

## Yéhuda Moraly. Révolution au Paradis : représentations voilées de personnages juifs dans le cinéma de la France occupée

Éric Touya

Numéro 120, hiver 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089980ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1089980ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Touya, É. (2022). Compte rendu de [Yéhuda Moraly. Révolution au Paradis : représentations voilées de personnages juifs dans le cinéma de la France occupée]. *Dalhousie French Studies*, (120), 138–139.  
<https://doi.org/10.7202/1089980ar>

Yéhuda Moraly. *Révolution au Paradis : représentations voilées de personnages juifs dans le cinéma de la France occupée*. Jérusalem : Editions Elkana, 2014.

L'ère de l'occupation allemande en France a paradoxalement constitué de 1940 à 1944 un âge d'or pour le cinéma français. Dans son ouvrage, Yehuda Moraly analyse de nombreux films parmi lesquels des classiques comme *Les Visiteurs du Soir* (1942) et *Les Enfants du Paradis* (1943), et met en question deux idées reçues ; celle d'une part selon laquelle il n'y avait pas de personnages explicitement juifs dans le cinéma de cette époque et, d'autre part, que les longs métrages de la France occupée étaient exempts des messages de propagande qui imprégnaient la presse, la radio et les films documentaires : « La plupart des lectures des films réalisés dans la France des années noires nient tout rapport avec la réalité politique d'un pays vaincu et occupé sur lequel pèse, de plus en plus lourdement, la botte du conquérant [...]. Mais les œuvres qui ont été analysées ici sont-elles si éloignées de la réalité de l'Occupation qu'on a pu le penser ? » (285).

L'étude de Moraly vise à mieux comprendre les schémas de l'antisémitisme tel qu'il se manifeste dans des films devenus célèbres comme *La symphonie fantastique*, *Les visiteurs du soir*, et *Les enfants du paradis* en démontrant comment ces derniers contiennent dans leurs scénarii des représentations voilées de personnages juifs. Apparemment éloignés de la réalité des années 1940-1944, ces films portent en effet un message identique à celui qui apparaît dans le cinéma de propagande antisémite projeté à la même époque (*Les Corrupteurs*, *Forces occultes*, *Le Péril juif*, *Nimbus libéré*). Ainsi, même dans ces films français tournés pendant l'Occupation connus pour leur légèreté, on retrouve un personnage qui n'est pas explicitement désigné comme Juif mais dont les caractéristiques provoquent une association immédiate avec le Juif, impitoyablement diabolisé : « Commerce, avarice, laideur, errance, omniprésence, trahison, bizarre mélange de spiritualité et de matérialité, magie, hypocrite moralité cachant sous un ton doucereux la haine d'autrui : tout l'arsenal des images antisémites est présent dans [chaque] personnage » (212).

Moraly met ainsi en cause les nombreux ouvrages qui s'accordent pour rappeler le sort de la minorité juive ostracisée par le régime de Vichy mais soulignent en même temps que la plupart des long-métrages réalisés à l'époque ont refusé de se faire l'écho des lois anti-juives et de cautionner toute politique à l'encontre d'une communauté graduellement persécutée. Dans la première partie du livre, il examine les films de propagande antisémite directs produits en France avant d'aborder le problème des coupures et des modifications effectuées sur les copies de certains films comme *La fille du puisatier* et *Le camion blanc* qui modifient le sens de l'œuvre et occultent le message antisémite.

La seconde partie de l'ouvrage est entièrement consacrée au film *Les enfants du Paradis*. L'auteur démontre notamment comment les participants de cette superproduction franco-italienne sont liés idéologiquement à l'occupant. L'analyse du scénario écrit en 1942 met ainsi en exergue une allégorie politique de l'Occupation. Ceci explique que le film sera coupé en 1944 de plusieurs extraits. Ainsi, le meurtre du personnage sémite (Josué, le marchand d'habits) par lequel se termine le scénario original disparaît. Là où en 1943, celui-ci constitue le cœur du film, « la suppression du meurtre final et des douze passages où le marchand d'habits révèle sa vile nature le transforme en personnage secondaire » (202). L'argument de l'auteur est tranchant : « Le film que nous voyons aujourd'hui n'est pas celui qui a été écrit, ou tourné. [...] En 1942, au moment où Carné et Prévert conçoivent le projet, la victoire allemande semble acquise [...] En 1944 et en 1945, au moment du montage, la défaite allemande n'est plus qu'une question de

jours » (191). Moraly démontre ainsi comment un mécanisme d'épuration du cinéma français prend forme au sortir de la guerre.

En résumé, l'âge d'or du cinéma français qui voit paradoxalement son apogée durant les années d'occupation prend dans l'étude de Moraly un tout autre sens. En cela, elle mérite l'attention. En effet, dans un ouvrage très bien documenté, Moraly remet profondément en question l'hypothèse selon laquelle l'âge d'or du cinéma français a constitué un espace de liberté dans lequel certains films comme, à titre d'exemple, *Les visiteurs du Soir* (Marcel Carné, 1942) seraient parvenus à faire passer des messages d'insoumission envers l'occupant nazi. Or, la réalité est selon l'auteur d'une toute autre nature : « Le film n'est pas, comme l'ont soutenu certains critiques américains et français un message de soutien à la France libre. Ou plutôt si : la France doit se libérer, mais du Juif, dont il faut absolument se débarrasser » (110).

Éric Touya

Clemson University

\*\*\*

Laurent Fourcaut. *Dedans Dehors*. Saint-Benoît-du-Sault : Tarabuste, 2021. 176 p.

Je citerai tout de suite un des cent soixante 'sonnets contemporains', comme dit la *Note d'intention*, qui composent ce recueil loin d'être facilement imitable. Son titre en disant long, mais pas tout, loin de là, sur le quoi, le pourquoi et le comment de son – et de sa – geste : *L'atrabilaire fabuleux*, en voici la chair 'palpitante', malgré tout :

Noir qu'il est le nuage au droit de Belleville  
 au fond un peu de bleu ciel joue les résistants  
 on se gèle ça mord la plaie indélébile  
 aussi est-on preneur d'un idoïne excitant  
 pour lâcher un moment la mélancolie vile  
 qui se musse en le creux (dira-t-on le mitan?)  
 d'un vous dont chaque pli est un nid d'atrabile  
 autant d'entraves pour l'essor du palpitant

Les gens font des trajets contingents dans l'espace  
 l'air en est fatigué perforé par les traces  
 chacun pourtant est innocent c'est l'addition

aléatoire qui excède l'acceptable  
 on en dira autant de l'instinct de la fable  
 ça laboure le *hic et nunc* sale addiction (DD, 116)

Grincheux, grognard, atteint d'insatisfaction et d'un sentiment de mélancolique désarroi au cœur d'un monde ayant perdu sa vivacité, le *je* du poème finit par accuser d'ineptitude et de futilité la 'fable' même – site en principe d'imagination, d'invention créatrice – qu'il génère. Partout le recueil, écrit pendant les longs mois de confinement, déploie ses ironies, ce baudelairien 'spleen' devant – au sein même de – ce 'morne flux menstruel de la ville', 'l'absurde va-et-vient' (26) d'un peuple désesparé, le 'prurit urbain désespoir / de cause qui sature inféodé le soir / [qui pousse à se demander, mais rhétoriquement,] comment ne pas se faire éperdu de la bile?' (29). Le sentiment du 'néant des jours sur le fardeau du corps' (41) pèse, détruit toute socialité. Tout devient 'moche'. Une 'fatigue harcelée de peur' inonde les cœurs (43). Nullité, esclavage, castration sont les figurants d'une scène incessamment répétée d'*Apocalypse Now* (44). Même la campagne peut se transformer en un 'bled [...] terrifiant de laideur sans appel', 'un éden