Anne, le fiancé, Renaud et le Baron Hugues. Anne tombe amoureuse du beau musicien Gilles, tandis que son fiancé et son père sont séduits par la musicienne Dominique. Mais la sincérité de l'amour entre Anne et Gilles, qui ne peut pas résister aux charmes de cette fille, fait que même le diable n'est pas capable de les séparer. A la fin, Renaud est mort, le Baron Hugues est parti avec Dominique et Anne et Gilles sont changés en statues de pierre. Mais malgré cette infortune, le cœur des deux amants continue à battre, et le diable en est furieux.

En général, cette intrigue est interprétée comme un éloge de la Résistance, puisque la simple pureté de l'amour se montre capable de vaincre le diable. Mais il y a encore d'autres aspects qui semblent aller contre l'ordre de Vichy. Par exemple, le personnage d'Anne est représenté comme le plus fort de tous et le seul capable de résister au Malin. Gasiglia-Laster l'appelle « l'héroïne » de l'histoire ; choisir un personnage féminin comme la figure la plus héroïque du film pourrait être un moyen de critiquer la politique patriarcale de Vichy (87). Un autre personnage qui allait contre les idées du public était celui du diable. Dès qu'il arrive au château, le Malin passe pour un humain, ce qui scandalisait certaines gens qui le trouvaient « trop proche de nous ». Evidemment, ils voulaient voir un corps plus défiguré ou un esprit moins « noceur » (91). Mais on peut interpréter cette représentation originale comme un commentaire sur l'époque : le diable, que ce soit Hitler, Laval, ou n'importe qui, passe pour un homme typique, sans marques de sa méchanceté. Gasiglia-Laster remarque aussi que ce diable n'est pas en combat contre Dieu, mais contre l'amour humain (93). Ainsi, les cinéastes ont traité la question du bien contre le mal sans évoquer la religion. C'est un fait intéressant puisque la religion était un sujet qui créait des divisions dans une Résistance qui comprenait des catholiques, des communistes et des athées. En définissant le bien comme « l'amour », le film adopte un concept que tout le monde pouvait accepter.

Même la question de collaborer ou résister au pouvoir diabolique révèle une certaine ressemblance avec la France de l'Occupation. Dans le film, les deux hommes qui tiennent le plus d'autorité dans la ville sont Hugues et Renaud ; aucun de ces deux ne fait le moindre effort de résister (Gasiglia-Laster 95). On peut aisément voir un rapport entre cette situation et celle des autorités françaises séduites par le pouvoir et les

promesses des Allemands. Le film montre aussi la présence et les activités de trois nains défigurés de façon grotesque qui fonctionnent comme des « soldats du Diable » (97). Leurs figures évoquent la pitié d'Anne et tout le monde les appelle « monstres ». Au moment où Gilles se trouve tiraillé entre son amour pour Anne et son contrat avec le diable, les petites créatures se moquent de lui, chantant une chanson cruelle à ses pieds. En visionnant le film, on pourrait les imaginer comme symboles des collaborateurs⁴. Ils ne font pas de grands actes diaboliques, mais ils sont essentiels à l'exécution du plan parce qu'ils aident Dominique à faire son devoir sinistre. On peut aussi trouver des liens entre le diable et Hitler ou entre Dominique et les soldats indifférents de l'armée allemande. Du côté de la Résistance, c'est Anne qui est le meilleur exemple. Elle refuse de se recroqueviller devant le diable, malgré toutes ses menaces. Elle n'a ni honte, ni manque de foi ; elle incarne toutes les qualités d'un résistant par excellence. Finalement, on peut voir dans ce film les cœurs des amants comme le cœur français, battant malgré l'Occupation (96-97).

Mais en prenant un autre point de vue, il est possible de regarder ce film comme une grande œuvre de la collaboration. D'abord, la réaction du gouvernement et des critiques collaborationnistes est intéressante. L'approbation de Vichy est démontrée par le fait que *Les Visiteurs du Soir* a reçu le premier *Grand prix du film d'art français*, établi par ce gouvernement (Sims, « Démons » 68). Aussi, une des actrices dans le film, Arletty, était souvent critiquée par la presse résistante pour sa volonté de coopérer avec les occupants pour ses propres intérêts (Bertin-Maghit 166). En revanche, la presse collaborationniste montrait un enthousiasme pour ce film qui serait surprenant s'il n'y

⁴ Aucun critique cité ici n'avance cette interprétation, mais cette spectatrice y est arrivée à cause de la présence sinistre de ces hommes qui rendent possible le travail du Malin.

avait pas d'aspects pro Vichy. Dans le journal *Comœdia*, Arthur Hoérée évoque la nécessité d'un tel film: « La parole est maintenant au public, et s'il boude c'est à désespérer de lui. Il faut que *Les Visiteurs du Soir* soient un succès, il le faut pour l'honneur du cinéma français » (cité dans *L'Avant-scène* 6). D'autres, comme Marcel Lapière, trouvaient que ce film pouvait sauver le goût français, qui avait souffert de la décadence de la décennie précédente :

Les Visiteurs du Soir sont venus en un temps où le public avait le goût perverti par le faux cinéma [...] Mais le film est de ceux qui résistent aux erreurs d'appréciation et il est entré dans l'histoire de notre cinéma au titre de véritable chef-d'œuvre. (cité dans *L'Avant-scène* 6)

En effet, ce film a fonctionné à merveille pour sauver ses responsables de leurs mauvaises réputations. Evidemment, Carné, Prévert et Paulvert avaient même l'intention de changer la direction du cinéma français (Sims, « Démons » 69-70). Ils voulaient quitter l'esthétique « décadente » (72). Ils ont exécuté leur plan si bien que l'opinion publique vis-à-vis de Carné est changée de « cinéaste maudit » en sauveur du cinéma français (75). Les collaborateurs et vichystes ont vu dans ce film l'éloge de leurs valeurs et de leur esthétique.

Il n'est pas remarquable que ce film soit situé au quinzième siècle, puisque la censure interdisait de situer un film à l'époque contemporaine, sauf si c'était de la propagande (Régent 7). Forbes dit que les films présentés comme des légendes ou contes de fées étaient assez populaires en ce moment (254). Mais bien que ces films soient ostensiblement les histoires du quinzième siècle, ils manquent une certaine réalité du Moyen Age. Sur l'écran, le château est tout blanc et brillant au soleil ; c'est beaucoup

poétisé (Sims, « Démons » 71). En plus de ce refus de la réalité médiévale, le film inclut des scènes qui soutiennent l'idéologie des occupants. Par exemple, tout au début, on voit une scène qui rappelle l'éloge vichyste du travail agricole, où un paysan travaille dans les champs avec son cheval dans l'ombre d'un château situé sur une colline au fond. Alors, l'image d'un homme travaillant la terre à l'aide d'une bête plutôt que d'une machine est celle qui entoure ce château heureux où le mal sera détruit. La distance entre le château et le paysan est intéressante aussi, surtout puisque le château est élevé. Un des critiques contemporains a vu cette scène comme un tableau rassurant :

[C]e laboureur d'il y a cinq cents ans, qui jette le grain dans cette terre noire, pendant que le château qui le protège et l'exploite à la fois se profile dans le lointain. (cité dans Gasiglia-Laster 83)

Donc, il voit le château comme une présence positive qui protège le paysan naïf. Il semble que l'exploitation du travailleur soit nécessaire et que l'homme et le seigneur aient un système d'échanges raisonnable, selon ce critique. Cette nostalgie ne se limite pas à la première scène ; beaucoup de gens ont accepté cette idée purifiée du Moyen Age et l'ont considérée comme un style de vie à imiter. Dans une notice sur le film, Paulvé, le producteur, exprime un désir de montrer la simplicité de cet âge comme préférable à la sophistication des temps modernes :

Les sentiments humains n'ont pas varié au cours des siècles mais au Moyen Age ils étaient empreints d'une telle pureté et d'une telle simplicité dans le fond et la forme, étrangers à notre besoin maladif de sophistication moderne, que leur peinture ne doit pas manquer d'être du plus grand intérêt. (cité dans Sims, « Démons » 71)

Donc les auteurs ont considéré la primitivité du Moyen Age comme une des raisons de l'utiliser comme cadre de leur film. Il est probable que les médiévalistes ne seraient pas d'accord avec une telle description, mais elle souligne le besoin des nazis de tout purifier – même l'histoire.

Même dans la représentation du Moyen Age, il y a des commentaires moraux qui suggèrent l'opposition entre le régime contemporain et la Troisième République. D'un côté, le personnage d'Anne incarne les valeurs de la courtoisie – elle est pure, innocente, civilisée et prête à aimer. De l'autre côté, son fiancé Renaud représente un barbarisme médiéval avec son enthousiasme pour la chasse, le tournoi, la vengeance et la virilité (Sims, « Démons » 81). Il déteste l'amour et embrasse la violence ; à un moment donné, il dit qu'il aime bien tuer (Gasiglia-Laster 86). Cette opposition n'est pas tellement différente de celle entre la nouvelle esthétique et le réalisme qui l'a précédée ; la pureté morale est très importante à ce moment historique, d'après les valeurs de Vichy, tandis que la réalité violente et corrompue est dédaignée. L'idée est renforcée de façon visuelle en regardant les visages d'Anne et son fiancé. Le visage de la femme est beau et sans tâche. Mais le visage de Renaud est marqué d'une cicatrice, ce qui suggère la violence et la défiguration en même temps (Sims, « Démons » 80). Donc, il porte la double honte d'un esprit trop violent et un corps endommagé, qui est le contraire de l'idéal aryen, basé surtout sur la perfection physique.

La perfection d'Anne, pourtant, va plus loin que sa nature ou son visage. Sa morale est exemplaire selon la Révolution Nationale. Pour le gouvernement de Vichy, la femme devait être la gardienne de la vertu de famille et protéger l'ordre moral (Ehrlich 181). Cette idée mène à une deuxième interprétation possible du concept d'Anne comme

héroïne. Gasiglia-Laster a suggéré que ce rôle signifie un changement dans l'hierarchie sexuelle, puisque c'est la femme qui sauve l'homme. Mais étant donné les idéaux du régime, n'est-il pas possible que ce soit un éloge de la femme forte qui doit vaincre l'immoralité du diable ? En fait, au moment où Gilles se rend compte de son amour pour Anne, il lui demande de le sauver par la pureté qui lui manque :

Anne si simple, si jeune, si fraîche et si vivante...protégez-
moi...apprenez-moi à vivre...Avant de vous connaître, j'ai toujours fait
semblant..mon cœur était glacé.. (Prévert 25)

Cet énoncé semble résumer le rôle d'Anne comme un être pur qui doit sauver la moralité des autres. Cette représentation de la femme est diamétralement opposée à celle de Dominique. Ce personnage est manipulateur, cruel, sensuel et très obéissant au diable. Elle ne connaît pas l'amour, elle aime de manière sexuelle sans sentiment. Au lieu de la courtoisie d'Anne, Dominique prend une attitude qui fait d'elle presque une prostituée (Sims, « Démons » 79). Bien sûr, dans un film qui soutient l'esthétique de Vichy, une telle femme ne pourrait être qu'une envoyée du diable, sans qualités rédemptrices ni joie dans sa vie.

En fin de compte, *Les Visiteurs du Soir* contient quelques éléments qui peuvent être interprétés comme appels à la Résistance, mais sa morale et son esthétique sont tous les deux mis du côté de Vichy. On est tenté de s'accorder avec Sims, qui constate que ce film incarne l'idée « régressive » et « nationaliste » de ce dernier (« Démons » 88). Il se peut que ces aspects de l'esthétique nazie ne soient pas mis dans le film à cette fin, mais il faut avouer qu'ils nuisent à l'image des *Visiteurs du Soir* comme un ouvrage résistant. Au mieux, c'est un film dont les responsables étaient obligés de coopérer avec les

exigences du gouvernement ; au pire, c'est un film qui a contribué au lavage de cerveau effectué par les nazis.

A la même époque, il y avait un film qui était complètement différent de celui de Carné. Situé aux années 1940, très réaliste et sans héros discernables, *Le Corbeau* d'Henri-Georges Clouzot, 1943, était quand même le sujet d'un débat. Il faut d'abord remarquer que l'univers de Carné est tout à fait opposé à celui de Clouzot. Pour celui-ci, c'est le malin qui vainc le bien, la folie qui triomphe sur la raison (Bianchi 21). L'action de ce film se déroule dans un petit village qui se trouve, selon l'indication dans l'avant-première scène, « ici ou ailleurs ». Pour éviter de préciser, le metteur en scène a même inventé le nom du village, St-Robin. L'histoire du film concerne des lettres anonymes circulant dans la ville, accusant chaque personnage d'une immoralité quelconque. Le public suit l'intrigue par les yeux du Docteur Germain, qui est accusé d'être avorteur. Pendant le film, il y a plusieurs théories avancées pour identifier « Le Corbeau », mais bien qu'il n'y ait qu'un « Corbeau », tout le monde est coupable de quelque chose, que ce soit d'écrire des lettres de dénonciation ou d'être immoral dans la vie privée. Ce film violent a causé un véritable scandale au moment de sortir. Pour les gens de droite, c'était trop immoral et anticlérical ; pour les gens de gauche, c'était de la « propagande antifrançaise soigneusement enveloppée » (Sims, « Henri-Georges » 752).

Le manque de moralité dans le film était d'une grande importance, surtout pour les autorités du gouvernement de Vichy. Un de ceux-ci a exprimé ainsi son indignation :

Cette bande, dont la valeur technique n'est pas contestable, aurait été réalisée dans l'intention moralisatrice de montrer au public les ravages de toutes sortes exercés par les lettres anonymes. Mais pour que cette

intention fût réalisée, encore eût-il été nécessaire de ne point y montrer les vices et agissements néfastes de toutes sortes qui y sont évoqués et même parfois étalés : avortements, ivrognerie, adultère... (cité dans Bertin-Maghit 102)

Pourtant, les résistants étaient aussi offensés par l'ambiguïté et la franchise du film que les collaborateurs. Le premier numéro des *Lettres françaises*, journal clandestin, montre une grande fureur contre ce film (Bertin-Maghit 177). Même après la Libération, il y avait un article qui allait jusqu'à le mettre dans le même cadre que *Mein Kampf* :

[C'est] une œuvre qui consentit à représenter la France comme une nation pourrie, dégénérée, petite bourgeoise, vicieuse et décadente, en concordance avec les assertions de *Mein Kampf*. (cité dans Sims, « Henri-Georges » 753)

Avec une opposition tellement véhémente des deux extrêmes de la politique, on se demande comment Clouzot a réussi à produire son film.

Pour répondre à cette question, il faut considérer que Clouzot a travaillé à la Continental, où il avait plus de liberté qu'il n'aurait eue ailleurs. Un producteur français à l'époque ne considérerait même pas un film qui allait contre la politique des occupants ou la morale de la Révolution Nationale (Sims, « Démons » 65). *Le Corbeau* est aussi problématique du point de vue temporel ; il était interdit de situer un film aux années 1940 sans que ce soit de la propagande (Régent 7). Encore une fois, c'est probablement le fait de travailler à la Continental qui a permis une telle transgression. En fait, c'est aussi la domination des entreprises allemandes sur le gouvernement français qui a fait que Clouzot était exempt de la censure morale de Vichy (Bertin-Maghit 103). De plus, le

réalisateur n'était pas obligé de chercher des visas de production non plus, sa production étant acceptée sans question, puisque c'était un film de la Continental (Sims, « Henri-Georges » 749).

Malheureusement, le fait de travailler pour l'occupant était aussi un obstacle à la réception du film de Clouzot par le public, surtout les résistants. A leur avis, le film était décidément collaborationniste et antifrançais. Le réalisateur a dit avoir accepté un poste à la Continental pour ne pas « crever de faim », ce qui est tout à fait possible à cause de la persécution des résistants par les nazis (Bertin-Maghit 225). Mais il a montré aussi une certaine indifférence envers le problème de la collaboration, disant qu'il n'avait pas honte de travailler avec les collaborateurs puisque cela ne le regardait pas (226). Malgré toutes ses protestations, la Résistance regardait *Le Corbeau* comme une double collaboration, évoquant et les studios Continental et le contenu moral (Sims, « Henri-Georges » 752). Pour leur part, les collaborationnistes avaient plus souvent tendance à louer le film. Lucien Rebatet voulait voir même plus d'analyse des faiblesses humaines et Brasillach y voyait « un chef-d'œuvre de la cruauté » (761). Cette fascination est peut-être expliquée par une idée de Drieu La Rochelle qui parle de la nécessité du mal pour retrouver le bien (762). Une telle logique aurait aidé les collaborateurs à justifier ce qu'ils faisaient ; s'il y avait de la violence ou des misères pour leurs concitoyens, c'était nécessaire. Comme le *Corbeau* qui doit créer des conflits pour assainir son village, ils devaient dénoncer et trahir leurs voisins pour purifier la France.

Mais la critique la plus grave des résistants était basée sur la représentation des Français dans le film. Dans ledit numéro des *Lettres françaises*, les auteurs de la critique disent avoir vu un spectacle qui montre la chute morale du peuple français par le

microcosme d'une petite ville (Bertin-Maghit 177). Il est vrai que de tous les habitants de St-Robin, aucun n'est aimable. Donc, c'est l'image de l'amoralité qui offense et les résistants et les collaborateurs. Il est difficile de trouver la différence entre les deux groupes quand les *Lettres françaises* louent un autre film de son « courage, [...] santé morale et [...] vérité nationale » (cité dans Bertin-Maghit 177). Cette citation montre une sorte de confusion dans la Résistance. Ces gens voulaient être débarrassés d'un système qui leur prescrivait un code de mœurs stricte. En même temps, ils ont critiqué des films qui représentent des Français qui ne s'assimilent pas à ce code. C'est logique que les résistants voulaient voir une représentation des Français supérieurs, mais la supériorité dans ce film reste dans sa capacité de regarder la réalité en face.

Beaucoup de critiques ont fait attention à la représentation des enfants et des femmes dans le film. La seule enfant qui joue un grand rôle est Rolande, une fille de quatorze ans qui passe son temps à espionner les adultes, à mentir et à voler de la caisse du travail. Un autre enfant ment à Germain, disant qu'elle n'a pas vu de lettre ; en fait, elle l'a cachée dans sa poche. Cette idée des enfants ainsi corrompus était scandaleuse à l'époque (Ehrlich 182-83). Les femmes ont aussi souffert une représentation pas flatteuse. Laura est une assistante sociale mariée, blonde, modeste – le modèle d'une femme idéale selon Vichy. Mais elle n'avoue jamais qu'elle sait le vrai nom du Corbeau ; il semble même qu'elle ait écrit quelques lettres de sa propre main. Elle reste silencieuse pendant que sa sœur innocente, dont elle a volé le mari, est accusée à tort par tout le village. Elle cherche à devenir la maîtresse de Germain. Enfin, son métier charitable et sa façade de perfection cachent une âme troublée et égoïste. Quant à sa rivale, Denise, c'est une séductrice qui semble ne pas avoir de mœurs. Ehrlich remarque

que ce personnage est introduit au lit, presque nu, maquillé et fumant (181). Il est évident que ce sont des traits de femme que Vichy détesterait. De plus, elle est invalide, encore une caractéristique dédaignée par l'occupant. Mais Denise est le seul bon personnage, s'il y en a dans ce film ; elle ne se laisse pas aller dans la folie de ses voisins et refuse de condamner quelqu'un sans preuves de culpabilité (181-82). A St-Robin, ce n'est pas le métier, ni l'apparence de perfection qui fait de quelqu'un une bonne personne, c'est plutôt son bon sens et sa volonté d'être juste. Bien sûr, cette attitude, ainsi que l'opposition entre la perfection physique de Laura et la défiguration de Denise, montre qu'il y a un aspect résistant assez fort dans *Le Corbeau*. Peut-être si les résistants l'avaient regardé de plus près, ils en auraient trouvé d'autres.

Le manque de moralité chez les personnages peut être interprété comme un affront contre le gouvernement de France, mais le sujet du film apporte d'autres idées anti-Vichy. Dans St-Robin, les lettres anonymes dénoncent les gens qui ont toutes sortes de faiblesses, mais en France aux années 1940, beaucoup de lettres anonymes circulaient qui dénonçaient les membres de la Résistance. Puisque le film caractérise les auteurs de telles lettres comme cruels, égoïstes et sans remords, on peut conclure qu'il critique cette pratique et veut l'exposer comme une activité des lâches. Bianchi remarque aussi que par le réseau des lettres, l'accusateur devient toujours l'accusé (25). De cette façon, le Corbeau est finalement tué par la mère d'une de ses victimes, un malade qui s'est suicidé. On peut interpréter la « victoire » de la mère comme un espoir pour les résistants – peut-être remporteraient-ils un jour la victoire sur leurs propres accusateurs. En tout cas, la suggestion du mauvais caractère moral des auteurs n'a pas échappé à l'attention des Allemands.

Louis Chavance, le scénariste du *Corbeau*, a raconté une anecdote intéressante qui illustre un problème avec le Gestapo. Evidemment, quand ces autorités ont vu le slogan : « La loi est-elle suffisamment forte pour punir les auteurs des lettres anonymes ? »⁵, elles ont été scandalisées et ont demandé que ce soit changé immédiatement (Ehrlich 183). Cette histoire est vraisemblable, surtout parce que les journaux de l'époque étaient remplis d'éditoriaux où les journalistes ont condamné cette pratique (183). Le choix de sujet était si controversé que Clouzot était finalement viré par la Continental ; le Kommandateur l'accusait de décourager de telles lettres (184). Les Allemands voulaient que ces lettres continuent à arriver.

L'histoire des lettres est un parmi plusieurs exemples des cas dans le film où il est difficile de décider où se trouve le bien et où se trouve le mal. Il y a une scène dans *Le Corbeau* qui illustre cette idée quand le psychiatre fait osciller la lampe d'une salle de classe. Il se moque de Germain, lui demandant s'il peut être sûr d'être du côté de la lumière et non pas celui de l'ombre. Cette confusion est une idée centrale du film, qui rejette le concept d'une distinction nette entre le bien et le mal. Selon cette logique, les gens comme Germain qui sont convaincus d'avoir raison ne sont pas certains d'eux-mêmes ; ils mentent pour ne pas confronter les difficultés d'un monde où il est presque impossible de faire du bien pur. En fait, tout le monde est coupable ; si tout le monde reçoit des lettres, il est sûr que beaucoup en écrivent aussi (Sims, « Henri-Georges » 767).
Didier Daix résume la situation ainsi :

On a...l'impression d'autant de mares distinctes s'agglomérant pour former un vaste marécage...immobile, qui ne mène nulle part. Rien n'y est clair ni franc. Les intentions restent obscures, les actions n'ont pas

⁵ Ma traduction.

toutes des justifications apparentes et les sentiments ne sont pas toujours compris. Le dénouement lui-même ne parvient pas à faire la pleine lumière sur tous ces événements. (cité dans Sims, « Henri-Georges »755)

Mais n'est-ce pas aussi une description de la vie quotidienne en France à cette époque ? Peut-être les collaborateurs font-ils ce qu'ils font parce qu'ils pensent faire du bien ; le même est vrai pour les résistants. Est-ce qu'on peut dire que tout collaborateur était immoral et que chaque membre de la Résistance avait une âme sans tâche ? C'est peut-être justement cette question qui a causé tant de scandale chez les résistants. Ehrlich constate qu'ils avaient besoin de croire que le bien et le mal étaient séparés par une distinction claire et sans confusion. Le fait de rejeter l'idée d'un héros triomphant sur un vilain niait toute la justification de la Résistance (187). Malheureusement, bien que les résistants aient détesté cette représentation, c'est probablement une des plus vraies.

Il est certain que le film a soulevé beaucoup de réactions violentes. Les journaux étaient pleins de rumeurs et d'accusations contre le film et son réalisateur. Une des rumeurs les plus célèbres venait du premier numéro des *Lettres françaises* qui prétendait que le film avait été montré en Allemagne sous le titre *Province Française*, ce qui lui donnerait une qualité générique et décidément antifrançaise (Bertin-Maghit 177).

Clouzot a finalement eu l'occasion de nier cette rumeur devant le Comité de libération du cinéma français, où il a pris le lieutenant Colin-Reval comme témoin que le film n'était même pas projeté en Allemagne (224). Evidemment les Allemands ont trouvé que le film était trop démoralisant pour leur peuple (Sims, « Henri-Georges » 753). Ce fait est surtout intéressant à la lumière d'une autre rumeur, publiée dans *L'Ecran Français*, qui prétendait que c'était les Allemands qui avaient commandé le film (Ehrlich 178). Cette

rumeur était fausse aussi, puisque Louis Chavance avait déjà commencé à écrire le scénario en 1933 (Sims, « Henri-Georges » 766). Bien que Clouzot ne soit pas coupable des choses dont il était accusé, il n'a jamais eu le pardon de la Résistance française ; à un festival de cinéma juste après la Libération, *Le Corbeau* n'était pas à l'affiche, probablement parce que le festival était censé célébrer le manque de collaborationnisme dans le cinéma français (746).

Cette hostilité contre Clouzot et son film continuait même après la Libération, où il était obligé de prouver la fausseté de ces rumeurs pour éviter une punition plus grave que celle qu'il a finalement subie. Pendant son temps devant le Comité de libération du cinéma français, Clouzot a reçu un peu de soutien des résistants ; quelques-uns le considéraient comme un bouc émissaire pour l'industrie et le défendaient dans une lettre signée par des gens comme Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre et Claude Vermorel (Bertin-Maghit 225). Mais ces protestations ne servaient à rien ; les gens qui avaient travaillé sur *Le Corbeau* ont souffert des punitions plus graves que celles des gens qui avaient produit la propagande. Clouzot et Chavance étaient exclus de l'industrie « à perpétuité », tandis que les vedettes du film étaient emprisonnées et d'autres acteurs étaient exclus pendant des périodes de deux à douze mois (Ehrlich 176). Clouzot n'a pas travaillé pendant quelques années ; son prochain film est sorti en 1947 (Bertin-Maghit 228). Il est dommage que les Français n'aient pas accepté le travail de Clouzot comme un éloge de l'esprit français. Ceux qui l'ont interprété comme anti résistance parce qu'anti français ont manqué la réalité de ces personnages ; surtout quand il fallait combattre l'occupant, il fallait aussi voir le monde comme il était, non pas comme on le voudrait. Ce n'est pas anti français ou défaitiste ; c'est un appel à la raison. Le grand

conflit du film ne vient pas des scandales mais du manque de différence entre le crime et l'immoralité. Les personnages se condamnent pour leurs immoralités particulières, mais ils sont ainsi distraits du vrai crime : les lettres anonymes. Avant l'arrivée du Corbeau, tout le monde vivait ensemble sans problèmes ; ce sont les dénonciations qui mènent aux horreurs. Selon le film, le seul crime est la dénonciation des autres, donc la collaboration.

Alors, l'industrie cinématographique était une des plus difficiles à déchiffrer du point de vue politique. Elle était surveillée par les Allemands de façon soignée par un système de visas et censure qui assurait que les possibilités de propagande ne soient pas perdues. Ils faisaient pression sur chaque personne dans l'industrie pour contrôler la plupart des cinéastes français et l'industrie elle-même. Bien qu'il y ait eu des collaborateurs, ils ont agi pour gagner de l'argent ou une bonne position dans l'industrie ; ils n'ont pas participé par enthousiasme pour la politique nazie. La Résistance des cinéastes était courageuse et active, mais ne s'est pas beaucoup montrée de façon artistique. En revanche, après la guerre ses documents et preuves étaient sans doute indispensables aux réunions du Comité de libération du cinéma français, assurant la punition des coupables. Les films de l'époque étaient surtout ambigus. La production des *Visiteurs du Soir*, toujours considéré comme un grand chef-d'œuvre du cinéma français, était une étape décisive dans le développement de son industrie. Mais du point de vue politique, il est difficile à situer. Son intrigue suggère la Résistance, mais son esthétique et sa morale sont décidément du côté de Vichy. On ne dirait pas que ses auteurs étaient des collaborationnistes ; il est pourtant difficile de nier leur volonté d'obéir à la politique de l'époque, plutôt que d'y lancer un défi. En revanche, l'intrigue du *Corbeau*, avec ses scandales et suicides,

pourrait être interprétée comme anti français ou anti Vichy. Toutefois, il condamne une des plus viles pratiques de l'époque et suggère ainsi une attitude d'anti collaborationnisme. Clouzot ne craignait pas de courir des risques pour dire la vérité sur la vie sous l'Occupation, bien que ses spectateurs n'aient pas été tous prêts à l'entendre. Il résistait même à l'hypocrisie de la Résistance et ce courage a apporté de sévères conséquences pour lui et ses employés. Finalement, les tendances politiques des cinéastes sous l'Occupation n'étaient définies ni par leurs associations professionnelles, ni par un seul aspect de leurs films ; il était plutôt question de faire le nécessaire pour qu'un film sorte et de faire tout son possible pour qu'un message de résistance atteigne le public.

CHAPITRE 5

CONCLUSION

A cause de leurs différences de nature, de obstacles et de méthodes, il est difficile d'établir des problèmes et des solutions qui s'appliquent à toutes les formes d'art étudiées ici. On peut dire qu'en général, il était plus probable qu'un artiste collaborerait plutôt que de résister. Leurs raisons étaient variées. Pour la plupart, c'était par peur ou pour la préservation de soi. Il paraît que très peu des collaborateurs ont aidé les Allemands à cause d'une conviction forte. Mais il faut examiner la littérature, le théâtre et le cinéma séparément pour résumer la situation avec justesse. Dans tous les trois cas, les nazis voulaient effacer le passé « corrupteur » et le remplacer avec des normes et des morales nouvelles. Puisqu'ils étaient obligés d'utiliser différentes méthodes dans chaque cas, il y avait des résultats assez variés.

Dans le domaine de la littérature, les Allemands ont établi de nombreuses listes d'œuvres interdites pour éliminer tout ce qu'ils identifiaient comme corrompu ou corrupteur. Pour faire pression sur les écrivains contemporains, ils ont limité les rations de papiers et d'autres choses nécessaires à l'écriture. Ils ont créé plusieurs branches de censure et de propagande pour examiner les nouvelles œuvres et ils ont dirigé des maisons d'éditions ainsi que des journaux littéraires avec leur soutien financier. Beaucoup d'auteurs ont décidé de ne pas publier pour éviter la honte de la collaboration ou le risque de la Résistance. Pour ceux qui cherchaient l'occasion de devenir riche et célèbre, ainsi que ceux qui aimaient la politique nazie, la collaboration était le chemin à prendre. Quant à ceux qui voulaient résister, ils ont créé leurs propres maisons d'éditions

clandestines. Ils ont aussi établi une alliance avec l'Angleterre, où leurs œuvres étaient souvent republiées et circulaient parmi les Français qui habitaient là-bas. Toutes ces possibilités étaient dues à la nature individuelle des œuvres littéraires ; puisque on pouvait les lire et les distribuer en secret, il était assez facile d'éviter l'œil des Allemands.

Le théâtre n'avait pas de tels avantages. Puisque le drame est un art performatif, les représentations étaient toujours sous surveillance. D'abord, les occupants ont interdit toute représentation d'une pièce connue comme corruptrice, pro anglais, pro français ou incluant des groupes « impurs ». Ils veillaient aussi sur les productions elles-mêmes ; s'ils voyaient un aspect non favorable à leurs buts, ils pouvaient censurer ou terminer une pièce. Dans les cas où un théâtre quelconque dépendait de l'état pour son argent, surtout à la Comédie-Française, ils ont changé l'administration jusqu'à ce qu'elle soit collaborationniste. Puisqu'une pièce pourrait être terminée d'un jour à l'autre, il était très important pour les dramaturges résistants de bien cacher tous les messages de résistance. Pour atteindre ce but, ils ont retourné la propagande nazie contre elle ; les symboles de la Révolution Nationale sont devenus les symboles de la France qui cherchait à se libérer. Ainsi, ils ont souvent réussi à éviter la censure tout en communiquant leur soutien pour la Résistance.

Puisque les films étaient plus permanents que les représentations au théâtre, les nazis devaient y faire beaucoup plus attention. Ils ont publié des listes interdisant certains films qui montraient une moralité douteuse ou une attitude qui pourrait nuire à leur politique. Pendant l'Occupation, ils ont aussi créé plusieurs systèmes de visas compliqués afin d'interdire la production d'un film qui ne satisfaisait pas à toutes sortes d'exigences. Leur propre entreprise cinématographique, la Continental, assurait qu'aucun film

n'apporterait plus d'argent aux Français qu'aux Allemands et les punitions avec lesquelles ils menaçaient les artistes ont garanti la coopération des vedettes du cinéma. L'attention donnée au cinéma français semble être de loin la plus stricte des trois étudiées ici. A cause des grands obstacles mis en place par l'occupant, la Résistance par le cinéma était très difficile. Donc, beaucoup de cinéastes résistants ont participé à une Résistance basée sur l'action clandestine plutôt que sur le combat artistique. Les films qu'on a produits à cette époque sont souvent difficiles à déchiffrer. Leurs messages politiques, s'il y en a, devaient être très subtils pour échapper à la censure, ce qui fait qu'ils échappent aussi à la perception des spectateurs. Parfois, leurs intrigues soutenaient un côté, tandis que leurs esthétiques ou morales soutenaient l'autre. Dans beaucoup de cas, il n'y a pas de consensus sur les sens définitifs de ces films, même aujourd'hui.

Il est clair que l'Occupation a influencé les arts de son époque, mais il y a aussi quelques effets sur l'art français qui ont duré après 1945. Dans la littérature française, on a perdu beaucoup d'écrivains qui étaient tués par les Allemands ou par les autorités après la Libération. D'autres se sont suicidés. Mais une nouvelle génération d'auteurs est arrivée pour les remplacer, ce qui a sans doute changé l'esprit de la littérature en France. La Résistance a créé une renaissance de la poésie en France quand les poètes se sont chargés du courage de leur peuple. L'Occupation et la Libération ont forcé les écrivains à considérer leur responsabilité. Quand quelques-uns étaient tués pour ce qu'ils avaient écrit, d'autres devaient se poser les questions sur leurs propres œuvres et leur rôle dans la défaite ou la libération de leur pays. Au théâtre, l'Occupation a mené à une ressuscitation des vieux mythes et légendes dans les pièces écrites à l'époque. En ce qui concerne la dimension performative du théâtre, il est difficile de définir des changements qui ont duré

après l'époque de la guerre, mais il est probable que le théâtre comme institution a subi des changements importants. Le cinéma voyait la naissance d'une nouvelle génération comme celle de la littérature quand les cinéastes établis ont fui la France. En fait, la présence des Allemands a finalement eu une influence très positive sur cette industrie. L'argent et l'organisation des nazis ont beaucoup contribué à la revitalisation du cinéma français. L'exclusion des films américains et anglais, ainsi que ceux de plusieurs autres pays, a donné à cette industrie quelques années de paix, pendant lesquelles elle s'est fortifiée. A la Libération, le cinéma français était fort, rajeuni et plus prêt à affronter la compétition internationale. Aujourd'hui, il a une réputation prestigieuse partout dans le monde, surtout pour ces films d'art ; cette réputation est due en quelque partie à l'Occupation allemande. Ces trois formes artistiques ont subi de grands changements pendant l'Occupation, mais ils ont toujours gardé leur identité française par des manipulations clandestines ou des sens cachés. A la fin, ils sont sortis forts et prêts à affronter les questions morales de l'Occupation et les incorporer dans la littérature, le théâtre et le cinéma français d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- « Alain. » Dictionnaire des écrivains français. ed. Jean Malignon. 1971 ed.
- Alain. « Le Travail. » La Nouvelle Revue Française 332 (1941) : 558-60.
- Anouilh, Jean. Antigone. Nouvelles pièces noires. Paris : Editions de la table ronde, 1946.
- Aragon, Louis. « La rose et le réséda. » La Diane Française. Paris : P. Seghers, 1945.
- Beauvoir, Simone de. Les Bouches Inutiles. Paris: Gallimard, 1945.
- , La Force de l'âge. Paris: Gallimard, 1960.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. Le cinéma sous l'Occupation : Le monde du cinéma français de 1940 à 1946. Paris: Olivier Orban, 1989.
- Bianchi, Pietro. « Henri-Georges Clouzot. » Trans. Mignani, Rigo. Yale French Studies 17 (1956) : 21-26.
- Le Corbeau. Dir. Henri-Georges Clouzot. Sinister Cinema, 1943.
- Drieu la Rochelle, Pierre. Les Chiens de Paille. Paris: Gallimard, 1964.
- , Journal 1939-1945. Ed. Julien Hervier. Paris: Gallimard, 1992.
- Ehrlich, Evelyn. Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation. New York: Columbia University Press, 1985.
- Eluard, Paul. « Liberté. » Poésie et vérité. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1943.
- Forbes, Jill. « The Liberation of the French Cinema ? » French Cultural Studies 5.3 (1994) : 253-63.
- Galster, Ingrid. « *Les Mouches* sous l'Occupation: à propos de quelques idées reçues. » Les Temps Modernes 531-533 (1990) : 844-859.
- Gasiglia-Laster, Danièle. « *Les Visiteurs du soir* : une date peut en cacher une autre. » Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 47 (1995) : 79-98.
- Georges, André. « *L'Antigone* de Jean Anouilh : Dramaturgie et Psychologie. » Revue d'histoire du théâtre 216.4 (2002) : 347-358.

- Laroulandie, Fabrice. La France des années 1940. Paris: Ellipses, 1999.
- Leforestier, Pierre. « Le procès de Jeanne d'Arc. » La Nouvelle Revue Française 339 (1942) : 495-7.
- Marsh, Patrick. « Jeanne d'Arc During the German Occupation. » Theatre Research International 2 (1977) : 139-45.
- , « Rôle de la Comédie-Française pendant la guerre. » Revue d'histoire du théâtre 33.3 (1981) : 295-318.
- , « Le théâtre et la censure. » Revue d'histoire du théâtre 33.3 (1981) : 273-94.
- , « Le théâtre et la presse. » Revue d'histoire du théâtre 33.3 (1981) : 273-94.
- , « Le théâtre et la Résistance. » Revue d'histoire du théâtre 33.3 (1981) : 273-94.
- Martinoir, Francine de. La littérature occupée : les années de guerre 1939-1945. Paris: Hatier, 1995.
- « Mary, Queen of Scots. » Microsoft Encarta Encyclopedia. CD-ROM. 2002.
- Prévert, Jacques et Pierre Laroche. Les Visiteurs du soir, dans L'Avant-scène du cinéma 12 (1962) : 4-46.
- Régent, Roger. « Le temps des révélations. » L'Avant scène du cinéma 12 (1962) : 7.
- Sims, Gregory. « Démons et merveilles : Fascist Aesthetics and the "New School of French Cinema" (*Les Visiteurs du soir*, 1942). » Australian Journal of French Studies 36.1 (1999) : 58-88.
- , « Henri-Georges Clouzot's *Le Corbeau* (1943): The Work of Art as Will to Power. » MLN 114 (1999) : 743-79.
- Vercors. Le silence de la mer. Londres : Hachette, 1943.
- Vermorel, Claude. Jeanne avec nous : pièce en quatre actes. Paris : Editions Balzac, 1942.
- Les Visiteurs du soir. Dir. Marcel Carné. Home Vision : Public Media Incorporated, 1990.
- Witt, Mary Ann Frese. « Fascist ideology and theatre under the Occupation: the case of Anouilh. » Journal of European Studies 23 (1993) : 49-69.