

5-2015

Les Mutations d'un lieu de mémoire. Le Vélodrome d'Hiver au cinéma : 1970 et 2010

Talia Rose Rees Mason
Bates College, tmason@bates.edu

Follow this and additional works at: <http://scarab.bates.edu/honorsthesis>

Recommended Citation

Mason, Talia Rose Rees, "Les Mutations d'un lieu de mémoire. Le Vélodrome d'Hiver au cinéma : 1970 et 2010" (2015). *Honors Theses*. 125.
<http://scarab.bates.edu/honorsthesis/125>

This Restricted: Embargoed [Open Access After Expiration] is brought to you for free and open access by the Capstone Projects at SCARAB. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of SCARAB. For more information, please contact batesscarab@bates.edu.

**Les Mutations d'un lieu de mémoire. Le Vélodrome
d'Hiver au cinéma : 1970 et 2010**

**The Mutations of a Memory Site. The Vélodrome
d'Hiver in the Cinema: 1970 and 2010**

Thèse d'Honneur
de
Talia Rose Rees Mason

Présentée
au Département d'Études Françaises et Francophones
Bates College

In partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts

Lewiston, Maine
4 mai 2015

Remerciements

Merci Professeur Alexandre Dauge-Roth pour votre soutien tout au long de ce processus et d'avoir ouvert mes yeux à la puissance d'un lieu dans la mémoire collective.

Merci Professeur Rachel Boggia pour les mots d'encouragement pendant toute l'année, même quand vous n'étiez pas sur le campus.

Merci aux rescapés du Vél d'Hiv qui ont pris la parole pour partager leurs expériences de ce lieu de mémoire et d'avoir fait connaître cet événement dans le monde entier.

Merci Michel Mitrani, Joseph Losey, Roselyne Bosch et Gilles Paquet-Brenner pour vos œuvres filmiques. Grâce à vous, le Vélodrome d'Hiver restera inscrit dans la conscience et l'histoire française.

Merci au Département de Français et d'Etudes Francophones de m'avoir permis d'explorer ce sujet pendant deux semestres. C'était passionnant de me perdre dans le Paris de 1942.

Merci Hannah Miller et Daniela Velasco pour votre connaissance du processus d'Honneurs et pour avoir su me garder saine d'esprit cette année.

Merci Eema, Abba et Noah pour me soutenir avec une foi inébranlable.

Table des matières

Remerciements	ii
Introduction.....	1
Une littérature historiographique	1
L'unicité de chaque représentation	2
Le film comme lien avec le passé.....	3
Comprendre la complexité de la mémoire au cinéma.....	5
Lieux de mémoire	7
La rafle : faits et chiffres	10
Les années 1940 et la collaboration française.....	12
Le quota des Allemands.....	15
Autres figures centrales.....	15
La polémique Zemmour.....	18
Un lieu symbolique, un lieu de mémoire	19
Histoire de la reconnaissance officielle	21
Jacques Chirac : les premiers discours.....	21
La Résistance : les Justes de France	23
L'évolution des discours	24
Histoire de la représentation filmique du Vél d'Hiv	29
La lutte contre le négationnisme et le devoir de mémoire	29
Traitement filmique de la Shoah : chronologie.....	30
Films abordant la grande rafle	31
Le rôle du documentaire	33
Le statut de l'image et des lieux de mémoire.....	35
La photographie	35
Du hors champ photographique à la création cinématographique.....	36
Les manières de voir	37
La mémoire et l'histoire.....	39
Les lieux de mémoire.....	41
Vichy comme lieu de mémoire.....	44
Lieux de mémoire mutants.....	46
Les guichets du Louvre : la première représentation	50
Comprendre Paul Laubier	51
Le Paris de 1942.....	52
Signes de l'objectivation des juifs	54
La France de Mitrani.....	57
Le rôle de la représentation.....	62
Le film comme re-présentation.....	64
Fiction et réalité dans <i>Les guichets du Louvre</i>	66
Les lieux de mémoire revisités	69
Walter Benjamin et <i>Les guichets du Louvre</i>	71
<i>Monsieur Klein</i> : le rôle de l'Autre dans une représentation filmique.....	74

Objectivations et dépossessions	75
Comment interpréter la Shoah ?	76
Limites fictionnelles dans les reconstructions historiques	78
Représentations de la figure du juif dans la société française	80
La mémoire collective à travers <i>Monsieur Klein</i>	83
Le rôle du cinéma dans les représentations de la Shoah	86
L'utilisation du Vélodrome comme lieu de mémoire	88
Un événement qui vise tous les Français	91
<i>La Rafle : comment reconstruire ce passé au XXI^e siècle ?</i>	94
Galerie de personnages et hiérarchisation	95
Le rôle de l'oubli	100
Le réalisme traumatique	102
Mimesis et poesis	103
Lieu de mémoire et <i>La Rafle</i>	106
<i>Elle s'appelait Sarah : le rôle de la temporalité dans une représentation filmique de la Shoah</i>	108
Les protagonistes du film	109
Le film vs. le roman	113
Le Vélodrome d'Hiver comme lieu de mémoire	116
Le rôle des temporalités	119
La fiction vs. la réalité	121
Le réalisme traumatique à l'œuvre	123
Le film comme vecteur de mémoire	124
Lieu de mémoire mutant et devoir de mémoire	126
Conclusion	131
Bibliographie	138

Introduction

Analyser des œuvres cinématographiques qui abordent la rafle du Vélodrome d'Hiver des 16 et 17 juillet 1942 en France demande de les comprendre dans un contexte historique et théorique. James Young, Michael Rothberg, Henry Rousso et Pierre Nora offrent chacun des concepts utiles pour analyser la construction de ces représentations et celle du regard des spectateurs. En considérant deux films des années 1970 (*Les guichets du Louvre* de Michel Mitrani et *Monsieur Klein* de Joseph Losey) ainsi que deux films des années 2010 (*La Rafle* de Roselyne Bosch et *Elle s'appelait Sarah* de Gilles Paquet-Brenner), cette analyse cherche à établir comment ces cinéastes créent des re-présentations du Vélodrome d'Hiver (envisagé comme un lieu de mémoire) et problématise l'évolution et la mutation du rapport existant entre l'Histoire avec sa grande Hache et les histoires des rescapés de la rafle dans l'imaginaire de deux époques.

Une littérature historiographique

Young, dans son livre *Writing and Rewriting the Holocaust (Narrative and the Consequences of Interpretation)*, délimite comment une telle histoire peut être racontée de manière pertinente pour les morts et les survivants. Young suggère que

the truths of the Holocaust—both the factual and the interpretive—can no longer be said to lie beyond our understanding, but must now be seen to inhere in the ways we understand, interpret and write its history. Indeed, since the facts of the Holocaust eventually obtain only in their narrative and cultural reconstructions, the interrelated problems of literary and historical interpretation might now be seen as conjoining in the study of 'literary historiography'. (1)

Pour Young, il n'est pas question de séparer les deux genres, car les deux s'entremêlent dans la re-présentation de chaque médiation de la Shoah. L'historiographie littéraire reconnaît

l'impossibilité d'isoler les événements de leurs représentations et que les vérités littéraires et historiques de la Shoah ne peuvent pas être distinctes les unes des autres (1).

En comprenant qu'il existe une distinction entre la fiction et la réalité, il faut aussi considérer comment cette tension peut être problématique pour des survivants hantés par le passé. L'écrivaine française Charlotte Delbo exprime ce fait dans *La mémoire et les jours* quand elle indique : « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai » (14). Delbo n'arrive plus à séparer ces deux versions d'elle-même : celui d'Auschwitz et d'après comparée à qui elle a été. Delbo opte pour *Une Connaissance inutile* comme titre de son deuxième tome, soulignant de nouveau comment elle n'arrive pas à intégrer son expérience d'Auschwitz dans sa vie présente. La littérature historiographique demande aux lecteurs un regard critique sur ce qui est partagé, pour voir comment l'histoire peut devenir d'autant plus réelle pour ceux qui ne l'ont pas subie.

L'unicité de chaque représentation

La responsabilité du devoir de mémoire incombe aux survivants comme témoins vivants pour les morts, afin qu'ils ne meurent pas une deuxième fois dans la mémoire, autrement dit subisse une mort sociale. Ils doivent donc créer un lien entre le passé et le présent. Young suggère que chaque écrivain de l'Holocauste a une différente histoire à partager (39). Delbo écrit dans son œuvre *La mémoire et les jours* (1985) que,

Auschwitz est si profondément gravé dans ma mémoire que je n'en oublie aucun instant [...] je vis à côté. Auschwitz est là, inaltérable, précis, mais enveloppé dans la peau étanche qui l'isole de mon moi actuel [...]. Dans cette mémoire profonde, les sensations sont intactes. (12-13)

Or, cette mémoire profonde des camps l'oblige à partager ce passé. Cependant, ces expériences sont celles de Delbo, comme survivante, et ne peuvent pas être appliquées à nous tous. En fusionnant

les témoignages personnels avec l'Histoire factuelle, chaque œuvre contribue à l'apprentissage de cette époque historique et en maintient l'actualité. La complexité de ce passé ne peut pas être représentée en totalité dans un seul film. Il revient alors aux cinéastes de définir l'objet et le monde de représentation du passé en négociant entre les récits historiques et les témoignages, déterminant ce qui est « vrai » ou privilégié dans le cadre de leur film, tout en essayant d'être véridique quant à leur rapport au passé. Young indique cette gestion entre le vrai et le véridique en soulignant une tension où l'écrivain (ou le cinéaste dans ce cas) essaie de négocier cette double dimension parallèle en écrivant ou documentant leur vision de la vérité (16).

Young établit, comme Delbo, qu'il existe un niveau véridique au sein de ce qui est supposé être vrai ou réaliste. Toutefois, Young cite Robert Schole qui dit que, « All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we reconstruct versions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording. Only construction » (17). Schole suggère ici que chaque re-présentation offre une version poétique du passé. Cependant, chacun de ces films offre une perspective différente par rapport à une reconstruction ou re-présentation poétique ou mimétique. Certains de ces cinéastes ont voulu reproduire la rafle du Vél d'Hiv à l'échelle 1 : 1 et d'autres ont voulu créer un Vélodrome imaginaire qui ajoutent mais permet aussi à une interrogation approfondie de la rafle. En comprenant qu'un cadre mimétique veut donner aux spectateurs l'impression du « comme si vous étiez » et qu'un cadre poétique cherche à créer un dialogue nuancé autour du passé et présent et l'Histoire et les histoires de français (juif ou non-juif), il devient possible de considérer les choix de chaque cinéaste.

Le film comme lien avec le passé

Les images et les récits partagés par ces cinéastes construisent un lien avec le passé qui a culturellement une valeur similaire à la photographie d'archive. Les films qui sont basé sur un

témoignage créent tous un lien tangible entre le présent et le passé pour les spectateurs, ce qui est le cas pour *La Rafle* et *Les guichets du Louvre*. Selon Young,

the photograph operates rhetorically on precisely the same assumption at work in documentary narrative [...], as a seeming trace or fragment to invoke the authority of its empirical link to events, which in turn seems to reinforce the sense of its own unmediated factuality. As a metonymical trope of witness, the photograph persuades the viewer of its testimonial and factual authority in ways that are unavailable to narrative. (57)

Il faut donc considérer ce qui est attesté dans chaque représentation. Young suggère qu'il existe une contradiction entre l'autorité référentielle du film et de l'histoire. Alors que le cadre photographique montre le sujet, ce qui est hors-champ ou maintenu hors de la vue est également important dans une reconstruction du passé. Si la photographie sert comme témoin indirect à l'Holocauste, il faut considérer comment elle essaie de nous convaincre sur le mode de la métonymie de la vérité d'une époque. Mais l'avantage du film est qu'il peut contextualiser une image et du coup atténuer la simplification d'une représentation métonymique à un certain degré.

La seule photographie du Vélodrome d'Hiver est une énigme pour le public français. On voit l'extérieur du Vélodrome ainsi que les bus utilisés pour la rafle des 16 et 17 juillet 1942 à Paris. Cependant, cette photographie prise en noir et blanc ne montre rien de l'expérience des individus impliqués qui demeurent hors-champ, orpheline de toute visibilité sociale et historique. On voit le dos d'un homme inconnu, un homme sur un vélo et des individus qui sont en train d'attendre avant d'entrer dans le Vélodrome. L'absence de détails est intrigante et crée un malaise car il n'y a pas de trace en somme de ces milliers de juifs arrêtés et déportés en l'espace de deux jours. Les cinéastes ont répondu à ce vide visuel avec leurs travaux créatifs qui favorisent un mélange d'histoires, de témoignages et de faits historiques avec leur propre représentation de la rafle.



United States Holocaust Memorial Museum (« Paris photograph »).

Comprendre la complexité de la mémoire au cinéma

En analysant ces re-présentations, il faut considérer la production, la circulation et la réception de la mémoire en général. Rouso, dans son livre *Le syndrome de Vichy* aborde cet enjeu de la manière suivante :

La mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire—celle des historiens—est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable. La mémoire est plurielle en ce sens qu'elle émane des groupes sociaux, partis, Eglises, communautés régionales, linguistiques ou autres. De ce point de vue, la mémoire dite « collective » est à première vue une chimère, car somme imparfaite de mémoires éclatées et hétérogènes. L'histoire en revanche a une vocation plus universelle, sinon plus œcuménique. (12)

Si cette idée de mémoire plurielle est mise en dialogue avec l'idée d'une *littérature historiographique*, il est possible de voir la transmission de la mémoire comme un lieu où l'histoire et les témoignages peuvent vivre ensemble. L'auto-censure de la macro-histoire (les

manuels d'histoire) et micro-histoire (les témoignages ou films) ne doit pas être négligée. Dans cette analyse, le cinéma est capable de créer un dialogue entre la mémoire collective et la mémoire individuelle.

Pour Antoine de Baecque, le cinéma a comme rôle critique de montrer ce qui a eu lieu dans les camps de concentration et de montrer la vérité cachée par ceux qui n'ont pas voulu faire face à ces atrocités. Faire un film sur la Shoah n'est toutefois pas toujours suffisant car cette mission de vérité peut aussi bien être trahie par le cinéma que par les choix du film et la manière dont l'histoire y est racontée (63). Il existe, entre ces deux modes narratifs (de partager certains détails dérangeants ou de nier leur existence), un besoin d'honnêteté à la fois historique et éthique. Cet enjeu polémique se trouve dans chaque film abordant la Shoah : quoi montrer et quoi cacher ? En posant la questions « Peut-on créer après Auschwitz ? Doit-on créer après Auschwitz ? » (66) et si oui comment, de Baecque appelle à une nouvelle esthétique que Rothberg va thématiquer comme étant celle du réalisme traumatique—de concevoir rétrospectivement une représentation digne des morts et du rapport traumatique des vivants à un passé qui les hante.

Le philosophe Theodor Adorno a dit, « On ne peut pas s'en sortir, que de la clôture de barbelés électrifiés. La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire de poèmes » (Adorno 23). En disant cela, il affirme que la souffrance doit être vue comme n'appartenant à personne de manière réaliste et qu'il n'est pas question de cacher les réalités des survivants, mais il faut se demander comment et pour quelle finalité ?

Rothberg, dans son livre *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, définit le réalisme traumatique comme étant une esthétique qui

Mediates between the realist and the anti-realist positions in Holocaust studies and marks the necessity of considering how the ordinary and extraordinary aspects of genocide intersect and coexist. (9)

Pour lui, l'approche réaliste est définie par les historiens dans des récits historiques continus et l'approche anti-réaliste est celle qui est inconcevable et incapable d'être capturée par ces représentation réaliste (4). Rothberg explique que tout ne peut pas être vu de manière réaliste. Ce que ces survivants ont subi existe aussi dans l'obscur, l'inconnu, voire l'anti-réalisme retrouvé dans les témoignages. Or, l'univers concentrationnaire s'avère une entité définie par l'hybridité de l'ordinaire de l'extraordinaire. En outre, dans une époque fascinée par le trauma, ces histoires doivent être précieusement partagées pour que l'Histoire et leurs histoires aident à fabriquer la mémoire collective française. Dans l'analyse des films sur la rafle, il est important d'explorer les choix des cinéastes ainsi que la distinction entre le réalisme et l'anti-réalisme, reconnaissant la nécessité d'un nouveau rapport entre le passé, le présent et le futur. Le réalisme traumatique n'est pas une réponse à l'inconcevabilité de la Shoah, mais plutôt une approche qui nous permet de comprendre les liens entre le réalisme et l'anti-réalisme dans les re-présentations de cette époque.

Lieux de mémoire

Nora, dans son livre *Les Lieux de mémoire* met en avant une différence fondamentale entre l'histoire et la mémoire. Pour lui, les lieux de mémoire sont des endroits où :

[...] la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire. (I, 23)

Pour Nora, ces milieux peuvent être vus comme des endroits physiques ou des idées symboliques dans la mémoire collective française. Nora offre le code civil, le musée historique de Versailles,

les Francs et Gaulois, Vichy, les rouges et blancs, la cathédrale et l'Etat comme exemples des milieux de mémoire qui n'existent plus. Nora suggère alors qu'il y a trois significations pour le mot « lieu » :

[...] matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. Même un lieu d'apparence purement matériel comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. Même un lieu purement fonctionnel, comme un manuel de classe, un testament, une association d'anciens combattants, n'entre dans la catégorie que s'il est l'objet d'un rituel. Même une minute de silence, qui paraît l'exemple extrême d'une signification symbolique, est en même temps comme le découpage matériel d'une unité temporelle et sert, périodiquement, à un rapport concentré du souvenir. Les trois aspects coexistent toujours. (I, 37)

Or, ces lieux de mémoire sont créés grâce au dynamisme qui lie la mémoire et l'histoire. Nora croit que la raison d'être du lieux de mémoire est d'arrêter le temps de l'oubli, « de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel » (I, 38). Ces lieux de mémoire sont donc en évolution au fil du temps et des époques et ont une dimension mutante. La réécriture de chaque réalisateur problématise le rôle d'un lieu de mémoire quant à l'apprentissage de l'histoire. De plus, ce processus de réécrire souligne l'actualisation du devoir de mémoire vis-à-vis d'une époque passé à un moment donné et participe donc à créer un caractère mutant du Vélodrome d'Hiver.

En ce sens, cette étude essaie de répondre à plusieurs questions :

- 1) Comment peut-on re-créeer ou re-présenter des événements de manière éthique pour les morts face à une absence d'archive visuelle?
- 2) Comment est-ce que l'image créée par ces cinéastes tend-elle à reformuler l'histoire officielle ?
- 3) Est-ce qu'une œuvre artistique qui aborde un enjeu historique doit mémorialiser un

lieu, les morts, l'Histoire ou les histoires individuelles?

En analysant ces films ainsi que l'implication de l'Etat français, il faut considérer le rôle de ces réalisateurs comme des transmetteurs de l'Histoire. A travers leurs films, ces cinéastes deviennent des témoins indirects de la Shoah et de la rafle en particulier en transmettant leurs propres visions pour rappeler la pertinence de la rafle au public de leur époque. Il faut aussi voir comment, en tant que spectateurs, on peut devenir des témoins de la Shoah et de la rafle du Vél d'Hiv. En utilisant l'approche de Felman de témoigner, il est possible de voir ces films comme des œuvres qui prennent responsabilité pour les histoires des rescapés et pour la vérité de ce passé. Les mots et les images représentant ces survivants et victimes permettent à l'histoire d'être reconstruite et réécrite ; sans les témoignages de rescapés, ces films n'existeraient pas et le public d'aujourd'hui serait toujours ignorant de ce qui a eu lieu les 16 et 17 juillet de 1942 à Paris au nom de l'Etat français. Toutefois, il n'est pas possible de tout réécrire ou tout reconstruire au nom du respect pour les faits historiques. Ces films cherchent donc à montrer comment ces faits ont été vécus historiquement à travers les souvenirs des survivants. L'idée de Young d'une historiographie littéraire explique l'impossibilité d'isoler l'événement des représentations et que vérités littéraires et historiques deviennent donc entremêlées (1). En combattant le silence, ces cinéastes dévoilent la participation de la police française ainsi que l'indifférence d'une majorité de la population en 1942 s'adressant à leur époque et cherchent à susciter un sentiment de responsabilité chez les spectateurs.

La rafle : faits et chiffres

La rafle du Vélodrome d'Hiver a eu lieu les 16 et 17 juillet 1942. Cette déportation, surnommée « vent printanier » a touché 13,152 juifs de Paris. Ces individus étaient majoritairement des juifs étrangers réfugiés à Paris et des juifs français. À cause de la quantité de juifs à déporter, le Vélodrome d'Hiver (situé entre le boulevard Grenelle et la rue Nélaton) a été choisi comme centre de rassemblement. 880 équipes de la police française ont participé à cette opération en arrêtant et en regroupant ces juifs. Cinquante autobus parisiens les ont transportés à la rue Nélaton. La capacité d'accueil du Vél d'Hiv était de 15,000 personnes et était inappropriée pour accueillir des familles entières. 3,118 hommes, 5,919 femmes et 4,115 enfants se sont retrouvés à l'intérieur du Vél d'Hiv lors de la rafle. Les conditions de vie étaient pitoyables. Il n'y avait rien pour accommoder ces familles pour plus d'une semaine ; ils étaient sans lit, sans eau, sans nourriture, sans toilettes. Or, « très vite, l'atmosphère est devenue irrespirable, puante, dense de poussière [...]. Les gorges sont sèches et font mal. Les yeux piquent » (Lévy et Tillard 62). Après trois jours, c'était une horreur continue. Un fort contraste existait entre les internés et les gardes : l'insouciance et l'angoisse des enfants et des adultes s'opposaient au stoïcisme des gardes.

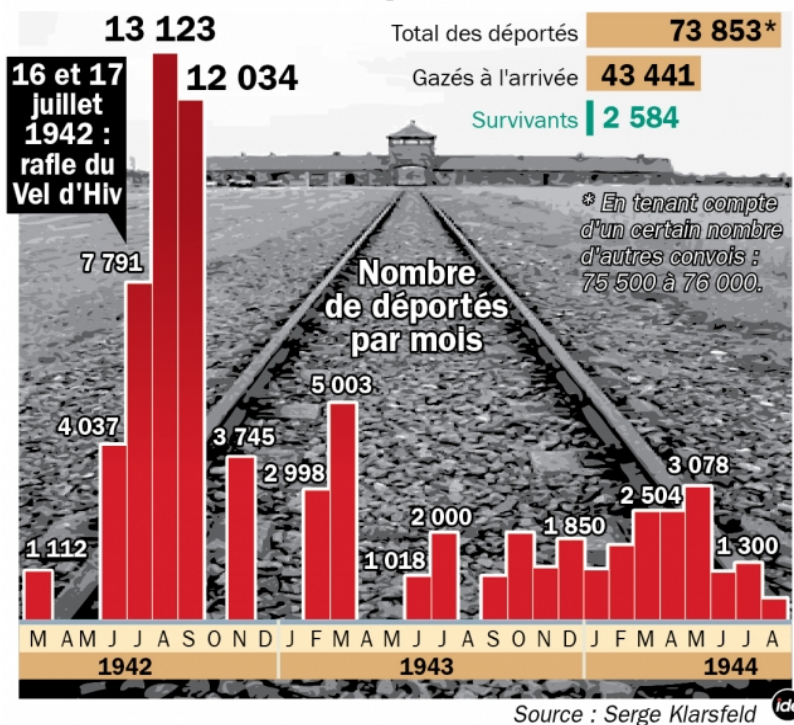
Chacun de ces individus arrêtés a respiré cette atmosphère puante pendant huit jours, selon Lévy et Tillard. Ces personnes étaient

[...] comme des animaux dans une cage [...]. On verra bientôt des scènes pitoyables. Des vieilles femmes, des vieux hommes s'aligneront le long des murs, ou feront même leurs besoins sur place [...]. Et cela se passe à Paris, sous l'œil vigilant de la garde, des gendarmes et des agents. (88)

Un jeune témoin décrit que « C'est quelque chose d'horrible, de démoniaque [...]. Je vais essayer de te dire le spectacle, mais tout ce que je peux te dire, multiplie-le par 1,000, 10,000, par

100,000, et tu n'auras seulement qu'une partie de la vérité » (126). L'intérieur du Vélodrome d'Hiver était donc un cauchemar vivant pour ces êtres humains. Après huit jours, ces juifs ont été emmenés en train en direction de Pithiviers ou Beaune-la-Rolande (camps de transit) et ont fini par être déportés au camp d'internement de Drancy. La majorité a été déportée et gazée à Auschwitz, un camp de concentration et d'extermination.

Les convois de déportation en France



Statistiques de la déportation des juifs en France (Guay).

A cette époque, il y avait 320,000 juifs en France. De ces 320,000 juifs, 76,000 ont été déportés, assassinés ou gazés. Seuls 2,584 survivants revinrent et seuls quelques enfants échapperont aux conséquences des décisions prises par le gouvernement français. De ceux arrêtés pendant la rafle des 16 et 17 juillet 1942, moins de trois pourcent rentreront en France. Un tiers des 76,000 juifs déportés était des citoyens français, nés en France soit de parents immigrés ou de Français (« Polémique Zemmour : 'Vichy, une collaboration active et lamentable' »).

Les années 1940 et la collaboration française

L'efficacité de la rafle est due à la participation de la police française et du gouvernement du Maréchal Pétain. Selon Lévy et Tillard, « aucune des 13,000 arrestations ne fut faite par l'occupant. La police française se chargea de tout » (210). Les 16 et 17 juillet 1942 représentent deux journées paroxystiques de complicité française. Qui a joué un rôle clé dans la déportation de ces juifs ? Philippe Pétain, Pierre Laval et René Bousquet sans l'ombre d'un doute. Avant de comprendre comment les récits des historiens peuvent être adaptés cinématographiquement et avec quelles finalités, il est essentiel de comprendre le passé historique ainsi que le rôle que les acteurs principaux ont joué dans la planification de la rafle du Vél d'Hiv. Avant l'arrivée du Maréchal Pétain, il y existait une culture antisémite et autonome en France. Même si l'affaire Dreyfus a été résolue en 1906, un fort courant antisémite demeurait toujours en France sous Vichy et pendant la rafle de 1942.

Philippe Pétain a été nommé Chef de l'Etat français le 10 juillet 1940. Pétain a gardé ce titre pendant les années de l'occupation du IIIe Reich. Comme Chef du gouvernement de Vichy, il était donc l'un des principaux collaborateurs responsables d'avoir promulgué les pensées antisémites et xénophobes du IIIe Reich. Pour lui, 'travail,' 'famille' et 'patrie' ont remplacé la devise républicaine « liberté, égalité, fraternité » ; son régime n'était pas sans résistance avec un des mots pervers des Nazis, « *Arbeit Mact Frei* » ou « *le travail libère* ». L'égalité entre les hommes n'était pas son priorité. Du 3 octobre 1940 au 2 juin 1941, des lois antisémites ont été mises en place par le cabinet politique de Pétain et d'autres vichystes. Le premier statut des juifs date du 3 octobre 1940 et implique que les juifs de nationalité française perdaient (par décret du gouvernement de Vichy) leur statut de citoyen à part entière. Ils ont reçu des cartes d'identité spécifiques et, à partir de ce moment, il n'y avait plus d'échappatoire administrative pour eux.

En mars 1941, l'Etat français a officialisé l'antisémitisme et a fondé l'Institut d'étude des questions juives. En mai 1941, il y a eu une première rafle de juifs étrangers. Durant cette rafle, 37,000 hommes juifs étrangers ont été déportés dans les camps du Loiret avant d'être envoyés à Auschwitz en mai 1941. En août 1941, il y a eu un autre vague d'arrestation de 4,000 hommes juifs étrangers et français à Drancy.

Le 5 septembre 1941, une exposition intitulée « Le Juif et la France » fut une démonstration flagrante de l'antisémitisme de Vichy et montrait la France comme une victime.



Affiche pour l'exposition « Le Juif et la France » (« La pédagogie antisémite »).

Cette exposition a utilisé une propagande visuelle et caricaturale pour montrer qu'un « nettoyage ethnique » était nécessaire et avait comme objectif de distinguer les différences physiques d'un juif et d'un non juif. Les stéréotypes utilisés étaient que les juifs étaient avares et menteurs, sales comme des rats et qu'ils avaient des nez crochus. Une grande partie des citoyens français ont développé une suspicion des juifs, les voyants « autres, » même si ces individus étaient vus comme des voisins paisibles auparavant. Grâce à cette propagande, la rafle du Vél d'Hiv est devenue pensable et possible et même acceptable aux yeux de beaucoup. Les images ci-dessous représentent la propagande relative au statut du juif en France et la menace qu'il constitue.



Image dans l'exposition « Le Juif et la France » (« La pédagogie antisémite ») ;
 Ludwig Rosenberger bibliothèque juдаique (Heller) ;
 La Dépêche de Midi («Expo : La propagande nazie durant la seconde guerre »).

Dès le 7 juin 1942, en zone occupée, tous les juifs de plus de six ans étaient obligés de porter une étoile jaune. Selon l'historien Max Gallo, le régime de Vichy s'était opposé à la mesure de marquer les juifs avec une étoile jaune, mais les Allemands ont imposé cette mesure par ordonnance en confiant son application à la police française (Gallo). Le 8 juillet 1942, les juifs étaient interdits de fréquenter les lieux publics. Ces statuts ont institutionnalisé la propagande du III^e Reich et de Vichy et ont contribué à la discrimination, la ségrégation et l'isolement des juifs au sein du corps social français. L'étoile a fait du juif un étranger, un « autre » vulnérable et soumis aux sentiments xénophobes. Ces étoiles furent une des dernières étapes menant à la rafle de 1942.

Le quota des Allemands

Selon Chris Millington, en mai 1942, les Allemands ont demandé un premier transport de 40,000 juifs ; 40 pourcent de cette population était française. Le gouvernement de Vichy a négocié avec les Allemands pour que le quota soit limité aux juifs étrangers. Le mois de juillet 1942 a été le moment où le gouvernement de Vichy a aidé les Nazis à tenir leur calendrier d'extermination. Comme les quotas de juifs n'avaient pas été atteints, Vichy a offert les juifs étrangers du sud de la France. Dès juillet 1942, Vichy a aussi déporté les enfants et les femmes étrangers sans que les Allemands le demandent pour protéger de nouveau les Français. Entre juillet et décembre de 1942, il y a eu 36,802 juifs déportés de France et pour la plupart ils n'étaient pas français. A partir du printemps 1943 avec l'abolition de la zone libre, les Allemands ont été responsables des arrestations faites en France. Le gouvernement de Vichy, les collaborateurs et la police française ont tous joué un rôle en aidant les Allemands. La totalité de leurs actes a contribué à la déportation de 76,000 juifs français et étrangers. De ces individus, moins de trois pourcent ont survécus (Rousso 7).

Autres figures centrales

Aujourd'hui, il existe toujours des enjeux entourant le régime collaborationniste de Pétain. Il y a ceux qui sont loyaux à Pétain et ceux qui le voit comme responsable pour les morts des juifs de France.

Une des autres figures centrales pendant les années d'occupation durant la Seconde Guerre mondiale a été Pierre Laval, député chef de Pétain et organisateur principal de la collaboration entre Vichy et le gouvernement allemand. Pendant les années de Vichy, Laval a obtenu le titre de vice-président du Conseil et de secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères. De juillet à décembre 1940, Laval a participé à une collaboration active avec les Nazis devant

ainsi de quelques années la rafle de 1942. Laval est vu comme responsable d'émulé les idées antisémites de Hitler en France. Il était le messager entre Pétain et le IIIe Reich et était donc au courant de la planification du génocide des juifs d'Europe. Il a surtout négocié pour sauver les juifs français alors que le gouvernement de Vichy s'est montré le besoin de se débarrasser des juifs étrangers. Laval a créé la Milice en 1943 après l'abolition de la zone libre en mars 1943. La Milice était une force paramilitaire qui a coopéré avec la Gestapo dans les rafles, l'exécution et l'assassinat des juifs et résistants en France. La Milice est connue comme la force française la plus violente de cette époque (« Pierre Laval »). Composée de 35,000 citoyens français, la Milice, comme les Allemands, « usaient couramment de la délation, de la torture, des rafles, des exécutions sommaires et arbitraires, voire de massacres » (Natanson). Laval a été accusé pendant son procès en octobre 1945, d'être l'homme des Allemands et non pas un Français qui a soutenu son pays et son peuple durant la seconde guerre mondiale. Laval a été exécuté en 1945 pour trahison contre l'Etat. Il est mort en criant « Vive la France! » En analysant les portraits de Laval dans différentes œuvres filmiques, il est donc possible d'examiner comment la France contemporaine cherche à gérer cet héritage dérangeant.

René Bousquet était la troisième figure centrale de Vichy. Bousquet, comme Pétain et Laval, était un des hauts fonctionnaires responsables d'avoir collaboré activement avec le IIIe Reich (Conan). En septembre 1941, Bousquet est élu préfet régional et puis, en 1942, il est nommé chef supérieur de la police en zone occupée. Bousquet est perçu comme l'individu le plus responsable de la planification de la rafle du Vél d'Hiv ; il aurait pu sauver les enfants de moins de 16 ans, mais il a accéléré la déportation des juifs étrangers de la zone libre et en automne 1942, entre 8,000 et 10,000 juifs étrangers ont été arrêtés. Bousquet était actif dans les décisions prises contre les juifs étrangers en France. Bousquet et Karl Oberg (le chef de la SS

en France) ont organisé la grande rafle de juillet (Conan). A cause des décisions de Bousquet, Laval et Pétain, des milliers de juifs de France ont été tués. Bousquet, comme ses compatriotes, n'était pas un collaborateur passif, mais un membre activement responsable de la déportation des juifs étrangers. En 1993 quelques semaines avant son procès, Bousquet a été tué dans son appartement par Christian Didier, un français qui avait comme but d'arrêter tout officier de Vichy responsable de la déportation des juifs.

La collaboration française n'était pas limitée à la police française et au gouvernement de Pétain, mais a aussi eu lieu entre les collaborateurs et le gouvernement de Vichy. Selon Rousso, cette collaboration a, rétrospectivement, déclenché deux mythes rétrospectivement. Premièrement, le résistancialisme, une stratégie développée pour mettre en avant la résistance française, voire gaullienne (Rousso 21). En adoptant l'idée de la résistancialisme, certains français ont permis à la France de croire en son innocence et ont donc perpétué l'idée de la culpabilité des Allemands, des membres de Vichy et non pas de la France dans son ensemble (Rousso 21). Le deuxième mythe fut celui du pétainisme. Rousso suggère que pour certains, le maréchal Pétain a essayé de maintenir une régénération morale de la France en adoptant des pensées nationalistes et a aussi préservé la vie de milliers de Français en collaborant. Selon Rousso, « La vision gaullienne met elle en avant le combat militaire et la légitimité républicaine » (37). La vision pétainiste, elle, renforce le déni officiel de la responsabilité de l'Etat lors de la rafle. Rousso ajoute qu' « entre 1944 et 1947, le deuil collectif s'est mal engagé. La renaissance préoccupe des divisions internes qui l'empêchera définitivement de se réaliser » (38). Le pétainisme ne valorise pas l'importance de la rafle du Vél d'Hiv ou de la communauté juive en France. De plus, le résistancialisme refuse de voir la responsabilité de l'Etat français puisque Vichy était un régime illégitime et antirépublicain. En ce sens, il existe au sein de

l'imaginaire français de l'après-guerre un niveau de déni et d'opposition double grâce à ces deux mythes. En privilégiant une vision de la France où la collaboration ne peut pas être pensée publiquement, le public n'arrive pas à voir un niveau de déni et une opposition double grâce à ces deux mythes. En définissant la France dans une manière restreinte, le public n'arrive pas à voir la complicité française dans la rafle et reste donc dans une logique de déni et oubli.

La polémique Zemmour

Même au XXI^e siècle, les pensées antisémites existent toujours. Comme le suggère Rousso, ce passé est un passé qui ne passe pas. Eric Zemmour et ses pensées inflammatoires en sont la preuve la plus récente. En 2014, Zemmour, un écrivain et journaliste politique a écrit *Le suicide français*, qui décrit l'impuissance actuelle de l'Etat à cette époque. Zemmour condamne les politiciens de droite et de gauche d'avoir estropié la virilité et le succès de la France en se focalisant quasi exclusivement sur la culpabilité de l'Etat, entre autres, lors de l'occupation. Un des enjeux fondamentaux relatif à cette époque, selon Zemmour, est la distinction entre un juif étranger et un juif français. La priorité pour le gouvernement de Vichy était politique : protéger les juifs français et la culture française avant tout. Les Allemands ont « accepté de déporter en priorité les juifs étrangers pourvu qu'il y ait un nombre suffisant pour remplir les trains » (« Polémique Zemmour »). Pour Zemmour, le fait que Vichy a envoyé spontanément 10,000 juifs étrangers de zone libre à leur mort se justifie politiquement car c'est là une réaction acceptable suite à l'inondation des réfugiés des années 1930.

Zemmour utilise deux statistiques pour soutenir son raisonnement. En premier lieu, il suggère que « 75 pourcent des juifs (toutes nationalités confondues) ont survécu en France » grâce à la France de Vichy, voire Pétain, Laval et Bousquet (Truong). En deuxième lieu, il affirme que « 90 pourcent des juifs français ont été épargnés » (Truong). Cependant, il utilise

ces chiffres à des fins idéologiques et simplifie au passage une Histoire très complexe. En jouant avec ces chiffres, Zemmour met en évidence un détail clé : le fait que 90 pourcent de juifs français ont survécu. Pourtant, il n'y a eu que 2,584 survivants à la rafle de 1942 et des autres déportations en France à la fin de la Shoah. Croire en Zemmour suggère que la politique de Vichy a sauvé les juifs. Toutefois, son propos ne prend pas en compte « la réaction de la population française, l'intégration républicaine, les particularités de territoires français et oublié que le processus des nazis visait à commencer avec les juifs étrangers avant de se rabattre sur les nationaux » (Truong). Croire en Zemmour, c'est croire en une vision mono causale de la rafle et de la déportation des juifs. Zemmour, comme Gaulliste, idéalise une vision de la France qui n'existe plus et qui n'a plus d'existence depuis quarante ans. Toutefois, *Le suicide français* a eu un tel succès à cause de la nature polémique de son œuvre que cela signale la perdurance d'un antisémitisme profond en France ou du moins d'une ouverture à ce type de discours.

Un lieu symbolique, un lieu de mémoire

Suite à un incendie accidentel en 1959, le Vél d'Hiv et ses alentours ont été démolis. Aujourd'hui, l'ironie de l'histoire est que le Ministère de l'Intérieur se trouve sur ce site. Avant que le Vélodrome d'Hiver devienne le site d'une infamie, c'était avant tout un endroit de détente sportif pour les Parisiens. Comment est-ce que ce lieu a fini par joué un rôle si central dans la rafle? Le gouvernement allemand l'a choisi pour des raisons pratiques : il pouvait contenir un grand nombre de personnes. Ce lieu est ainsi devenu un endroit où les droits des juifs ont été compromis pour la protection de la France et des citoyens français, devenant le symbole de la collaboration de Vichy dans l'extermination des juifs.

Comme Nora le suggère, le Vélodrome d'Hiver est devenu un lieu de mémoire capable de retenir les cicatrices de cette lâcheté. Une mémoire collective va ainsi se constituer grâce aux

témoignages, récits historiques et documents officiels pour préserver l'horreur dont le Vélodrome fut le théâtre. En visionnant ces œuvres, il devient possible de lutter contre la possibilité d'une amnésie collective. En envisageant le Vél d'Hiv comme un lieu de mémoire, ce travail cherchera à voir comment le cinéma contribue à maintenir ce lieu de mémoire vivant à travers les mutations de sa représentation dans les films des années 1970 et 2010.

Histoire de la reconnaissance officielle

Bien des décennies après la rafle, la déportation et le retour de trois pourcent de la population juive française déportée, certaines personnalités officielles ont pris la parole pour admettre la responsabilité de l'Etat français. Ces politiciens ont le plus souvent voulu que le public aperçoive la lâcheté de cette période de l'histoire française comme étant la lâcheté de certains dirigeants de l'époque (Pétain, Laval et Bousquet) et du gouvernement de Vichy, mais pas celle du peuple français dans son ensemble. De nouveau, ces discours renvoient au paradoxe français lié au choix de sacrifier les juifs étrangers pour sauver les juifs français et la définition du rôle de l'Etat. Certains ont utilisé les arguments de Zemmour, qu'en sauvant 90 pourcent des juifs français, on peut ignorer les morts des juifs étrangers. Cette interprétation perverse a longtemps renforcé l'idée de la « Vraie France » ou des « Vrais Français » et nié les identités et les souffrances des juifs étrangers de cette époque. En analysant les discours de la commémoration du Vél d'Hiv et de la Shoah, il est toutefois possible de voir une évolution dans le discours officiel de l'Etat menant éventuellement à la reconnaissance officielle d'une responsabilité de l'Etat français—évolution qui rend la position de Zemmour anachronique.

Jacques Chirac : les premiers discours

Avant 1986, la rafle n'a jamais été mentionnée dans les discours officiels. Cependant, en 1986 tout a changé avec le discours du premier ministre Jacques Chirac lors du dévoilement d'une plaque sur l'ancien mur du Vél d'Hiv. Chirac ne s'excuse pas pour les actions commises contre les juifs de France, mais il affirme toutefois que :

Oui, c'est quand la France qui est lâche, quand elle a démissionné, quand elle est faible et vaincue que les vieux démons se réveillent et que des forfaits tels que ceux de l'été 42 peuvent se perpétrer avec la complicité de ses propres fils [...]. Nous avons, à l'égard de toutes ces victimes, une dette imprescriptible : celle d'être fidèles aux valeurs de liberté et

de justice qui, aux yeux de l'humanité entière, sont le message et la légitimité même de notre pays. (Klarsfeld et al. 39)

Chirac a décidé en 1986, 44 ans après la rafle, de parler au nom de la France en faisant un pas en avant pour reconnaître la dette historique de l'Etat français. En notant l'importance de la plaque et celle de « ces journées de honte et de larmes, » (35) il est devenu possible pour les 16 et 17 juillet d'entrer dans la mémoire collective française. Comme ce discours a eu lieu dans le cadre officiel d'une commémoration de la rafle, Chirac n'était pas nécessairement libre de tout dire ; en acceptant le rôle de la France dans cet événement, il a accepté que la France joue un rôle clé dans le meurtre des 76,000 individus et il admet donc ce qui doit être attendu de l'Etat.

Le discours de Chirac du 16 juillet 1995 au Vélodrome d'Hiver a été prononcé lors du 53^e anniversaire de la rafle. Devenu président de la République en 1995, Chirac reconnaît cette fois la responsabilité de la France dans la déportation des juifs dans ce discours qui était une occasion pour lui de redéfinir la vision gaullienne de l'occupation dont il a hérité. Il affirme donc que, « Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondée par des Français, par l'Etat français » (29). Autrement dit, il reconnaît les actes commis par le gouvernement de Vichy. Même si jusque là, pour lui, le gouvernement de Vichy n'était jamais un gouvernement officiel et donc ses actes n'étaient pas légitimes, Chirac accuse certes encore les Allemands d'être principalement responsables, mais il admet en même temps la complicité de Vichy dans l'extermination des juifs étrangers et des juifs français. Chirac explique que les policiers français ont fermé les yeux et ont collaboré avec les Allemands (29-31) et que « le vrai visage de la 'collaboration' [...] ne fait plus de doute dans les cerveaux et esprits de ceux qui relisent cette histoire pour mieux comprendre le rôle de l'Etat français » (31). Chirac a néanmoins aussi l'intention de sauvegarder une certaine vision de la France quand il avance l'argument suivant : « Certes, il y a [...] une faute collective. Mais il y a aussi la France, une certaine idée de la

France, droite, généreuse, fidèle à ses traditions, à son génie. Cette France n'a jamais été à Vichy. Elle n'est plus, et depuis longtemps, à Paris » (32). De nouveau, il accuse Vichy et non pas les citoyens français ordinaires qui ont aidé dans la déportation des juifs. La communauté juive était satisfaite par ce discours qui n'est, toutefois, sur ce dernier point, qu'une continuation de celui prononcé en 1986. Il se peut que Chirac ait été prêt à accepter le rôle de l'Etat français, mais ses collègues politiques ne l'étaient pas. En commémorant le 53^e anniversaire de la rafle, la priorité de Chirac était de rendre hommage aux vies perdues et aux résistants. Or, en négociant cet espace, il était obligé d'être diplomatique.

En lisant chacun de ces discours, il faut, en tant que lecteurs, comprendre qu'il existe une distinction entre la complicité active de l'Etat français et des Français qui constituent le pays entier. Premièrement, cette complicité active peut être retrouvée dans l'action de la police et des fonctionnaires soutenant Laval, Pétain et Bousquet. Par contre, il y a aussi d'autres Français qui ont pris une position inverse et qui ont aidé les juifs. Ces Français représentent les Justes et c'est à eux que Chirac fait référence quand il parle d'une certaine *idée* de la France.

La Résistance : les Justes de France

Selon Yad Vashem¹ France, les Justes de France sont « des personnes non juives qui, au péril de leur vie, ont aidé des juifs persécutés par l'occupant nazi » (« Qui sont les justes ? »). Ces individus doivent « avoir procuré, au risque conscient de leur vie, de celle de leurs proches, et sans demander de contrepartie, une aide véritable à une ou plusieurs personnes juives en situation de danger » (« Qui sont les Justes ? »). Si 90 pourcent ou plus de ¾ de la population juive française a survécu, c'est grâce en partie à la Résistance française. En 1942, la population française était de 33 millions de personnes (Lahmeyer). 3,760 personnes ont été identifiées

¹ « Un nom tiré du chapitre V du Prophète Isaïe : ' et je leur donnerai dans ma maison et dans mes murs un mémorial (Yad) et un nom (Shem) qui ne seront pas effacés' ».

comme Justes pour avoir aidé les juifs de France. Cette statistique montre certes le fait que la politique antisémite de Vichy n'était pas partagée par tous les Français, mais que peu ont pris des risques toutefois pour sauver les juifs de France. Selon la Ministère des Anciens Combattants et Victimes de Guerre, un peu plus de 260,000 cartes de combattant volontaire de la résistance ont été délivrées jusqu'en 1996. Cela représente environs 2 pourcent de la population française. Cependant, un grand nombre de résistants n'ont jamais sollicité une reconnaissance nationale ou officielle et donc beaucoup n'ont jamais accredité leurs efforts pendant la guerre (Marsura). Jacques Chirac déclara en 2007 que ces Justes ont bravé « les risques encourus, ils ont incarné l'honneur de la France, les valeurs de justice, de tolérance et d'humilité » (« Qui sont les Justes? »). Ce chiffre de 260,000 résistants nous montre que face au force du gouvernement de Vichy, il y a eu une volonté de combattre contre sa politique et son idéologie antisémite et xénophobe.

L'évolution des discours

Suite à Chirac qui avait atténué la complicité de l'Etat et des citoyens la complicité française des années quarante en grand partie, Dominique de Villepin, comme premier ministre, a pris la parole en 2005 pour rendre hommage aux victimes de la rafle lors d'une cérémonie officielle. A cette occasion, il a supplié les survivants de parler, de partager leurs souvenirs et de faire connaître le passé qu'ils ont subi parce que leur « témoignage est irremplaçable. Qu'y-a-t-il de plus fort que la voix de celui qui a vu et qui parle, de celui qui a vu et qui partage ? » (25) Pour de Villepin, il est avant tout question de donner une autorité nouvelle aux survivants français. De Villepin affirme que la mémoire des survivants nécessite une volonté de développer un savoir approfondi de l'Histoire française. En acceptant l'importance de ces histoires, de Villepin valorise les voix des survivants et leur offre une occasion de parler ouvertement de ce

qu'ils ont subi et d'ouvrir la porte de ce passé.

En 2007, Chirac, comme président de la République, donne un discours à l'occasion de la Cérémonie Nationale en l'honneur des Justes de France au Panthéon à Paris. Chirac aborde à nouveau cette question de la complicité de l'Etat et des Français. 65 ans plus tard, il fait appel à la honte du premier convoi de déportation. En nommant les Justes de France, il valorise les actions des Français et « le refus de l'indifférence, de l'aveuglement » (45). De même, il continue en disant qu'il « faut lutter contre le négationnisme, crime contre la vérité, perversion absolue de l'âme et de l'esprit, forme la plus ignoble, la plus abjecte de l'antisémitisme » (45-46). Dans chacun de ses discours, Chirac accuse à nouveau le gouvernement de Vichy et les Allemands en particulier pour la rafle et pour les morts des juifs de France.

En 2007, le premier ministre François Fillon a prononcé un discours lors du 65^e anniversaire de la rafle. Contrairement à Chirac, Fillon s'est montré plus franc et a parlé ouvertement de la complicité française. Cependant, Fillon n'était pas le président de la République en 2007 et avait donc plus de liberté. Comme tout a été dit avant Fillon, son discours a de nouveau souligné la vérité dérangeante de la Shoah en France. Il déclara notamment que,

Philippe Pétain chef de l'Etat français, Pierre Laval, chef du gouvernement, René Bousquet, chef de la police, n'avaient pas été à l'origine de la solution finale, mais c'est en pleine conscience de leurs actes qu'ils ont choisi de remplir le rôle de pourvoyeurs des camps de la mort [...]. Ces hommes qui dirigeaient la France de la collaboration n'ont droit à aucune circonstance atténuante [...]. Aucune circonstance atténuante, parce que c'est spontanément qu'ils ont inscrit dans la loi un statut discriminatoire des Juifs, et qu'ils ont pris les mesures qui les réduisaient à la condition de parias [...]. Cette collaboration indigne, ce pacte sombre avec l'occupant nazi, beaucoup de Français en ont ressenti le caractère déshonorant et tragique. (16)

Autrement dit : l'Etat français sous Vichy était responsable d'avoir arraché les enfants de leurs mères et d'avoir gazé la communauté juive de France. De manière sous entendue, Fillon dit

aussi qu'il y a une autre France républicaine et gaullienne qui a résisté contre le régime de Vichy et les Allemands. Toutefois, il admet que la France « avait prêté la main aux actes commis par Vichy contre les juifs ; en particulier, aux arrestations menées par la police française » (19).

Fillon admet ainsi ouvertement que

Il y a dans leurs actes une horreur qui doit devenir la vôtre, un dégoût qui doit soulever vos cœurs comme il a soulevé le nôtre [...] non pour réécrire le passé, mais pour entretenir le culte de la vérité ; non pour condamner la France dans son entier, ce qui serait injuste, mais pour exiger d'elle le meilleur. (20)

En admettant cela, Fillon contraint chaque citoyen français à reconnaître cette complicité inhérente à l'Histoire française et de combattre continuellement contre l'antisémitisme, la xénophobie et le racisme qui veillent endormis au sein de la société française. En analysant ses mots spécifiques, Fillon admet le poids que le peuple français doit ressentir et il s'accroche à la distinction entre la « vraie France » et la France de Vichy de manière directe, sincère et ouverte, offrant une meilleure compréhension de l'évènement.

En guise de conclusion, François Hollande, comme président de la République, a prononcé un discours lors du 70^e anniversaire de la commémoration du Vél d'Hiv qui fut sans ambiguïté quant à la responsabilité de l'Etat français, finissant en somme le travail autocritique que ses prédécesseurs avaient entrepris et qui a permis à ce discours d'avoir lieu. Durant la 70^e commémoration, Hollande a déclaré aux Français qu'ils étaient rassemblés pour « Mener le combat contre l'oubli, pour témoigner auprès des nouvelles générations de ce que la barbarie est capable de faire, mais de ce que l'Humanité, quand elle sait mobiliser ses forces—est toujours capable de vaincre » (7). Hollande admet que les juifs « furent assassinés pour la seule raison qu'ils étaient juifs. Ce crime s'est déroulé ici, dans notre capitale, dans nos rues, dans nos cours d'immeubles, dans nos cages d'escaliers, sous nos préaux d'école » (7). En avouant que ces

crimes ont eu lieu avec un langage détaillé, Hollande fait appel aux consciences des citoyens français. Hollande explique que ces 76,000 juifs ont eu confiance en la France et que cette France les a trahis et que la police française s'est chargée des arrestations et que, « la vérité c'est que le crime fut commis en France, par la France » (9). Cette fois-ci, un membre du gouvernement français admet ouvertement que ce crime a été commis par la France et non pas par la France de Vichy. De même, Hollande n'a pas peur de dire que « la Shoah ce n'est pas l'histoire du peuple juif, c'est l'Histoire, c'est notre histoire » (10). En disant cela, il se positionne clairement contre le négationnisme, il inaugure une lutte contre l'oubli et une lutte contre la falsification de l'histoire (10-11). En guise de conclusion, Hollande termine son discours en demandant au peuple français « d'enseigner sans relâche la vérité historique, veiller scrupuleusement sur le respect des valeurs de la République, rappeler l'exigence de tolérance religieuse dans le cadre de nos lois laïques... » (12). Ce discours démontre comment le devoir de mémoire peut jouer un rôle clé dans le présent et dans l'apprentissage de ce passé.

A la base de son message, Hollande avance la notion d'une culpabilité française qui peut être retrouvée dans les œuvres littéraires et filmiques abordées dans cette étude. Ces politiciens font tous un effort pour s'excuser pour les atrocités commises en 1942. Cependant, une excuse officielle du genre « tout cela est entièrement de notre faute » n'est jamais donnée. Ces discours étaient, par contre, nécessaires pour que la rafle soit discutée au sein de la société française et non pas seulement dans la communauté juive de France. Les victimes de la Shoah, comme témoins vivants qui ont une obligation historique de partager les détails de l'occupation allemande et de la brutalité du gouvernement de Vichy et de la police française. Ces témoins ont maintenant la possibilité de témoigner dans un contexte bien plus favorable. A la lumière de ces discours, il sera essentiel de comprendre comment des œuvres filmiques vont, à leur tour,

reconstituer une place mutante au Vél d'Hiv et redéfinir la place de cet événement au sein de l'imaginaire et de l'identité française.

Histoire de la représentation filmique du Vél d'Hiv

La lutte contre le négationnisme et le devoir de mémoire

En guise d'introduction, il est essentiel d'analyser la chronologie et la diffusion des films, documentaires et témoignages pour comprendre l'évolution de la re-présentation du Vél d'Hiv dans cette analyse. Tout en considérant ces œuvres, il faut aussi prendre en compte le rôle de l'Etat vis-à-vis de la reconnaissance de la Shoah. Les plaques commémoratives qui se retrouvent aux alentours de Paris aident aujourd'hui à retracer et transmettre cette histoire². La majorité de ces plaques ont été créés par Serge Klarsfeld, un écrivain, avocat et historien qui a dévoué sa vie à la cause des déportés juifs en France, à la lutte contre le négationnisme³ ainsi que la reconnaissance de la responsabilité de l'Etat français dans la Shoah et la déportation des juifs étrangers. Cette lutte est un défi perpétuel ; selon un sondage réalisé en 2012 et cité dans *Le Figaro*, « Une majorité des moins de 35 ans [...] ignore ce qu'est la rafle du Vél' d'Hiv'. 67 pourcent des 15-17 ans, 60 pourcent des 18-24 ans, et 57 pourcent des 25-34 ans répondent 'non' à la question: 'Avez-vous déjà entendu parler de la rafle du Vél' d'Hiv'?' » (« Les jeunes ignorent ce qu'est la rafle du Vél' d'Hiv' »). Or, pour que les nouvelles générations soient informées de la transmission de l'histoire repose sur les épaules des générations plus âgées. De nouveau, selon ce même sondage auprès de 1,056 Français,

Moins d'un tiers des étudiants français savent que c'est la police française qui a procédé à la rafle du Vél' d'Hiv' (32 pourcent) [...]. Pour ceux qui en ont entendu parler, c'est en

² Pour savoir plus à propos de l'histoire de la plaque du Vél d'Hiv, consultez : *The Claims of Memory: Representations of the Holocaust in Contemporary Germany and France* de Caroline Wiedmer (1999) et *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany Since 1989: The Origins and Political Function of the Vél' D'Hiv' in Paris and the Holocaust Monument in Berlin* de Peter Carrier (2006).

³ Le Petit Robert définit le négationnisme comme une « Position idéologique tendant à minimiser le génocide des juifs par les nazis, notamment en niant l'existence des chambres à gaz dans les camps d'extermination ». (Rey-Debove)

premier lieu par des films et documentaires (87 pourcent), loin devant leur entourage (53 pourcent), l'école (49 pourcent) et Internet (21 pourcent), selon le sondage. En revanche, 85 pourcent des Français et 88 pourcent des jeunes de 18 à 24 ans 'considèrent que la transmission de la mémoire de la Shoah est importante' ». (« Les jeunes ignorent ce qu'est la rafle du Vél' d'Hiv' »)

Le fait que ces Français souhaitent connaître autant d'informations sur le Vél d'Hiv est encourageant, mais la faiblesse de la diffusion des informations sur la participation des autorités françaises s'avère ici un obstacle. Cependant, certains films et témoignages permettent à ce public d'être plus éduqué et plus conscient de la complexité de cet enjeu mémoriel et de la nécessité de combattre le négationnisme et l'oubli.

Traitement filmique de la Shoah : chronologie

Le Retour d'Henri Cartier-Bresson et Richard Banks fut un des premiers documentaires français à aborder la Shoah en France. Ce film historique de 1946 montre des rushs des camps de concentration à l'heure de la libération et a ouvert donc le chemin pour les documentaires et témoignages à venir.

Nuit et Brouillard d'Alain Resnais est sorti en 1956. Ce documentaire historique fut un des premiers à traiter la déportation et les camps d'extermination nazis. Ce film a été le théâtre d'une polémique car le gouvernement français a censuré le film à cause d'une image qui atteste la complicité française – un pictogramme montrant un gendarme français qui surveille le camp de Pithiviers. Le commentaire hantant de Jean Cayrol nous laisse avec ces mots :

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. (Letouzey)

Nuit et Brouillard a joué un rôle essentiel dans la reconnaissance sociale de ce passé et dans le regard d'autrui par rapport à la collaboration française. Resnais a d'abord accepté d'enlever le pictogramme avant de le rétablir plus tard. Cette contradiction montre les vrais sentiments de Resnais : même face à la menace d'être censuré, il veut montrer la vérité de la complicité française pendant cette époque. De plus, Resnais suggère avec son documentaire qu'un génocide comme la Shoah pourrait avoir lieu n'importe quand, n'importe où et pourrait viser n'importe qui.

Vient ensuite *Le Chagrin et la Pitié*, un documentaire franco-suisse de Marcel Ophüls qui est réalisé en 1969. Ce documentaire historique tourné en noir et blanc montre des images d'actualités montrant la propagande du gouvernement de Vichy. Ce film fut un des premiers à aborder clairement les complicités et tensions de la mémoire collective française durant l'occupation allemande pendant la seconde guerre mondiale. Ophüls met fortement l'accent sur le comportement quotidien de l'occupant et sur la franche collaboration française pendant les années quarante (Ekchajzer). *Le Chagrin et la Pitié* a eu ainsi le mérite de contredire le mythe d'une France entièrement résistante contre les Nazis (Ekchajzer). Ophüls n'a pas eu peur de pointer un doigt accusateur sur Pétain et les autres membres de l'élite politique de l'époque ; il est plus préoccupé par le dévoilement de ce passé que de préserver la cohésion nationale.

Films abordant la grande rafle

Avant 1974, aucun film ou documentaire n'avait abordé la question du Vél d'Hiv et de la planification de la rafle des 16 et 17 juillet 1942. La sortie des *Guichets du Louvre* de Michel Mitrani en 1974 fût ainsi, à cet égard, une révélation pour le public français. *Les guichets du Louvre* est un film de fiction qui suit Paul Laubier, étudiant résistant qui, en apprenant la mise en place de la rafle, tente de prévenir la population juive de Paris. Paul essaie surtout de convaincre

une fille juive de ce qui l'attend au Vélodrome d'Hiver. *Les guichets du Louvre* représente une partie de la population française souvent oubliés dans les représentations de cette époque de l'histoire : les Justes et les résistants.

En 1976, un autre film sortit par rapport à la rafle. Selon une critique récente du film par le journaliste François Forestier,

le cinéma français a peu raconté la rafle du Vél d'Hiv. Il revient à un cinéaste américain, Joseph Losey, réfugié en France sous la pression des sbires de McCarthy, d'avoir réussi, avec *Monsieur Klein* (1976), un superbe récit où deux hommes que rien ne rapproche vont se retrouver déportés ensemble. (Forestier)

Monsieur Klein de Losey peut être vu comme un film de fiction abordant l'histoire d'un homme français qui est victime d'une erreur d'identité; un autre *Monsieur Klein* qui est juif essaie de changer d'identité avec le 'vrai' Monsieur Klein, ou le français non juif. Ce film était un des premiers à aborder la rafle du Vél d'Hiv et à montrer l'intérieur du Vélodrome (même si cela était un autre Vélodrome) ainsi que la déportation des juifs à Drancy à Beaune-la-Rolande et finalement à Auschwitz. Il se peut que Losey, en tant qu'américain, se soit senti plus à l'aise pour raconter ce passé qui n'était pas le sien. Losey montre les acteurs principaux de la planification de la rafle ainsi que les actions menant à la rafle et à la déportation des juifs de Paris.

Plus de 35 ans plus tard, *La Rafle* de Bosch se concentre sur une famille juive déportée au Vélodrome d'Hiver. Cette famille passe par Beaune-la-Rolande au camp d'extermination Auschwitz. Bosch montre l'avant, le pendant et l'après de la rafle et elle reconstruit une section du Vélodrome pour le film, sorti en 2010. *La Rafle* est souvent vu comme un film de fiction simplifiant la nature politique de cet événement à cause des personnages que Bosch favorise dans son scénario.

En dernier lieu, *Elle s'appelait Sarah* est un film de fiction basé sur le roman de Tatiana de Rosnay du même titre. Sorti également en 2010, ce film est divisé en deux parties : la vie de Julia, journaliste américaine vivant à Paris en 2010 et la vie de Sarah, petite fille juive déportée en 1942. Pendant la durée du film, Julia prépare un article lié au 60^e anniversaire de la commémoration du Vél d'Hiv et tombe ainsi sur l'histoire de Sarah et découvre que sa famille et la sienne sont plus liées qu'elle ne le croyait initialement. Ce film fait des aller-retour entre le passé, le présent et le futur et permet aux spectateurs de réfléchir sur la complexité du passé, du devoir de mémoire et de ses implications pour le présent.

Le rôle du documentaire

Il faut aussi prendre en considération le rôle clé des documentaires quant à la diffusion d'informations historiques sur cette époque. Forestier suggère que

c'est le cinéma documentaire qui a le mieux retracé ces jours tragiques. Citons *Les Enfants du Vél d'Hiv* de Maurice Frydland (1992) ; *Sans oublier les enfants* de Gilles Chevalier (1993) ; *Chawa : sauvez les enfants* d'Alexandre Dolgorouky (1999) et la *Rafle du Vél d'Hiv* de Blanche Finger et William Karel (1992) (Forestier).

Chacune de ces œuvres filmiques contribue à la re-construction de la rafle du Vél d'Hiv. Ce chapitre d'histoire rarement mentionné doit beaucoup à ces cinématographes et documentaristes qui ont vu l'importance de re-présenter cette histoire pour leurs époques respectives. Forestier met en évidence le dilemme moral de ces cinéastes: « Peut-on faire revivre ainsi le symbole de la barbarie ? Le Vél d'Hiv réel, dont les murs étaient empreints de la souffrance des vivants, peut-il être reconstruit en trompe-l'œil soigné ? La patine des accessoiristes vaut-elle la patine de douleur ? » (« Peut-on filmer le Vél' D'Hiv'? ») Il n'existe qu'une seule photographie de la rafle. En ce sens, il incombe à ces réalisateurs de reconstruire dans l'imaginaire et la conscience historique un endroit métaphorique et symbolique qui n'existe plus physiquement. Comme Nora

le met en évidence, ce sont les témoignages et les œuvres historiques qui nous permettent, comme spectateurs, de reconstruire un tel lieu qui n'existe plus. Chacun de ces films offre en ce sens une re-présentation visuelle de la rafle qui fait de l'endroit et de l'événement un lieu de mémoire mutant qui évolue avec le temps et avec les regards disparates des réalisateurs et des enjeux et valeurs qui déterminent selon eux le rapport au passé de leur époque spécifique, à savoir celles des années 1970 et 2010.

Le statut de l'image et des lieux de mémoire

Comme le Vélodrome d'Hiver a été détruit en 1959, il incombe aux cinéastes, aux archivistes et aux rescapés de partager cette histoire pour maintenir l'actualité de ce lieu aujourd'hui. Pour bien comprendre la rafle de 1942, il faut premièrement considérer les potentialités et limites de la photographie comme médium visuel pour partager ce passé. La rafle, selon Nora, peut être vue comme un lieu de mémoire ou un endroit où l'Histoire et la mémoire peuvent dialoguer pour qu'un lieu reste gravé dans l'imaginaire français. De plus, un tel lieu de mémoire nous aide à stabiliser la mémoire personnelle de cet événement ainsi que sa place dans la mémoire collective. En analysant deux séries de films des années 1970 et 2010 par rapport au statut de l'image, je propose de voir quels rôles essentiels ces films jouent et si ces films peuvent être envisagés comme des lieux de mémoire alternatifs ou des nouvelles itérations de ce lieu de mémoire mutant qu'est le Vél d'Hiv.

La photographie

Dans son livre *La chambre claire*, Roland Barthes analyse la photographie pour sa valeur d'attestation. Pour lui, une photographie représente un vécu tangible livrant des détails qui aident les spectateurs à comprendre le contenu de l'image comme ayant existé (52). Barthes explique que la photographie est comme « un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (56). Les films et les images projetées par les cinéastes enrichissent en ce sens notre connaissance du passé et nous aident à voir le monde de 1942 comme un univers complexe. La photographie, selon lui, est subversive « lorsqu'elle est *pensive* » (65). En d'autres termes, les images qui rentrent dans la conscience des spectateurs ont pour but de les faire réfléchir sur le hors-champ de l'image et la potentialité de la photographie. Comme cinéastes, Mitrani, Losey, de Rosnay et Paquet-Brenner

ont aussi comme mission d'approfondir la conscience visuelle des spectateurs et de les faire réfléchir à une époque qui a été et n'est plus et à leur relation à cette époque. Barthes ajoute que le cinéma est plus flexible que la photographie car, étant sans un cadre fixe, le cinéma offre un espace visuel où les personnages vivent hors-champ. Pour Barthes,

[...] le personnage qui en sort continue à vivre : un « champ aveugle » double sans cesse la vision partielle. Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne sortent pas. (90)

Les œuvres filmiques de cette étude prennent cette limitation en considération. Quand les personnages sortent de l'écran, comme spectateurs, on croit toujours que ces personnages continuent d'agir quand ils sont hors-champ. Comme spectateur, on croit en la fidélité de la représentation et en la fidélité du cinéaste quant à son désir de nous offrir une vision « fidèle » de ce passé dérangeant que constitue la rafle. A travers leurs re-présentations fictionnelles moins ancrée dans l'Histoire, leurs œuvres approchent de la rafle à travers ce que cette expérience a pu représenter pour des milliers de juifs.

Du hors champ photographique à la création cinématographique

En passant de la seule image existante du Vélodrome d'Hiver pendant la rafle de 1942 aux films qui reconstruisent l'événement, il est important de voir ce que le cinéma peut nous offrir par rapport aux blancs et silences des archives. Richard Wolin, dans son livre, *Walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption* explique que selon Benjamin,

[...] when considered from the all-important collective standpoint of its production and reception, film represents a concerted assault on the predominantly private and solitary conditions for the production and reproduction of bourgeois autonomous art (e.g., the novel and painting), making it ideally suited for the propagation of political content. Its

superiority in “capturing” objective reality precipitates a crisis in the visual arts and the novel form. (189-190)

Il est par conséquent primordial de voir chaque film comme une déclaration politique où les réalisateurs se positionnent pour imposer leurs perspectives. En choisissant d’aborder la rafle du Vél d’Hiv, il est évident que ces cinéastes cherchent à réactualiser la pertinence de la rafle ; leurs re-crétions, même si elles prennent quelques libertés avec la réalité historique, ne constituent toutefois pas une forme de négationnisme. En somme, ces réalisateurs essaient de représenter leur propre vision de la rafle pour pouvoir établir un dialogue nécessaire entre le passé de Vichy et le présent historique de la France. Leur dessein est le plus souvent d’avertir le public du déni officiel qui entoure la complicité française en 1942 quant à la déportation des juifs en France. En créant ces films, ces cinéastes nous demandent de réagir ou de prendre un rôle critique et actif (Wolin 190) en visionnant ces œuvres et en acceptant le chapitre de la collaboration comme une partie de l’Histoire française. De plus, ces films tentent à redéfinir indépendamment la mémoire collective en partageant des images spécifiques qui permettent aux spectateurs de devenir actifs et de se positionner dans leur présent pour comprendre comment les effets résiduels de la rafle peuvent toujours être vus dans leur société, que ce soit en 1970 ou en 2010.

Les manières de voir

John Berger, comme écrivain et critique d’art, a publié en 1972, « Ways of Seeing », un essai qui problématise les manières dont on voit les images. Il suggère que, comme individu, il nous incombe de choisir ce qu’on veut voir. Pour lui, notre sélection des images représente nos propres perceptions et la manière dont on voit le monde plus qu’elles ne représentent objectivement le monde ou son époque. Berger explique ainsi que,

An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved—for a few moments or a few centuries. (9-10)

Cette définition de l'image permet de voir les films de cette étude comme des moments critiques qui doivent être reconnus et acceptés par le public. Berger explique qu'on voit le monde et les images projetées autour de nous de manière socio-historique. La question devient alors la suivante : si tout le monde voit les images différemment, comment créer un film qui parle à tous et à toutes les époques, qui permet à un passé inconnu de devenir et de demeurer reconnu, voire connu? En sensibilisant les spectateurs à une série d'images difficiles à voir, ce passé est moins refoulé ou censuré et il tend à devenir plus tangible. Berger ajoute que, « When we 'see' a landscape, we situate ourselves in it. If we 'saw' the art of the past, we would situate ourselves in history. When we are prevented from seeing it, we are being deprived of the history which belongs to us » (11). En occultant ce passé pendant tant d'années au nom du pétainisme ou du résistantialisme, la France est devenue un pays qui a privé le public d'informations nécessaires pour se définir vis-à-vis de cet héritage antisémite et collaborationniste. Même si la Shoah n'a pas visé les Français catholiques, chaque citoyen vivant en France a été touché par cette violence génocidaire. Les films qui abordent la Shoah en France permettent ainsi au public de se situer vis-à-vis de ce paysage de Paris en 1942. En créant un lien entre le passé et le présent, ces réalisateurs font des parallèles entre les victimes de 1942 et les spectateurs du XXI^e siècle. Autrement dit, ces cinéastes nous montrent comment n'importe qui pouvait être visé dans ces vagues de déportation. En recréant le monde de Paris en 1942, les réalisateurs font des choix stratégiques en choisissant ce qu'ils partagent avec un public éloigné de l'événement.

Les re-présentations ou re-productions de ces réalisateurs déforment parfois pour les besoins du scénario les réalités factuelles de la rafle et du coup, « the meaning of the image is

changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority, as it retains, is distributed over the whole context in which it appears » (Berger 29). Les choix spécifiques font du film un lieu de mémoire mutant où les souvenirs de ce passé peuvent être re-négociés selon les contraintes et attentes de chaque réalisateur. Berger suggère que « a reproduction, as well as making its own references to the images of its original, becomes itself the reference point for other images » (29).

Ces films servent donc comme des contextualisations plurielles pour la seule photographie du Vélodrome d'Hiver. Il revient aux cinéastes d'utiliser l'image originale de la rafle pour recréer l'époque et son imaginaire. Toutefois, jusqu'où peut-on recréer ? Avons-nous le droit de tout re-créeer ? En effet, il faut se demander si ces histoires et témoignages de 1942 n'appartiennent pas avant tout aux rescapés ou à ceux qui veulent partager ce passé ? En somme, jusqu'où relève-t-il du domaine public ? Les réalisateurs doivent donc composer au cœur d'une double contrainte : être fidèles au devoir mémoire et aux souvenirs de ceux qui ont péri pendant la Shoah et, d'autre part, être fidèles à leur liberté créative pour conférer du sens et une pertinence à ces souvenirs aux yeux de leurs spectateurs et de leur époque. De nouveau, la nature éphémère de l'image nécessite que ces re-productions re-prennent l'image de la rafle avec leurs propres voix artistiques pour en restituer le hors-champ. Ces cinéastes créent ainsi des œuvres pour combler le vide visuel qui entoure la rafle. En s'inscrivant et en redéfinissant le courant dominant des médias français, ces films cherchent à attirer l'attention du public pour que cette histoire et ses enseignements soient transmis comme faisant partie de la mémoire collective.

La mémoire et l'histoire

Dans *Les lieux de mémoire*, Nora aborde la relation entre l'histoire et la mémoire avec l'intention de définir et d'établir ce qu'est un « lieu de mémoire ». Pour Nora, l'histoire-

mémoire existe quand « la rupture avec le passé se confond avec le sentiment de mémoire déchirée » (I, 23). Or, ce sentiment cohabite en deux lieux : celui de la mémoire et celui de l'histoire et continue sous forme de lieu de mémoire parce que le milieu de mémoire a été détruit à cause des « dérangements » historiques. Nora explique que,

Dès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire. Pensons aux Juifs, confinés dans la fidélité quotidienne au rituel de la tradition. Leur constitution en « peuple de la mémoire » excluait un souci d'histoire, jusqu'à ce que son ouverture au monde moderne lui impose le besoin d'historiens. (I, 24)

Comme cette étude cherche à explorer comment s'opèrent les re-constructions successives d'un passé déchirant, on doit reconnaître que la « vraie » mémoire s'est éteinte au fil du temps, mais que la mémoire des auteurs du passé peut continuer à demeurer dans le présent sous forme filmique. Avant de considérer ces œuvres comme des lieux de mémoire mutants, il est essentiel de comprendre comment Nora définit les cadres de la mémoire et de l'histoire.

Pour lui, la mémoire évolue perpétuellement et « est ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie » (Nora, I, 24). L'histoire représente une reconstruction problématique et toujours incomplète (I, 25). La mémoire vit dans l'actuel et sert de lien au présent avec son passé ; l'histoire sert de représentation du passé (I, 25). La mémoire et l'histoire peuvent être vu comme deux cadres contrastants. Par exemple, la mémoire est personnelle mais l'histoire « appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel » (I, 25). De plus, la mémoire « s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif » (I, 25). Cette idée de Nora est essentielle en considérant les dangers du relativisme, ou d'un film qui tenterait de tout montrer. L'étude des lieux de mémoire se situe donc au croisement entre l'histoire et la mémoire. La croisée des deux

mouvements renforce l'idée d'une historiographie littéraire où l'histoire devient réflexive, car se sachant créatrice de souvenirs. Pour Nora, ces lieux de mémoire sont créés parce qu'il existe un besoin d'archiver ces événements en dehors de l'histoire officielle. Le va-et-vient entre la mémoire et l'histoire permet à ces lieux de mémoire de devenir tangibles (I, 29). Les lieux de mémoire, selon lui, sont les endroits où l'histoire et la mémoire se négocient pour contextualiser un événement ou un endroit en particulier. Nora suggère que les lieux de mémoire établissent que « le besoin de mémoire est un besoin d'histoire » (I, 30) et que le mouvement entre histoire et mémoire permet à ces lieux de mémoire d'exister et d'être connus par les publics de différentes époques. Or, en réactualisant la pertinence de la rafle du Vél d'Hiv avec le soutien de l'histoire et des souvenirs, chaque créateur d'un potentiel lieu de mémoire devient un historien dans son actualisation du « devoir de mémoire » de la Shoah.

Les lieux de mémoire

Pour Nora, le mot « lieu » doit premièrement être compris selon les trois sens du mot, c'est-à-dire un espace matériel, symbolique et fonctionnel. Il suggère que ces lieux de mémoire peuvent actualiser ces trois sens à des degrés différents (I, 37) et que ces trois aspects peuvent coexister ensemble. Par exemple, un lieu de mémoire basé dans le matériel peut tout aussi bien avoir une telle fonction et être symbolique. Ces lieux peuvent exister aussi bien comme un objet matériel et concret qu'un objet abstrait. Ces lieux peuvent être un musée, des archives, des symboles dans la société, des monuments ou des personnages signifiants. Pour Nora, ces « objets » deviennent des lieux de mémoire quand ils échappent à l'oubli ; par exemple, les plaques commémoratives inscrivent l'importance du lieu dans le présent du public. De plus, ces objets peuvent devenir des lieux de mémoire quand le public rétablit un rapport émotif et signifiant avec l'objet ou l'endroit. Nora spécifie que ces lieux de mémoire existent non pas

dans l'histoire personnelle, mais dans l'histoire collective. Pour lui, ces lieux aident le public à comprendre comment être actif dans leur rapport avec la mémoire collective.

Selon Nora, ces lieux de mémoire peuvent exister parce qu'ils échappent à l'histoire. Le lieu de mémoire pour Nora devient « Un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations » (I, 43). Pour le dire autrement, ces lieux peuvent être vus de manière individuelle, mais peuvent aussi être compris en tant qu'existant en relation aux autres lieux qui les entourent. Dès lors, si on considère le Vélodrome d'Hiver comme un lieu double, on peut le voir premièrement comme une piste cyclable en plein air, deuxièmement comme l'endroit où les juifs de France ont été déportés et troisièmement comme une ruine ou un site où se trouve maintenant le Ministère de l'Intérieur. Mais on peut aussi le voir comme un endroit où les souvenirs de ces individus ont fusionné pour former un lieu à travers lequel la mémoire collective de la rafle demeure d'actualité aujourd'hui. Ces lieux, selon Nora, prennent forme grâce à une double contrainte, à savoir « la mémoire qui dicte et l'histoire qui écrit » (I, 40).

Ces lieux de mémoire sont des endroits complexes et mixtes, où la mémoire et l'histoire peuvent se mélanger pour créer quelque chose de significatif. Or, il est essentiel que l'histoire et la mémoire forment la base de ces lieux. Chaque lieu promet donc d'être détaillé et nuancé, car si « l'histoire, le temps, le changement n'intervenait pas, il faudrait se contenter d'un simple historique de mémoriaux » (I, 38). Le Vélodrome d'Hiver ainsi que les autres lieux de mémoire offrent tant de souvenirs qu'il n'est pas possible de les faciliter en de simples mémoriaux. Chacun de ces films nous offre donc une vision inédite quoique ancrée dans l'historiographie de la Shoah, combinant ce qui est venu avant et ce qui est à dévoiler réflexivement de l'événement. Dans ce cas, la rafle elle-même, alimentée par les souvenirs des rescapés juifs et des Français,

devient un lieu de mémoire à travers lequel la mémoire collective d'une époque va pouvoir s'exprimer.

Ces lieux deviennent des endroits métaphoriques ainsi que physiques permettant au public de comprendre un tel passé et d'établir un lien entre ce passé et sa place dans le présent.

Pour Nora, ces lieux n'existent pas dans un cadre isolé. Il les voit comme des

[...] lieux mixte, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité ; dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile [...]. Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, est c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. (I, 38)

Le rôle de ces lieux est donc de créer un lien entre le passé, le présent et le futur pour ceux qui veulent comprendre la pertinence qu'un objet ou qu'un endroit peut avoir dans la mémoire collective et dans l'Histoire d'un pays. En arrêtant le temps pour rappeler la gravité de cet événement, ces films permettent à ce passé de ne pas être oublié ou nié. La plaque installée en 2008 à la station de métro Bir Hakeim aide à rappeler et à reconnaître le rôle de l'Etat. De plus, cette plaque renforce l'importance de se souvenir de ce passé pour que la négation d'un groupe minoritaire ne se répète jamais. Comme lieu de mémoire, le Vélodrome reste préservé dans l'imaginaire des Français grâce au biais du Vél d'Hiv qui est à la fois le résultat des survivants qui ont témoigné, des cinéastes ainsi que des historiens. Ces trois vecteurs se croisent dans le Vél d'Hiv et en retour forment un lieu de mémoire.

Vichy comme lieu de mémoire

Selon Nora, le gouvernement de Vichy existe comme un lieu de mémoire parce qu'il vit dans les esprits des citoyens français et fait partie d'un régime qui a déstabilisé les idées et valeurs à travers lesquelles la France se voit et se donne à voir historiquement. Vichy est devenu un régime qui a collaboré avec l'Allemagne nazie pour éviter le risque de « perdre toute autonomie et s'exposer à la rétribution allemande » (Nora, III, 2471). Nora admet qu'en acceptant de rester au pouvoir après novembre 1942, les dirigeants du gouvernement de Vichy « finirent dans la figure de partenaires et de complices de l'infamie nazie » (III, 2471). Vichy est du coup souvent vu comme une période antirépublicaine en France (Nora, III, 2472). Grâce à son statut de régime anti-démocratique, Vichy est devenu un lieu de mémoire pour penser son antithèse en quelque sorte, à savoir la valeur de la république et sa devise.

Pétain est souvent vu comme la figure principalement responsable de la collaboration entre la France et l'Allemagne nazie. Pétain a offert une image paternaliste visant à rétablir une certaine vision d'une France homogène qui, en quelque sorte, demandait de trahir les idéaux républicains. Or, Pétain est devenu pour certains Français un sauveur-martyr de l'Etat. Grâce au fait qu'une majorité des Français avaient confiance en Pétain, la déportation des juifs « semble d'ailleurs avoir été accueillie avec satisfaction par une partie de la population, avec indifférence par la majorité, en tout cas sans opposition perceptible, contrairement à ce qui allait se passer en été 1942 lorsque commencèrent les rafles et la déportation massives des juifs » (III, 2475).

En 1942, par contre, il semble qu'un bon nombre de citoyens français ont vu les actions de Vichy et de Pétain comme inacceptables. Lors de la rafle, « la compassion pour les victimes se mêla à une haine de l'occupant désormais profondément chevillée pour susciter de larges réactions » (III, 2475). En analysant ces œuvres filmiques, il faut faire attention à la manière

dont ces cinéastes représentent ces attentes de « sauver » les juifs de France. Pétain a nommé son projet le « remembrement organique de la société française » (Nora, I, 2477). En déportant les juifs de France dans la rafle de 1942, environ 13,000 individus ont été « extraits » de la société française. Dans un sens, les choix de Pétain suivent le même cadre idéologique que celui de Hitler ; ses décisions et ses actions vont grandement influencer le lieu de mémoire que deviendra Vichy et sa métonymie, le Vél d'Hiv.

Le projet de Vichy, dès le départ, avait mission d'exclure et de réprimer pour pouvoir retrouver l'unité d'un peuple français. En essayant de retrouver cette « France éternelle, » Pétain et Vichy n'ont pas eu peur de déporter une grande partie de la population française. Ce projet était précis dans sa mission. Nora explique que,

Vichy est, tout au fond, un régime qui ne veut plus faire face à l'histoire, qui ne veut plus d'une histoire qui soit création continue. La « France » est destinée aux malheurs et à la grandeur : que pèsent Hitler et le nazisme au regard de cette « certitude éternelle » ? La politique de Vichy n'est que volonté de faire durer un pays replié de son pré carré.
(III, 2479)

Cependant, les actions du régime de Vichy font que cette histoire est inscrite dans l'Histoire officielle. Ainsi par la suite, Vichy est devenu un lieu de mémoire grâce à « la mémoire de cette 'France' immémoriale que Vichy voulait transformer en conscience vivante » (III, 2479). En comprenant qu'un lieu de mémoire se constitue au carrefour entre la négociation de la mémoire personnelle et de l'Histoire, il faut voir le régime et le gouvernement de Vichy comme essentiels dans la formation d'un lieu de mémoire. Vichy peut être vu comme « la mémoire d'un monde social en voie de disparition (service, sacrifice), d'une expérience historique exaltée en schéma intemporel » (III, 2479). En ayant un objectif clair, les témoignages et les représentations nationalistes de cette période politique aident à cimenter la spécificité du lieu de mémoire que signifie Vichy.

Nora parle aussi du réveil de la mémoire juive. Au cœur de ce mouvement se trouve l'acceptation du rôle que Vichy a joué dans la déportation des juifs de France. Cette mémoire juive reconnaît que Vichy n'était pas que Pétain et les autres dirigeants, mais aussi une

[...] administration qui fit 'normalement' son devoir en élaborant, en commentant, en appliquant le statut des juifs [...]. Peu de Français ont souhaité ou approuvé la déportation des juifs ; ils furent nombreux à acclamer Pétain, qui discrimina les juifs et en livra une partie à l'occupant. (III, 2484)

Or, la déportation des juifs n'était pas seulement la responsabilité de l'Etat, mais la responsabilité des citoyens qui n'ont pas réagi pour protéger les leurs. En 1942, Nora suggère que ces Français étaient seulement intéressés à protéger leurs propres familles et pour certains l'idée d'un pays qui n'existait plus suite aux flux migratoires et effets de la colonisation. Après la libération, la mémoire de Vichy est souvent associée à ce chapitre sombre du passé français. Vichy passe « d'un régime coupable d'avoir lésé une personne collective, la 'France,' à un régime coupable d'avoir lésé les droits de l'homme » (III, 2485). Autrement dit, le régime de Vichy a ciblé les droits de certains individus de la société française pour les exterminer. Dans ce cas, les droits perdus sont les droits des juifs. En suivant cette politique de persécution et répression, Vichy est devenu, de manière symbolique, un lieu de mémoire incarnant la complicité de l'Etat français dans la rafle, la déportation et l'extermination des juifs de France.

Lieux de mémoire mutants

Le concept du lieu de mémoire est essentiel pour essayer de comprendre les films historiques abordés de cette étude. En se réappropriant la rafle et le Vélodrome d'Hiver, ces films réactualisent et reformulent le lieu de mémoire que constitue Vichy. *Les guichets du Louvre, Monsieur Klein, La Rafle* et *Elle s'appelait Sarah* représentent donc chacun la rafle de manière différente. En utilisant les témoignages et les archives historiques comme sources, ces

films invitent à ré-envisager ce passé et instituent la rafle et le Vél d'Hiv comme des lieux de mémoire pertinents et d'actualité. Chacun de ces cinéastes se focalise sur la place de la rafle dans la mémoire collective française des années 1970 et 2010. Chacun de ses films sera ici envisagé comme une mutation ou lieu de mémoire que constitue Vichy et sa métonymie, le Vél d'Hiv. En ce sens on peut parler d'un lieu de mémoire mutant car jamais défini une fois pour toutes.

Les guichets du Louvre de Michel Mitrani est sorti en 1974. Il devient un lieu de mémoire qui se distingue tout d'abord par sa présentation de l'avant rafle. Mitrani choisit des détails spécifiques par rapport aux transports utilisés lors de la rafle ainsi que les prises de position du public français non-juif, qui nous aident à voir ce lieu de mémoire en dehors de la sphère d'une polémique visant majoritairement les juifs de France. Grâce à Mitrani et sa hiérarchisation sélective des éléments du passé, ce lieu de mémoire devient plus complexe en incluant le public français de 1942. De plus, en créant un cadre où les différentes voix françaises peuvent être entendues, ce lieu de mémoire devient d'autant plus un événement qui a touché tout le monde en France à cette époque.

Monsieur Klein de Losey est sorti deux ans après *Les guichets du Louvre*, en 1976. Losey choisit de privilégier une nouvelle facette de la complicité française. En créant un personnage principal qui, profite, mais prouve être indifférent par rapport à la déportation des juifs jusqu'au moment où il est ciblé lui-même comme juif alors qu'il ne l'est pas, Losey opère une réactualisation de ce lieu de mémoire et un déplacement de l'interrogation. Dans ses propres termes, Losey redéfinit la rafle et il inclut les Français non-juifs au cœur de cette construction mémorielle tout comme le rôle de l'Etat dans la constitution de l'identité. Losey nous montre la nature bureaucratique et du coup la réification aléatoire de la rafle et le fait que personne n'est

protégé de la violence génocidaire infligée par les Nazis et par la machine administrative et autoritaire d'un gouvernement.

La Rafle de Roselyn Bosch, sorti en 2010, cherche à répondre de manière réaliste aux vides visuels entourant la rafle et le Vélodrome d'Hiver en particulier. Bosch a cherché à re-créer le Vél d'Hiv pour réactualiser ce chapitre dans la mémoire collective de la France. Elle désire reconstruire ce lieu et nous montrer sa propre vision de la rafle ainsi que celle du Vélodrome lui-même. Bosch recrée ainsi physiquement une partie de l'endroit où plus de 13,000 individus étaient enfermés sans eau et nourriture pendant huit jours. Bosch nous montre la saleté du Vélodrome ainsi que les rôles que la police française, les collaborateurs, les pompiers et la Croix Rouge ont joué. Ici la réactualisation de ce lieu de mémoire est basée sur les témoignages et les récits historiques qui font partie de la mémoire et de l'histoire de la rafle. *La Rafle* a eu un énorme succès. Il se peut qu'en partageant cette histoire avec un public français, Bosch a permis à ce lieu de mémoire métonymique d'être redécouvert par un jeune public désireux de souscrire à un devoir de mémoire.

Enfin, *Elle s'appelait Sarah*, un film de Paquet-Brenner sorti en 2010, nous offre une autre vision complexe de la rafle. En privilégiant deux perspectives et temporalités simultanées, d'une part celle d'une fille visée dans la rafle et celle d'une femme qui a subi les conséquences de la rafle, Paquet-Brenner fait du lieu de mémoire un endroit dynamique qui articule de manière intime et explicite le passé et le présent. Ces aller-retour entre le passé et le présent permettent aux spectateurs de réfléchir à la manière dont la rafle continue à influencer la mémoire des Français aujourd'hui, 73 ans après les faits. Pour Paquet-Brenner, il est avant tout question de capter l'attention des spectateurs dans sa re-présentation de la rafle. Comme Bosch, il représente le Vélodrome à sa propre manière, mais il nous montre surtout comment deux

individus restent touchés par la rafle tout au long de leur vie. *Elle s'appelait Sarah* fait du lieu de mémoire un lieu multi-temporel où les spectateurs peuvent s'imaginer être à deux places à la fois : à la place d'une fille qui a perdu toute sa famille et à la place d'une femme qui découvre qu'elle est liée à la rafle de manière perverse alors qu'elle se croyait seulement une observatrice neutre. En créant un « nous » à partir de ces femmes « autres », le lieu de mémoire de Paquet-Brenner fait une fois de plus du Vél d'Hiv un lieu de mémoire mutant, pour emprunter le terme de Nora, qui nous emmène au delà de l'endroit-même pour déstabiliser la notion pétainiste d'une identité française où l'autre n'a pas de place constitutive.

Chacun de ces films hiérarchise les faits qui leur semblent utiles pour contribuer à la mémoire collective liée à la rafle du Vél d'Hiv. Ces cinéastes offrent des déclarations politiques sous formes de films. En montrant leurs propres perspectives de la rafle de 1942 à travers des représentations diverses, ces cinéastes font du Vélodrome d'Hiver un lieu de mémoire mutant. De plus, ces œuvres renforcent le besoin de partager ce passé. En choisissant un moyen visuel, ils visent tous un large public. Grâce à eux, il devient possible pour deux générations différentes (1970 et 2010) de commencer à comprendre qu'il existera toujours un travail entourant la réactualisation du Vél d'Hiv comme lieu de mémoire mutant, puisqu'il n'y aura jamais de garantie en ce qui concerne une vision définitive de l'événement. Ces cinéastes soulignent comment ce chapitre de l'histoire a considérablement contribué à l'articulation de l'identité française depuis 1942 et continue à informer l'identité française en 1970 et 2010 tout comme aujourd'hui.

Les guichets du Louvre : la première représentation

Les guichets du Louvre de Michel Mitrani est un film sorti en 1974. Ce film fut le premier à aborder de manière directe les journées fatidiques de la rafle des 16 et 17 juillet 1942 au Vélodrome d'Hiver. *Les guichets du Louvre* est un film de fiction qui suit le trajet d'un étudiant, Paul Laubier, qui se donne comme mission de sauver la vie d'au moins un individu visé par la rafle. Sa méthode : avertir une victime potentielle des dangers de la rafle et l'escorter vers la Rive Gauche pour éviter son arrestation. Le film se situe au cœur de l'action : la journée même de la rafle. Mitrani est stratégique dans la manière dont il nous montre le rôle de l'Etat dans la planification de la rafle ; il commence avec un plan montrant des policiers voyageant à Paris en bus à l'aube. En choisissant Paul comme protagoniste, le film est majoritairement en focalisation externe avec un narrateur qui sert de guide par rapport à l'événement lui-même. Paul se trouve seul dans sa lutte pour sauver les juifs de Paris et doit faire face à la lâcheté, la cruauté, la passivité et la complicité du gouvernement de Vichy, de nombreux citoyens et de la police française. Mitrani établit cela en utilisant des plans filmiques dénonçant subtilement Vichy et les autorités responsables de la rafle et la déportation des juifs non-français de Paris.

En créant un cadre où les faits historiques peuvent se dérouler ainsi qu'en utilisant des détails avec une exactitude historique, *Les guichets du Louvre*, comme film fictif, ouvre la voie à ceux qui veulent comprendre la rafle à partir de la collusion et de l'indifférence de la police française et du peuple français. Ceci étant dit, Mitrani offre un film unique dans sa représentation des Justes de France et valorise le besoin éthique d'intervenir lors de la grande rafle. Mitrani nous montre l'hostilité ressentie vis-à-vis certains français juxtaposée à la ferveur de certains Justes qui avaient une envie d'aider ceux ciblés par l'idéologie génocidaire qui a produit la Shoah.

Comprendre Paul Laubier

Les guichets du Louvre est basé sur le témoignage de Roger Boussinot publié en 1960.

Le film adopte le point de vue de Paul, vu comme le double de Boussinot. A l'époque de la rafle, Boussinot avait 20 ans et était étudiant à la Sorbonne. Mitrani fait le choix de montrer Paul comme un étudiant révolutionnaire dédié à sauver les juifs de France. Paul, comme protagoniste, tente à plusieurs reprises de convaincre les juifs qu'il croise de venir avec lui. Seule une jeune fille juive du nom de Jeanne l'écoute. Mitrani construit l'intrigue du film autour de cette tentative de sauver Jeanne, introduisant ainsi une dimension romantique qui apaise la pesanteur de la situation.

Paul, comme révolutionnaire, nous offre une vision atypique du Français ordinaire, étant quelqu'un qui s'oppose à l'antisémitisme ou l'indifférence qui prédomine à Paris. Paul rejette toute notion d'antisémitisme ; il dit que ceux qu'il veut aider sont « Ni pires, ni meilleurs que d'autres individus » (*Les guichets du Louvre*). Cependant, l'apparence physique de Paul nous fait douter de son pouvoir en tant que figure « héroïque ». Comme jeune étudiant, il est débraillé et nerveux : deux qualités qui n'inspirent pas la confiance chez ceux qu'il veut aider. En ce sens, son apparence déstabilise sa mission. Même si ses intentions sont nobles, on doute de la représentativité historique de ses intentions, comme non-juif. En choisissant un jeune non-juif comme protagoniste, Mitrani nous mène hors d'un film tourné à partir de la perspective d'un juif français et nous renvoie dans l'imaginaire des Français de cette époque. Atypique, Paul Laubier existe dans une bulle à part : il vient de Bordeaux et comme étudiant à Paris, il déteste la capitale. Pourquoi ? A cause de l'antisémitisme et la ségrégation qu'il y voit entre la communauté juive et la communauté française. Comme résistant, Paul nous montre le Paris de 1942 : une ville chargée d'intolérance et d'indifférence.

Le Paris de 1942

Selon Mitrani, le Paris de 1942 est visuellement divisé en deux camps : celui des juifs et celui des non-juifs. En situant le film sur les deux rives, il nous permet de comprendre cette distanciation de manière spatiale. Dina Assouline Stillman indique que la majorité des juifs d'origine étrangère ont vécu sur la rive droite. Ces quartiers incluent : le Marais, Belleville et Montmartre. Dans ces communautés juives, la majorité sont des Allemands, des Autrichiens, des Tchèques ou des Polonais. Ces juifs étaient tous visés le matin des 16 et 17 juillet et étaient longtemps les victimes de l'antisémitisme enraciné au sein de la culture française (problème mis en évidence par Mitrani). Michel Laffite, érudit d'études juïques et membre de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah explique que, le matin de la rafle,

au moins 7,000 fonctionnaires d'autorité semblent avoir été opérationnels le 16 juillet 1942 à 4 heures du matin [et que] 50 autobus de la CTRP [...] et 10 autocars aux vitres fermées ont été réquisitionnés avec leur personnel. Les consignes d'arrestation sont strictes : ne pas discuter, fermer les compteurs, confier les animaux et les clés au concierge [...] emmener les enfants, même de nationalité française, qui pourront être éventuellement relâchés dans les « centres de tri ». (4-5)

Mitrani montre cette planification minutieuse à travers une série de plans montrant des policiers français dans des autobus en train de se préparer pour la rafle. Dès la première scène du film, on est inclus dans l'action, on fait partie des choix pris par l'Etat ; on a l'impression de faire partie de l'action typique d'un policier français. Le 16 juillet fut une journée normale pour eux et on les voit en train de manger leurs baguettes, conscients du fait qu'ils seront responsables de déporter une grande majorité de la ville. Les sifflets et le traitement de la musique dramatique renforcent le ton sombre de l'événement. Andrew Sobanet suggère que *Les guichets du Louvre*

[...] served as an example of how feature filmmaking can alter the historical record, allowing fiction to supercede fact. Indeed, while retaining a great deal of nuance and

accuracy for the depiction of the rafle itself, the film manipulates the portrayal of the most important figures in the film. Through artful editing and fictionalization, *Les guichets du Louvre* gives the viewer a strategically limited understanding of the historical context around the round-up. (« From the page to the screen » 81)

En simplifiant le contexte historique pour un public qui ne connaît pas la complexité de l'histoire entourant la rafle du Vél d'Hiv, Mitrani est stratégique dans ses choix filmiques. Il décide que le contexte historique du film peut être évalué selon une perspective qui montre comment les citoyens parisiens ont réagi à cet événement tragique. Toutefois, en plaçant les figures politiques hors-champ, le film devient un lieu où l'âme française d'un citoyen est visé. Mitrani n'a pas peur de montrer l'énorme quantité de propagande qui circulait à cette époque ainsi que les opinions de divers citoyens de Paris.

Pour Mitrani, il est question de souligner les disparités entre les Français qui se voient comme « Justes » et les Français qui luttent toujours pour la France de Pétain, Laval et Bousquet. La rafle de 1942 ne fut pas la première en France ; au début de juillet 1942, le pays avait connu trois rafles qui avaient commencé en 1941 (Sobanet « From the page to the screen » 31). A la fin de la guerre, 24 pourcent des juifs en France sont morts, selon Sobanet (« From the page to the screen » 84). Ce film démontre le continuum de cette violence génocidaire. Mitrani souligne le rôle essentiel de la police française et de les collaborateurs dans la déportation des juifs et la séparation de leurs familles. De plus, ce film

[...] evokes confusion about the ever-evolving, tightening restrictions on the legal status of Jews, especially those of naturalized French nationality, and veteran or married status. The fact that French police conduct the round up also lulls victims and bystanders into a sense of complacency or a state of obedience. French police, after all, were not associated with the atrocities committed by the Germans in the East, a fact that the Vichy regime and the Germans counted on for the efficient operation of the police action. (Sobanet « From the page to the screen » 85)

De même, les juifs dans le film sont vus en train de revendiquer leur identité française. Une femme française et juive dit, « Je n'ai rien à craindre. D'abord je suis française et je suis femme de prisonnier » (*Les guichets du Louvre*). Cependant, les juifs français et étrangers sont vus par les spectateurs, jetés dans des autobus sans égard. Mitrani se situe de nouveau à l'intérieur de l'autobus, mais cette fois-ci, on est parmi les personnes ciblées et on a l'impression d'être prisonniers comme des animaux au zoo, humiliés et objectivés par le regard d'autrui et le regard omniprésent des « vrais » Français, autrement dit les gardiennes, les voisins, les bouchers, les fleuristes et ceux qui semblaient être des amis avant l'arrivée des Allemands et l'instauration du gouvernement de Vichy.

Signes de l'objectivation des juifs

Tout au long du film, Mitrani nous montre l'institutionnalisation d'un antisémitisme qui culmine dans la mise en place d'un bureau aux questions juives et la promulgation des lois anti-juives. Comme spectateurs, on voit des panneaux dans les vitrines des magasins qui disent soit « Entreprise Juive » ou « Juifs interdits, » on assiste à la fermeture des magasins juifs, on découvre les affiches propagandistes contre les juifs et les affiches de Pétain célébrant la « patrie ». Dans cet univers Laubier est unique dans sa quête de sauver ces individus innocents. La majorité des Français mis en scène dans le film ont des propos qui s'opposent au sien: « Cela leur apprendra » ou pire d'un policier français, « ce qu'on veut seulement c'est qu'ils foutent le camp, tous, et vite » (Sobanet « From the page to the screen » 85). Ces figures françaises ne s'intéressent pas au sort de ces juifs, mais sont plutôt préoccupées par l'idée de restaurer la patrie et lutter contre une France avilie par le « chancre juif, » pour utiliser les termes génocidaires promulgué à cette époque. De nouveau, les images qui font du juif un « autre » confèrent au film un vernis d'authenticité : on peut se placer directement dans le Paris de 1942 grâce aux choix

filmiques de Mitrani. Il accorde la priorité aux images et aux voix de cette période pour ceux qui ignorent la réalité du contexte socio-historique qui a permis la rafle.

Ce film fut une des manières dont le public français des années 1970 a pu comprendre un tel passé et commencé à répondre à cet héritage. En privilégiant le point de vue d'un non-juif ainsi que d'une fille juive, Mitrani nous montre qu'il y a plus que deux perspectives de la rafle. Grâce à cette focalisation externe, on peut s'identifier avec Paul ainsi que Jeanne, une fille qui travaille pour un fourrier et qui perd sa famille entière à cause de la violence de la police française. Le film est au cœur de l'action et nous montre l'*avant* et le *pendant* de la rafle. Mitrani n'aborde pas ce qui a lieu après la rafle. Comme spectateurs, on comprend que la survie est improbable pour ces individus. On voit un vieil homme juif qui se jette sous les roues d'une voiture à cause de la déportation de sa famille ; on voit la famille de Jeanne qui ne comprend pas pourquoi ils doivent partir vers la rive gauche pour se sauver—pour eux, il est question de se cacher. Cependant, ces cachettes sont souvent dénoncées par le public français ; nombreux sont les cafardeurs, les mouchardes de la police française et de les collaborateurs qui cherchent à restaurer la France mythique de Pétain.

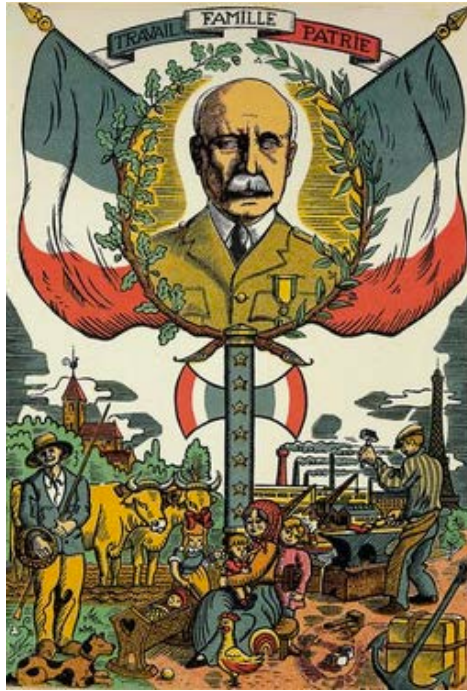


Image propagandiste de Pétain et de sa quête pour le travail, la famille et la patrie avant tout.
(« La propagande de Vichy »)

L'indifférence et l'enthousiasme de la part de la police et des jeunes militants nous montrent comment les idéologies raciales de Hitler ont perverti l'Etat et ont fait du juif un étranger, un « autre, » un animal pour le dire crûment. *Les guichets du Louvre* fut un des premiers films à montrer le juif de cette manière ainsi que les préjugés antisémites de l'époque. Dans son article, *Exorcising the Past: Jewish Figures in Contemporary Films*, Régine Friedman suggère qu'il existe peu de récits à cette époque du Juif et de l'enjeu de survie pendant la Shoah. Friedman explique que,

The narrative implication is two-fold: on the one hand, there is the devoted help of the local population, its concern generally embodied in a young man responsive to the exotic beauty of the distressed young Jewess. On the other hand, no representation is ever made of any Jew resisting the invader, not even in a minor or secondary role. (513)

Or, les portraits de Paul Laubier et Jeanne semblent typiques de cette période : des portraits faibles montrant le niveau d'intérêt des non-juifs français ainsi que la détresse exponentielle des juifs lors de la rafle.

La France de Mitrani

Les guichets du Louvre de Mitrani, *Lacombe Lucien* de Louis Malle et *Monsieur Klein* furent la première série de films « retro » pendant les années 1970. Selon Friedman,

Michel Foucault notes that the appearance of the retro movement coincides with the rise of a new power in France [...]. Therefore it reconciles the national right wing with the collaborationist one which had revolved around Pétain. In proposing this new collective memory, 'retro' films will obviously weaken the part played by the Resistance. In place of the former separation between the France and the Resistance and the Nazi invader, retro films substitute the image of a passive people, where small groups of Resistance fighters confront small groups of collaborators. Despite the known high percentage of Jews who fought in the Resistance, even Jewish film directors sanctioned the nearly absolving image of the victim resigned from the start to his tragic fate: 'What can we do? [...]. Where could we run to? [...]. Everything that surrounds us is hostile!' says, in effect, one of the characters in [*Les guichets du Louvre*]. (515-516)

Cette citation pose la question de la représentation de la victime juive et sa « passivité », et du coup, la possibilité ou existence d'une résistance interne à la communauté juive. Pour certains Français, il était « évident » voire « naturel » de percevoir la paresse, la juiverie, le capitalisme ou le marxisme comme une menace directe à la devise de Vichy : « travail, famille, patrie ». L'image ci-dessous démontre le « besoin » d'une révolution nationale, faute de quoi, selon les pétainistes, la France va sombrer dans le chaos. La majorité des individus non-juifs français montrés dans le film épousent cette vision de la France et du rôle néfaste des juifs.

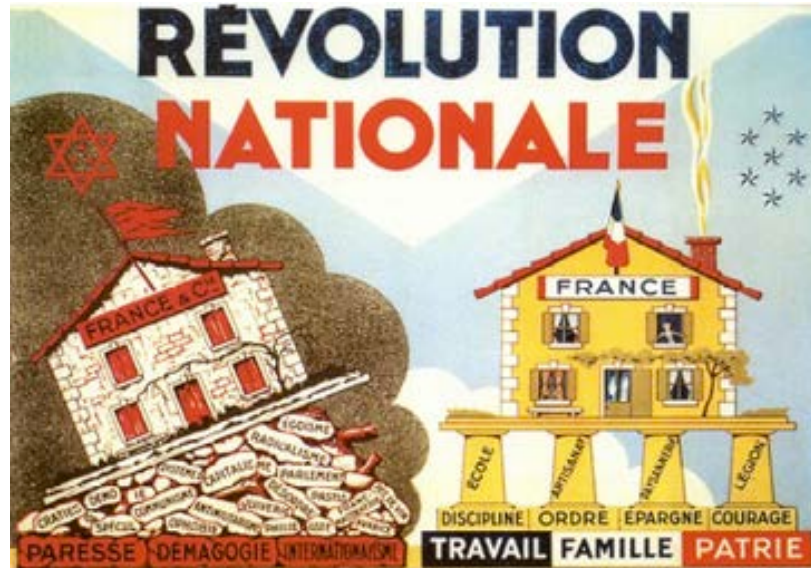


Illustration de l'instabilité de la nation avec une étoile de David sur le toit. (« La propagande de Vichy »). Mitrani montre une gamme de perspectives françaises dans *Les guichets du Louvre*. Il n'exclut personne et n'a pas peur de dire la vérité quant aux attitudes des Français. Selon Sobanet, Mitrani

does a praiseworthy job of furnishing viewers with a spectrum of behaviors that capture the broad strokes of the historical moment alongside a number of subtle details, ultimately providing an accurate depiction of the choices available to Parisians on that terrible day. In doing so, the film allows spectators much room to make complex and difficult moral assessments and judgements of behavior that is not often easily categorizable. (« From the page to the screen » 86)

En combinant cette citation avec celle de Foucault, on peut voir que Mitrani essaie de montrer le rôle des Justes ainsi que le rôle des Français indifférents pour pouvoir créer des distinctions entre les citoyens parisiens de 1942. Mitrani fait cela avec un niveau de fidélité quant aux enjeux politiques de l'époque. Il montre même le zèle des citoyens français avec des panneaux indiquant « maison française » pour souligner leur croyance en un « statut de pureté raciale supérieur » (Friedman 85-86). Mitrani nous montre aussi l'opportunisme de certains Français qui ont pillé et ravagé les maisons des juifs. Les intentions de Mitrani sont claires : montrer que

la police fait son travail et que l'enfer des juifs est banalisé (Sobanet « From the page to the screen » 82). Mitrani occulte, cependant, un niveau de la propagande de l'époque et filtre ce qui semble essentiel. Il est cité en disant, « Les plus responsables ce sont ceux qu'on ne voit pas dans le film, les autorités allemandes, les autorités de Vichy qui ont tout organisé » (Sobanet « From the page to the screen » 95). Comme spectateur, il faut se demander, cependant, pourquoi Mitrani choisit de ne pas montrer la vérité de la complicité de l'Etat. Sobanet suggère que

Mitrani placed a higher premium on simple, easily digestible quasi-truths over absolute historical and testimonial accuracy. Rather than accentuate a policy decision, for instance, or the actions of those who were actually responsible for the planning of the rafle, the film gives the spectator a strategically limited understanding of a German officer (who ultimately expressed sympathy for the victims). Mitrani likely made that choice to ignite viewers' feelings of outrage and create a visceral connection to the consequences of German occupation. The same could be said of the fictionalized love story between the steadfast Paul and the amorous Jeanne. When considered alongside the scrupulous accuracy of the depiction of rafle itself, those narrative choices are even more confounding. (« From the page to the screen » 95)

Le film aurait mieux servi les spectateurs en faisant appel à leur intelligence plutôt que leurs sensibilités émotionnelles et en accentuant les témoignages et l'Histoire propre de la rafle que de se concentrer sur un drame romantique (Sobanet « From the page to the screen » 96). Comme réalisateur, Mitrani était dans une position sans précédent qui lui aurait permis d'aller plus loin dans sa critique : de Vichy, des décisions de la Milice et de la police française, car il ne craignait pas la censure. Sa vision de l'avant rafle aurait pu être plus polémique s'il avait fait plus d'efforts pour montrer et ne pas cacher les réalités de ce que les juifs ont subi aux mains de la police française. Il y a ceux qui

[...] lament the fate of those rounded up as « une honte ». Others expressed solidarity with the police and hatred for the Jews. Still others, like the protagonist, attempt to help people survive, while at the same time, some French men and women go as far as pillaging the apartments of those who have just been rounded up. (Sobanet « From the page to the screen » 85)

Il faut se demander comment ces individus français ont pu tomber si bas dans leurs perceptions de leurs « anciens » voisins. Toutefois, il existe parmi ces portraits péjoratifs de Français quelques exceptions, quelques individus qui veulent lutter pour les juifs qu'ils voient comme des Français et non pas comme des citoyens étrangers et parasites. Paul Laubier, quelques citoyens assistant à la rafle ainsi qu'une couturière constituent le quota de non-juifs résistants pour Mitrani. Tout au long du film, Paul essaie de convaincre les juifs qu'il croise d'enlever leurs étoiles, étiquettes de leur statut social forcément imposé. Grâce à une couturière travaillant avec Jeanne, son étoile fut finalement enlevée. Il se peut que les juifs étrangers aient peur de violer la loi, mais Mitrani ne nous indique pas cela. Afin de nous montrer la peur de la population juive, on voit une majorité qui obéit, sans résister. Or, une grande partie des juifs étrangers et même des juifs français n'ont pas vu la police française comme étant un vrai danger ; ce qui ne fait que accroître la trahison de l'Etat envers *ces* citoyens ou en les voyant pas comme *ses* citoyens.

Tout au long du film, Jeanne, comme personnage secondaire, vit des vagues de peur, d'espoir, de résignation et de désespoir pendant sa lutte pour sa survie. En décousant son étoile de son manteau, Jeanne devient anonyme. Mitrani est aussi stratégique en utilisant l'allemand, le français, l'hébreu et le yiddish dans son film. Il comprend l'importance de montrer les aspects du judaïsme souvent oubliés ou omis dans les films qui se concentrent sur la Shoah. En fin de compte, Jeanne n'arrive pas à quitter sa famille, même avec l'amour de Paul. Les scènes où Paul et Jeanne rendent visite à la famille cachée de Jeanne nous montrent l'importance de la famille dans la culture juïaïque. De plus, les opinions et le regard du rabbin pèsent aussi sur la

conscience de Jeanne durant le film lorsqu'il dit : « Notre seul choix c'est de vivre comme dieu l'a voulu ». Autrement dit : de rester résigné à ce qui a été écrit dans les étoiles, dans l'histoire à venir et dans l'avenir. Sa famille refuse de partir et elle aussi, en fin de compte, n'arrive pas à abandonner tout ce qui définit son identité. Elle reste dans le monde du connu, dans le microcosme qui l'a toujours accepté et donné sens. Selon son rabbin, leur destin a déjà été écrits dans la Torah et il ne vaut donc pas la peine de se battre contre les puissances autoritaires. Toutefois, en enlevant finalement son étoile, elle accepte l'idée de vivre librement et de refuser la fatalité d'être déportée.

Malgré ce geste quant à l'acceptation de son identité, Jeanne garde son étoile dans sa poche pendant la durée du film et elle finit par abandonner Paul. Elle décide que L'Union générale des Israélites de France est l'organisation qui l'aidera à retrouver sa famille et à se protéger contre l'Etat, la police française et les Allemands. Pour Jeanne, « il faut savoir de quoi il s'agit » (*Les guichets du Louvre*). Paul essaie de la convaincre que ceci est un piège, mais elle est déterminée : même l'espoir de retrouver sa famille lui fait abandonner le monde protégé que Paul lui a offert.

L'optimisme de Paul (comme Français conscient de la finalité de la rafle qu'il incarne) et des spectateurs est éteint. Tout au long du film, il semble frénétique : sa quête le rend complètement fou. Mitrani insère une scène où les deux personnages rêvent d'une vie à la campagne où race et religion ne joueraient aucun rôle dans le bonheur des êtres humains. Paul explique à Jeanne qu'il veut partager les forêts de pain et de vin de son pays, c'est-à-dire Bordeaux. Elle lui demande « Que ferez-vous de moi ? » et il explique qu'il l'a gardera vivante et qu'il va partager avec elle tout ce qui lui a été défendu, en tant que juive. Il tombe follement amoureux d'elle. Symptôme de son aveuglement amoureux et va jusqu'à lui dire : « J'ai besoin

de vos yeux pour voir » (*Les guichets du Louvre*). Cependant, ses sentiments ne sont pas complètement réciproques ; Jeanne comprend que son statut de juive (même si cela reste caché) affectera sa vie d'une manière que Laubier, comme jeune étudiant non-juif français, ne saurait comprendre. La sincérité de sa quête de sauver des juifs est éclipsée par les réalités de la société française de 1942 et ses rapports de force. Malgré les efforts de Paul et ses camarades révolutionnaires, la majorité des juifs qu'ils essayeront d'aider furent déportés vers leur mort par les forces françaises et allemandes.

Le film commence et se termine avec la perspective d'un Allemand à Paris, nous donnant une vision de comment les occupants ont vu ces individus français. On les voit à travers les yeux d'un soldat touriste, d'un étranger avec l'idée de Paris ville de l'amour. On ne les voit pas comme juif et non-juif, mais plutôt comme amants. En terminant le film avec ce point de vue différent, le ton du film est altéré et comme spectateurs, on comprend que le message de Mitrani est de montrer que les identités ou les étiquettes imposées sur les citoyens par la société ne sont pas nécessairement des représentations des individus eux-mêmes. *Les guichets du Louvre*, comme film « rétro, » ou comme film qui marque un retour vers une époque passé essaie d'altérer la représentation de ce chapitre de l'histoire et « re-stage[s] the past, obliterating history, reducing the universe of the concentration camps to the instrument for the revelation of so-called 'human nature' and thus falling back on a worn-out image of the Jew » (Friedman 521-22). Même si le film n'adresse pas toutes les réalités et souffrances que les juifs ont subies pendant les 16 et 17 juillet, Mitrani nous montre un point de vue atypique.

Le rôle de la représentation

Dans chaque film qui traite l'extermination des juifs d'Europe, il convient d'analyser les choix cinématographiques des réalisateurs. Chaque représentation sert de miroir aux priorités

des cinéastes qui partagent une histoire peu connue en France. Il existe, selon Friedman, un dilemme avec les films basés et constitués autour d'un seul point de vue. *Les guichets du Louvre* tombe dans cette catégorie en reconstruisant les préparations de la grande rafle selon le point de vue singulière de Paul. Même si Mitrani a construit son film sur des documents historiques ainsi que le récit autobiographique de Boussinot, Friedman explique qu'il y a un écart entre l'intention et la réalisation de ces représentations filmiques. Pour elle,

This conflict between intention and realisation introduces us to such notions as 'mentality', or in its visual aspect, 'representation'. 'Representation' is that set of images which remains beyond formulated speech but is, however, permeated and influenced by mentalities. 'Mentalities' can be defined as the conceptual tools which a human group gives itself to organize its behavior, to convey its experiences symbolically, and to transcribe reciprocally the ideological expression that is film. (513)

Or, pour Mitrani, la mentalité qui domine dans *Les guichets du Louvre* est d'accentuer qu'il existait à cette époque une communauté de résistants qui ont voulu combattre les Nazis et les forces autoritaires en France. De plus, Mitrani montre les Français ambivalents par rapport à la déportation des juifs. En fin de compte, la majorité des Français dans *Les guichets du Louvre* restent indolents et silencieux pour se protéger de l'Etat. En considérant ce qui est montré comme la mentalité de l'époque, il faut aussi se demander ce qui est exclu du cadre filmique et du scénario. En premier lieu, pourquoi est-ce que Mitrani décide de simplifier le contexte historique ? Deuxièmement, pourquoi montrer des images propagandistes sans dire le nom des politiciens responsables pour la rafle ?

En somme, comme spectateurs, on doit aborder le contexte historique de production des *Guichets du Louvre* pour mieux comprendre pourquoi Mitrani n'a pas été plus loin dans sa représentation de la responsabilité de l'Etat. Il est vrai que Mitrani a rempli d'une part le vide existant avant *Les guichets du Louvre*, mais en excluant certains détails et certaines figures, il

offre une vision trop simplifiée et euphémisée des responsabilités politiques. Du coup, ses personnages principaux et les personnages vus durant le film sont unidimensionnels. Seuls les portraits de Jeanne et Paul sont relativement ambigus pour rendre la rafle tangible. Or, comme cinéaste, Mitrani crée pour nous un film qui cherche à montrer la simplicité et la complexité des relations entre les individus de la communauté française lors de la rafle de 1942. En utilisant un narrateur omniscient qui est français, Mitrani essaie d'inclure toute la communauté française dans le cadre du film pour exposer l'étendue et la prévalence des réalités des années 1940 en France. Cependant, il faut toujours se demander comment cette re-présentation contribue à une intelligibilité de l'Histoire avec sa grande hache.

Le film comme re-présentation

Le philosophe Walter Benjamin voit le film comme une forme d'art déterminée seulement par la reproduction. Il suggère que

[...] the essence of film is based on the technical facility of reproduction. Film represents, as it were, the reproduction of reproduction. From shooting in a studio until the final cut it consists of separate parts that in turn are never unique but at any time are reproducible, improvable. (Steiner 123)

Or, si *Les guichets du Louvre* est vu comme une re-production d'une reproduction, il faut le considérer comme une entité à part de l'événement lui-même. Autrement dit, il est impossible de critiquer chaque œuvre abordant la rafle comme étant des œuvres qui doivent montrer la totalité de l'évènement. Il incombe aux réalisateurs de remplir les vides essentiels à leurs yeux. Chacun de ces réalisateurs applique son propre système de valeurs à son œuvre filmique, créant entre chacun d'eux une division de points de vue. Toutefois, chacun de ces systèmes de valeur fabrique un nouveau cadre de référence, faisant du Vél d'Hiv un lieu de mémoire mutant, constamment en train d'évoluer selon ce qui semble essentiel aux cinéastes d'une époque.

John Berger, comme critique d'art, explique dans son essai « Ways of Seeing » que, « Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights » (10). En envisageant *Les guichets du Louvre* avec cette focalisation, il est possible de voir que Mitrani a choisi le film comme medium pour représenter ce témoignage de Boussinot. Si l'œuvre de Mitrani est considérée à côté de la seule image du Vélodrome d'Hiver, on peut voir qu'il a été inspiré visuellement par cette image.



United States Holocaust Memorial Museum (« Paris photograph »).



Internet Movie Car Database («Renault TN4F dans 'Les guichets du Louvre' »).

Il a recréé un Paris de 1942 en 1974. Les costumes, l'architecture, les voitures et les bus utilisés pour la déportation sont tous authentiques par rapport aux années 1940. En retrouvant et en utilisant les bus qui ont été servis lors de l'arrestation des juifs, Mitrani nous mène à l'intérieur de l'événement ; on se sent impliqués grâce à la re-construction du décor dans le film. Même l'argot de cette période est utilisé par les citoyens parisiens, rendant le film d'autant plus vraisemblable.

Fiction et réalité dans *Les guichets du Louvre*

Dans une reproduction filmique, il faut toujours considérer la différence entre fiction et réalité. Pour Mitrani, comme son film est basé sur le témoignage d'un Français, il se peut que sa reproduction relève du cadre réaliste. Cependant, comme ce film est la re-production d'une re-production (l'événement traduit en témoignage et ensuite le témoignage traduit en film), la perception de l'événement est avant tout définie par les choix de Mitrani en tant que cinéaste. Or, les valeurs de Boussinot ne prennent pas précédents par rapport aux valeurs et aux choix de Mitrani.

Audrey Brunetaux, dans son article, « Revisiting the Vél d'Hiv Roundup through the Camera Lens » pose la question suivante : Est-ce que les images, vrais ou artificiels, offre une nouvelle vision de la rafle du Vél d'Hiv dans les deux dernières décennies ? (138). Avec chacun de ces films, les réalisateurs ont choisi d'aborder la rafle et en faisant cela, ils s'auto-inscrivent dans la réécriture de ce passé pour un public français. Elle ajoute que, « The incompleteness of the Vel d'Hiv photograph, however, calls for an imaginative act that goes beyond the visual realm. The invisible enhances the ineffable and grapples with an incommensurable abstraction that finds its place outside the frame » (139). Ainsi, en inventant et en créant ce lieu de mémoire, réalisateurs permettent au public français de rêver, d'imaginer ce Paris de 1942. En

tout cas, il faut se demander comment ces re-présentations, avec leurs valeurs indépendantes, peuvent éviter de banaliser les voix des survivants et des Français. Comme Mitrani a choisi d'utiliser un témoignage pour partager cette histoire, il doit respecter ses propres valeurs (ou sa propre voix, comme réalisateur) ainsi que celles de Boussinot pour suivre son intention dans le produit final qu'est *Les guichets du Louvre*.

Young délimite la différence entre la réalité et la fiction comme suite. Pour lui, les créateurs des re-présentations doivent être vigilants dans leurs choix d'utiliser le réel et le fictionnel notamment dans le cas de situations violentes comme celle-ci (51). Young suggère qu'il existe des moments où chaque œuvre doit reconnaître le rôle dynamique et double de la réalité et de la fiction dans les représentations filmiques de la Shoah. Or, *Les guichets du Louvre* est un film qui cherche à mieux comprendre cet événement peu abordé dans les écoles françaises dans les années 1970. Young affirme que, « ...by mixing actual events with completely fictional characters, a writer simultaneously relieves himself of an obligation to historical accuracy (invoking poetic license), even as he imbues his fiction with the historical authority of real events » (52). En choisissant d'utiliser le témoignage de Boussinot et de mettre en scène d'une manière visuelle, il introduit déjà un niveau fictionnel dans la réalité de ce qui est montré. Le témoignage de Boussinot ne représente pas l'Histoire, mais plutôt l'histoire d'un résistant. Cette histoire (sous forme de film) doit donc être vue comme un micro-récit simplifié dans le macro-récit collectif qu'est l'Histoire de la rafle du Vél d'Hiv. En tant que réalité et fiction, il revient aux spectateurs de décider ce qui semble réaliste ou pas. Autrement dit : si certains aspects du film semblent clés pour comprendre la rafle, d'autres recherches sont nécessaires pour comprendre le monde des 16 et 17 juillet 1942 à Paris. Young ajoute que,

[...] by looking beyond the factual nature of Holocaust documentary literature and focusing instead on the facultative character of these facts, critical readers can sustain the

constitutive ambiguity of “literary testimony,” even as they relieve themselves of critical ambivalence; in this way, we might continue to participate in and learn from Holocaust documentary discourse without being drawn intractably into its essential rhetoric. (80)

Or, en oubliant qu’il existe une disparité entre la fiction et la réalité, il est possible de voir ce que les re-présentations filmiques peuvent offrir au public d’une manière générale.

Young suggère également que la photographie est construite comme toute autre représentation. Cette idée peut être appliquée aussi aux films. La majorité de films abordant la Shoah tombent dans le cadre de documentaires ou œuvres qui suivent un récit documentaire. Comme on a vu avec Young, l’idée de la photographie comme un lien tangible au passé ou comme un témoin métonymique est applicable à ces œuvres filmiques. Comme témoin de l’événement, l’image (ou le film est-ce que les images soient vrais ou artificiels dans ce cas) sert comme attestation du récit, dans le cadre réel ou fictionnel. Dans le cas de *Les guichets du Louvre*, Mitrani a fait d’un témoignage un film qui cherche à équilibrer des dimensions réaliste et fictionnelle ; il y a des moments réalistes avec la police française et la déportation des juifs et des moments imaginaires comme quand Paul et Jeanne rêvent d’une vie ensemble. En mêlant les deux, « each kind of representation seems to demand and fulfill the other, providing either the necessary photographic proof or narrative meaning » (Young 58). *Les guichets du Louvre* est un film qui partage un témoignage et qui cherche à élargir l’imaginaire de cette époque en offrant des points de vues hétérogènes. En cela, Mitrani répond aux attentes des spectateurs de 1974 en créant ce lieu de mémoire, nous aidant aujourd’hui à refuser le vide visuel de la rafle du Vél d’Hiv.

Les lieux de mémoire revisités

Nora définit les lieux de mémoire comme étant

[...] toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté. (II, 2226)

Le Vél d'Hiv tombe donc dans ce cadre, comme endroit où la totalité de la population française a été visée. Or, pour Mitrani, en recadrant ce qu'était la rafle du Vél d'Hiv, il devient possible de solidifier un lieu pour cet événement dans la mémoire officielle de la France. Nora, en cherchant à cerner comment définir un lieu de mémoire, explique comment ce concept peut être appliqué au régime de Vichy de la manière suivante :

Parallèlement s'affirmait le réveil d'une mémoire juive, centrée sur le rôle joué par Vichy dans la persécution et la déportation des juifs de France. Les honneurs rendu au lendemain de la guerre à la seule déportation politique, la confusion opérée entre camps de concentration et camps d'extermination, le désintérêt massif de l'opinion et, subsidiairement, le silence accablé de se déchirer. Les historiens français firent preuve eux-mêmes d'une grande retenue ; jusqu'à il y a peu, les études disponibles étaient dues à des survivants ou à des étrangers. (II, 2483)

En réveillant la mémoire juive à travers les yeux de Paul Laubier, Mitrani fait d'un événement caché un sujet à discuter. Mitrani nous montre comment ce passé a touché les Français non-juifs à travers Laubier et les citoyens qui ne s'intéressaient pas au sort de leurs voisins juifs. En rétablissant une différenciation entre les différents statuts de citoyens français déportés, Mitrani offre un contexte où la rafle peut être discutée de manière inédite dans les années 1970.

De plus, Mitrani montre le rôle qu'a joué la police française et que « sous les ordres délibérés de Vichy, l'impitoyable chasse aux juifs français ou immigrés va se déclencher, menée presque exclusivement par la police française qui assure de plus l'ordre des camps eux-mêmes »

(II, 2705). En abordant le rôle actif de la France, Mitrani crée un nouvel espace de discussion de ce passé pour le public de 1974. 34 ans après la rafle, Mitrani est donc le premier à créer un lieu de mémoire démontrant la métamorphose du statut du juif à travers les yeux d'un jeune Français. De même, Mitrani n'a pas eu peur de montrer les stéréotypes de l'époque : les juifs vus comme immigrants avarés et extrêmement religieux et des Français vus comme catholiques, pétainistes et xénophobes. En établissant l'importance d'une mémoire de la déportation juive à travers Paul (et ses tentatives infructueuses de sauver les juifs de Paris), Mitrani crée un cadre (voir un lieu de mémoire) où leur statut à cette époque est postulé comme faisant partie intégrante de l'imaginaire français. Le titre du film renvoi aux portes du musée du Louvre, décidant qui est digne d'être admis, qui est digne d'être montré comme important dans le musée. Il faut donc voir que Mitrani fait un lien entre l'idée d'une muséographie sélective et les idées d'une purification raciale avec l'extermination des juifs. Nora ajoute que,

Cette métamorphose des données classiques du franco-judaïsme est à la fois capitale et inessentielle. Capitale, parce que, n'ayant pas cessé de s'amplifier depuis quinze ans, elle peut déboucher sur une situation d'autant plus explosive qu'elle coïncide avec la fin de la mémoire vécue du génocide qui reste le trou noir autour duquel s'organise une mémoire particulière. La mémoire juive vit donc un moment de réaffirmation virulente, lié au besoin d'entretenir, de comprendre et surtout de transmettre un patrimoine menacé par l'érosion fatale du temps. A un moment où la levée de la culpabilité française, qui a été le principal instrument de sa reconnaissance, laisse craindre, sous des formes rajeunies ou éprouvées, le retour des démons censurés ; ouvre la voie à des mises en question désacralisatrices d'une exceptionnalité de l'histoire juive ; et rend même possibles, à défaut, de crédibles, des tentatives de négation de la réalité de l'extermination. (II, 2714)

Or, en créant un lieu de mémoire pour la mémoire juive ou pour la rafle en particulier, ainsi qu'en les envisageant à travers le point de vue d'un résistant français, Mitrani a commencé une conversation autour du dévoilement de la complicité française lors de la rafle. En se focalisant

sur Paul, quelqu'un qui luttait contre ce déni de l'Etat, Mitrani a donc créé un lieu de mémoire en 1974 qui aida le public français à comprendre la dualité ainsi que la complexité du statut des citoyens français de cette époque. Comme première tentative, ce lieu de mémoire de Mitrani a permis et a rendu possible les autres représentations filmiques du Vél d'Hiv. Il faut donc voir *Les guichets du Louvre* comme une étape nécessaire dans le développement et l'évolution de ce lieu de mémoire dans l'histoire du cinéma.

Walter Benjamin et *Les guichets du Louvre*

Walter Benjamin développe l'idée d'une image dialectique, ou d'une image qui produit une collision entre ce qui est Maintenant et ce qui est Passé, sans transformer le passé en mythe ou réassurant le présent (Brunetaux 147). Pour Mitrani sa re-présentation dans *Les guichets du Louvre* sert d'image dialectique contribuant à la mémoire collective entourant la rafle du Vél d'Hiv. Il existe autour de cet événement historique un désir profond de créer des images pour contrebalancer le vide visuel du Vélodrome d'Hiver. Mitrani devient responsable de ce passé en choisissant de l'aborder sous forme filmique afin de constituer son hors-champ mémoriel. *Les guichets du Louvre*, devient donc un lieu de mémoire qui reproduit sa propre vision des heures précédant la rafle. On peut aussi se demander avec Benjamin si ce lieu est aussi une forme de mystification :

Mystification is the process of explaining away what might otherwise be evident. In order to avoid mystifying the past let us now examine the particular relation which now exists, so far as pictorial images are concerned, between the present and the past. If we can see the present clearly enough, we shall ask the right questions of the past. (Steiner 15-16)

Dans la mesure où Mitrani mélange le monde du passé dans sa propre re-construction du présent de 1942, le film évite ce type de mystification parce qu'il décide de valoriser les histoires des

individus en même temps que le contenu historique. Pour lui, il est intégral de comprendre comment Paul et Jeanne font partie de la grande Histoire comme personnages romantiques au cœur de cette déportation. En créant des personnages jeunes, Mitrani nous montre les individus de 1942 et leurs espoirs, vivant en France du présent et non pas dans la France du passé. De plus, en mettant en scène une pléthore de perspectives par rapport aux juifs de France, il ne cache rien, sauf peut-être des complexités politiques qui pourraient empêcher le public de comprendre tous les rapports de force de cette période historique.

Dans sa hiérarchisation des voix et des perspectives, Mitrani favorise le point de vue de Paul avant tout. Paul, comme Juste, représente une partie de la société française qui a été active dans la révolte contre l'Etat de Vichy. En célébrant ce point de vue, Mitrani montre le rôle que certains Français ont joué lors de la rafle et que tous auraient dû jouer. L'autre point de vue qui est montré est celui de la femme juive, mais en refusant de la nommer jusqu'à la fin du film, Mitrani montre qu'elle a une valeur générique dans la mesure où elle incarne le peuple ciblé de l'époque, mais son identité-même ne doit pas être vue comme distincte des autres juifs de l'époque. Or, en hiérarchisant les points de vue de la sorte, Mitrani fait du Vél d'Hiv un lieu de mémoire où l'idéal de la résistance française a un rôle bien plus prépondérant que dans la réalité, ce qui du coup tend à rendre cette époque plus supportable malgré la démission de la majorité et l'extermination de plus de 70,000 juifs.

Brunetaux suggère dans un autre article, « L'humour face à la Shoah : (Re)présenter et gérer la tragédie par le rire dans *Ce soir, après la guerre* de Viviane Forrester » que le fait d' « admettre l'existence d'une pluralité de perspectives et d'esthétiques facilite l'accès à la vérité » (105). Mitrani fait cela avec *Les guichets du Louvre* en incluant les voix de plusieurs générations de Français et plusieurs générations de citoyens juifs. Mitrani n'admettrait jamais

que *Les guichets du Louvre* serve de réponse ultime pour comprendre la rafle, mais il l'offre comme réponse à la lacune visuelle existant autour de la Shoah et les rôles que les Français ont joué dans la rafle du collaborateur aux Justes en passant par la majorité silencieuse.

***Monsieur Klein* : le rôle de l'Autre dans une représentation filmique**

Monsieur Klein de Losey est sorti en 1976 et suit l'histoire de Robert Klein (joué par Alain Delon), un vendeur et acheteur d'art qui profite des juifs en difficulté. Un jour, Klein reçoit sous sa porte une exemplaire du *Bulletin des Informations Juives* et il découvre qu'il existe un autre Robert Klein, un homonyme, qui est juif et qui essaie de se cacher du gouvernement français en déplaçant l'attention des autorités vers Robert Klein. Tout au long du film, Robert Klein essaie de retrouver l'autre Monsieur Klein pour justifier sa propre identité à la police et prouver qu'il n'est pas juif. Robert Klein suit les traces de l'autre Monsieur Klein et essaie de le pourchasser. Robert Klein cherche pour l'amant de l'autre Monsieur Klein et la gardienne de l'appartement afin de l'attraper pour qu'il cesse d'utiliser sa propre identité. En essayant de découvrir la vérité de son homonyme, Robert Klein et allant jusqu'à dénoncer l'autre Monsieur Klein, Robert Klein finit par être obligé de recevoir de faux papiers pour échapper à la police française. Les autorités françaises en effet ne le croit pas et il est obligé de mentir sur son identité, même s'il est vraiment un français catholique. L'avocat de Robert Klein dénonce l'autre Klein parce qu'il veut sauver son client (Robert Klein) au moment où les deux Klein vont finalement se rencontrer. Monsieur Klein est arrêté, Robert Klein est arrêté le lendemain lors de la rafle des 16 et 17 juillet 1942, malgré le fait qu'il possède de faux papiers. La dernière scène du film montre Robert Klein sur un train probablement en direction de Drancy ou Beaune-la-Rolande, parmi les juifs qui lui ont vendu des œuvres d'art. Ce film démontre comment le gouvernement français a joué un rôle prépondérant dans l'identification et l'arrestation des citoyens juifs pendant l'occupation. Or, dans le cas de Robert Klein, ce n'était pas une question d'être juif, mais plutôt de se voir dépossédé de la possibilité de déterminer soi-même son

identité. Pour Robert Klein dont l'identité n'est pas une question au début du film car il vit dans l'évidence de savoir qui il est et peut être libre de se définir comme bon lui semble, tout va progressivement être altéré quand il va se retrouver jeté malgré lui dans la machine bureaucratique de Vichy.

Objectivations et dépossessions

Le film de Losey dévoile crûment certains aspects de la complicité bureaucratique et idéologique française. Losey n'a pas peur de montrer comment le gouvernement a été ouvertement antisémite envers les juifs de Paris. Le film commence en effet avec une inspection médicale où une femme nue est examinée et humiliée devant un médecin qui la décrit de manière clinique voire zoologique comme étant de race juive avec des traits sémitiques. Dans cette scène, la femme ne prend jamais la parole et se voit donc objectivée par la puissance et l'autorité du médecin qui la dessaisît de l'énonciation de son identité et nie toute dimension culturelle dans la construction d'elle-même. Il est clair qu'elle est sans contrôle et que son destin est entre les mains de ce médecin antisémite et dans la procédure étatique mise en place. Cette ouverture représente de façon emblématique comment le régime antisémite de Vichy a utilisé et construit des représentations humiliantes et péjoratives pour fabriquer et instituer idéologiquement l'altérité des juifs afin de les marquer et de les aliéner. Le médecin traite la femme juive comme un animal ; pour lui, elle n'est que de la chair et des os à examiner. Selon Nora, ce niveau d'objectivation antisémite de l'autre est enraciné dans une vision fantasmatique de l'histoire française. Pour lui il est question d'une France qui n'existe plus. Nora suggère que

La mémoire de cette « France » immémoriale que Vichy voulait actualiser et transformer en conscience vivante était pourtant bien datée : elle avait l'âge de Pétain. C'est la mémoire, exhaussée en mythe, d'un homme et d'une génération [...]. (II, 2479)

En interprétant cette idée d'une France immémoriale à travers le film de Losey, il est possible de voir que l'Etat possède une idée préconçue de ce qui détermine et caractérise un juif. De même, Losey montre comment l'Etat a pu construire des visions caricaturales des juifs, promouvant davantage d'attitudes antisémites à l'époque. Or, en identifiant les caractéristiques physiques de cette femme, le médecin institutionnalise deux types de Français à partir de détails morphologiques et non pas à partir des actions et allégeances des individus comme citoyens français.

Comment interpréter la Shoah ?

Young délimite comment une telle histoire peut être racontée de manière respectueuse vis-à-vis des morts et des survivants. Il explique que,

the 'facts' of history are not distinct from their reflexive interpretation in narrative, and that the 'facts' of the Holocaust and their interpretation may even have been fatally interdependent, [and] we are able to look beyond both the facts and the poetics of the literary testimony to their consequences. (39)

Pour Young, il n'est pas question de séparer les faits et les récits de l'Histoire ; chacun de ces éléments ajoutent aux nuances qui peuvent être retrouvées dans les témoignages ou œuvres filmiques. Losey essaie de créer un dialogue entre les faits et les récits dans son film pour que les spectateurs ne voient pas une vision unilatérale de la rafle. Or, *Monsieur Klein* est un film qui utilise l'Histoire ainsi que les récits des survivants pour pouvoir créer une représentation de la rafle. En visionnant les scènes historiques du film comme des constructions créées par Losey, il devient possible de sortir du cadre d'un récit qui se voudrait purement historique et d'un récit qui serait basé uniquement dans la fiction. Young affirme avec l'idée d'une historiographie littéraire qu'il n'est pas question de séparer les deux genres, car les deux deviennent mêlés avec chaque trace respective. L'historiographie littéraire reconnaît le fait qu'il est impossible d'isoler

les événements de leurs représentations et que les vérités littéraires et historiques de la Shoah ne peuvent pas être distincte l'une de l'autre. Cependant, Young identifie la discontinuité qui existe dans les récits des survivants. Losey est stratégique dans son choix d'un affairiste français qui est opportuniste de la dépossession des juifs de Paris. On peut dire que Robert Klein dépossède les juifs de leur patrimoine, une autre façon de les aliéner qui n'est pas sans similitude avec l'aliénation de la visite médicale. En choisissant de montrer un Français et non pas un Juif, les spectateurs français peuvent se voir dans le portrait de Robert Klein.

Ce film est donc un portrait d'homme qui essaie, avec les spectateurs, de comprendre comment il a été pris pour un autre Monsieur Klein et se trouve dans une situation dangereuse et difficile à cause de cette confusion d'identité. En fusionnant le récit de Robert Klein avec les détails qui mènent à la rafle des juifs à Paris, Losey crée un film qui est fictionnel, mais qui possède les éléments nécessaires pour souscrire à la vraisemblance idéologique de l'époque. Il y a plusieurs moments où Losey nous dirige vers un regard qui est historique et non pas fictif. On voit des scènes de préparation de la rafle où les gendarmes chronomètrent combien de temps il faudra pour rafler les juifs de chaque arrondissement ainsi que des scènes où les officiers planifient la rafle en alphabétisant les sections où les juifs seront placés en entrant dans le Vélodrome. Même si les identités des officiers du gouvernement français ne sont pas explicitement connues ou révélées, Losey nous montre l'antisémitisme en marche du gouvernement de Vichy. Les scènes qui montrent les choix politiques de l'Etat sont accompagnées par une partition musicale sombre et menaçante. En indiquant aux spectateurs que l'action de ces individus est grave, le spectateur devient conscient de la complicité de l'Etat et acquiert un savoir sur ce qui se joue « hors-champ » pour les citoyens juifs de Paris.

Limites fictionnelles dans les reconstructions historiques

Dans le livre de Young, Hana Wirth-Nesher remarque qu'il est nécessaire d'être vigilant avec les frontières entre la vérité et la fiction dans des reconstructions historiques. Pour elle, la question d'inventer ou d'ajouter à la souffrance de ces individus est problématique. Si un auteur crée un individu fictif, voir un témoin oculaire, l'œuvre tombe dans le genre de la littérature documentaire, grâce à l'inclusion d'un « témoin » (57). En analysant *Monsieur Klein*, il faut considérer de manière critique comment Losey nous montre distinctement ce qui est 'vrai' ou historique et ce qui est fictionnel. Comme le suggère Nora, les sentiments antisémites en France ont été présents avant l'arrivée des Allemands en France. Toutefois, une scène du film qui a lieu dans un cabaret montre comment il existe un regard spécifique envers les juifs de France. De même, l'exposition anti-juive qui a eu lieu à Paris en 1941 prouve l'institutionnalisation de cet antisémitisme officiel en France. L'exposition avait comme but d'enseigner aux Français comment reconnaître l'apparence physique d'un juif et d'un non-juif. Cette pédagogie visant autant à produire qu'à identifier l'autre au sein de la population française, a créé le citoyen juif de France, une sorte de sous-catégorie de Français « pas tout à fait Français » en somme. Les images ci-dessous ont été imprimées dans des journaux et circulé grâce à l'Institut d'études des questions juives, fondée en 1941. Cette propagande ainsi que les objectivations fulgurantes du juif dans *Monsieur Klein* signalent l'approbation étatique de cet antisémitisme en France.



Image imprimée par l'Institut des questions juives en 1941. Ces images pouvaient être retrouvées à Paris et partout en France pendant cette époque et symbolisent l'intolérance qui commença à prendre place en France (« L'Etat français - Le Mont-Valérien pendant la seconde guerre mondiale »).



(« Tract propagande état français Vichy marche noir pénurie rationnement anti juif »)



(« La Rafle du Vél d'Hiv »)

Représentations de la figure du juif dans la société française

Dans cette scène où la figure juive est caractérisée comme un sale voleur qui a un gros nez et qui cherche seulement à devenir riche, Losey nous montre comment un certain public français à cette époque a stigmatisé les individus juifs. Cette caricature crée pour le public une image avilissante des juifs en général. Même Robert Klein semble opportuniste en essayant de défendre son identité catholique (même s'il n'est pas pratiquant). Selon Nora,

La persécution des juifs, si centrale dans la remémoration actuelle de Vichy, fonctionne comme un redoutable révélateur du passé. Vichy, ce ne peut plus être seulement Pétain et Laval, ou les collabos parisiens. C'est aussi, désormais, une administration qui fit « normalement » son devoir en élaborant, en commentant, en appliquant le statut des

juifs. C'est aussi une population dont l'attitude fut tissée d'ambivalences, d'accord partiel, actif ou passif, avec certains aspects du régime. Peu de Français ont souhaité ou approuvé la déportation des juifs ; ils furent nombreux à acclamer Pétain, qui discrimina les juifs et le livra une partie à l'occupant. (II, 2484)

Ces attitudes passives sont mises en scène dans le film à travers Robert Klein et la police française. L'indifférence de Robert Klein et des autres Français est stigmatisée par Losey ; Robert Klein dit plusieurs fois pendant le film que « Cela n'a rien avoir avec moi ». Par contre, même si ces citoyens non-juifs ne désirent pas être visés par la guerre et par la rafle, cette « histoire juive » implique tout le monde, même ceux qui se croient en dehors du spectre.

Monsieur Klein peut être vu comme un film qui aborde l'enjeu de la construction socio-politique de l'autre. Dès le début du film, Robert Klein se distingue de ses clients juifs ; il est riche et privilégié et selon lui, il leur rend un service en achetant leurs possessions. Pourtant, Robert Klein est comme un vautour ; il saisit les restes des objets des juifs pour en bénéficier lui-même. De plus, on a l'impression qu'il ne ressent aucun remords envers ces juifs jusqu'au moment où son identité est embrouillée avec celle de l'autre Klein. Le film montre ainsi que la construction de l'autre est toujours liée à l'affirmation sournoise d'un « même, » d'un corps social fantasmé comme ayant été et devant demeurer homogène. L'identité prédatrice du vrai Robert Klein est renversée quand son identité devient inextricablement liée à celle d'un homonyme juif. Robert Klein devient alors vulnérable, soudain pareil à ses clients. Voilà que celui qui est en position de pouvoir et d'objectivation se retrouve objectivé contre sa volonté et dépossédé de sa vision de lui-même. Si Robert Klein a volé des juifs, voilà qu'un juif lui vole pour ainsi dire son identité. Ainsi

Klein is now engaged in the process of establishing his 'true' identity and hence his innocence, for in Vichy France these two matters are inseparable. In the 'new' France, one's guilt or innocence is no longer determined by the nature of one's actions but by

whether or not one can prove one's 'real' identity to the authorities and whether or not the authorities approve of this is identity once it is established. (Mayer 37)

De nouveau, Nora nous rappelle que pour revenir au statut de la France « éternelle » ou la France des Français, il faut restaurer et

[...] réenraciner, autant que faire se pourra, l'homme français dans la terre de France', en empêchant que 'les meilleurs éléments de chaque classe' continuent d'être 'déracinés' et condamnés au 'nomadisme administratif'. (II, 2478)

Nora montre qu'il existe en France (et dans le film, par conséquent) des Français qui cherchent à protéger l'Etat et non pas les citoyens. Cependant, le fait que Robert Klein répète sans cesse « Cela n'a rien avoir avec moi » signale en creux à quel point comment cette « histoire juive » implique tout le monde, ceux qui se croient en dehors. Cette remarque ironique fait écho au déni de fraternité et d'égalité du gouvernement français et peut donc être considérée pendant le film comme le déni qui va être fatal pour le vrai Robert Klein.

La rhétorique de toute idéologie génocidaire essaie de produire un étranger à l'intérieur du corps social et de mettre en place une vision binaire : 'eux' versus 'nous'. Par contre, comme on le voit dans le film, cet « étranger » pourrait être un Français comme Robert Klein et comme Monsieur Klein. En ce sens, Losey essaie de montrer que l'imaginaire génocidaire qui sépare les citoyens en deux catégories (les vrais Français et les faux Français) nie l'identité de tous les citoyens de la France et les aliène non seulement les uns par rapport aux autres mais d'eux-mêmes en les dépossédant de leur pouvoir à dire qui ils sont. La scène au début du film est emblématique de cette dépossession, avec la perte du pouvoir et du droit à définir un juif. Cette logique génocidaire a comme potentialité d'impliquer n'importe qui, qu'une personne soit innocente ou pas est sans importance. Dans le film de Losey, du jour au lendemain, cette logique a oblitéré les vies de plusieurs milliers de personnes. *Monsieur Klein* démontre comment les

êtres humains sont impuissants de choisir une identité vis-à-vis de la puissance étatique qui épouse l'idéologie génocidaire et institutionnalise sa violence.

La mémoire collective à travers *Monsieur Klein*

Le scénario de *Monsieur Klein* a le mérite de ne pas permettre aux spectateurs français de se distancier de cette histoire en leur montrant clairement qu'elle est leur Histoire. Comme Rouso le suggère dans son essai *Le Syndrome de Vichy*, la mémoire collective peut devenir l'histoire (ou l'Histoire) qui est partagée et transmise entre les générations. En considérant cette époque comme une période clé de la mémoire collective, il incombe aux spectateurs de créer des distinctions entre ce qu'ils voient comme pertinent. L'œuvre de Losey contient des préjugés implicites dans sa construction. Même si Losey essaie de montrer les aspects de la rafle de plusieurs côtés, cette représentation est sa propre re-présentation de l'événement et donc ne constitue pas un document 'officiel' pour ceux qui essaient de comprendre la rafle de manière objective. Ce film peut donc être vu comme une nouvelle mutation du lieu de mémoire qui constitue le Vél d'Hiv. Le rôle de Losey devient, soudain, de répondre aux demandes historiques ainsi que les demandes de personnalisation de l'événement. En répondant à ces demandes, Losey est forcé de faire plusieurs compromis.

Pendant les années 1970, le public est devenu fasciné par le trauma ou par les histoires traumatiques. Losey répond aux demandes de Rothberg, en tant que le réalisme traumatique en créant un mélange entre l'Histoire et le récit de Klein comme figure fictionnelle. Losey, comme réalisateur, fait plusieurs choix ambigus quant aux détails historiques du film. Il y a quelques indications quant à la période historique : quand l'homme juif au début du film décide de vendre sa toile, Robert Klein lui fait écrire un contrat daté le 16 janvier 1942. A cette époque-ci, les lois anti-juives existent déjà. Le premier statut des juifs est sorti le 3 octobre 1940 et les juifs « de

nationalité française perdaient, par décret du gouvernement de Vichy, leur statut de citoyen à part entière qu'ils avaient obtenu après beaucoup de difficultés » (Picard). Le commissariat général aux questions juives formé en 1941 étant opérationnel et en juin 1941, le deuxième statut des juifs avait renforcé leur exclusion des « professions libérales, commerciales, artisanales et industrielles » (Bedarida). Cette date de janvier 1942 nous indique que le temps s'écoule rapidement puisque la rafle a eu lieu en juillet. Cependant, les préparations de la rafle (le chronométrage des quartiers, les fichiers de juifs qui sont tapés par des secrétaires, les décisions des figures officiels) sont dispersées tout au long du film sans chronologie stricte. On se perd dans le chaos de l'histoire de Robert Klein et comme spectateur, on devient embrouillé par ce personnage principal qui lutte pour sa vie, une lutte qui éclipse la mise en place de la rafle. Losey alterne entre une focalisation interne (Robert Klein) qui est ignorant des victimes et externe avec un narrateur omniscient qui livre aux spectateurs un savoir supérieur à celui des auteurs de ce drame. Comme spectateurs, on se sent lâche parce qu'on connaît le sort de ces juifs et on ne peut rien faire pour eux. Même en une focalisation externe, on se sent lié à Robert Klein et donc impliqué dans sa quête de découvrir la vérité et de « s'innocenter » aux yeux de l'Etat en se faisant reconnaître comme catholique non-juif. Or, on se sent lié à Robert Klein et à sa trajectoire de survie parce que la majorité des spectateurs—n'étant pas juifs—se sentent « innocents » vis-à-vis de cette histoire qu'ils ne regardent pas nécessairement comme la leur au départ.

Comme on le voit, Robert Klein a été victime d'un vol identitaire aléatoire ; cette mise en scène de la construction de l'autre montre comment nous sommes plus semblables à ces autres qu'on ne l'imagine. La froideur de l'Etat vis-à-vis de Klein est accentuée par le fait que Losey n'implique aucun politicien ouvertement. Quand Robert Klein rend visite à la préfecture de

police pour les assurer de son innocence et de cette crise identitaire, le préfet lui dit « Ce ne sont pas des histoires qui intéressent la police ». Autrement dit : les histoires d'homonymes ou les histoires de juifs n'intéressent pas la police. Le niveau d'abstraction par rapport à l'Etat pourrait aussi être lié à l'année où le film est sorti. Avant 1986, aucun politicien français n'a parlé ouvertement de la complicité française pendant la rafle du Vél d'Hiv. Comme Losey n'a pas voulu être censuré, les choix filmiques de son scénario étaient abstraits pour que les spectateurs puissent indirectement faire les liens nécessaires entre les actions vues dans *Monsieur Klein* et les individus responsables de ces décisions.

De nouveau, la vision génétique et raciale du gouvernement français fait potentiellement de chaque individu un « autre, » ou un animal, comme il l'est établi dans la dernière scène du film où le vrai Robert Klein se retrouve à côté de ses anciens clients dans un wagon à bestiaux. Dans cette scène, tous les individus à l'intérieur du train sont mis à nu devant les yeux des forces gouvernementales. Chacun de ces individus devient un animal parasite qui doit être expulsé de Paris, même Robert Klein. Les images de propagande nazie définissent le juif comme un rat sale. Cette dernière scène aide les spectateurs à comprendre que les vrais Français ainsi que les « faux » Français sont tous impliqués dans ce génocide, même ceux qui se croient en dehors de la mise en place des lois anti-juives (comme le vrai Robert Klein). Dans cette construction de la rafle du Vél d'Hiv, Losey fait des choix qui clarifient sa propre vision de cette histoire : qu'un non-juif peut être victime d'une rafle à côté d'un juif à cause de la puissance objectivante de l'Etat qui, au lieu d'être garant de l'identité, impose de nouvelles aléatoires, car étant des constructions idéologiques et politiques.

Le rôle du cinéma dans les représentations de la Shoah

Pour de Baecque, le cinéma historique sur Vichy a comme rôle critique de montrer ce qui a eu lieu dans les camps de concentration et de montrer la vérité cachée par les négationnistes (ceux qui nient le rôle de l'Etat dans la rafle) et par ceux qui n'ont pas voulu faire face à ces atrocités. Cette mission de vérité peut aussi être détruite avec le cinéma, selon de Baecque. Le cinéma peut cacher tous ceux qui ne sont jamais revenus en choisissant le cadre du film et la manière dont l'histoire est racontée (63). Il existe, entre ces deux modes narratifs un besoin d'honnêteté.

De Baecque nomme cet écart « la mémoire traumatique des camps » et il propose l'impossibilité d'ignorer la violence de ces images, c'est-à-dire les images qui montrent *trop* ou les images qui cachent *tout*. Pour lui, ces « mémoires traumatiques font donc désormais partie de l'histoire du cinéma » (66) et de notre Histoire en général. De Baecque ouvre la porte à l'idée du réalisme traumatique et la manière dont différents artistes essaient de concevoir une représentation digne des morts.

Pour Rothberg, les représentations littéraires et filmiques de la Shoah se doivent de créer une distinction entre le réalisme et l'anti-réalisme et reconnaissent la nécessité d'un nouveau rapport avec le futur. Comme historien, Rothberg indique qu'il faut augmenter la compréhension de cette époque troublante grâce à des représentations qui mélangent le réalisme et l'anti-réalisme (65). Dans le cas de *Monsieur Klein*, Losey semble répondre à ces exigences esthétiques et éthiques. Son œuvre fonctionne comme un outil qui démontre comment la rafle vise tout le public français et non pas seulement le public juif de France. En choisissant un personnage principal qui profite du malheur des juifs, Losey crée quelqu'un de peu sympathique. Cependant, en montrant que n'importe qui peut-être touché par les décisions politiques de Vichy

et du régime nazi, l'autre devient quelqu'un qui n'existe plus dans une bulle isolée. Au cours du film, cet homme avare devient quelqu'un avec qui le spectateur sympathise car la crise identitaire dont il est victime pourrait toucher n'importe qui dans la société française. Comme Rothberg le suggère dans sa définition du réalisme traumatique, nous sommes en face d'une médiation entre le réalisme et l'anti-réalisme de l'Holocauste. Losey n'essaie pas de donner un sens à l'Holocauste ou à la rafle, mais plutôt d'interroger la nature aléatoire de l'objectivation qui est à la base de tout génocide et qui implique tout le monde.

Losey montre aussi que le racisme ou l'antisémitisme peuvent être collectifs (le gouvernement français) et individuel (Robert Klein). Comme Rothberg l'établit, le réalisme traumatique n'essaie pas de trouver une conclusion nette pour le trauma des survivants. Ce genre littéraire et filmique (si on le voit comme un parallèle à la littérature historiographique) essaie de donner un sens à la mémoire individuelle qui se trouve inscrite et en interaction avec la mémoire collective. Or, en combinant l'histoire, l'expérience et la re-présentation choisie, le réalisme traumatique dévoile dans *Monsieur Klein* les liens qui peuvent être trouvés entre ces éléments.

Selon Rothberg,

they come together non-synchronously in the heterogeneous spaces and times of the post-genocidal world. In the case of the concentrationary universe, traumatic realism must answer to a series of conflicting demands simultaneously. (177)

Ce film sert ainsi de miroir pour dénoncer l'indifférence face à un peuple persécuté. En essayant de répondre aux demandes du réalisme traumatique, Losey crée sa propre vision de l'univers concentrationnaire. L'indifférence de la police française, des Français dans les boîtes de nuit, des amis de Robert Klein et de Klein lui-même renforce l'idée d'une passivité qui a permis aux Allemands de déporter et de massacrer des milliers de citoyens juifs. Comme Régine Friedman le suggère,

indifference is the liberal's need to make the other identical to oneself : indifference becomes non-difference ; and indifference is also the racist's need to reject the other as entirely different. (524)

En d'autres termes, le vrai Robert Klein devient *indifférenciable* vis-à-vis de ses clients français et se voit donc peut être déporté aux camps avec eux. De plus, Losey souligne les similarités ou la non-différence entre le juif et le non-juif ; au cours de sa quête identitaire, Robert Klein devient de plus en plus similaire à son double. Par contre, selon Losey, l'aveuglement de Robert Klein est tel à la fin du film, qu'il ne devient donc jamais totalement conscient de sa non-différence. Cette lacune permet aux spectateurs de comprendre comment le gouvernement restera lui aussi aveugle quant à sa complicité pendant la seconde guerre mondiale jusqu'au moment où les vérités de cette période seront dévoilées. Toutefois, la stratégie de non-différenciation de Losey a permis à ce passé d'émerger; grâce à ce film, le public français des années 1970 a pu connaître la logique et l'idéologie qui ont rendu pensable, possible et réalisable la rafle du Vél d'Hiv. Grâce à Losey, l'idéologie du Vél d'Hiv devient quelque chose de concret.

L'utilisation du Vélodrome comme lieu de mémoire

Pour Losey, le Vélodrome est une piste cyclable en plein air où les individus juifs étaient parqués alphabétiquement avant de monter dans des trains et d'être déportés en direction de Drancy ou Beaune-la-Rolande. Losey prend plusieurs libertés artistiques en reconstruisant le Vélodrome de cette manière-ci. Par rapport à ce qui est connu du Vélodrome, Losey ne s'intéresse pas aux détails architecturaux, mais plutôt à la gestion et au traitement des personnes qui ont été arrêtées. En fait, Losey a utilisé le Vélodrome Jacques Anquetil de Vincennes pour donner une visibilité à ce lieu d'infamie. Contrairement à Mitrani, Losey s'intéresse à l'acte de montrer la déportation de Robert Klein et il était donc nécessaire d'avoir un Vélodrome.

Autrement dit, le film suit *l'avant* et le *pendant* et tous les détails qui permettront la déportation

de plus de 13,000 juifs. L'utilisation du Vélodrome de Vincennes fait de la rafle un lieu de mémoire mutant grâce aux choix respectifs de Losey. D'autre part, les autobus qui ont été utilisés pour apporter les juifs au Vélodrome avaient des panneaux qui lisaient « Service Spécial, » euphémisme pour la déportation éventuelle des juifs. Cette ironie, d'avoir « service spécial » qui génère un acronyme identique à la S.S. qui ne peut pas être ignoré. Tous ces aspects ont aidé à faire de la rafle un lieu de mémoire évoluant constamment grâce au regard de Losey.

Losey nous montre la logique de la planification de la rafle et comment elle a été mise en place des mois avant sa réalisation. La dernière scène du film montre le chaos qui régnait à l'intérieur du Vélodrome entre la police française et les juifs de Paris. Robert Klein se trouve au centre de tout cela, comme un individu qui était victime d'une erreur administrative et identitaire. En décidant de placer Robert Klein au milieu des juifs déportés, il est clair que Losey veut montrer à quel point Klein est perdu dans sa quête pour la vérité. Le visage de Robert Klein tout au long du film nous annonce la crise à laquelle il doit faire face. En déconstruisant l'idéologie et la logique bureaucratique derrière le Vélodrome et en créant un site en plein air avec des fers barbelés qui séparent les individus les uns des autres, Losey donne à voir le Vélodrome comme le produit de la fureur des nazis et du gouvernement de Vichy.

Avec *Monsieur Klein* en particulier, l'action du film semble être au sein de l'histoire. Par contre, l'action de la structure plus profonde évolue hors-champ et a comme focalisation la guerre et la complicité française. Peter Mayer explique que ces différentes versions de Monsieur Klein complexifient notre compréhension de l'action du film. Il explique que,

In the film we can distinguish Robert Klein, his spectacular image or self and the 'other' Klein (listening, watching, silent). The action of the film can be interpreted in terms of the shifting relationship between these three 'persons'. (36-37)

De même, l'enjeu d'un « autre » est central comme motif. Jouant sur le thème du miroir, Losey établit que Robert Klein se confronte avec son « autre » à des moments clés, comme le moment où il reçoit le bulletin Juif ou quand il a son entretien avec le préfet de police. Chacun de ces moments montre comment le vrai Robert Klein évolue et tombe dans une spirale identitaire aliénante qui ne lui laisse aucun échappatoire. Chaque confrontation avec son « autre » augmente son instabilité. Jusqu'au moment où il reçoit le bulletin, il était à l'aise dans sa vie et confiant que son identité française le protégeait au sort réservé à ses « clients » juifs. Le moment où son identité est remise en question, il commence sa chute identitaire et commence à devenir son « autre ». Le fait qu'on ne voit jamais « l'autre » de Robert Klein prouve que les deux Messieurs Klein pourraient être le même homme à une petite différence. Avant l'arrivée du bulletin, le vrai Monsieur Klein tenait les rênes de son propre destin. Après l'arrivée du bulletin, sa vie s'avère d'être guidée par des forces hors de son contrôle (Mayer 38). En utilisant le regard d'autrui, Losey complexifie la mémoire collective des spectateurs. Ce dialogue entre l'Histoire et les récits des survivants crée plusieurs mises en abymes de l'Histoire de la Shoah. Chaque transformation de l'Histoire aide à nuancer ces histoires. Pour Young,

the reader responds to a work differently when he believes that it is “true” and has actually happened that he does when he believes the work is only “fiction” is a principal part of a documentary fiction’s phenomenology ; as such, the emotional experience of such an illusion becomes the aim of the writer. (62)

En appliquant ce point de vue à l'idée d'une re-présentation visuelle, on pourra ajouter qu'un réalisateur est responsable de contribuer à la mémoire collective d'un spectateur. Les films qui prennent la rafle pour objet choisissent tous des stratagèmes différents pour relier le contenu à l'événement historique. Young ajoute que, comme spectateurs, il nous incombe de

move beyond the question of whether or not literary and historical accounts of the Holocaust are ‘perspective ridden’ to understand how various literary forms, cultural and

religious traditions, and precedent experiences have indeed shaped the Holocaust [...]. If pursued with care and tact, a sensitivity to these issues might add significantly to our understanding of both the Holocaust as it happened and its history-as-it-is-written in literature. (5)

Or, même si *Monsieur Klein* contient la perspective de Losey, chaque détail nous rapproche des événements qui ont eu lieu en préparant pour la rafle. Comme réalisateur, Losey fait le choix de ne pas inclure les noms des politiciens responsables de la rafle. En n'impliquant personne, il finit par impliquer tous les Français qui ont passivement permis cela ; même Robert Klein est victime de cette passivité au moment où il devient empêtré dans la rafle.

A la fin du film, les spectateurs se rendent compte du fait que l'autre Klein est l'inverse du vrai Robert Klein. L'autre Monsieur Klein a des amitiés et de vrais relations tandis que le vrai Robert Klein est distant avec tout le monde, même avec ceux qu'il voit comme des amis. Robert Klein veut être un membre fidèle de la population française tandis que l'autre Klein semble avoir participé à des actes de sédition. De plus, Robert Klein est un marchand d'art tandis que l'autre Monsieur Klein joue du violon. Ces deux Klein nous montrent comment Losey décide d'encadrer l'expérience juive durant cette époque. Pour lui, il est question de montrer comment il y avait une demande de maintenir l'image *pure* de la France.

Un événement qui vise tous les Français

Le scénario de Losey souligne que la rafle n'est pas un événement qui a seulement touché les citoyens juifs de France, mais un événement qui a bousculé la vie de tous les Français. Avec *Monsieur Klein*, Losey fait de « l'autre » un élément du « nous ». Les décisions prises par l'individu ne sont jamais liées seulement à cet individu, mais à la société en général. La mémoire individuelle de cette époque se joint donc à la mémoire collective de manière relationnelle.

Pour essayer de comprendre ce film, il faut voir les deux Klein comme les deux côtés d'une même pièce. De plus, ces deux hommes établissent le fait que l'idée d'un « autre » est imposée par le gouvernement au pouvoir. Ces deux Klein sont tous les deux des victimes de l'Etat. L'autre Monsieur Klein a été déporté à cause de l'antisémitisme français et à cause de son statut de juif ; les priorités en France pendant cette époque était de protéger en premier lieu les juifs français et non pas les juifs étrangers. On sait peu de choses sur l'autre Monsieur Klein, mais il est probable qu'il était un juif né à l'étranger qui a immigré en France. Pourtant, Robert Klein est victime de l'Etat parce qu'il n'y avait aucun document prouvant qu'il n'est pas l'autre Monsieur Klein.

En tant qu'œuvre qui mélange un récit ainsi que l'Histoire de la rafle, *Monsieur Klein* essaie de montrer la complexité de cette histoire et de montrer que ces deux hommes peuvent être plus proches qu'on ne pourrait l'imaginer. Finalement, comme spectateurs, c'est notre devoir de témoins secondaires d'analyser comment ce portrait de la rafle du Vél d'Hiv peut être inclus dans le cadre historique, interprétatif ou mémoriel qui existe déjà de cette période. Ce film de 1976 n'a pas peur de dévoiler la vérité de la rafle et donc d'offrir plusieurs perspectives psychologiquement complexes par rapport à la vision de « l'autre » et la quête identitaire d'un « vrai » Français durant l'occupation.

De plus, ce film exige des spectateurs de repenser la relation entre les différentes parties de l'Etat (voir la Milice, la police française, le gouvernement de Vichy, la collaboration avec le Gestapo et les Nazis) et la loi à cette époque. A la fin du film les spectateurs comprennent que ce « vrai » Robert Klein est aussi vrai que le « faux » Klein et que tout le monde peut devenir un « autre » dans le cadre d'un génocide. En appliquant le concept du lieu de mémoire à *Monsieur*

Klein, l'œuvre devient une re-présentation filmique contribuant à la préservation de cette histoire peu connue en offrant sa propre mutation quant à la mémorialisation de la rafle.

***La Rafle* : comment reconstruire ce passé au XXI^e siècle ?**

Sorti en 2010, *La Rafle* de Bosch se donne pour mission de reconstituer la rafle du Vél d'Hiv de 1942. Bosch se concentre sur une famille juive qui vit dans un quartier de Montmartre où certaines personnes veulent aider leurs voisins juifs et d'autres pas. La nuit des 16 au 17 juillet la vie des juifs parisiens bascule. La famille de Joseph Weisman (un enfant d'une dizaine d'années) est arrêtée après avoir essayé de fuir. Les Weisman ainsi que des centaines d'autres juifs de Paris sont emmenés au Vélodrome d'Hiver. Bosch montre les conditions insalubres du Vél d'Hiv ; il n'y a pas d'eau et il y a peu à manger, il n'y a aucun lit pour les familles et aucune toilette ne fonctionne. La violence de la police française est juxtaposée à la gentillesse et la générosité des pompiers de Paris ; les pompiers viennent et donnent de l'eau aux juifs et ils acceptent secrètement des lettres de leur part. Ces conditions sont perçues aussi à travers la perspective d'une infirmière protestante, Annette Monod ; elle voit les conditions ignobles et elle veut aider ces familles à survivre. Après huit jours, les victimes de la rafle sont déportées à Beaune-la-Rolande et là aussi les conditions sont effroyables. Monod suit les familles à Beaune-la-Rolande pour les aider. Quelques jours après, les parents et les enfants plus âgés sont déportés à Auschwitz alors que les jeunes sont laissés seuls avec les infirmières et les médecins. Joseph et un de ses amis décident de s'enfuir de Beaune-la-Rolande. A la fin du film, on découvre que Joseph ainsi que Noé, un de ses voisins à Paris, ont survécu. Monod retrouve Joseph et Noé à l'hôtel Lutetia à Paris où les déportés essaient de retrouver leurs familles après la guerre. Cette résolution est une version optimiste des réalités que les juifs ont subies.

Comme il n'existe qu'une photo du Vél d'Hiv, Bosch s'est donné comme mission de

recréer une image élaborée et précise du Vél d'Hiv dans l'imaginaire français. Les films qui ont précédemment abordé la rafle n'ont pas cherché à reconstituer le Vél d'Hiv physiquement ou de manière fidèle. Pour Mitrani, il était question de représenter la communauté française et non pas ce lieu d'infamie. Losey, par contre, a utilisé le Vélodrome de Vincennes pour montrer la déportation de Robert Klein et les juifs de Paris. Mitrani et Losey ont en somme favorisé un cadre symbolique où Bosch a pu insérer sa propre perspective de la rafle et son désir d'offrir un cadre objectif pour valoriser les faits qui lui semblaient indispensables.

Galerie de personnages et hiérarchisation

Rothberg explique que dans une époque où les consommateurs de l'histoire essaient de comprendre la Shoah, il est essentiel de considérer le point de vue différent de chaque représentation. Rothberg souligne qu'il ne faut nier aucune re-présentation parce qu'il existe au sein de chacune une voix niée ou minimalisée par la violence génocidaire. Bosch essaie de répondre à ce besoin du public, d'entendre les voix occultées avec *La Rafle*. En ce sens, la réalisatrice utilise son film comme moyen d'inscrire ce passé dans la conscience historique du XXI^e siècle. Rothberg suggère que chaque œuvre filmique doit tenter de toucher les spectateurs et les contraindre à en *savoir plus*. Bosch essaie de souscrire à ce but à travers une nouvelle hiérarchisation des personnages qu'elle favorise dans sa re-présentation de la rafle. Les voix et les perspectives que Bosch met en place distinguent *La Rafle* des autres films abordant le même événement. Bosch nous offre deux voix occultées par le régime de Vichy : celle d'un enfant juif et celle d'une infirmière française.

En premier lieu, Bosch utilise une focalisation interne en nous donnant à voir l'époque de Vichy à travers le point de vue d'un enfant, Joseph Weisman. Ainsi, comme spectateurs, on découvre les réalités de Paris de 1942 avec Jo. On voit les vagues d'antisémitisme à son école,

on comprend que les libertés des juifs de France commencent à être limitées (avec le port obligatoire de l'étoile et l'interdiction d'entrer dans certains lieux par exemple), on aperçoit le rôle que la police française a joué en raflant les juifs. En initiant les spectateurs à chaque étape de la rafle (avant, pendant et après), on se sent immergé dans la violence que la population juive a subie les 16 et 17 juillet 1942. Bosch a privilégié le point de vue des enfants pour pouvoir montrer comment quelqu'un d'innocent a vécu la rafle et l'antisémitisme à Paris à cette époque. Selon Sandy Flitterman-Lewis dans sa critique de *La Rafle*, « Rose Bosch's film is entirely immersed in the children's point of view, giving life to the impossible perceptions of vanished children » (52). Elle répond, selon Flitterman-Lewis, au mémorial des enfants victimes de la rafle du Vél d'Hiv. Des 13,152 individus persécutés les 16 et 17 juillet, moins de trois pourcent sont revenus et de ce pourcentage, un nombre plus petit d'enfants survivants est revenu. Bosch a basé *La Rafle* sur le témoignage de deux enfants survivants : Anna Traube et Joseph Weismann. Ces deux regards définissent le régime de savoir des spectateurs. En ce sens, le témoignage de Weismann est l'expérience centrale autour duquel le film est construit. Selon Flitterman-Lewis, Bosch était

less concerned with a compelling fiction than with the veracity of her depiction, the desire to describe the circumstances *as experienced* (particularly by children) governed her decision to show not only the world of French Jews before and after the roundups, but also to trace the very systematic way these roundups were organized by officials of the French state in concert with the occupying German forces. (51)

Bosch offre en ce sens plusieurs régimes de focalisation et savoir pour nous montrer l'échelle de la rafle et comment cette rafle a été vécue par tous Parisiens. Jo, en tant que personnage principal, est vulnérable, jeune, faible et seul à la fin du film. Bosch réinvente cet événement avec l'intention de montrer comment même les enfants ont subi les conséquences de la rafle. A la fin du film, on voit Jo à l'Hôtel Lutetia où il cherche des traces de sa famille. On le suit le

long de sa quête et on espère avec lui qu'il retrouvera ses parents. Cependant, Noé (un voisin) est le seul survivant qu'il reconnaisse. En perdant toute sa famille, on ressent la douleur de Joseph, comme si on était avec lui dans l'avant, le pendant et l'après. Après la guerre, on voit Jo à l'Hôtel avec une nouvelle famille. Même s'il rêvait que sa famille ait survécu, il a continué de vivre et de se développer, comme individu. Tout au long du film, Bosch à travers Joseph Weisman fait appel à la conscience des spectateurs. Il est impossible de ne pas ressentir de l'empathie face à tout ce que Jo ressent. On épouse sa perspective et devient vulnérable avec lui quand il perd sa famille et se retrouve seul à la fin de la guerre. L'appel émotif de Bosch crée de la rafle un événement tangible ; on découvre et on perd notre innocence avec Jo et on devient un citoyen conscient de ce qu'était la rafle, de ce que ces individus ont subi aux mains de l'Etat français.

Bosch met ensuite en avant la perspective d'Annette Monod. Le point de vue de Monod comme infirmière française protestante de la Croix Rouge est valorisée au même niveau que celui de Jo. Monod fait appel à une citoyenne française atypique ; elle représente les Justes, ou les Français qui ont essayé d'aider les juifs de France. Monod, comme les pompiers qui entrent dans le Vél d'Hiv, cherche seulement à alléger la douleur infligée à ces individus. En arrivant au Vél d'Hiv, Monod est choquée par l'atrocité à laquelle elle doit faire face. Elle n'arrive pas à croire que son Etat puisse faire cela à ses propres citoyens. En s'unissant avec le seul médecin qui se trouve à l'infirmierie médicale au Vél d'Hiv, Monod nous sensibilise aux injustices. Au début du film, elle fait le choix de monter dans le train avec les enfants et de les aider à Beaune-la-Rolande. Monod sert de lien entre le public français et les Français de 1942 pour démontrer qu'il y avait, parmi l'indifférence, une volonté d'agir et d'aider les victimes de ce zèle génocidaire. Cependant, il existe un débat autour du personnage d'Annette Monod. Dans

l'œuvre de Bosch, Monod occupe une place centrale dans la réaction des Français qui ont assisté à la rafle alors qu'en réalité, ces figures (les Justes ou les résistants français) étaient périphériques et de loin pas majoritaires. Il faut alors se demander pourquoi Bosch magnifie la figure du Juste s'ils ne représentent pas les citoyens français typiques de cette époque. Comme figures marginales de l'histoire, ces Justes n'ont pas changé le cours de l'histoire, mais Bosch suggère avec Monod qu'elle était essentielle à la survie des enfants comme Jo et Noé ou les autres enfants rescapés qu'elle a guéris à Beaune-la-Rolande.

Les Justes de Bosch font écho en ce sens au discours donné par Jacques Chirac en 2007 où il explique que « la plupart des Juifs sauvés le furent par des Français » et que « Quiconque sauve une vie sauve l'univers tout entier (dit le Talmud) » (44). Ainsi tout en admettant la responsabilité du gouvernement, Bosch utilise Monod pour alléger les consciences du spectateur. Comme spectateur, on s'identifie avec Monod et ses actions et on les voit donc comme étant représentatives des actions de la majorité des Français. Monod, en tant que personnage central, rend l'histoire plus acceptable et du coup, il faut se demander si elle constitue la meilleure médiatrice pour ceux qui veulent avoir une image représentative de ce qui a eu lieu lors de la rafle de 1942. Monod existe dans le cadre du film pour sauver les juifs, mais à cause de sa valeur métonymique, Bosch nous offre une re-présentation de l'époque qui est problématique et qui fausse la réalité historique pour s'assurer que son film touchera le plus de Français possible.

A côté de Jo et Monod, il y a également le personnage secondaire d'Anna Traube. Basé en partie sur un témoignage, Anna Traube représente une fille juive capable de se fondre dans la société française. Elle se distingue de ses parents par le fait qu'elle semble intégrée ; elle n'a pas d'accent, elle s'habille comme les filles qui l'entourent et elle ne s'auto-identifie pas comme étant ouvertement religieuse. Traube s'échappe du Vélodrome avec des faux papiers et en

séduisant un policier français, abandonnant sa mère et sa sœur, car la famille comme institution était un piège plus qu'une protection. Bosch l'inclut pour établir qu'il y a eu des individus qui ont fait le nécessaire pour pouvoir se sauver. Traube nous aide à voir que la communauté juive de Paris était diverse et qu'elle ne fait pas partie du même monde que les Weisman. Elle est riche et elle ne s'intéresse pas à ses origines, mais plutôt à l'idée d'être française avant tout. Cependant, Traube demeure un personnage mineur et marginal dans le grand scénario du film même s'il y a peut être eu d'autres individus qui, comme elle, se sont échappés du Vélodrome. Ce personnage de Traube existe pour nous montrer les différents choix qu'ont fait les juifs français de cette époque. En ce sens, ce personnage s'oppose aussi à la fille juive des *Guichets du Louvre*.

Bosch met également en scène quelques moments où le rôle du gouvernement de Vichy est explicitement montré. Cependant, en ne nommant aucune figure officielle et en ayant que des scènes extrêmement courtes, Bosch accorde plus de poids aux voix des enfants et des Justes qu'à l'Histoire officielle. Dans les scènes relatives au gouvernement français et à la complicité française, Bosch offre une image stéréotypée des miliciens français qui sont des antisémites fanatiques sans aucun remords. On voit des officiers gouvernementaux (probablement le Maréchal Pétain, Pierre Laval et René Bousquet) en train de planifier la rafle ; ces scènes montrent l'absence de scrupules du gouvernement français. Dans une scène où Laval parle aux autres officiers, il dit qu'il ne fait pas de morale et ces choix sont clairs quant aux juifs. L'indifférence de l'Etat est explicitement affirmée. Les gendarmes à Beaune-la-Rolande sont aussi montrés à travers des représentations stéréotypées : des hommes bourrus, brusques et intolérants envers les juifs. L'hostilité des gendarmes est typiquement associée au régime de Vichy et s'oppose à l'altruisme et l'humanisme des Justes de France. Cependant, en favorisant

le point de vue des Justes et non pas le rôle majoritaire des figures officielles antisémites, Bosch construit une re-présentation peu représentative et contestable de l'époque qui légitime l'oubli du comportement de la majorité des Français faces aux acteurs de l'Etat.

Le rôle de l'oubli

En créant sa propre re-présentation réaliste, *La Rafle* a eu un énorme succès ; presque trois millions de spectateurs l'ont vu et il y a donc eu un intérêt du public français sans précédent pour cette nouvelle version du Vél d'Hiv comme lieu de mémoire. Cependant, il faut se demander si le recours à des acteurs connus (à savoir Jean Reno, Gad Elmaleh ou Mélanie Laurent) sont la raison pour laquelle le film a eu un tel succès. Est-ce que ces acteurs ont distrait le public de l'histoire elle-même? Ou est-ce la reconstruction réaliste du Vél d'Hiv qui explique ce succès ? Bosch explique qu'elle n'a pas voulu créer quelque chose de *faux* avec ce projet et c'est pour cela qu'elle a reconstruit tous les endroits et qu'elle a utilisé les témoignages de vrais survivants. Cependant, sa hiérarchisation des points de vue nie les voix de certains survivants ou figures françaises qui auraient dû être entendues ou montrées, comme celles de juifs adultes, de figures politiques et de citoyens français typiques de cette époque. En soulignant de manière exagérée l'importance de certaines voix, la rafle devient la rafle d'un individu et non pas la rafle de plus de 13,000 personnes. *La Rafle* fait du Vél d'Hiv donc une métonymie pour le régime de Vichy et l'extermination des juifs en France. On peut aussi dire que Jo et Monod représente à leur tour une double métonymie, comme réincarnations de deux strates de la société française : les enfants juifs ainsi que les Justes.

Il existe du coup au sein de *La Rafle* un niveau d'amnésie qui se retrouve dans les discours officiels de l'Etat, comme celui de Jacques Chirac de 1995 où il déclara que la complicité de l'Etat était le fait de Vichy et que cette antisémitisme et xénophobie n'existe plus

en France (32). Il invoque alors l'idée d'une *certaine* France, « droite, généreuse, fidèle à ses traditions, à son génie, » (32) soulignant le rôle des Justes que l'infirmière Monod précisément incarne. Rouso dans *Le Syndrome de Vichy* explique que, « la démarche négationniste a joué sur les failles d'un mode de représentation de l'histoire » (170). Or, en minimalisant les voix de survivants et de français de cette époque, il devient possible pour Bosch d'ignorer la vérité de ce passé en représentant l'événement à travers un ensemble de perspectives non représentatives. Comme spectateurs, il faut se demander comment Bosch essaie de nous impliquer dans ce récit. Est-ce qu'elle cherche à diffuser ce film pour promouvoir le devoir de mémoire ou est-ce un film avec un but historique ? Au sein du film, il existe un désir de vouloir mieux connaître ces personnages pour pouvoir mieux comprendre ce qui a eu lieu pendant et après la rafle. En nous forçant à voir le monde de 1942 à travers les yeux d'un enfant et d'une infirmière Juste, Bosch nous donne une vision de la rafle qui est biaisée. Le succès de *La Rafle* a certes aidé à faire connaître ce passé, mais en considérant ce qui existe dans le cadre du film, il faut être critique de ce qui est omis de l'Histoire à cause de la manière dont certains points de vues sont favorisés. Il faut alors visionner *La Rafle* en considérant comment Bosch crée une distinction entre ce qui est vrai et ce qui est véridique.

En considérant l'idée de Delbo de vrai et véridique vis-à-vis de *La Rafle*, il faut voir les choix filmiques et esthétiques de Bosch comme étant des choix véridiques à ses yeux. Autrement dit, le passé qu'elle essaie de reconstruire n'existera jamais dans le cadre du « vrai », raison pour laquelle Bosch reconstruit un passé qui n'existe plus. Même si elle utilise des témoignages et que ces témoignages sont véridiques pour ces survivants, il n'en demeure pas moins qu'ils peuvent être problématiques par rapport aux souvenirs d'autres rescapés et en dialogue par rapport à l'Histoire officielle.

Le réalisme traumatique

Rothberg établit que les cinéastes qui visent à re-construire ou à montrer des aspects de la Shoah créent des œuvres dont l'esthétique adopte le réalisme traumatique. Il explique que,

Traumatic realism develops out of and in response to the demand for documentation that an extreme historical event poses to those who would seek to understand it.

“Documentation” consists of two elements – reference and narrative – that correspond to its nominal and verbal meanings. On the other hand, the demand for documentation calls for an archive of facts or details referring to the event. On the other hand, the active sense of documentation indicates the need for the construction of a realist narrative that would shape those details into a coherent story. Poststructuralist critics have called both elements of documentation into question and have substituted for them the “play” or “drift” of writing detached from reference or meaning. Traumatic realist texts, however, search for a form of documentation beyond direct reference and coherent narrative but do not fully abandon the possibility for some kind of reference and some kind of narrative.

(100-101)

Ce niveau d'hybridité n'existe pas dans *La Rafle* de Bosch. Le film ne met pas en scène le passé à travers une vision traumatique de l'époque (sauf peut-être Jo à l'hôtel Lutetia à la fin du film) parce que Bosch cherche à plonger le spectateur dans l'époque plutôt que d'offrir un regard rétrospectif et distancié. De plus, Bosch privilégie une re-construction qui répond aux attentes spécifiques des spectateurs, à savoir comprendre l'événement et parvenir à une meilleure compréhension des voix de ceux visés par la rafle. Le réalisme traumatique tel que Rothberg le définit demande un niveau de subjectivité, une distorsion mémorielle dans la représentation du passé –ce qui sera souvent le cas dans *Elle s'appelait Sarah*—plutôt que des réponses définies et une visions sans ambiguïté. L'esthétique et le scénario de Bosch s'oppose à ceux d'*Elle s'appelait Sarah*.

Mimesis et poesis

Dans le cas de Bosch et *La Rafle*, il est question d'une vérité qui est réécrite et transformée en représentation véridique. Avec la citation de Scholé avec une reconstruction mimétique et poétique, le but de Bosch n'est pas de créer un film qui reconnaît sa dimension poétique mais de créer un film mimétique et réaliste qui projette l'idée du « comme si vous étiez ». Roland Barthes dans son essai « L'effet du réel » définit ce procédé comme l'hypotypose, figure « chargée de 'mettre les choses sous les yeux de l'auditeur,' non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir » (86). En privilégiant l'hypotypose, *La Rafle* croit qu'une représentation réaliste est suffisante pour comprendre un tel passé. Comme Barthes le suggère, « Tout cela dit que le réel est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de 'fonction,' que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la parole » (87). En s'appuyant sur Barthes, Bosch pense que la reconstruction à l'échelle du Vélodrome d'Hiver est en somme une garantie suffisante pour comprendre et faire comprendre l'expérience de la rafle. Dans cette approche, pas besoin de favoriser d'autres perspectives ou faits historiques. Comme spectateurs, nous sommes invités à nous immerger dans un passé comme si nous y étions avec l'amnésie que cela suppose par rapport à notre propre position vis-à-vis de ce passé.

Le réalisme traumatique de Rothberg nous propose une vision poétique de la relation au passé qui s'oppose à celle de *La Rafle*, qui cultive une vision du passé qui est réaliste (selon Bosch), objective et qui ne problématise pas dans le scénario la re-présentation du Vél d'Hiv et le fait qu'on ne peut pas avoir de rapport immédiat au passé. Bosch efface toute conscience de la dimension poétique de sa re-création. En essayant de re-construire un passé, Bosch se concentre

non pas sur les histoires des personnages et l'Histoire elle-même, mais sur ce que chacun de ses personnages représentent pour les spectateurs français. Bosch est alors plus intéressée par une re-présentation du Vél d'Hiv qui transporte ses spectateurs dans l'action au lieu d'interroger la distance historique à travers laquelle la France se doit de ré-envisager le Vél d'Hiv et son statut comme lieu de mémoire au début du XXI^e siècle. L'esthétique réaliste de Bosch fait de la rafle un lieu de mémoire concret qui est immuable et non-analytique et se veut sourd aux avis disparates des voix qu'elle occulte. En niant la poésis de sa re-présentation du passé, elle crée une re-construction qui se veut monumentale. Son film est plus une leçon d'histoire pour le public français et jamais elle ne l'invite à une leçon d'historiographie qui introduirait une réflexion sur le nécessaire distanciation par rapport à ce passé.

Rouso s'interroge sur la façon dont ce passé peut être transmis à ceux qui ne l'ont pas subi. Il indique que, « Tout le ressort dramatique du film repose sur le décalage entre l'image 'objective' de l'événement, celles des actualités, et le récit 'subjectif' des acteurs [...]. D'où l'apparente contradiction entre deux vérités : celle du passé, celle du souvenir » (115). Pour Rouso ainsi que pour Nora, la négociation entre la vérité du passé (voire l'histoire) et la vérité de la mémoire existe dans les représentations de ces cinéastes et ceux-ci se doivent donc de l'aborder dans leur re-présentation du passé. Le film de Bosch nous montre qu'en créant une hiérarchisation de perspectives, un réalisateur possède le pouvoir de réécrire un événement historique à travers les voix qu'elle sélectionne. Rouso explique que la transmission d'un passé est « partielle, partiale, et ne peut en aucun cas servir de ciment unitaire, sauf à réécrire entièrement une histoire sur mesure » (Valensi 499-500). Bosch tombe dans cette erreur en imposant sa propre perspective de la rafle comme étant une version réaliste et objective. Bosch devrait donc être vue comme une cinéaste archiviste de la mémoire de la Shoah avec ce film.

Pour tous ceux qui cherchent à créer des œuvres abordant l'Histoire en général, une responsabilité éthique et idéologique pèse sur eux. Cependant, en choisissant certaines voix au-dessus d'autres et en privilégiant l'hypotypose sans mise en place de recul ou distanciation critique pour les spectateurs, Bosch met en avant un régime d'oubli qui fait du Vél d'Hiv un endroit statiquement défini par deux ou trois témoignages de rescapés. En ce sens, elle évite la complexité de la polémique de la rafle. Sa vision hyperréaliste du Vél d'Hiv devient la totalité de l'archive visuelle pour ceux qui n'ont aucun souvenir de cette époque. Pour le dire simplement, l'enjeu même de l'archive est au détriment de l'expérience qu'elle est censée faire advenir. Jacques Derrida, dans son livre *Mal d'archive*, questionne le rôle de l'archive pour comprendre un passé basé autour de souvenirs qui peuvent être vus comme faillibles. Derrida demande donc,

A qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? Comment répondre des rapports entre l'aide-mémoire, l'indice, la preuve et le témoignage ? Pensons aux séismes de l'historiographie, aux bouleversements techniques dans la constitution et le traitement de tant de 'dossiers'. Ne faut-il pas commencer par distinguer l'archive de ce à quoi on la réduit trop souvent, notamment l'expérience de la mémoire et le retour à l'origine, mais aussi l'archaïque et l'archéologique, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu ? (5)

Derrida suggère alors qu'il faut questionner ceux qui se voient comme des archivistes. Pourquoi, donc est-ce que Bosch se donne le droit de reproduire ce passé si elle ne l'a pas subi elle-même ? Comment est-ce que sa re-présentation en tant que témoin indirect actualise l'archive visuelle existant autour du Vél d'Hiv et la rafle en particulier ? Et finalement, est-ce une re-présentation digne du souvenir des survivants ? Il faut, dans ce cas, considérer son film comme une attente de renouer la complicité de l'Etat même si les figures spécifiques et le gouvernement de Vichy ne sont pas directement ciblés. En re-construisant ce passé, Bosch fait du Vél d'Hiv un

lieu de mémoire, mais un lieu qui est plus monumental que poétique et qui tend donc à nier la dimension mutante des lieux de mémoire et le travail critique des spectateurs.

Lieu de mémoire et *La Rafle*

En visionnant *La Rafle* de Bosch, il faut voir ce film dans le cadre du lieu de mémoire défini par Nora, à savoir « toute unité significative, d'ordre matériel ou irréel, dont la volonté d'hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (II, 2226). Bosch, en re-crédant un passé fait du Vél d'Hiv un endroit qui revient à la vie, rebâtit avec une mission particulière : de partager les voix occultées par l'Etat et par l'oubli avec un public inconscient de ce passé. Nora établit que

L'étude des lieux de mémoire se trouve ainsi à la croisée de deux mouvements qui lui donnent, en France et aujourd'hui, sa place et son sens : d'une part un mouvement purement historiographique, le moment d'un retour réflexif de l'histoire sur elle-même ; d'autre part un mouvement proprement historique, la fin d'une tradition de mémoire. Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée. (I, 28)

En mélangeant l'Histoire, c'est-à-dire les faits et les figures principalement présents lors de la rafle ainsi que les témoignages des rescapés et des citoyens français de l'époque, Bosch crée donc un lieu de mémoire. Cependant, en se concentrant majoritairement sur deux points de vue et non pas sur l'ensemble de figures de l'époque, Bosch efface certains aspects de l'histoire, ce qui crée une impression inexacte de la rafle et du sort final des juifs. Bosch, en tant que réalisatrice crée avec *La Rafle* un film qui essaie de reconstruire le Vél d'Hiv de 1942. Ce lieu de mémoire « est ce va-et-vient qui est constitué : moments d'histoire arrachés au mouvement de l'histoire, mais qui lui sont rendus » (Nora, I, 28). En reconstituant ce passé à travers Joseph Weisman et Annette Monod ainsi que la reconstruction physique du Vél d'Hiv, Bosch essaie de

nous faire rentrer dans le monde de Paris de 1942 non pas de manière critique mais sur le mode de l'hypotypose.

***Elle s'appelait Sarah* : le rôle de la temporalité dans une représentation filmique de la Shoah**

Elle s'appelait Sarah est un film de Gilles Paquet-Brenner qui est sorti en 2010. Ce film aborde la rafle du Vélodrome d'Hiver de 1942 à travers deux voix et deux temporalités distinctes et propose du coup un scénario qui se distingue radicalement des trois autres films analysés jusqu'ici. Paquet-Brenner a basé son film sur le roman historique de de Rosnay publié en 2006 ; il faut donc voir ce film comme une adaptation filmique d'une œuvre littéraire. En premier lieu, le film se situe dans le passé (1942) et adopte le point de vue d'une petite fille juive, Sarah Starzynski, qui est victime de la rafle avec sa famille. Le deuxième point de vue se situe dans le présent des spectateurs et est aussi en focalisation interne, à savoir celui de Julia Jarmond (jouée par Kristin Scott Thomas), une journaliste américaine qui est en train d'écrire un reportage sur la 60^e commémoration du Vél d'Hiv. Alors qu'elle fait des recherches pour cet article, Julia tombe sur l'histoire de Sarah. Afin de relier ces deux ères temporelles et leurs personnages, la belle-famille de Julia (les Tézac) va déménager dans un appartement qui a été occupé par une famille juive pendant l'occupation jusqu'à la rafle. On découvre avec Julia au cours du film que la famille ayant vécu dans cet appartement a été persécutée et était celle des Starzynski. Du coup, les histoires de Julia et de Sarah sont inextricablement liées. En tant que spectateur, on doit alors réfléchir sur l'héritage de la rafle de 1942 et comment celle-ci continue de hanter le présent comme une force omniprésente. En mélangeant ces deux points de vue et ces deux temporalités, Paquet-Brenner nous montre la complexité qui entoure le devoir de mémoire et ses implications pesantes pour ceux qui cherchent à mieux comprendre la place d'un passé dérangeant au sein du présent et de leur histoire personnelle et nationale.

Les protagonistes du film

Pour comprendre le monde que Paquet-Brenner transpose à l'écran, il faut analyser les deux protagonistes et leur rôle en tant que narratrice. En premier lieu, le film commence avec la rafle de Sarah Starzynski, de sa mère et de son père. Quelques temps avant leur déportation au Vél d'Hiv, on voit l'angoisse des autres familles juives qui résident dans le même immeuble, la panique de la mère de Sarah ainsi que la décision fatale de cacher Michel (le frère de Sarah) dans un placard pour le protéger de la police française. La décision de cacher Michel va poursuivre la conscience de la narratrice et nous hanter, en tant que spectateurs, car elle va continuellement espérer que le petit garçon ait réussi à s'échapper et qu'il soit toujours vivant. Paquet-Brenner met en scène une narratrice forte, déterminée et extrêmement courageuse.

On suit ainsi Sarah comme petite fille, adolescente et jeune femme. On la voit lors de la rafle et lors de sa déportation au Vélodrome, craignant pour sa vie et pour celles de ses proches. On la voit ensuite à Beaune-la-Rolande où elle est séparée de sa mère, devenant ainsi encore plus vulnérable ; puis arrive le moment où elle s'échappe de Beaune-la-Rolande avec une autre fille. On la retrouve ensuite avec les Dufaure, sa nouvelle « famille, » en train de faire semblant d'être un garçon et non pas une fille juive. Plus tard, alors qu'elle est enfin de retour à Paris, Sarah se lance frénétiquement à la recherche de son frère Michel jusqu'à ce qu'elle découvre qu'il est mort ; elle devient déprimée et hystérique. Elle est ensuite décrite comme une adolescente éteinte qui vit toujours dans le passé. On la retrouve plus tard aux Etats Unis, après qu'elle a quitté les Dufaure. Ces scènes révèlent l'énorme fardeau et culpabilité qu'elle garde en elle : le fait d'avoir abandonné son petit frère et d'avoir survécu alors que lui, qui devait vivre, est décédé. Un des enjeux du film est donc aussi d'explorer si Sarah sera capable de négocier voire surmonter cette culpabilité de survivante qui touche de nombreux rescapés d'un génocide.

Le scénario indique toutefois clairement que cette fille – devenue femme – ne pourra jamais aborder le présent de manière optimiste ou se projeter facilement dans l’avenir— elle est perpétuellement hantée par la mort de ses parents, de son frère et par ceux qu’elle a perdus tout au long de son enfance. En d’autres termes, Sarah vit dans le passé et revit les événements qui ont eu lieu pendant la rafle de manière récurrente. Comme spectateurs, ayant vu Sarah comme petite fille et jeune femme, on comprend comment les ombres et les fantômes de son passé la forcent à vivre déchirée entre deux temporalités : celle de 1942 et celle du présent. A travers sa trajectoire on commence à mesurer le poids d’un passé comme le sien et à comprendre comment il peut dévorer la vie d’un individu. La place du passé dans la vie de Sarah renvoie au concept de « l’hantologie » qu’a développé Jacques Derrida. Charles Raymond explique que, selon Derrida l’hantologie

[...] se caractérise essentiellement par un effort constant pour refuser, dénier, rejeter, dissimuler, se cacher à soi-même cette structure indécise et paradoxale de la réalité elle-même. L’effort de la raison est en effet de bâtir des distinctions claires (être/ne pas être ; vivant/mort ; premier/second). La philosophie ou la rationalité ne peuvent donc que rejeter les fantômes ou les spectres, ou toute forme de hantise, c’est-à-dire de présence à la fois vague et inquiétante : illusions, hallucinations, idéologies, superstitions, croyances ou idées fixes. (55)

Le scénario de Paquet-Brenner peut être ainsi vu comme étant structuré par les dynamiques qui ont un rapport au temps où l’hantologie brouille les frontières entre le passé, le présent et l’avenir. Dans *Elle s’appelait Sarah*, nous partageons en effet l’incertitude de deux individus suspendus entre deux temporalités : Sarah pour qui le passé la coupe du présent, et Julia qui découvre que le présent n’est pas à l’abri des fantômes du passé. La façon dont Paquet-Brenner traite la chronologie suggère que la rafle a créé chez les survivants un schisme et qu’elle a fait de certains des fantômes ou des zombies emprisonnés dans un entre-deux temporel qui les coupe des

autres. Sarah et Julia sont donc prises dans deux types de dynamique fantômatiques : Sarah est le fantôme qui a vécu l'expérience de la Shoah et Julia celle qui hérite de ce passé traumatique et qui vient à découvrir progressivement les fantômes qui influencent encore les actions de ses contemporains. Elles sont ainsi toutes les deux hantées par les événements qui ont lieu pendant, durant et après la grande rafle et vont chercher durant tout le film à répondre à cet héritage qui les hante.

Julia Jarmond représente un individu qui est indirectement touché par la rafle : elle ne l'a pas vécue mais va se découvrir héritière de ce passé de manière bien plus intime qu'elle ne l'aurait suspecté. Julia nous sert en ce sens de guide. On découvre en même temps qu'elle la manière que la rafle peut affecté la vie de n'importe qui. Durant l'enquête qu'elle mène pour l'écriture d'un article sur le Vélodrome d'Hiver, elle devie qui se veut monumental qui se veut monumental qui se veut monumental nt de plus en plus fascinée par la façon dont les Tézac, la famille de son mari, ont obtenu un appartement dans le Marais en 1942. Pour elle, ces dates ne sont pas une coïncidence. En fouillant les souvenirs des Tézac, elle découvre que l'appartement de sa belle-famille était celui d'une famille juive victime de la rafle. Elle découvre ensuite l'identité de la famille juive (les Starzynski) et elle se sent, tout à coup, vulnérable et lâche à cause de la décision qu'elle a prise de vivre dans cet appartement. Pour elle, celui-ci restera toujours l'appartement de ceux qui ont été persécutés par la rafle et par la police française. En tant que non-juive et non-française, elle ne se sentait pas directement concernée par la Shoah, mais elle découvre en fait que ce passé l'implique aussi. Ce sentiment de culpabilité mène Julia à faire des enquêtes sur Sarah pour essayer de soulager sa conscience et l'impression qu'elle a d'avoir trahi les Starzynski. Les recherches de Julia commencent à créer des divisions entre son mari et la famille Tézac qui n'apprécie pas son enquête du passé. Julia les dérange avec son

obsession de vouloir comprendre l'histoire de Sarah. En fin de compte, Julia voyage aux Etats-Unis et en Italie où elle rencontre le fils de Sarah, William Rainesford, qui ignorait complètement le fait que sa mère était juive. Julia lui apprend tout ce qu'elle sait sur sa mère. En faisant cela, elle se sent moins coupable d'avoir ignoré l'histoire des Starznski et de Sarah en particulier. Julia inspire à William le désir de vouloir mieux connaître sa mère et il découvre, avec l'aide de son père malade, que sa mère s'est suicidée parce qu'elle était toujours malheureuse et ne se sentait jamais bien dans sa peau après la mort de sa famille pendant l'occupation. Il existe ainsi à travers ces deux protagonistes de Julia et Sarah deux formes de culpabilité. Pour Julia, il est question d'une culpabilité historique par rapport au rôle que la France a joué (ou n'a pas joué) dans la rafle du Vél d'Hiv et la déportation des juifs vers les camps d'extermination. Pour Sarah, il s'agit d'une culpabilité de survivante.

Dans la dernière scène du film, on voit Julia avec un nouveau bébé (un bébé que son mari n'a pas voulu, une des raisons de leur séparation et de son retour à New York) à qui elle a donné le nom de Sarah. Le choix de ce nom indique que la vie de Julia a été changée pour toujours. Quand elle a découvert que sa vie était indirectement liée à celle d'une survivante du Vél d'Hiv, elle a commencé à se redéfinir à travers l'histoire de Sarah. Julia devient alors avocate, activiste et détectrice pour promouvoir le devoir de mémoire et le devoir de transmettre ce passé au grand public. En tant que journaliste, elle dévoile les réalités des 16 et 17 juillet 1942. On découvre que l'histoire des Starzynski n'a rien d'exceptionnelle : pratiquement tous les juifs de France vivant à Paris pendant cette époque furent victimes de la violence génocidaire infligée par le gouvernement français. Avec Julia, on devient à notre tour des héritiers de ce passé. En partageant ce passé, Paquet-Brenner nous invite plus à penser à Julia et à Sarah qu'à imaginer la rafle. En utilisant une temporalité qui inclut la nôtre, Paquet-Brenner crée un lien direct entre

Julia et nous et il montre en fait que si ce passé peut toucher Julia, il est possible et probable que ce passé nous touche aussi.

En ce sens, Julia devient un personnage à travers lequel on peut avoir une relation directe avec la gestion et la négociation du passé. Son enquête citoyenne nous implique et donc on se sent intimement lié à l'histoire qu'elle découvre. Paquet-Brenner nous montre l'évolution du point de vue de Julia, en tant que journaliste américaine. Premièrement, elle croit en son innocence et ne se croit pas impliquée par la rafle ; son enquête est purement d'ordre professionnel. Cependant, en découvrant que sa belle-famille a eu l'appartement juste après la rafle, elle développe une volonté de savoir inédite et elle commence à souscrire au devoir de mémoire au fur et à mesure de son investigation. Finalement, sa quête la mène à voir que son histoire est intimement liée à celle de Sarah Starzynski. Julia sert donc de carrefour temporel, brisant et brouillant les frontières du passé et du présent, montrant que ce passé hante toujours le présent. En créant un dialogue entre le passé et le présent à travers Julia, Paquet-Brenner nous offre un régime relationnel qui diffère des autres films abordant la rafle. Cette gestion temporelle nous implique dans la réécriture de ce passé troublant, nous force à voir qu'il faut devenir conscient du dialogue existant entre le passé et le présent pour pouvoir contribuer de manière plus active à l'accomplissement du devoir de mémoire et de manière plus critique à la construction de mémoire collective française.

Le film vs. le roman

Comme ce film est basé sur le roman de de Rosnay, il existe au sein de l'œuvre un devoir d'honorer les personnages, l'histoire et le monde que de Rosnay a créé. Dans un entretien, Paquet-Brenner explique, qu'en tant qu'héritier de ce passé (sa famille juive ayant été victime de la violence génocidaire en France), il se sentait obligé de partager cette histoire, comme un

devoir de mémoire contribuant à la mémoire collective française. Paquet-Brenner dit : « Je n'étais pas là quand mon grand-père a été déporté, mais j'ai vu les conséquences sur ma mère, ses sœurs, ma grand-mère [...]. Je retrouvais ça, dans le livre : les vivants qui doivent apprendre à vivre avec les morts » (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). Retrouvant ces enjeux dans l'œuvre de de Rosnay, Paquet-Brenner a été amené à réfléchir comment un survivant et un héritier indirect peuvent négocier cela pour comprendre leur rôle dans la création d'un lieu de mémoire. Pour Sarah en tant que survivante, il est question de laisser des traces (ses journaux et ses lettres) pour que les générations futures puissent découvrir ce passé à travers son écriture. Pour Julia en tant qu'héritière indirecte, il est question de comprendre les implications de ce passé dans le présent. Julia sert en plus de métaphore pour la déconstruction du déni officiel de la France quand elle réalise progressivement qu'elle doit rendre hommage à ce passé en apprenant et en partageant les réalités de 1942 avec le public français. Julia incarne donc les intentions de Paquet-Brenner, en tant qu'un héritier qui souhaite partager ce passé avec ses contemporains.

Dans son adaptation, Paquet-Brenner est resté proche de la vision de l'auteur et explique que la plus grande difficulté a été de gérer les transitions d'une époque à l'autre. Cependant, il a changé un élément essentiel : « Dans le livre, le petit frère de Sarah allait de lui-même se réfugier dans le placard pendant que sa famille se faisait arrêter. Dans le film, c'est Sarah qui lui demande de le faire, ce qui modifie son personnage et sa culpabilité » (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). Cette distinction entre le roman et le film fait que Sarah se sent d'autant plus responsable de la mort de son frère. Paquet-Brenner fait cela pour dramatiser le fait que tous ceux qui étaient impliqués dans la rafle (les juifs inclus) sont responsables des morts à des degrés différents. De plus, en culpabilisant Sarah, il nous culpabilise aussi, en suggérant qu'on doit tous

aujourd'hui gérer ce passé et négocier les implications contemporaines du devoir de mémoire à l'endroit de ceux qui ont été tués et réduits au silence.

De Rosnay a consenti à la re-crédation de son œuvra en film parce qu'elle a vu chez Paquet-Brenner un désir de souscrire au devoir de mémoire qui l'avait aussi inspiré à écrire son roman. Selon elle, « Il y avait quelque chose de passionnant et de passionné chez lui lorsqu'il m'avait expliqué « sa » vision de « ma » Sarah » (« *Elle s'appelait Sarah* : autour du film »). En permettant à Paquet-Brenner d'adapter ses personnages à l'écran, de Rosnay a couru le risque de voir un film éclipser son roman et le monde qu'elle avait créé. Dans un entretien accordée à UGC, elle explique qu'elle avait peur de ne pas reconnaître « sa » Sarah :

Les dix premières minutes m'échappent. J'ai du mal à me défaire de mon livre. Je me fais violence. Et là, je tombe dans le film. Et je tombe amoureuse du film. Et à la fin, devant la dernière scène, une incroyable vague d'émotion me submerge, et je pleure. Oui, je pleure. (« *Elle s'appelait Sarah* : autour du film »)

En se permettant de se libérer de sa propre vision du roman et de voir l'œuvra de Paquet-Brenner comme une re-crédation ou une adaptation, de Rosnay a vu son univers subir une mutation similaire en somme à celle qui est propre au lieu de mémoire selon Nora. Commentant les métamorphoses de ses personnages à l'écran, de Rosnay termine l'entretien en disant que,

Gilles Paquet-Brenner a réussi à transmettre l'émotion que j'ai cherchée à partager avec mes lecteurs en écrivant ce livre. Le portrait d'une femme qui ouvre une boîte de Pandore. L'image déchirante d'une petite fille à la vie brisée. Un homme qui ne savait rien de sa mère. Le tabou laissé soixante ans plus tard par un des événements les plus sombres de notre histoire. (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »)

Pour elle, le film est sombre comme son œuvra, le film est sans pathos, sans mièvrerie et n'a pas trahi son esthétique et son éthique. Paquet-Brenner et de Rosnay ont tous les deux décidé de confronter les spectateurs de leur époque à l'héritage et l'hantologie de la rafle et par les aller-

retour que leurs médiations imposent entre le passé et le présent, nous faire réfléchir sur notre réponse à l'Histoire qui a haché voire réduit au silence les souvenirs souvent oubliés des rescapés de la Shoah.

Le Vélodrome d'Hiver comme lieu de mémoire

Dans sa re-construction des événements précédents et suivants la grande rafle de 1942, Paquet-Brenner nous mène tout d'abord à l'intérieur du Vélodrome d'Hiver et nous montre le sort cruel subi par les juifs de France. On voit les conditions de détention sordides, les familles affamées et assoiffées et l'indifférence de la police française stationnée à l'intérieur du Vélodrome. Le scénario montre aussi la folie qui gagne certains juifs ; on voit, par exemple, une femme se suicider et une femme qui fait semblant d'être malade pour pouvoir sortir du Vélodrome. Cette re-construction souligne l'importance métonymique de ce lieu par rapport au devoir de mémoire. Grâce à Julia, on apprend que le Vélodrome a été détruit dans un feu mystérieux et que maintenant, le Ministère de l'Intérieur y siège. En montrant le Vélodrome de 1942 et le lieu qui n'existe plus en 2009, le scénario nous permet d'imaginer le Vélodrome comme un endroit transformé et transformateur.

Grâce à ces deux temporalités, on comprend que même si le Vélodrome n'existe plus, il fonctionne toujours comme un lieu de mémoire et répond à la vision dynamique du concept que Nora souligne, à savoir un lieu de mémoire comme un lieu double (43). C'est en ce sens que le Vél d'Hiv continue d'exister même après sa destruction et plus d'un demi-siècle après la rafle. De plus, en se concentrant non seulement sur le lieu lui-même, mais également sur les individus qui ont été humiliés et rendus « autre », le Vélodrome devient un endroit chargé d'histoires traumatiques pour ceux qui ont été ciblés par l'idéologie génocidaire du IIIe Reich ainsi que pour

les spectateurs qui essaient de donner un sens et une résonance à une expérience incompréhensible.

Paquet-Brenner fait du Vélodrome d'Hiver un lieu qui est palpable grâce à son souci méticuleux du détail qui se ressent dans la description qu'il fait des figures qui se trouvent à l'intérieur du Vélodrome lors de la grande rafle. Dans leur livre de référence, *La grande rafle du Vel d'Hiv : 16 juillet 1942*, Lévy et Tillard, historiens et survivants de la Shoah citent souvent Annette Muller, une fille qui a survécu à la rafle et qui a publié un témoignage dans les années d'après-guerre pour illustrer les atrocités de la rafle :

Mon petit frère et moi avions soif [...]. Il y avait de la pisse et de la merde partout. J'avais mal à la tête, tout tournait, les cris, les grosses lampes suspendues, les haut-parleurs, la puanteur, la chaleur écrasante [...]. Il n'y avait plus rien à boire et à manger. Un jour, des femmes au voile bleu sur la tête ont distribué de la nourriture. Au milieu des cris et de la bousculade, on nous donna une madeleine et une sardine à la tomate. J'ai grignoté le dessus bombé de la madeleine en laissant fondre lentement les miettes sucrées dans ma bouche, j'ai mangé la sardine en léchant d'abord la tomate qui la recouvrait. C'était délicieux. Je ne me souviens pas avoir mangé autre chose au Vél d'Hiv. Rien d'autre. Après, nous avons eu très soif. Les lèvres et la langue étaient desséchées, mais il n'y avait rien à boire. Sur les gradins, près de nous, une femme s'est subitement affaissée. Elle était morte. (Lévy et Tillard 62-63)

Il est clair ici que Paquet-Brenner a fait ses recherches avant de reconstruire l'univers du Vélodrome d'Hiver de 1942. Dans un entretien sur le site de UGC (l'Union Générale Cinématographique), Paquet-Brenner explique comment il a abordé ce travail de la représentation du Vél d'Hiv:

J'ai rencontré des survivants et tous m'ont parlé de la chaleur étouffante, de sons, d'odeurs, du fourmillement permanent [...]. Plutôt que jouer la représentation pure et simple, leurs témoignages m'ont conforté dans l'idée d'aller vers un côté immersif, de rendre ces sensations de manière presque impressionniste. Ensuite, je vois pour la

première fois *Monsieur Klein*. Et je m'aperçois que Losey l'a tourné au Vélodrome Jacques Anquetil de Vincennes. Or celui-ci a gardé sa structure Eiffel, comme le Vél'd'Hiv. C'était donc un lieu envisageable pour nous, et ce d'autant plus lorsque les responsables des effets spéciaux m'ont expliqué qu'il était possible de fermer, à l'écran, ce vélodrome à ciel ouvert. Nous avons donc tourné là [...]. Pour le reste, j'ai travaillé le découpage pour donner une impression de nombre, sans avoir en permanence 500 figurants dans le cadre. Je voulais que le spectateur ait la sensation du grand espace du Vél'd'Hiv, mais sans être démonstrative [...]. J'ai aussi banni tout plan d'ensemble du lieu car, dans ce cas, le point de vue sur la situation aurait été extérieur, soit à l'inverse de ma volonté d'immersion. Tous les plans du Vél'd'Hiv sont vus à travers le regard de Sarah. (« *Elle s'appelait Sarah* : autour du film »)

En basant sa re-construction du Vél d'Hiv sur les témoignages des survivants, en regardant les autres reconstructions du Vélodrome dans l'histoire cinématographique et en utilisant un lieu qui n'était pas physiquement une copie exacte du Vél d'Hiv, Paquet-Brenner ne cherche pas à recréer l'événement de manière hyperréaliste car pour lui l'essentiel est ailleurs. Comme réalisateur, il prend ce qui existe déjà pour pouvoir contribuer au développement de l'histoire de Sarah et Julia dans son film. En se focalisant non pas sur un « plan d'ensemble » mais plutôt sur le regard de Sarah, Paquet-Brenner nous mène à l'intérieur du point de vue de Sarah et finit par immerger ses spectateurs dans ce qu'était l'horreur du Vél d'Hiv. En découpant et en re-crétant une partie du Vél d'Hiv, Paquet-Brenner invite le spectateur à comprendre que cette perspective est plutôt une histoire faite d'une centaine d'histoires qui ont eu lieu en 1942. De plus, en ne montrant qu'une partie du Vélodrome, il indique qu'il ne cherche pas à tout montrer contrairement à Bosch dans *La Rafle*. Pour nous, cette recréation montre qu'il est impossible de représenter de manière exacte un lieu qui n'existe plus. Cependant, en utilisant le lieu original ainsi que les représentations d'autres cinéastes, Paquet-Brenner parvient à articuler sa propre vision du Vélodrome. Les aller-retour temporels de son scénario font du Vél d'Hiv un endroit

tri-dimensionnel qui évolue et change avec le passage du temps. En altérant entre 1942 et 2010, Paquet-Brenner nous rend mal à l'aise en tant que spectateur, et on devint actif dans le processus de comprendre le passé traumatique de Sarah et le passé traumatique que Julia hérite indirectement.

Paquet-Brenner, en tant que cinéaste, fait ainsi du Vélodrome un lieu qui existe en dehors de la seule image de la rafle. Il a créé un endroit qui participe du lieu de mémoire, un lieu qui a été transformé, de piste cyclable en un endroit où plusieurs milliers de juifs victimes de la rafle ont été enfermés pendant plus d'une semaine. Ce lieu de déportation devient donc le symbole et la métonymie de la complicité française, une belle ironie de l'histoire quand on pense au fait que sur les ruines du Vélodrome se trouve aujourd'hui le Ministère de l'Intérieur. Ces métamorphoses sont mises en évidence grâce aux aller-retour entre le présent et le passé qui font du visionnement du film un processus dynamique. De plus, les spectateurs en étant contemporains du point de vue de Julia—qui incarne le regard du XXI^e siècle—nous aide à voir que, comme elle, on est pris dans l'héritage de ce passé et on doit y répondre.

Le rôle des temporalités

Paquet-Brenner a établi tout au long d'*Elle s'appelait Sarah* une relation complexe entre le temps historique avec un grand H et le temps de l'histoire ou la diégèse. Au lieu de se concentrer seulement sur la rafle et le Paris de 1942, il a cherché à démontrer qu'il y demeure un lien entre le passé et le présent pour ceux qui ont subi cet événement et pour ceux qui héritent du passé de leurs parents et grands-parents. Grâce au placement de l'action du film entre 1942 et 2010, les spectateurs commencent à voir que le devoir de mémoire demande une attention spécifique qui prend en considération le rôle actif du passé dans le présent. Les sauts rapides montrent que ce passé peut déstabiliser non seulement la vie des persécutés mais aussi celle des

héritiers et même celle des spectateurs. En sautant du présent au passé, Paquet-Brenner nous bouscule et défie notre croyance que le passé de la rafle est distant dans le temps. On commence à voir comment cette négociation temporelle peut être douloureuse et troublante pour les survivants et les héritiers de la rafle. Le scénario fait de nous des spectateurs divisés entre deux époques et donc dans une position perpétuellement instable dans sa re-construction de la rafle.

Dans *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Marianne Rubinstein dévoile les points de vue des enfants qui ont hérité ce passé de leurs parents juifs. Elle explique que, « Restés avant tout des orphelins, ils nous ont parfois positionnés dans le rôle de leurs parents disparus [...]. J'ai réalisé la force de l'emprise qu'exerçait sur nous cette histoire que nous n'avions pas vécue » (Rubinstein 122). Avec ses sauts temporels, Paquet-Brenner nous rappelle l'omniprésence de ce passé et le régime d'hantologie qu'il impose. Rubinstein souligne aussi cette dynamique en affirmant : « Je suis hantée par la question : Par où sont-ils passés, le train, le four crématoire, la chambre à gaz ? » (Rubinstein 104). L'omniprésence obsédante de ce passé vient aussi à hanter le spectateur qui—tout comme Julia—développe un désir obsessionnel de connaître le sort des juifs victimes de la rafle du 16 et 17 juillet 1942.

Un des défis pour Paquet-Brenner était de trouver une bonne manière de représenter les deux époques : « Comment réussir à trouver et garder cette pudeur indispensable au sujet ? Où se situe la limite entre la sobriété et le manque de créativité ? » (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). En commentant ses choix, il souligne les deux points suivants :

J'ai alors choisi de filmer toute la période 1942 avec une caméra à l'épaule et des focales courtes pour être toujours dans le point de vue des personnages et au contact de l'action ; le tout entrecoupé de tableaux plus graphiques pour donner un peu d'air, comme ceux de la scène de l'évasion de Beaune-La-Rolande [...]. Et, pour la partie contemporaine, j'ai opté pour une mise en scène très classique avec une économie de plans ; pour que chaque gros plan et chaque mouvement aient un sens. Mon but était que les spectateurs puissent

suivre l'histoire, sans que ma mise en scène ne les en détourne un seul instant, même si elle existe. Privilégier le récit avant tout. (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »)

Le but pour Paquet-Brenner était donc de créer deux mondes à part reliés par un même événement : la rafle du Vél d'Hiv. En créant ce jeu de distanciation, il permet aux spectateurs de comprendre qu'on peut se retrouver dans le présent et le passé et il les pousse à établir leur rôle dans cette gestion du passé. Le choix des couleurs aide aussi à renforcer la temporalité de chaque scène. Les scènes avec Sarah ont l'air jaunies par le temps alors que celles avec Julia sont très saturées et très colorées. En créant cette distinction visuelle et en tournant chaque époque de manière différente, Paquet-Brenner nous permet de voir que ces deux mondes séparés par le temps peuvent toutefois être réunis en un seul lieu : le Vélodrome d'Hiver et l'appartement des Starzynski devenu celui des Tézac et de Julia.

La fiction vs. la réalité

Afin de comprendre la représentation historique d'*Elle s'appelait Sarah*, il faut explorer l'univers que Paquet-Brenner projette à l'écran. Est-ce un monde réel et factuellement exact ou est-ce un monde fictionnel basé sur un événement historique ? de Baecque aborde cette question de la manière suivante : « Comment continuer à représenter quand tout semble avoir été vu (l'histoire du cinéma, même l'irreprésentable (la barbarie totalitaire) ? » (63). En ce sens, il revient à Paquet-Brenner de trouver la manière dont son film peut établir un nouveau dialogue autour de la représentation de la rafle et de la Shoah en général au XXI^e siècle. Paquet-Brenner explique que, pour lui, *Elle s'appelait Sarah* est d'abord une fiction basée sur l'œuvre de de Rosnay qui « respecte au plus près la réalité des faits » (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). En réalisant ce film, il espère « avoir fait un film dans lequel tout le monde puisse se sentir concerné. Un film qui nous fait visiter l'histoire d'un point de vue accessible et identificateur, mais ni infantilisant ni moralisateur » (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »).

Pour lui, le film opère dans cet entre-deux qui se situe entre la réalité et la fiction, et cherche premièrement à partager l'histoire de ces deux femmes visées par la rafle.

Le rôle d'un réalisateur est aussi de reconnaître la difficulté d'une telle représentation. Young, dans *Writing and Rewriting the Holocaust* affirme toutefois que certains historiens restent ambivalents par rapport aux représentations filmiques abordant la Shoah. Néanmoins, en considérant *Elle s'appelait Sarah* comme une fiction basée sur un contenu historique,

[...] the critical reader might now turn to the manner in which these "facts" have been understood and reconstructed in narrative: as a guide both to the kinds of understanding the victims brought to their experiences and to the kinds of actions they took on behalf of their understanding. (10)

En comprenant que la « fictionalisation » d'*Elle s'appelait Sarah* n'est pas une déformation de la vérité, mais une réactualisation ou re-définition du lien que le présent entretient avec le passé, il devient alors possible de comprendre à quel point il est difficile de représenter un tel passé.

Dans *L'écriture de l'histoire*, Michel de Certeau affirme que

Dans le passé dont il se distingue, [l'historien] opère un tri entre ce qui peut être «compris» et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non-pertinent [...] revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation [...]. Ils y figurent le retour du refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable ». (11)

Paquet-Brenner, en tant que cinéaste-historien, crée une re-présentation de la mise en œuvre du devoir de mémoire qui trouble pour ses spectateurs la frontière entre le statut du survivant et de l'héritier afin de faire découvrir que tout le monde est intimement lié à ce passé. En favorisant deux temporalités, Paquet-Brenner fait donc de la rafle un événement compréhensible et incompréhensible à la fois. En d'autres termes, sa médiation fait maintenant partie des mutations

successives du Vel d'Hiv dans l'imaginaire collectif de la France et de Paquet-Brenner en particulier. Paquet-Brenner devrait donc être vu comme un cinéaste qui reconstruit une fiction dont la finalité est de faire réfléchir le public français sur sa relation avec le passé de Vichy. Pour lui, si ses personnages existent dans le monde de la fiction et non pas exclusivement dans le monde des faits historiques, c'est que les variations imaginatives de la fiction lui permette d'initier de manière plus efficace une discussion sur la pertinence du Vél d'Hiv comme métonymie en ce début du XXI^e siècle.

Si on voit Paquet-Brenner comme un interprète de l'Histoire (un historien indirect en quelque sorte), on peut alors affirmer qu'il contribue dans le cas du Vél d'Hiv à la

[...] construction puis à la transmission de la mémoire sociale [de cet événement] : dans le choix de sujet, dans l'accent mis sur tel ou tel épisode, dans l'interprétation, dans les conclusions qu'il en tire, et enfin du fait qu'il s'adresse à des destinataires inscrits dans le même présent que lui. A cet égard, nul n'a le monopole de la mémoire collective.

(Valensi 498)

Il faut donc voir *Elle s'appelait Sarah* comme un film qui réactualise et commente la rafle au début du XXI^e siècle. Même si ce film sort du contexte historique pour partager les trajectoires de deux individus, on comprend le double cadre du film : le monde de 1942 et le monde de 2010.

Le réalisme traumatique à l'œuvre

Rothberg explique que le réalisme traumatique s'est développé comme une réponse à la demande pour une documentation visuelle et historique d'un événement historique. Il existe une demande visuelle et historique parce que le public veut comprendre ce passé (193). *Elle s'appelait Sarah* semble être une œuvre qui épouse le réalisme traumatique de Rothberg par ses aller-retour entre le passé et le présent qui aident à établir le vide que Rothberg décrit. Selon ce dernier,

[...]traumatic realism is an attempt to produce the traumatic event as an object of knowledge and to program and thus transform its readers so that they are forced to acknowledge their relationship to posttraumatic culture. Because it seeks both to construct access to a previous unknowable object and to instruct an audience in how to approach that object, the stakes of traumatic realism are both epistemological and pedagogical. (116)

En mettant à l'écran le *Vélodrome* et en construisant les récits de Sarah et de Julia, Paquet-Brenner demande à ses spectateurs de voir que les problèmes de l'histoire et de la représentation sont liées (Young 116). Il nous invite à voir Sarah comme une figure pédagogique par rapport à l'historiographie de la Shoah dans la mesure où elle nous confronte aux atrocités que les juifs ont subi ainsi que le poids de survivre dans l'après-génocide. Julia devient donc une médiatrice qui nous invite à questionner la représentation de l'Histoire et son interrelation avec l'histoire de Sarah. Comme figure épistémologique, Julia a pour objectif de nous impliquer dans ce passé et dans cette Histoire de manière poétique.

Le film comme vecteur de mémoire

Dans *Le syndrome de Vichy*, Rousso montre qu'il existe, au sein de la culture, différents vecteurs de mémoire. Pour lui, ces vecteurs sont souvent des médiateurs culturels qui « reflètent, un état donné de la mémoire nationale et, singulièrement, de la représentation d'un événement précis » (235). Dans le cas d'*Elle s'appelait Sarah*, la représentation culturelle est celle de la rafle et de la commémoration de la rafle. De plus, Rousso suggère aussi que les œuvres filmiques peuvent souvent mieux traduire les réalités d'un événement historique que les œuvres documentaires ou littéraires. Comme vecteur de mémoire, *Elle s'appelait Sarah* transporte ses spectateurs dans une époque qui n'existe plus. En utilisant les témoignages des rescapés ainsi que les personnages inventés par de Rosnay, Paquet-Brenner réussit en effet à réactualiser les souvenirs de la rafle ainsi que les souvenirs des héritiers de ce passé avec une spécificité inédite

qui crée des individus multidimensionnels et qui fait du film un document crédible dans la mesure où il réfléchit sur ses conditions de représentations du passé. L'émergence des œuvres filmiques abordant la Shoah force le public à faire face à ce sombre chapitre de l'Histoire française. La prise en considération d'autres représentations filmiques de la Shoah telles que *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls et *Shoah* de Claude Lanzmann, permet de voir que le cinéma a su capturer « le refoulé et l'indicible, grâce à l'impact immédiat des images d'archives, ou la force des reconstitutions, aussi imparfaites [...] » (Rousso 227). Ces œuvres ainsi que les œuvres abordées ici cherchent à reconstruire l'actualité de ce passé avec des images spécifiquement ancrées dans un mélange de faits historiques et de souvenirs.

Cependant, Rousso expose le dilemme que confrontent ces cinéastes : l'usage et la création d'images qui introduisent le risque de déformation et donc d'anachronisme (254). Comment voir ces films comme revitalisant le passé sans prendre du recul par rapport à la mémoire collective et l'Histoire officielle de la Shoah en France ? Il y a en effet une lutte continue contre le déni officiel, le négationnisme et l'oubli avec la création des films qui servent de vecteurs de mémoires individuelles. Autrement dit, ces films répondent à l'information déjà partagée avec le public français mais introduisent leur propre perspective de la rafle et du Vélodrome (en tant que lieu de mémoire). Rousso explique que,

Le réveil d'une mémoire juive à la fin des années 1960 a été un facteur très net de réactivation du passé. Face à la peur d'une résurgence des vieux démons, la volonté explicite d'une partie de la communauté juive et les initiatives prises par des individus se réclamant plus ou moins ouvertement de leur judéité (Beate et Serge Klarsfeld, Marcel Ophüls, Bernard-Henri Lévy, Claude Lanzmann) ont permis de jeter une lumière rétrospective sur une dimension jusque-là négligée du régime de Vichy. (316)

Ces vecteurs de mémoire deviennent donc des lieux de mémoire mutants, se rebellant contre un oubli fortement imposé par l'Etat et par ceux qui ne veulent pas faire face aux crimes commis en 1942.

Paquet-Brenner fait partie de la communauté juive de France qui a éclairé de manière inédite le rôle de Vichy. On le voit dans sa représentation des policiers français situés à l'intérieur du Vélodrome ainsi que sa représentation des gardes qui se trouvent à Beaune-la-Rolande. Ces policiers et membres de la milice sont violents et brusques avec ces familles victimes de l'idéologie génocidaire. Paquet-Brenner les représente comme complices de Vichy, comme complices des Nazis, entièrement solidaires à la mission d'exterminer les juifs de France. Cependant, Paquet-Brenner nous montre aussi comment ces gardes n'étaient pas tous pareils ; un des gardes a aidé Sarah et son amie à s'échapper du camp, permettant à Sarah de survivre. Son scénario montre qu'il existe une pluralité de choix et de comportements parmi les Français travaillant pour l'Etat et qu'ils n'ont pas tous adopté l'idéologie antisémite de Vichy et donc n'ont pas tous consenti à tuer des innocents. Les Dufaure doivent aussi être vus comme des résistants puisqu'ils sauvent la vie de Sarah. Cette famille représente le fait qu'il y a eu une révolution de la part de quelques citoyens contre le programme de Vichy et des Nazis. En offrant ces portraits des Français de 1942 ainsi que de leurs héritiers de 2009, Paquet-Brenner fait de son film un vecteur de mémoire où l'identité française peut être révisée et reconsidérée à travers les Français qui ont résisté contre Vichy tous comme ceux qui ont collaboré.

Lieu de mémoire mutant et devoir de mémoire

En tant qu'héritier de ce passé traumatique, Paquet-Brenner participe à l'actualisation du devoir de mémoire en créant un film qui aborde la Shoah. En décidant de donner une nouvelle visibilité à cette époque, Paquet-Brenner pense qu'il doit répondre à et de cette Histoire. Il

affirme que ce passé le terrorisait et qu'il a reconnu en lisant *La petite fille du Vél d'Hiv* d'Annette Muller, qu'il « allait avoir à immortaliser » ce passé sur l'écran (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). Si on utilise la définition du lieu de mémoire donnée par Nora, on peut voir *Elle s'appelait Sarah* comme un lieu de mémoire qui a pour but « [...] d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes » (I, 38). En créant ce film qui articule les histoires de Sarah et Julia, Paquet-Brenner interdit une fois encore l'oubli dans l'imaginaire français. A travers le film, il démontre que ce film (vu comme lieu de mémoire) doit être considéré « dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications » (Nora, I, 38). Le succès du film permettra à ce passé d'être renégocié, reconsidéré par rapport au rôle du passé dans le présent.

En tant que juif, Paquet-Brenner rend hommage à son grand-père qui a été victime de la Shoah. Son grand-père a disparu et Paquet-Brenner a décidé de le représenter à travers un vieil homme qui possède une bague contenant du poison pour décider du moment où il va mourir (« *Elle s'appelait Sarah*: autour du film »). En choisissant de représenter son grand-père d'une telle manière, Paquet-Brenner donne un pouvoir d'action à cet individu qui peut décider de sa propre mort. En utilisant ce personnage comme métaphore de son grand-père, Paquet-Brenner révoque le contrôle de Vichy et des Allemands ; le sort de son grand-père n'est plus soumis à leur seule décision. Paquet-Brenner devient donc un héritier qui revendique à son tour un pouvoir d'action, à savoir la réactualisation du passé de la rafle et la renégociation de sa pertinence à travers *Elle s'appelait Sarah*.

Paquet-Brenner peut être considéré comme un témoin indirect de ce passé. Dans « *Réflexions d'un témoin* », Simone Veil explique une des raisons pour lesquelles ces témoins

indirects doivent partager ce passé. Elle suggère que, « Les derniers témoins vont disparaître. C'est maintenant aux historiens de prendre le relais » (700). Cependant, Paquet-Brenner ne doit pas être vu comme un historien parce que le film n'a pas comme mission d'expliquer ce passé, mais plutôt de développer une réponse à ce passé par le biais d'une histoire fictive ancrée dans ce passé et révélatrice de celui-ci. Selon Simone Weil, « notre fidélité à ceux qui ont été exterminés, solidaires entre eux dans la souffrance et la mort, nous impose un tel engagement » (701). Nous devons partager ce passé avec ceux qui souhaitent aussi devenir des témoins indirects de la Shoah.

En ce qui concerne les témoins de cette époque, il faut utiliser la définition de Young :

« Witness » in turn derives from both the abstract concept of becoming conscious of (or to know) something and literally seeing a thing. To testify is literally “to make witness”—an etymological reminder that as witness and testimony are made, so is knowledge [...]. The very figures of witness, testimony, and documentary thus point respectively to having seen events, having been part of events, finding significance in events, and then teaching about and finding meaning through the transmission of events. (19)

Les films de Paquet-Brenner et des autres cinéastes de cette étude peuvent être compris comme des vecteurs d'un passé et de son hantologie, nous montrant à quel point ce passé fait partie de notre présent et définit notre mémoire collective. En transmettant ce passé à travers le cinéma, chacun de ces réalisateurs a donc choisi de se réappropriier et de re-contextualiser différentes facettes de ce lieu de mémoire métonymique qu'est le Vél d'Hiv pour interroger l'héritage du régime de Vichy. Avec chaque re-présentation, ces cinéastes prolonge au cœur du présent un processus de mutation qui essaie de faire revivre un passé qui n'existe plus mais qui demeure structurant. Avec chaque création, ils proposent une négociation entre le rôle de l'Histoire et le rôle des mémoires. Rothberg suggère que chacun de ses cinéastes (Paquet-Brenner inclus) ne

cherchent pas à fermer une fois pour toute l'histoire entourant le Vél d'Hiv, mais plutôt qu'en replongeant dans le passé, il devient possible d'interagir avec ce passé dans le présent.

Autrement dit,

Traumatic realism provides a testimonial form adequate to that situation because it refuses both to supply a redemptive ending (in its focus on isolated traumatic details) and to give up on attempts to communicate the extreme in its mapping of the openness of the concentrationary universe). In the words of Felman, “[t]o bear witness is to *bear the solitude* of a responsibility, and to *bear the responsibility*, precisely, of that solitude”. (Rothberg 155)

En refusant de clôturer ce passé, Paquet-Brenner et les autres réalisateurs qui abordent la Shoah démontrent que pour imaginer ce qui a eu lieu dans le passé, il faut continuellement réviser, adapter, distinguer entre ce qui existe déjà et ce qui doit être réenvisagé car porteur de nouvelles formes de pertinence contemporaines. Paquet-Brenner, en tant qu'héritier, fabricant et continuateur d'un lieu de mémoire mutant, comprend que même si le langage de ce passé restera toujours étranger à ceux qui ne l'ont pas subi, il nous incombe de se positionner vis-à-vis de lui. En offrant ce film comme une réponse partielle au vide visuel, il essaie de nous forcer, en tant que spectateurs, à voir que l'Histoire peut jouer un rôle actif dans le présent de l'histoire.

Elle s'appelait Sarah est donc un film qui crée sa propre langue, son propre monde, son propre imaginaire, nous transportant entre deux époques et complexifiant notre compréhension de la grande rafle. Comme lieu de mémoire, *Elle s'appelait Sarah* devient une œuvre qui établit une nouvelle relation temporelle par rapport à la rafle grâce aux deux perspectives féminines qui soulignent les conséquences à long terme de la complicité française au sein de la société française. La double hantologie créée par les personnages de Sarah et Julia renvoie à la mission de Paquet-Brenner : créer un film accessible qui montre qu'un tel passé peut toucher chacun

d'entre nous et communiquer le besoin de dialoguer autour de ce passé pour que l'oubli n'efface pas les vies, les morts et la vérité de la rafle de 1942.

Conclusion

L'analyse de ces œuvres a permis de montrer que ces films historiques n'ont pas pour seul but de clarifier ce qu'était historiquement la rafle du Vélodrome d'Hiver, mais ont aussi pour finalité de poser des questions sur ce passé et susciter une conversation sur la place de ce passé dans les années 1970 et 2010. Chacun de ces films a créé et privilégié sa propre vision de l'événement pour mettre en dialogue l'écriture et la perception de l'Histoire officielle avec les histoires singulières des survivants et des héritiers de Vichy. Mitrani, Losey, Bosch et Paquet-Brenner montrent tous à travers les histoires de rescapés et des survivants que la complicité de l'Etat français dans l'extermination des juifs de France continue toujours à hanter l'Histoire et l'identité nationale. En ce sens, en envisageant la rafle du Vél d'Hiv comme une métonymie de Vichy, cette étude a exploré l'hypothèse qu'on peut voir ces films des années 1970 et 2010 comme des remises en cause des silences et des amnésies de la mémoire officielle française et comme des lieux de mémoire mutants qui permettent d'interroger la responsabilité politique de l'Etat dans la construction et l'institutionnalisation de « l'autre » à des fins nationalistes. de Certeau, dans son livre, *L'écriture de l'histoire*, établit que,

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement* ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est *à faire*, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. (118)

En visionnant les films de Mitrani, Losey, Bosch et Paquet-Brenner comme des cinéastes qui ont visuellement réécrit le passé de Vichy et de la rafle du Vél d'Hiv en lui donnant une nouvelle valeur symbolisatrice, il faut voir chacune de leurs œuvres filmiques respectives selon cette

double dynamique ou perspective que suggère de Certeau. D'une part, ces œuvres filmiques marque un passé qui ne passe pas et constituent des formes d'enterrement des rescapés, des morts, des voix occultées et du lieu même de la rafle. D'autre part, l'enterrement socio-historique que réalise chacun de ces cinéastes marque le passé d'une manière neuve et a comme objectif de forcer les vivants à débattre de la manière de répondre à ce passé en fonction des priorités et valeurs du présent des spectateurs. En abordant la rafle comme métonymie, ces cinéastes se posent donc en héritiers critiques de ce passé nationale et, en partageant leur vision de ce passé, ils nous inscrivent et impliquent dans le processus de reconnaissance officielle du rôle que la France a joué dans la Shoah. En donnant une nouvelle visibilité sociale et historique à ce passé, ils font de la rafle du Vél d'Hiv un lieu de mémoire qui évolue et qui, à travers ses mutations successives, permet au passé de demeurer pertinent aux yeux des contemporains. Cette nécessité de réactualiser constamment la re-présentation et pertinence du passé est ce qui fait du lieu de mémoire un lieu mutant, un lieu en constante mutation dans la mesure où la valeur de ce passé renvoie en grande partie au présent à partir duquel les vivants l'envisagent. En visionnant ces films, il faut se demander quelle sont les questions que chacun de ces cinéastes cherche à soulever, quels sont les enjeux auxquels leurs films nous invitent à répondre et comment est-ce qu'ils créent chacun du Vél d'Hiv un lieu de mémoire mutant.

Le premier film à aborder la grande rafle est celui de Mitrani, *Les guichets du Louvre*. Sorti en 1974, ce film met en scène la rafle des 16 et 17 juillet à travers le point de vue d'un jeune résistant français non-juif, Paul Laubier, qui cherche à sauver une jeune fille juive de la déportation. Le scénario de Mitrani en plus de dénoncer la complicité de l'État français, cherche donc également à répondre à la question suivante : « Qui sont ceux qui ont essayé d'aider les juifs de Paris en 1942 ? » Pour Mitrani, il importait donc—en plus de rendre hommage aux

victimes de la rafle—de dévoiler qu’il y a eu des Français qui n’étaient pas antisémites. En choisissant Paul comme protagoniste, Mitrani dévoile la générosité existant parmi certains Français ainsi que l’antisémitisme des autres. Or, en montrant les Justes ainsi que les citoyens français de cette époque, Mitrani fait de la rafle un lieu de mémoire qui souligne les choix que tous les Français ont fait durant la rafle, consciemment ou inconsciemment. La re-présentation de Mitrani fut la première et a eu le mérite de provoquer au sein de la société française une nouvelle réponse au vide laissé par le déni officiel et le négationnisme de l’Etat français. En montrant une gamme de perspectives françaises hétérogènes, ce film a également créé un climat plus favorable aux témoignages, documentaires et œuvres abordant la Shoah en France. Mitrani a ainsi su réactualiser la rafle et le Vélodrome d’Hiver dans l’imaginaire français et contribué à faire reconnaître des perspectives françaises non-juives à cette époque. En se concentrant non pas sur l’Histoire officielle mais l’histoire d’un résistant dans *Les guichets du Louvre*, Mitrani ne s’est pas tant intéressé à la reconstruction physique du Vél d’Hiv, mais plutôt aux choix des acteurs français de cette époque. Mitrani souscrit donc au devoir de mémoire en donnant une nouvelle visibilité historique au Vél d’Hiv dans la mémoire collective des années 1970.

Le deuxième film des années 70 est *Monsieur Klein* de Losey. En tant que cinéaste américain, Losey n’a pas eu peur de montrer la lâcheté et l’antisémitisme du gouvernement de Vichy et d’un large part de la population française en 1942. Le scénario de Losey est remarquable dans sa capacité à démontrer comment la rafle de 1942 a impliqué tous les Français. A travers le personnage central de Robert Klein qui ne cesse de dire que l’histoire de la rafle des juifs ne le concerne pas et de prouver à l’administration de Vichy qu’il n’est pas juif, Losey fait de la rafle une métonymie qui dénonce la puissance d’objectivation de l’État et son pouvoir d’aliénation. Pour initier le spectateur au vertige identitaire qui frappe Robert Klein quand il

apprend qu'un juif du nom de Monsieur Klein se fait passer pour lui, Losey adopte une sorte de réalisme traumatique pour démontrer la complexité de la rafle qui a le pouvoir de viser potentiellement tout le monde de manière systématique et aléatoire. En hybridant le récit de Robert Klein avec la rafle des juifs, Losey crée un lieu de mémoire où Robert Klein et les spectateurs français sont exposés à la violence de l'objectivation étatique qui est à la source de la rafle et de l'extermination des juifs d'Europe. L'hybridité du lieu de mémoire que constitue *Monsieur Klein* le distingue de celui de Mitrani à cause du fait que Losey montre que les destinées et l'identité des juifs et des non-juifs français sont similairement à la merci de l'arbitraire de l'État et de l'idéologie qui détermine son fonctionnement administratif et objectivant. En utilisant le Vélodrome de Vincennes comme Vél d'Hiv symbolique, Losey nous montre que ce qui l'intéresse majoritairement est la planification de la rafle et comment les citoyens de l'époque ont cherché à négocier la logique kafkaïenne du monde chaotique de l'occupation pour les juifs en France. *Monsieur Klein* est donc un lieu de mémoire qui questionne la construction de l'autre dans la société française et qui ne cherche pas à résoudre de manière exemplaire et morale les choix des Français durant l'occupation. A travers son scénario, le film de Losey constitue une forme de piège idéologique pour ceux qui cherchent une explication rationnelle et définitive par rapport aux conditions de possibilité de la rafle du point de vue de la responsabilité historique.

En troisième lieu, Bosch a réalisé *La Rafle* en 2010. Ce film se distingue notamment des autres par le fait que Bosch cherchait à re-construire et à recréer la rafle telle qu'elle aurait eu lieu en 1942. Bosch essaie avec *La Rafle* de répondre à la question « Comment faire de la rafle un événement qui implique le public en 2010 ? » Bosch crée une hiérarchie de points de vue qui n'est pas sans similitude avec le film de Mitriani puisque les deux personnages centraux sont un

enfant juif Jo et une infirmière française Monod. Cependant, en favorisant une esthétique hyperréaliste qui repose sur l'hypotypose et quelques points de vue limités, Bosch tend plus à distordre la perception de la réalité de la rafle en 1942 en effaçant certains aspects et perspectives de l'époque. En essayant de tout montrer en reconstruisant une partie du Vélodrome d'Hiver—comme si ce lieu pouvait parler de lui-même si on parvenait à le reconstituer—Bosch reste prisonnière de son désir d'hypotypose et occulte la rapport critique que les spectateurs du XXI^e siècle se doivent de développer vis-à-vis des voix de certains rescapés, Justes et figures officiels de l'époque. En faisant cela, Bosch nous aide non pas à voir ce lieu de mémoire comme un lieu invitant un travail critique sur le devoir de mémoire, mais comme un lieu qui nous laisserai croire que nous pouvons revivre un passé qui n'existe plus alors qu'il s'agit plus de l'enterrer pour s'en démarquer. En privilégiant une re-présentation monumentale de l'Histoire qui s'ancre dans une mission encyclopédique, Bosch ne réfléchit pas à la dimension politique et historiographique qu'implique toute re-présentation du passé pour lequel il n'y a pas d'images. *La Rafle* avec une grande R veut s'inscrire dans l'Histoire avec une grande H, créer un lieu de mémoire définitif au lieu de reconnaître sa nature mutante. De manière plus fondamentale, Bosch succombe au fantasme de pouvoir par le biais d'une esthétique réaliste faire d'un événement incompréhensible quelque chose de compréhensible. Le succès de ce film, mis à part ses faiblesses et sa conception naïve de la re-présentation et du devoir de mémoire, a toutefois permis au Vél d'Hiv comme métonymie de Vichy de faire son retour dans la conscience du public français.

En dernier lieu vient *Elle s'appelait Sarah* de Paquet-Brenner. Ce film de 2010 offre deux temporalités et deux points de vue différents et devient donc un lieu de mémoire qui problématise le regard contemporain par rapport au passé de Vichy et la déportation des juifs de

France. Paquet-Brenner explore avec *Elle s'appelait Sarah* comment il est possible de gérer ce passé traumatique en impliquant tout autant ceux qui ont été visés par la rafle que le public contemporain qui en est l'héritier indirect. Comme Losey, Paquet-Brenner fait de la rafle un événement qui touche tous les Français et même une Américaine. Paquet-Brenner a donc créé un lieu de mémoire qui, à travers Sarah et Julia, favorise une double temporalité : celle de la survivante et celle de l'héritière. En attirant notre attention sur les incessants aller-retour entre le présent et le passé, Paquet-Brenner complexifie la gestion d'un tel passé au présent et explore les discussions que le passé qu'incarne Sarah suscite des conversations polémiques parmi les vivants qui héritent de son histoire. En exposant visuellement le Vélodrome de 1942 ainsi que celui qui n'existe plus en 2010, Paquet-Brenner montre comment l'image du Vélodrome a été transformée au fil des décennies. Les aller-retour temporels du scénario créent un lieu de mémoire tridimensionnel à travers les perspectives de Sarah et Julia, nous permettant de voir ce lieu à travers différentes mutations. En utilisant Julia comme carrefour entre le passé et le présent, Paquet-Brenner nous fait non seulement identifier à la quête de Julia mais parvient à nous impliquer dans la création et re-création de ce lieu de mémoire mutant et son hantologie. En ce sens, *Elle s'appelait Sarah* est un film qui nous invite à questionner comment on peut contribuer au devoir de mémoire comme héritiers indirects de ce passé traumatique et comment on se doit de répondre à son hantologie au cœur du présent.

En visionnant chacun de ces films, comme spectateurs, on devient alors à notre tour des vecteurs de transmission de ce passé traumatique pour reprendre l'expression de Rousso et on se doit donc de se positionner par rapport à chaque re-présentation. Pour cette raison, l'esthétique de Paquet-Brenner, en montrant un passé qui joue toujours un rôle actif dans le présent, répond à mes propres attentes, en tant que spectatrice essayant de comprendre l'incompréhensibilité de la

rafle. En utilisant une temporalité anachronique et deux points de vue disparates, Paquet-Brenner fait du Vélodrome d'Hiver un lieu de mémoire qui renvoie plus que tous les autres au présent à partir duquel le passé de la rafle est analysé. En ce sens, Paquet-Brenner nous implique dans ce passé en faisant de nous—à travers le personnage de Julia—des héritiers de ce passé qui devons négocier notre rôle dans la pertinence et la re-transmission de ce passé. *Elle s'appelait Sarah* nous amène donc à voir le passé comme un enjeu mémoriel qui renvoie au présent et qui demande une écoute approfondie et auto-critique. En comprenant chaque re-présentation (à part celle de Bosch qui est un lieu de mémoire fixe) comme une accumulation de perspectives, ces cinéastes créent à travers leurs représentations filmiques du Vél d'Hiv une série de lieux de mémoire distincts, mutants et transitifs qui évolue constamment avec le passage du temps. Grâce à ces cinéastes, ce passé traumatique dont le Vél d'Hiv est le lieu de mémoire métonymique, restera inscrit dans la mémoire collective, ses permutations évoluant constamment avec un regard critique, un regard qui cherche à donner vie aux rescapés, aux morts, aux lâches, aux Justes et à ceux qui n'osent toujours pas parler. Le Vél d'Hiv : lieu d'infamie, lieu de mémoire, lieu qui nous touche tous car il se doit de demeurer un repère par rapport auquel nous nous positionnons au sein du présent au nom du passé. Au sein de ce lieu de mémoire existe donc un appel pour nous d'écouter et de partager ce passé pour que la rafle demeure dans la mémoire collective française un point de repère moral et un espace de discussion éthique.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Prismes: critique de la culture et société*. Paris: Payot, 1986.
- Allen, Peter. « France 'responsible' for holocaust deportations, court rules. » *The Telegraph*. 16 févr. 2009. Web. 18 oct. 2014.
- Arnold, Joel. « A nazi roundup, chaotically evoked in 'La Rafle' ». *NPR*. 20 nov. 2012. Web. 20 sept. 2014.
- Barthes, R., L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, et I. Watt. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Barthes, Roland. *La chambre claire: notes sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- Bedarida, François. *La deuxième guerre mondiale en première - Vichy et les Juifs*. » *La deuxième guerre mondiale en première - Vichy et les Juifs*. CRDP De Champagne-Ardenne, 2000. Web. 17 févr. 2015.
- Berger, John. *Ways of seeing*. Penguin UK, 2008.
- Bruller, Jean. « Il y a 70 ans, juillet 42 : La rafle du Vel' d'Hiv ou l'infamie pétainiste. » *France Soir*. févr. 1942. Web. 18 oct. 2014.
- Brunetaux, Audrey. « L'humour face à la tragédie: (Re)présenter et gérer la tragédie dans 'Ce soir, après la guerre' de Viviane Forrester. » *Women in French Studies* (2011): 101-19. Print.
- Brunetaux, Audrey. « Revisiting the Vel d'Hiv roundup through the camera lens. » *History & Memory* 26.1 (2014): 136-162.
- Canby, Vincent. « Black Thursday a moving film about Jews of Paris. » Review of *Les guichets du Louvre*. *New York Times*. 23 déc. 1974: n. pag. Print.
- Cointet, Michèle. « La milice française. » *Fayard*. Les éditions Fayard, 28 juil. 2013. Web. 17 déc. 2014.
- Conan, Eric. « La vraie vie de René Bousquet. » *L'Express*. 28 sept. 1990. Web. 14 oct. 2014.
- « Comparative timeline of the Shoah. » *Mémorial de la Shoah*. n.d. Web. 14 oct. 2014.
- de Baecque, Antoine. « Quel cinéma après Auschwitz? » *Hors-Série Cahiers du Cinéma* (2000): 62-66.
- De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- Delbo, Charlotte. *La mémoire et les jours*. Paris: Berg international, 1965.
- Delbo, Charlotte. *Auschwitz et après*. Paris: les Editions de Minuit, 1970.
- Douin, Jean-Luc. « 'Elle s'appelait Sarah' : La rafle du Vél' d'Hiv. » Review of *Elle s'appelait Sarah*. *Le Monde*. 10 déc. 2010. Web. 16 déc. 2014.
- Dulong, Renaud. « Qu'est-ce qu'un témoin historique? » *Vox-Poetica*, n.d. Web. 18 déc. 2014.
- Ekchajzer, François. « Le chagrin et la pitié. » *Le chagrin et la pitié*. Télérama, n.d. Web. 17 déc. 2014.
- « *Elle s'appelait Sarah*: autour du film. » *Elle s'appelait Sarah*. UGC Distribution, 2010. Web. 5 mars 2015.
- Elle s'appelait Sarah*. Dir. Gilles Paquet-Brenner. Studiocanal, 2010. DVD. 111 minutes.
- « Expo: La propagande nazie durant la seconde guerre. » *La Dépêche*, 19 oct. 2014. Web. 18 janv. 2015.
- « Extrait de l'essai: le roman. » *Extrait de L'essai: Le Roman*. Matisse Lettres Free, n.d. Web. 16 déc. 2014.
- Felman, Shoshana. « In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah. » *Yale French Studies* (2000): 103-150.
- Flitterman-Lewis, Sandy. Review of *Sarah's Key* and *La Rafle*. *Cinéaste* Fall 36.4 (2011): 51-54.
- Forestier, François. « Peut-on filmer le Vél' d'Hiv'? » *Le Nouvel Observateur*, 14 juin 2012. Web. 16 Dec. 2014.
- Friedman, Régine Mihal. « Exorcising the past: Jewish figures in contemporary films. » *Journal of Contemporary History* (1984): 511-527.
- Gallo, Max. « Emission spéciale 'la rafle du Vél d'Hiv' ». Dir. Marie Drucker. France 2. Paris, 9 Mar. 2010.
- Guay, Bertrand. « Des centaines de personnes commémorent la rafle du Vel d'Hiv à Drancy. » *RTL*. 16 juil. 2012. Web.
- Heller, Etan, and Jeff Metcalf. « Hidden treasures in the special collections: the Rosenberger ephemera. » *University of Chicago Library News*. University of Chicago, 1 Sept. 2011. Web. 18 Jan. 2015.

- Klarsfeld, Serge, et al. *Les Discours du Vel d'Hiv: Ils ont tous dit « La France. »* Paris: F.F.D.J.F, 2012.
- « La 'pédagogie' antisémite. » *Akadem*. Akadem, n.d. Web. 18 janv. 2015.
- « La Propagande de Vichy. » *La Propagande de Vichy*. N.p., n.d. Web. 19 févr. 2015.
<<http://propagande-2eme-guerremondiale.e-monsite.com/pages/la-propagande-dans-le-camps-de-l-axe/la-propagande-de-vichy.html>>.
- Lahmeyer, Jan. « FRANCE: country population. » *FRANCE: country population*. Population Statistics, 2003. Web. 18 déc. 2014.
- Laffitte, Michel. « La rafle du Vélodrome d'hiver, 16-17 juillet 1942. » (1942).
- Lafon, Alexandre. « CRDP Aquitaine. » *Les lieux de mémoire, un livre, un concept, des utilisations possibles*. Réseau Canopé Académie de Bordeaux, n.d. Web. 16 déc. 2014.
- La Rafle*. Dir. Roselyne Bosch. Canal, 2010. DVD. 115 minutes.
- « La Rafle du Vél d'Hiv. » *Télédoc: La rafle du Vél d'Hiv*. Centre Régionale de Documentation Pédagogique de Paris, janv. 2005. Web. 14 oct. 2014.
- « L'Etat français - Le Mont-Valérien pendant la seconde guerre mondiale. » *Le régime de Vichy. Le Mont-Valérien*, n.d. Web. 17 févr. 2015.
- Lemire, Laurent. « Vél'd'Hiv': La honte Française. » *Le Nouvel Observateur*, n.d. Web. 16 déc. 2014.
- Les guichets du Louvre*. Dir. Michel Mitrani. Gaumont, 1974. DVD. 92 minutes.
- « Les jeunes ignorent ce qu'est la rafle du Vél' d'Hiv' » *Le Figaro*. 16 juil. 2012. Web. 1 déc. 2014.
- Letouzey, D. *Nuit et Brouillard, Alain Resnais - La fabrique de l'histoire*. FREE, 7 nov. 2008. Web. 17 déc. 2014.
- Lévy, Claude, et Paul Tillard. *La grande rafle du Vel d'Hiv: 16 juillet 1942*. Paris: Tallandier, 2010.
- Lindeperg, Sylvie. « La rafle, réflexions sur un succès d'aujourd'hui. » *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 108 (2010): 167-171.
- Marshal Philippe Pétain*. History learning site, 2014. Web. 14 oct. 2014.
- Marsura, Evelyne. « Le nombre des résistants français. » *Mémoire Net*, 21 déc. 2002. Web. 18 janv. 2015.

- Mayer, Peter. « 'Mr. Klein' and the other. » *Film Quarterly* 34.2 (1980): 35-39.
- Millington, Chris. « Vichy France, the nazis and the holocaust: an introduction. » *French History Online*. Swansea University, 13 nov. 2013. Web. 15 janv. 2015.
- Monsieur Klein*. Dir. Joseph Losey. Lira Films, 1976. DVD. 123 minutes.
- Muller, Annette. *La petite fille du Vel'd'Hiv'*. Paris: France Loisirs, 1992.
- Natanson, Dominique. « Le rôle de la milice. » *Mémoire Juive et Education*, 23 janv. 2012. Web. 17 déc. 2014.
- Nora, Pierre. « Between memory and history: Les lieux de mémoire. » *Representations* 26 (1989): 7-24.
- Nora, Pierre. Dir. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. Collection Quarto, Tomes I-III, 1984.
- « Paris photograph. » *United States Holocaust Memorial Museum*. United States Holocaust Memorial Council, n.d. Web. 22 févr. 2015.
- Pierre Laval*. History Learning Site. 2014. Web. 14 oct. 2014.
- « Polémique Zemmour : 'Vichy, une collaboration active et lamentable'. » *Le Monde*. N.p., 18 oct. 2014. Web. 16 déc. 2014.
- « Qui sont les justes ? » *Comité Français pour Yad Vashem*. Comité Français pour Yad Vashem, n.d. Web. 17 déc. 2014.
- Ramond, Charles. « Matérialisme et hantologie. » *Cités* 2 (2007): 53-63.
- « Renault TN4F dans « Les guichets du Louvre. » *IMCDB.org*. Internet Movie Car Database, 27 sept. 2010. Web. 24 mars 2015
- Rey-Debove, Josette, et Alain Rey. *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaire le Robert, 2001.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2000.
- Rouso, Henry. *Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*. Paris: Seuil, 1990.
- Sobanet, Andrew. « *Elle s'appelait Sarah* and the limits of postwar witnessing and memory. » *Journal of War & Culture Studies* 6.2 (2013): 127-140.

- Sobanet, Andrew. « From the page to the screen: Michel Mitrani's *Les guichets du Louvre*. » *South Central Review* 28.2 (2011): 80-100.
- Steiner, Uwe. *Walter Benjamin: an Introduction to his Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Stillman, Dinah Assouline. « The Vel' d'Hiv' roundup. The New Fascination in French Cinema. » *Image & Narrative* 14.2 (2013): 63-73.
- Taieb, Karen, et Tatiana de Rosnay. *Je vous écris du Vel d'Hiv*. Paris: Robert Laffont, 2011.
- « Talmud. » *Encyclopédie Larousse en ligne*. Larousse, n.d. Web. 17 déc. 2014.
- « Témoignage. » *Témoignage*. Dictionnaires de Français Larousse, n.d. Web. 18 déc. 2014.
- « The holocaust: The French Vichy regime. » American-Israeli Cooperative Enterprise, 2014. Web. 17 déc. 2014.
- « Tract propagande état français Vichy marche noir penurie rationnement anti juif. » Delcampe, n.d. Web. 24 mars 2015.
- Truong, Nicolas. « Polémique Zemmour : 'Une inacceptable falsification idéologique'. » *Le Monde*. 18 déc. 2014. Web. 16 déc. 2014.
- Valensi, Lucette. « Présence du passé, lenteur de l'histoire. » *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48.3 (1993): 491-500.
- Veil, Simone. « Réflexions d'un témoin. » *Annales* (1993): 691-701.
- Webb, Chris. « The destruction of the French Jews. » *Holocaust Education & Archive Research Team*. The Holocaust Research Project, 2007. Web. 17 déc. 2014.
- Webster, Paul. « The collaborator's pitiless end. » *The Guardian*. 8 juin 1993. Web. 14 oct. 2014.
- Weedman, Christopher. « Mr. Klein. » *Senses of Cinema*. Cinémathèque Annotations on Film, July 2010. Web. 18 oct. 2014.
- Wolin, Richard. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. Oakland: Univ of California Press, 1994.
- Young, James Edward. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana UP, 1988.