

# Heurs et malheurs dans la réception de *This Land Is Mine* de Jean Renoir

*Frederic Levezuel*

University of South Florida St Petersburg

**Résumé :** La mise à l'index du film de Jean Renoir *This Land Is Mine* lors de sa sortie en France en 1946 semble tirer son origine d'une certaine incompréhension. Pour cette raison, ce long métrage continue à susciter encore aujourd'hui de nombreuses interrogations : Comment l'opinion publique américaine perçoit-elle la réalité de la France en 1943 ? Quelle image de la Résistance le film offre-t-il ? Et, finalement, le film atteint-il le but de contre-propagande que s'est fixé Renoir ? C'est précisément à ces questions que ce travail se propose de répondre.

**Mots-clés :** Résistance intérieure, propagande, résistance civile, réception, opinion publique

Tout au long de sa carrière, Jean Renoir a été coutumier du fait que la réception réservée à certaines de ses œuvres n'a que rarement suivi une trajectoire linéaire. La dimension diachronique de l'appréciation critique de son dernier film réalisé en France avant son départ en exil aux États-Unis, *La Règle du jeu* (1939), se pose en parangon. Dans le cadre du climat anxiogène et étouffant qui règne en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale, ce chef d'œuvre avant-gardiste, jugé trop cynique, et « conçu pour être, deux ans après *La Grande Illusion*, le couronnement de la carrière de Jean Renoir, rencontra lors de sa sortie, à l'été 1939, l'incompréhension et l'hostilité d'une large part du public qui n'en connaissait du reste alors qu'une version tronquée » (Curchod 129). De nouveau à l'affiche, presque trente ans plus tard, mais désormais porté aux nues par les jeunes turcs de la Nouvelle Vague, *La Règle du jeu* obtient en 1965 la reconnaissance et la légitimation qui lui étaient dues.

Dans le cas de *La Grande illusion* (1937), le long métrage ne déroge pas à la règle mais le phénomène inverse se produit. Pendant l'avant-guerre, le triomphe auprès de la critique et du public est immédiat. Dès sa première, la presse salue le film par une ovation générale. Les journaux de gauche le considèrent comme une œuvre pacifiste porteuse d'un message d'espoir tandis que ceux de droite le tiennent pour un film patriotique et nationaliste, exaltant la fraternité entre les hommes. En revanche, en 1946, selon l'historien Marc Ferro, dans le contexte de l'après-guerre, « par un retournement de sens assez extraordinaire le film est reconnu comme une invitation à la collaboration, dont il assumerait tous les poncifs » (189).

Ainsi, *La Grande Illusion* est perçue comme une description excessivement bienveillante des relations franco-allemandes durant la Grande Guerre. En effet, la romance entre un poilu, interprété par Jean Gabin, et une jeune veuve allemande, incarnée par Dita Parlo, actrice allemande au passé troublant, « indicatrice de la Gestapo . . . et des services de contre-espionnage allemand »<sup>1</sup>, n'est guère appréciée. Dans la même veine, la relation pleine d'humanité et de civilité entre deux officiers d'extraction aristocratique, un géôlier prussien, le commandant von Rauffenstein (Erich von Stroheim), et son prisonnier de guerre français, le capitaine de Boëldieu (Pierre Fresnay), dérange. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, en pleine période d'une violente prise de conscience de l'Holocauste, la critique ne peut se montrer que réticente devant ce portrait indulgent du peuple allemand et de son armée.

En ce qui concerne l'accueil réservé à *This Land Is Mine* (1943), le second long métrage de Renoir filmé sur le sol américain connaît lui aussi des fortunes diverses selon le temps et l'espace de sa réception. Lors de son début officiel à New York le 27 mai 1943, l'œuvre remporte un succès modéré tant auprès de la critique que du public. Huit mois après son lancement, le magazine newyorkais spécialisé dans l'industrie du spectacle, *Variety*, indique dans son numéro du 5 janvier 1944 que *This Land Is Mine* est en quatorzième position au box-office sur dix-sept films produits et distribués par la RKO Pictures en 1943.

Durant la seizième cérémonie des Oscars célébrée au *Grauman's Chinese Theatre* de Los Angeles le 2 mars 1944, la compétition est rude. Sans surprise, l'inoubliable *Casablanca* (1942) triomphe, en obtenant notamment l'Oscar du meilleur film et du meilleur réalisateur de 1943, décerné à Michael Curtiz. L'Académie des arts et des sciences du cinéma accorde malgré tout l'Oscar du meilleur mixage à l'ingénieur du son de *This Land Is Mine*, Stephen Dunn. Seulement, lorsque *Vivre libre*, le titre de la version française de *This Land Is Mine*, sort trois ans plus tard à Paris le 10 juillet 1946, c'est un accueil diamétralement opposé qui est réservé au film le « plus méprisé des films américains de Jean Renoir » (Bazin 252) selon le cinéaste et grand admirateur du cinéma de Renoir, François Truffaut. « L'exploitation tourne rapidement à l'échec : au bout de deux semaines, *Vivre libre* est remplacé à l'affiche » (Le Forestier 86).

La mise en scène du traditionnel duo antagoniste, collaborateur contre résistant, est décrié par la presse hexagonale pour son manichéisme. Un grand nombre de commentateurs, en tant qu'anciens résistants, ne se reconnaissent pas dans la dichotomie monolithique des protagonistes. On reproche au film un manque de nuance entre le pleutre Albert Lory (Charles Laughton), qui devient résistant presque à son corps défendant, et le collaborateur, l'ingénieur des Chemins de Fer George Lambert (George Sanders) qui, dévoré par les remords après avoir trahi son meilleur ami, décide de mettre fin à ses jours. Précédé par la réputation peu flatteuse d'avoir été conçu sur commande, *Vivre libre* ne répond pas non plus aux attentes du public.

---

<sup>1</sup> *L'Humanité*, 15 septembre 1944.

Cependant, nous pourrions émettre ici l'hypothèse selon laquelle cette mise à l'index de *This Land Is Mine*, au moment de sa sortie en France, reposerait en fait sur une incompréhension des circonstances spécifiques de sa production et de sa réception, ainsi que des motivations intrinsèques et extrinsèques de son auteur. Cet article se propose donc de réexaminer les conditions de production et de réception de *This Land Is Mine*, des deux côtés de l'Atlantique, afin d'offrir de nouvelles perspectives.

Dans un premier temps, rappelons comme l'affirme Ferro que la réception réservée à une œuvre, en tant que document culturel, « constitue un révélateur sur la société [ qui la produit et la reçoit ] » (184). Pour mieux comprendre cette relation entre l'accueil du film et ses sociétés réceptrices, américaine en 1943 et française en 1946, intéressons-nous à différents aspects de *This Land Is Mine*. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet, une remarque préalable s'impose. Un des traits les plus saillants du film, son espace diégétique, se révèle problématique. En effet, le carton explicatif d'ouverture qui fait suite au générique, « Quelque part en Europe »<sup>2</sup>, situe la diégèse dans une géographie indéterminée.

Cela dit, le *Cincinnati Enquirer* du 8 mai 1943 annonce que l'action « a lieu en France à l'époque de la chute de Paris ». Le *Newark Advocate and American Tribune* du 10 mai 1943 parle d'une « histoire sur la France occupée » tandis que le *Minneapolis Sunday Tribune* du 16 mai 1943 évoque un « petit village (préssumé) français ». De façon similaire, de l'apparition sur l'écran dès la séquence d'ouverture d'un cénotaphe dédié à un poilu anonyme, aux consonances françaises des patronymes affublés aux personnages, Martin, Lambert, Sorel, Manville, en passant par les références à l'empereur d'Occident Charlemagne, au philosophe des lumières Voltaire, et à la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, tous ces éléments font que le public français de 1946 associe *This Land Is Mine* avec la France.

En 1946, Renoir nous fournit la clé du mystère dans le quotidien *Paris-Press* du 4 décembre. En dépit de « tous mes efforts, et bien que l'atmosphère de chez nous y fût aisément discernable, le studio [ RKO ] ne me permit pas de mentionner le nom de la France (pour des motifs d'ordre commercial) tant la ligne de conduite de ses dirigeants politiques [ du régime de Vichy ] avait créé des sentiments d'animosité à son égard ». Pour le commun des mortels, l'espace du récit de *This Land Is Mine* s'ancre donc dans la France occupée et s'inscrit par conséquent dans un éventail d'œuvres traitant de la Résistance intérieure française pendant l'occupation.

Dans le contexte de la production cinématographique hexagonale, ce thème a été amplement abordé à travers une vaste diversité de genres. Aux antipodes génériques les uns des autres, on peut citer quelques longs métrages iconiques réalisés pendant les Trente Glorieuses : la comédie populaire typiquement franchouillarde, *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury ; le drame historique adapté du roman éponyme de Joseph Kessel, *L'Armée des ombres* (1969) de Jean-Pierre Melville ; ou le documentaire

---

<sup>2</sup> Renoir, *This Land Is Mine*.

pamphlétaire qui bouscule le discours résistancialiste<sup>3</sup> de l'époque, *Le Chagrin et la Pitié* (1971) de Marcel Ophüls. Cependant il faudra attendre jusqu'à la Libération et le portrait hagiographique de la Résistance de René Clément, *La Bataille du rail* (1946), pour que la Résistance devienne un protagoniste à part entière du cinéma français, un phénomène qui s'explique aisément.

En effet, pendant les années noires, l'occupant contrôle strictement l'industrie cinématographique. En réalité, le septième art fait l'objet d'une double censure. Tandis que le service de propagande nazie en France occupée, la *Propaganda-Abteilung*, exerce une censure politique directe, le régime de Vichy se livre lui à une censure morale. « Durant les trois premières années de l'occupation, la moitié des films disponibles en France se retrouvent interdits de projection à cause de l'une ou l'autre censure » (Alary et Vergez-Chaignon 156).

Logiquement, toute évocation de la conjoncture sociopolitique est évacuée. Face à cette situation, les réalisateurs trouvent néanmoins une échappatoire en privilégiant les œuvres de divertissement. Il « s'agit de comédies, de films à costumes ou de films qui reproduisent les genres américains prisés par le public d'avant-guerre, comédies musicales et films policiers de série B » (Bertin-Maghit 111). Toutefois, au fil du temps, la profession s'enhardit, certaines allusions plus ou moins voilées affleurent peu à peu à la surface. À titre d'exemple, le conte poétique et fantastique de Marcel Carné, *Les Visiteurs du soir* (1942), se transpose au Moyen-Âge pour s'ériger en « une parabole de l'Occupation » (Alary et Vergez-Chaignon 164) et en un hymne à la liberté. Tandis que la complexité et l'ambivalence du caractère oppressif de l'existence sous Vichy sont illustrées avec maestria par la mise en scène du climat de délation dans *Le Corbeau* (1943) d'Henri-Georges Clouzot.

Outre-Atlantique, jusqu'au 11 décembre 1941, date à laquelle les États-Unis entrent officiellement en guerre, deux attitudes s'affrontent. L'héritage d'une politique extérieure basée sur l'isolationnisme de la doctrine de Monroe<sup>4</sup> et les conséquences encore ressenties de la crise économique, liée à la grande dépression de 1929, ont pour résultat la promulgation des lois de neutralité<sup>5</sup> entre 1935 et 1939, et la poursuite d'une politique non-interventionniste ardemment souhaitée par la majorité de la société américaine. Au sein des grands studios hollywoodiens, les « réalisateurs et cinéastes sont priés de ne pas afficher leurs opinions politiques dans leurs films, surtout lorsqu'il est question d'antnazisme, puisque la situation mondiale est pour le moins délicate à ce sujet »

---

<sup>3</sup> Ce néologisme correspond au mythe, soutenu principalement par la Résistance gaulliste et communiste, selon lequel les Français auraient dans leur ensemble lutté contre les nazis pendant l'occupation, minimisant ainsi l'importance du régime de Vichy et des années noires de la collaboration.

<sup>4</sup> En vigueur durant le XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, la « doctrine de Monroe » désigne l'ensemble de principes de politique étrangère énoncés par le président James Monroe qui affirme la volonté de préserver le continent américain contre toute intrusion européenne.

<sup>5</sup> Les lois de neutralité cherchent à prévenir les États-Unis de s'engager dans un conflit armé en dehors de son propre territoire.

(Bédard-Provencher 27). Cependant, un secteur non négligeable de cette industrie, principalement la communauté juive, à laquelle appartient la fratrie Warner, les fondateurs des studios de la *Warner Bros.*, et les cinéastes d'origine allemande et autrichienne exilés à cause du nazisme dès les années 30, tels que Fritz Lang, Anatole Litvak ou Billy Wilder, s'engage dans un effort de sensibilisation de l'opinion publique.

Au départ, cet engagement se borne d'ordinaire à donner une interprétation plutôt maladroite et caricaturale, qui reprend les poncifs de la Première Guerre mondiale. Dans la plupart des cas, le dénominateur commun de ces films « est un antinazisme sans nuances. Invariablement, les soldats allemands . . . sont présentés comme inhumains, subordonnés au fonctionnement de la hiérarchie nazie et bien souvent incompetents » (Miclet 33). Dans cette veine, on peut citer quelques productions hostiles au nazisme, plus ou moins mémorables, filmées avant que les États-Unis ne prennent part au conflit : tout d'abord, *Confessions of a Nazi Spy* (1939) d'Anatole Litvak, un drame d'espionnage produit et distribué par la *Warner Bros.*, aujourd'hui considéré comme le premier film antinazi américain. À celui-ci, vient s'ajouter *Hitler, Beast of Berlin* (1939) de Sam Newfield, un drame de guerre au titre provocateur pour l'époque, produit par l'un des plus petits studios de production hollywoodien, la *Producers Pictures Corporation*, qui jouit alors d'une plus grande liberté d'action que les *majors* de l'industrie cinématographique. Enfin, il convient de signaler *The Man I Married* (1940) d'Irving Pichel, alias *I Married a Nazi*, qui bien qu'ayant été produit par le tout-puissant Darryl F. Zanuck de la *Twentieth Century-Fox Film Corporation* essuie un cuisant échec au box-office.

Malgré tout, il faudra patienter jusqu'à l'onde de choc de mai 1940, provoquée par l'effondrement en moins de six semaines de l'armée française et surtout l'attaque aéronavale de Pearl Harbor le 7 décembre 1941 pour que le peuple américain, qui, jusqu'alors, se croyait à l'abri, protégé par sa ligne Maginot naturelle que représentait l'Océan Atlantique, sorte de sa torpeur. À partir de l'entrée en guerre des États-Unis, un revirement de l'opinion publique et du monde politique s'opère. Se sentant indûment agressée par les Japonais sur son propre sol, l'administration Roosevelt charge alors les grands studios de produire des films de propagande. Ce cinéma a pour mission de glorifier « le juste droit et les valeurs américaines » (Ferro 147), tout en encourageant la patrie à contribuer à l'effort national pour financer la lutte contre les forces de l'Axe. Pour atteindre cet objectif, le *U.S. War Department* fait preuve d'un talent de persuasion sans pareil. À ce titre, mentionnons ici la série de documentaires, *Why We Fight* (1942-1945), réalisée par Frank Capra, Anatole Litvak et Anthony Veiller, destinée à expliquer aux forces vives de la nation, la population et les soldats mobilisés, le bien-fondé du conflit.

Pourtant, concernant le thème de la Résistance intérieure proprement dit, de l'appel du 18 juin 1940 par le général de Gaulle sur les ondes de la BBC, qui marque la naissance de la France libre, à la sortie de *This Land Is Mine* en mai 1943, rares sont les longs métrages tournés aux États-Unis pendant cette période qui s'aventurent à convertir cette thématique en fiction.

Bien sûr, on pourrait rétorquer que l'incontournable classique du septième art, *Casablanca*, produit par la *Warner Bros.*, traite de cette question. Dans la séquence culte, quand les clients du night-club, Rick's Café Américain, chantent à l'unisson la Marseillaise dans une expression de défi à l'autorité nazie, et, surtout, quand le personnage d'Yvonne (Madeleine Lebeau) crie avec fierté et émotion « Vive la France ! », un frisson résistant court sur l'échine du spectateur. Néanmoins, dans cette histoire d'amour intemporelle, la Résistance n'est jamais mise au premier plan. Elle est évoquée de manière indirecte, par le biais de nobles sentiments et de valeurs patriotiques. En aucun cas, il ne s'agit d'un discours idéologique faisant référence à un contexte historique attesté. On assiste plutôt au cheminement intérieur de l'archétype du héros individualiste hollywoodien qui sacrifie son intérêt personnel au profit des idéaux de liberté et de démocratie. En d'autres termes, ce « héros réticent . . . représente la société américaine partagée entre isolationnisme et interventionnisme [ jusqu'en 1941 ] » (Miclet 14).

Toujours sur le thème de la Résistance, il convient également de citer, de façon non-exhaustive, deux films prégnants réalisés par la *Metro-Goldwyn-Mayer*: *Reunion in France* (1942) de Jules Dassin et *The Cross of Lorraine* (1944) de Tay Garnett. Dans le drame de guerre *Reunion in France*, tout comme dans *Casablanca* mais avec beaucoup moins de finesse et de talent, la Résistance s'illustre à travers une histoire où s'opposent l'amour et le devoir entre une jeune française, interprétée par la vedette emblématique de l'âge d'or hollywoodien Joan Crawford, et un pilote américain, le *cow-boy* John Wayne. Dans le mélodrame guerrier *The Cross of Lorraine*, suite à l'armistice du 22 juin 1940, deux soldats français, interprétés par l'idole française d'Hollywood des années 40 Jean-Pierre Aumont et le roi de la comédie musicale Gene Kelly, s'évadent d'un camp de travail en Allemagne pour finalement parvenir à rejoindre la Résistance en France. Malheureusement, ces films de circonstance, qui forcent souvent le trait, proposent des portraits de résistants très ou trop américanisés.

Une des caractéristiques saillantes qui distingue *This Land Is Mine* est donc sa thématique. Elle est l'une des rares productions cinématographiques qui, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique et jusqu'à sa sortie en 1943, aborde de front le thème de la Résistance intérieure française. À cela s'ajoute aussi le fait que c'est une fiction historique conçue par un artiste français en exil dont le récit filmique se situe dans le temps présent.

En effet, il est indéniable que Renoir n'a que brièvement expérimenté le joug nazi. Démobilisé en juin 1940, après avoir pris la route de l'exode comme des millions de Français et de réfugiés, venus de Belgique, des Pays-Bas et du Luxembourg, fuyant les bombardements et la menace des troupes allemandes, il arrive aux États-Unis en décembre de la même année. En toute logique, il serait vain de lui reprocher de ne pas maîtriser tous les tenants et les aboutissants de la vie sous l'occupation, n'en ayant pas lui-même été témoin. Par conséquent, à défaut de partager son vécu, Renoir n'a d'autre alternative que de reconstruire les faits sans vraiment pouvoir les confronter avec la réalité du terrain. Que ce soit par la lecture des quelques journaux en langue française

disponibles aux Etats-Unis à l'époque, de la couverture de l'occupation dans la presse américaine, des conversations avec la communauté des réfugiés européens qui rejoignent la patrie de l'oncle Sam, ou par la correspondance que le cinéaste entretient avec amis et famille restés en métropole, Renoir dispose de très peu d'informations de première main. Surtout qu'à la suite du débarquement des Alliés en Afrique du Nord le 8 novembre 1942, lors de l'opération Torch, ces sources vont se tarir inexorablement quand Washington rompt ses relations diplomatiques avec le régime de Vichy.

Ainsi s'explique la réaction viscérale des pontifes de la presse française de l'après-guerre selon lesquels Renoir ne peut que « prétendre » mettre en fiction des événements qu'il ignore ou ne domine que partiellement. Selon ces exégètes, cela justifie également le manque d'authenticité du portrait de la Résistance brossé dans *This Land Is Mine*. Le redouté critique cinématographique Jean-Jacques Gautier déclare dans l'édition du *Figaro* du 16 juillet 1946 : « la Résistance à la mode d'Hollywood ce n'est pas supportable. [ ... Les ] bonnes intentions n'excusent pas le mauvais cinéma et nous regrettons qu'un Français ait . . . donné une image ridiculement déformée d'une souffrance et d'un courage dont . . . tant de Français ont acheté, au prix de tant de vies, le droit d'être fiers ».

Raymond Jarry dans *Le Journal du dimanche* du 28 juillet 1946 ajoute : « on ne comprend pas que des Français aient pu à ce point méconnaître l'atmosphère et le détail de la vie française ». Finalement, Luc Estang, dans l'hebdomadaire *Les Étoiles* du 30 juillet 1946, souligne le « défaut de véracité [ de *Vivre libre*... ] Les protagonistes du drame . . . vivent “ en creux ”. Du côté civil, ils n'ont de circonstance que symbolique. Du côté allemand, ils sont curieusement inadaptés. Leur silhouette épouse beaucoup plus l'ennemi de 1914 que le nazi de 1940 ».

À ces reproches, teintés de l'antiaméricanisme ambiant qui domine sur la scène politique et intellectuelle après 1945, vient se greffer une autre difficulté : *This Land Is Mine* s'inscrit dans une temporalité historique appartenant au présent. Toujours selon la critique hexagonale, ce manque de distanciation temporelle par rapport au moment représenté condamne inévitablement le film à un décalage avec le réel. Sans conteste, dépeindre un moment aussi proche dans le temps et aussi lourd de significations est un exercice périlleux pour Renoir.

Lors de la genèse de l'œuvre, le cinéaste est devant des dilemmes difficiles à résoudre. Il doit s'accommoder avec l'existence d'une distance géographique, qui l'empêche d'avoir une expérience directe des conditions de vie en France, tout en devant pallier l'absence de distance temporelle, qui le prive du recul nécessaire pour assimiler l'Histoire qui est en train de se faire. Selon ses détracteurs, la fiction nous proposerait donc non seulement une vision partielle, une mise en images du réel fragmentaire et incomplète, mais également partielle, témoignant des choix idéologiques de l'artiste.

En fin de compte, les exégètes accusent *Vivre libre* de déformer la réalité et son auteur de souffrir d'un manque d'objectivité. Le critique de cinéma André Lang proclame dans le plus grand quotidien d'après-guerre, *France-Soir* du 26 juillet 1946, que le film donne à voir « aux Français une désobligeante caricature . . . du drame même

dont ces Français ont été les vrais acteurs, les vrais héros, les vrais traîtres, les vraies victimes ». La plume assassine de Gautier dans *Le Figaro* du 16 juillet 1946 va plus loin encore en dénonçant une « propagande, [ qui ] de quelque côté qu'elle vienne, manquera toujours de nuances, et qu'elle abusera éternellement du droit d'être mal faite ». Estang, dans *Les Étoiles* du 30 juillet 1946, suit une logique similaire en soulignant le ton pédagogue du film, articulé autour d'« interminables discours et leur ton didactique ».

Cependant, aucune de ces récriminations ne semble prendre en considération le fait que Renoir a accompli exactement ce qu'on lui avait demandé de réaliser : un film de propagande « strictement balisé par des normes génériques, thématiques, esthétiques et morales, à destination d'un public de masse [ américain ] » (Bordat et Etcheverry 68.), tout en respectant scrupuleusement le cahier des charges. Entre autres choses, Eugène Lourié, chef décorateur attitré de Renoir depuis 1933, doit par exemple réutiliser les décors médiévaux en carton-pâte de la RKO, hérités de *The Hunchback of Notre-Dame* (1939) de William Dieterle, pour boucler le budget.

À ce stade de l'analyse, et afin de mieux comprendre les intentions de Renoir, il convient donc de se pencher sur le concept de propagande et son corollaire, la contre-propagande, dans l'industrie cinématographique américaine de l'époque. Si le film de propagande se convertit presque en un genre à part entière à partir de l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, la patrie de l'oncle Sam n'était pas jusqu'alors étrangère à l'instrumentalisation du cinéma pour manipuler l'opinion publique. Dès le conflit hispano-américain de 1898, soit peu de temps après sa naissance, le cinéma sert à justifier l'intervention à Cuba. Quelques décennies plus tard, dans les années 40, le film de propagande se transforme même en « une figure du parcours hollywoodien imposée au cinéaste émigré » (Viviani 136). Au sein du fief cinématographique mondial, Renoir est inmanquablement considéré comme « l'homme providentiel, tout désigné par son passé français pour s'intégrer dans l'œuvre de propagande, de mobilisation psychologique et d'information [ de l'administration Roosevelt ] » (Amengual 101).

Effectivement, le metteur en scène possède déjà un solide bagage dans ce domaine. Il est l'auteur du premier long métrage de propagande du cinéma français, un des films militants les plus marquants du Front populaire, *La Vie est à nous* (1936), destiné à porter la candidature communiste aux élections législatives de 1936. Il est, en outre, passé maître dans l'art de mettre en scène le passé pour inciter le spectateur à réfléchir au présent. Avant son départ aux États-Unis, il avait métaphoriquement traduit en images l'arrivée au pouvoir du Front Populaire dans la fresque historique sur la Révolution française, *La Marseillaise* (1938). Il avait également prononcé un véritable plaidoyer pour la paix à la veille de la Deuxième Guerre mondiale dans *La Grande Illusion*.

Dans *Entretiens et propos* publié en 1979, Renoir dévoile ses intentions liminaires : *This Land Is Mine* « a été tourné à une époque où beaucoup d'Américains se laissaient influencer par une certaine propagande tendant à représenter toute la France comme extrêmement collaboratrice » (24). Dès lors, les finalités de l'œuvre sont claires, c'est un film de contre-propagande qui veut s'inscrire en faux contre les préjugés que les

Américains ont sur le comportement des Français pendant l'occupation afin de tenter de rallier l'opinion publique américaine à la cause de la Résistance.

Il est important de signaler ici que ce type de film de contre-propagande n'est pas non plus un fait nouveau à Hollywood. On pourrait même affirmer que de la propagande va découler presque automatiquement la contre-propagande. Un seul exemple suffit. À l'abrutissement fanatique postulé par l'archétypique et funestement célèbre film de propagande nazie, *Triumph des Willens* (1935) de Leni Riefenstahl, répond l'emblématique pamphlet contre-propagandiste, *The Great Dictator* (1940) de Charles Chaplin. Par le biais de son inoubliable comédie prophétique et satirique, Chaplin parvient à détourner magistralement l'idéologie raciste et antisémite nazie pour transmettre un message d'humanisme et de tolérance.

En ce qui concerne Renoir, dès la rédaction du scénario en tandem avec Dudley Nichols, qui joue le double rôle de scénariste et de producteur, il se voit réduit à la prudence face à la pression de Nichols, qui refuse de s'aventurer hors des sentiers battus cinématographiquement, et à la nécessité d'assurer le succès au box-office d'un film qu'il a en partie financé. Il muselle sa créativité afin d'entrer dans le moule rigide et étroit du cinéma classique hollywoodien. Pour cette raison, il s'astreint à une dramaturgie classique, une caméra statique et une progression linéaire sans fioriture. Pour atteindre son objectif, il adopte un ton délibérément didactique, une stratégie de persuasion qui aboutit bien évidemment à cet antagonisme manichéen très peu apprécié par la critique française de 1946.

Conscient des impératifs géographiques et temporels auxquels il est confronté, par réaction, Renoir n'ambitionne à aucun moment l'exactitude historique pour garantir une vérité documentaire factuelle. Au contraire, il s'agit pour lui « de montrer à l'opinion américaine que, contrairement à ce qu'elle croyait, tous les Français n'étaient pas pétainistes, et encore moins des collaborateurs de l'occupant » (Amengual 102). Dans cette logique, pour lutter contre les préconceptions du citoyen lambda, il soumet une version orientée de la réalité, en simplifiant le rapport des forces en présence. Il s'attache à offrir une réflexion globale et accessible à l'Américain moyen pour que celui-ci puisse saisir les comportements et les choix individuels d'une population au sein d'un pays occupé.

Si l'on suit ce raisonnement, on pourrait donc soutenir qu'à partir du moment où Renoir s'émancipe de l'authenticité, il peut tout aussi bien s'affranchir de l'objectivité. Le caractère forcément partiel et partial de toute fiction historique privilégie inévitablement certains aspects au détriment d'autres. Le propos de Renoir dans la réalisation de *This Land Is Mine*, en tant qu'œuvre de commande qui répond à une demande spécifique, explique ce parti pris. En tant que cinéaste exilé, résolu à servir son pays en faisant ce qu'il sait faire de mieux, Renoir apporte une contribution militante qui a pour but d'induire une réponse émotionnelle, une implication affective du spectateur. Ce qui compte pour lui c'est de préserver la cohérence interne à la diégèse pour que

l'adhésion du spectateur à l'univers filmique soit totale. La sincérité de l'engagement de Renoir pour sa patrie ne devrait dès lors pas être mise en doute.

Maintenant, les questions qui subsistent encore aujourd'hui, et peut-être les plus pertinentes, que l'on peut se poser sur *This Land Is Mine* sont : Comment l'opinion publique américaine perçoit-elle la situation de la France occupée au moment de la sortie du film ? Quelles images de la Résistance intérieure le film donne-t-il ? Et, pour finir, est-ce que le portrait brossé par Renoir atteint son objectif de contre-propagande ?

Pour répondre à la première interrogation, c'est une entreprise relativement ardue de déterminer avec précision quelle était la réputation de la France aux États-Unis en 1943. Néanmoins, la consultation de la presse écrite américaine, qui constituait à cette époque le principal moyen d'information, avec dans une moindre mesure la radio et les *newsreels*<sup>6</sup>, et qui servait d'une certaine manière de guide de l'opinion publique, nous offre quelques pistes.

Cependant, quelques mises en garde préalables s'imposent. Tout d'abord, il convient de souligner que dans les années 40, la plupart des journaux publient des versions similaires de reportages couvrant l'actualité mondiale, issues des agences de presse prédominantes comme l'*Associated Press*, *United Press International* ou *International News Service*. À cela, on peut ajouter que le journal de référence par excellence aux États-Unis, le *New York Times*, est un des rares quotidiens, sinon le seul, qui disposent de ses propres envoyés spéciaux sur le théâtre des opérations pendant la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, le « poids de la censure et de la surveillance des correspondants américains par les services de l'État français » (Péréon 249) pèse sur cette couverture qui de toute façon se termine assez rapidement. À la suite de l'opération Anton le 11 novembre 1942, quand l'Allemagne nazie envahit la zone libre, les journalistes américains sont internés manu militari, mettant ainsi « un terme brutal à leur activité, qui ne peut reprendre qu'en 1944, dans la liesse de la Libération » (Péréon 56).

Finalement, à cette époque, lorsqu'on parle de l'opinion publique américaine, on désigne en fait un groupe très restreint de la ploutocratie américaine car pour l'immense majorité des Américains, l'« horizon se borne le plus souvent à leur environnement immédiat, très éloigné du vieux continent et de ses tribulations » (Péréon 25). L'Américain moyen des années 40 est « presque totalement ignorant des questions internationales . . . , seul un quart de cette population était considérée comme étant . . . au courant des problèmes étrangers [ . . . La] plupart étaient des hommes issus de familles blanches aisées de la côte est ou ouest » (Young 193). Autrement dit, le lectorat est principalement composé par une élite économique et sociale, blanche, urbaine, et principalement masculine, qui va surtout se sentir concernée par la politique internationale à partir de la déclaration de guerre contre le Japon le 8 décembre 1941.

---

<sup>6</sup> Jusque dans les années 50, les *newsreels*, des courts métrages présentés sous forme de documentaire, précédaient la diffusion des films dans les cinémas américains. Cette presse filmée avait pour but d'informer le grand public sur l'actualité nationale et internationale.

Malgré tout, la lecture du *New York Times*, et accessoirement de l'hebdomadaire *Newsweek*, nous fournit de précieuses informations. Dès les prémices du conflit en 1940, l'incompréhension et la surprise américaines se manifestent face au cataclysme militaire en mai, la débâcle de la supposée plus puissante armée du monde, et l'effondrement politique en juillet, la mort de la Troisième République. Cependant, ce qui marque le plus la conscience collective Outre-Atlantique est l'image iconique de la signature de l'armistice à Rethondes le 22 juin 1940, dans le wagon qui avait été utilisé le 11 novembre 1918. Cette mise en scène propagandiste, savamment orchestrée par le *führer* Adolf Hitler, « scelle aux yeux du monde le destin de la France défaite. Mais il exprime aussi le choix, par le gouvernement de Pétain, d'une "paix séparée" qui le singularise parmi les vaincus et l'éloigne encore davantage de son allié d'hier » (Péréon 199).

Dès le 21 juin 1940, un éditorial du *New York Times* décrit l'« agonie de la Troisième République [ ... dans ] les conditions de capitulation les plus humiliantes ». L'image d'une France occupée et asservie se dessine peu à peu dans la presse. Le magazine *Newsweek* du 24 juin 1940 résume assez bien l'opinion générale. Les États-Unis doivent maintenant faire face à « la disparition de l'une des grandes puissances », un empire colonial qui était parvenu à son apogée à la fin des années 30.

Le premier moment de stupéfaction passé, la recherche d'un bouc émissaire ne se fait pas attendre. Le 9 août 1940, le *New York Times* fait allusion à la promulgation des actes constitutionnels, publiés dès le 11 juillet 1940, qui rejettent la République au profit d'un régime autoritaire centré autour du culte du maréchal Philippe Pétain. Selon le quotidien américain, la France dans son ensemble n'est pas étrangère à la déroute. « S'ils sont coupables [ les hommes d'État de la Troisième République ], le peuple qui les a élus est coupable, la démocratie est coupable, la France est coupable ».

En 1941, le *New York Times* change de cible en condamnant à présent les repréailles, orchestrées par les nazis avec la complicité tacite du régime de Vichy, menées sans discernement à l'encontre de la population civile. Le 29 août, l'exécution de trois membres du réseau de résistance Nemrod, passés par les armes au Mont Valérien, dont notamment l'officier de marine Honoré d'Estienne d'Orves, aujourd'hui considéré comme l'un des premiers martyrs de la Résistance, suscite une profonde indignation Outre-Atlantique. Selon le *New York Times* du 21 septembre 1941 : « Aucun n'était coupable d'un crime. Aucun n'a été accusé d'un crime. Aucun n'a été jugé par une instance judiciaire, pas même une cour martiale. Aucun n'a eu la possibilité de se défendre. Ils ont été alignés et fusillés simplement ».

Enfin, jusqu'en novembre 1942, malgré deux longues années d'un pouvoir délétère, les États-Unis continuent à reconnaître l'autorité de Pétain. Depuis son discours radiodiffusé du 17 juin 1940, le vainqueur de Verdun s'est forgé avec succès l'image du héros sacrifié sur l'autel de la patrie qui a fait le don de sa personne pour préserver au mieux l'intégrité de la nation. La propagande ubiquitaire de Vichy martèle cette prétendument biblique sagesse pétainiste du sauveur providentiel, qui en négociant les conditions de l'armistice et en instaurant une politique de collaboration

volontaire aurait sauvé la France contre la mainmise des nazis. À Washington, le chef de l'État français conserve son image de « bouclier », rappelant ainsi la thèse totalement discréditée à l'heure actuelle du « bouclier et de l'épée »<sup>7</sup>.

Nonobstant, au fil du temps, ce supposé double jeu suscite de nombreuses interrogations et, à l'arrivée, se transforme en un sentiment de pitié pour un vieillard sénile. Toute ambiguïté quant à une résistance passive du régime de Vichy face à l'occupant disparaît pour laisser place à la dénonciation de la complicité de Pétain, tout en stigmatisant la trahison de l'artisan de l'engagement absolu dans la politique de collaboration, Pierre Laval. Le *New York Times* du 29 avril 1942 indique que l'« histoire a imposé à Pétain le rôle du conciliateur qui fait appel en paroles à l'âme de la France mais, par ses actes, la trahit peu à peu. Mais désormais nous avons Laval, qui trahit sans rechigner à la besogne ». Après le retour de Laval le 18 avril 1942 et le discrédit de Vichy, qui ne tire ni un coup de feu pour entraver l'invasion de la zone sud par la *Wehrmacht*, les relations transatlantiques sont irrémédiablement interrompues.

En définitive, si l'on veut dresser un bilan de cette lecture, qui ne prétend nullement à l'exhaustivité, du *New York Times* et dans une moindre mesure de *Newsweek*, le regard porté sur la France occupée par l'opinion publique américaine en 1943 est plutôt réprobateur et pourrait se résumer de cette manière : en raison de sa propre médiocrité, la France est devenue une puissance de second ordre, une nation contrôlée par un régime collaborationniste qui consent la barbarie dans ses murs. Si l'on peut mettre un bémol à ce portrait somme toute réaliste, en novembre 1942, même si l'État français n'est plus considéré comme un interlocuteur valable pour défendre les intérêts des États-Unis, « une authentique compassion pour le pays de la liberté, de l'intelligence et de la joie de vivre, humilié par un vainqueur dont la brutalité sans précédent à l'égard des populations civiles atteste de la barbarie » (Péréon 224) se perpétue néanmoins Outre-Atlantique.

Maintenant, pour répondre à la deuxième question, considérons le portrait fictionnel que *This Land Is Mine* nous renvoie de la Résistance intérieure. En fait, l'analyse de cette représentation nous permet de soutenir que Renoir n'énonce aucune contrevérité. On oserait même affirmer que, contrairement à ce que proclame la critique française, Renoir nous offre une chronique qui reprend assez fidèlement les principaux événements des premières années sous l'oppression nazie. Examinons ce phénomène en nous penchant essentiellement sur les protagonistes du film et sur ce qu'ils personnifient.

En réalité, Renoir nous donne un aperçu assez complet des prémices de la Résistance intérieure, de ses balbutiements du 11 novembre 1940, initiés lors d'une manifestation patriotique sur les Champs-Élysées et autour de l'Arc de Triomphe plus ou moins improvisée par de jeunes lycéens et étudiants pour défier l'opresseur,

---

<sup>7</sup> Selon ce mythe, Pétain jouait le rôle de « bouclier » tandis que le général Charles de Gaulle, l'« épée », avait pour mission de poursuivre le combat depuis Londres aux côtés des Alliés. Les deux hommes auraient agi implicitement et en tandem pour la défense de la patrie.

jusqu'en juillet 1941, lorsque les militants communistes se jettent à corps perdu dans le combat armé après l'invasion de l'Union soviétique. Le fait marquant de ce nouveau souffle résistant se concrétisera par une vague d'attentats, inaugurée par l'exécution d'un officier nazi à la station de métro Barbès-Rochecouart le 21 août 1941 par le militant communiste Pierre Georges, alias colonel Fabien.

Malgré des conditions de production difficiles, Renoir parvient, envers et contre tout, à retracer avec une clarté étonnante les débuts de l'occupation dans *This Land Is Mine*, quand la Résistance intérieure dans la zone occupée se réduit essentiellement à une minorité valeureuse, aux profils sociologiques variés, mais ayant en commun la volonté d'agir. Cet embryon de résistance, peu structuré, articulé autour de petits groupes isolés ou de personnes qui interviennent à titre individuel, opère sans grands moyens et souvent spontanément.

Voyons cela de plus près. Tout d'abord, la diégèse prend place dans un contexte urbain, qui constitue le vivier traditionnel de la Résistance jusqu'en 1943 quand le monde rural devient lui aussi un milieu favorable à son développement. À partir du printemps, certains réfractaires viendront grossir les rangs des maquis pour échapper aux réquisitions de main d'œuvre du Service du Travail Obligatoire. Dans *This Land Is Mine*, une ville non identifiée de taille moyenne voit la réalisation de différentes formes de résistance. Au départ, l'opposition se limite à un acte de résistance civile, la fabrication artisanale d'un tract clandestin intitulé *Liberty*. Distribuée anonymement, cette contre-propagande a pour but d'alerter l'opinion en dénonçant les mensonges de la propagande nazie, et ainsi créer un terrain propice à l'implantation de la Résistance en incitant la population à prendre conscience du joug nazi. L'auteur de cette feuille n'est autre que le professeur Sorel (Philip Merivale), ami et mentor du protagoniste, Albert Lory.

En revanche, les activités du deuxième combattant de l'ombre, Paul Martin (Kent Smith), qui sera abattu dans un guet-apens tendu par les nazis, relèvent d'une forme de résistance paramilitaire. Initialement, il commet un acte de sabotage ferroviaire, en profitant de son statut de cheminot pour détruire le levier d'aiguillage de voies ferrées, provoquant de cette manière le déraillement d'un train de marchandises. Notons au passage que cette image du cheminot-résistant entrera dans la mémoire collective en 1946 grâce à *La Bataille du rail*, un des plus grands succès cinématographiques de la Libération.

Le deuxième acte de résistance de Paul constitue une des formes les plus spectaculaires de la lutte armée, la guérilla urbaine. Il monte un audacieux coup de main, en lançant à travers une fenêtre une bombe sur la voiture du commandant nazi, le major Erich von Keller (Walter Slezak), où se trouve aussi à son bord le maire de la ville, Henri Manville (Thurston Hall). Le patriote manque sa cible, les deux symboles de l'occupation, l'occupant et le collaborationniste, survivent, mais il parvient tout de même à tuer deux hommes de troupe.

Mais l'aspect le plus remarquable de *This Land Is Mine* réside dans la complexité de la transformation du comportement de son protagoniste, Albert. À l'origine, cet instituteur médiocre, pétri d'indifférence et d'égoïsme, englué dans la doxa attentiste dominante, demeure étranger à tout ce qui se passe autour de lui, à l'exception des bombardements alliés quand il affiche sa peur enfantine. Sa flagrante incurie et son incapacité à toute forme de rébellion peuvent être mises en parallèle avec son étouffement maternel. Par contraste avec son unique rejeton, Madame Lory (Una O'Connor) s'érige en symbole de l'accommodement. Elle justifie ses compromis avec l'occupant par le fait que « l'ordre a été rétabli »<sup>8</sup>, critiquant ainsi de façon indirecte la turbulente Troisième République et particulièrement la période de tensions, d'espoir et de joies du Front populaire.

Pour autant, progressivement, Albert va non seulement entrer en conflit avec la matriarche mais, par extension, sa prise de conscience face aux crimes nazis va le pousser à faire des choix. Avant toute chose, dans un contexte de marché noir, de rationnement et de raréfaction des denrées alimentaires essentielles et de sous-alimentation, il fustige le comportement de sa mère, qui sous prétexte de son grand âge et de sa santé fragile trouve le moyen de se procurer du lait, qu'elle lui donne comme s'il était encore un enfant alors qu'il a allégrement dépassé la quarantaine.

Plus tard, après avoir mis le feu au pamphlet qui avait été glissé anonymement sous la porte de la demeure familiale, Albert se ravise et le cache dans une chemise à l'insu de sa génitrice. Ensuite, dans le cadre de cette guerre de propagande, lors d'une conversation avec celle-ci, il oppose la désinformation diffusée dans la presse collaborationniste à la presse clandestine qui prétend éveiller en lui un sentiment patriotique. Cependant, contre toute attente, cette réaction ne se traduit toujours pas en action. Au contraire, quand les nazis le somment d'expurger au moyen d'un autodafé les manuels scolaires par l'élimination des pages faisant référence aux idées révolutionnaires associées à l'histoire de France, alors que sa collègue Louise Martin (Maureen O'Hara) résiste comme elle peut en conservant les pages arrachées par ses élèves, Albert, l'employé modèle, applique sans broncher les directives de l'occupant.

Malgré tout, la complaisance coupable d'Albert à l'égard des événements qui se déroulent sous ses yeux va finalement s'achever. Confronté à l'injustice, il finit par basculer dans la désobéissance. Dans un premier temps, défiant le panurgisme familial, il se rebelle ouvertement contre l'autorité maternelle en acceptant de dîner avec sa collègue de travail, Louise, dont il est secrètement amoureux. Enfin, peut-être plus pour ne pas décevoir son amour platonique que par véritable engagement idéologique, lors de l'irruption d'un groupe de soldats nazis, qui sont à la recherche d'un résistant fugitif, il fournit un alibi pour disculper son ami Paul, qui est également le frère de Louise.

De fait, en empêchant l'appréhension de Paul, Albert lui sauve ainsi la vie, tout en découvrant que celui-ci est en réalité un résistant clandestin. Par son faux

---

<sup>8</sup> Renoir, *This Land Is Mine*.

témoignage, Albert prend désormais à son compte les conséquences de l'attentat que Paul a commis. En se dressant contre l'envahisseur, il entre dans l'illégalité et il accomplit ainsi, presque à son corps défendant, son acte fondateur en tant que résistant. De cette manière, il se convertit en un nouveau maillon anonyme et invisible de la chaîne de solidarité qui soutient la communauté souterraine de l'Armée des ombres.

Pourtant, il faut attendre sa détention provisoire, après avoir été injustement accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, pour assister à l'éveil d'une vraie volonté d'agir d'Albert. En effet, en guise de représailles contre l'attentat commis par Paul, le commandant nazi von Keller décide de sévir en exécutant plusieurs otages pour tenir les habitants de la ville sous sa botte et les contraindre à la délation. Dix prisonniers sont passés au peloton d'exécution, dont un ecclésiastique, une possible référence à l'attitude courageuse de l'archevêque Monseigneur Jules-Géraud Saliège qui le 23 août 1942 rédige une lettre pastorale pour condamner les persécutions antisémites. Parmi les victimes, figurent aussi, et surtout, des membres du cercle proche d'Albert comme le professeur Sorel et le père d'un de ses élèves, Monsieur Lorraine (Wheaton Chambers), tous deux de confession juive. En dernier ressort, ce massacre d'innocents provoque un sursaut de lucidité chez Albert, les prémices du voyage initiatique d'un homme que rien ne destinait à l'héroïsme.

Le lendemain, pendant le déroulement de la parodie de justice que constitue son procès, accusé à tort d'avoir tué par jalousie son rival amoureux, Albert réussit à vaincre sa timidité maladive en prenant lui-même sa défense pour proclamer son innocence. Désormais libéré de tout carcan psychologique, il exprime son refus de l'oppression. Durant son plaidoyer, il reconnaît son imputabilité dans son attitude initiale de pusillanimité et de résignation face à l'occupant. Allant toujours plus loin, il dénonce l'ambivalence de ses concitoyens qui se déshonorent à l'heure de consentir cyniquement à toutes les compromissions dans l'intention de s'enrichir, tel le boucher qui profite du marché noir et l'hôtelier qui héberge les Allemands. Il conclut magistralement sa plaidoirie en appelant ses compatriotes à recouvrer la liberté et surtout, il affirme sa foi en une société libre et démocratique face aux promesses illusoires du *Neuordnung*, l'ordre nouveau nazi, proposé par von Keller. Bien que le représentant de l'état collaborationniste, le procureur (George Coulouris), tente vainement de le faire taire, il est trop tard, la prise de parole d'Albert l'a métamorphosé. Dorénavant maître de son destin, il confère à sa révolte un caractère idéologique, la défense des valeurs morales universelles.

Le surlendemain, quoiqu'ayant été relâché faute de preuves, Albert se sait néanmoins condamné après avoir refusé le faux alibi que von Keller lui avait fourni pour le réduire au silence. Contre toute attente, il parachève sa rébellion dans un acte sacrificiel. En tant que victime civile non combattante, son sacrifice fait consensus car il incarne la figure du martyr chrétien. Son champ d'honneur est bien évidemment sa salle de classe tandis que son credo sera la lecture à ses élèves des articles du texte fondamental de la Révolution française, la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* du

26 août 1789. Par cette action de principe, il entend leur inculquer un sentiment patriotique, le dénominateur commun à toute attitude résistante, et initier, pour ainsi dire, une ère nouvelle d'humanisme, pour que les générations futures puissent bénéficier des droits et libertés inaliénables de tout être humain. De la sorte, il rompt pour de bon avec « son inertie primitive, empreinte de peur et de mauvaise conscience, dans le seul passage à un acte de résistance qui lui soit accessible : la prise de parole et la transmission du savoir » (Vialles 158).

Au terme de cette analyse, il nous appartient de répondre à notre troisième question. Tout d'abord, la critique française d'après-guerre a fortement insisté sur l'inauthenticité du scénario, et notamment l'improbabilité du procès durant lequel l'autorité nazie n'interrompt pas le plaidoyer d'Albert, qui constitue pourtant un appel à ses concitoyens à résister. À ce sujet, dans *L'Écran Français* du 17 juillet 1946, le critique de cinéma André Bazin décrit le film comme une « inénarrable aventure, tissu d'invéraisemblances matérielles et psychologiques ». Pour sa part, le critique et historien du cinéma communiste Georges Sadoul, dans l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* du 19 juillet 1946, enfonce le clou en affirmant que le film représente une altération frauduleuse de la vérité, un « "Faux en écritures" [ ... Il ajoute, on ] peut rire ou s'indigner de cette France où le carton-pierre se fait passer pour du bronze, . . . Hollywood n'a pas peint notre pays tel qu'il était, mais tel qu'il devait être, selon l'opinion de l'Américain moyen, déduite d'une statistique des recettes dans les salles ».

Aujourd'hui, ces diatribes paraissent sévères. Examinons-les de plus près. En ce qui concerne le procès d'Albert, pendant lequel il se mue en tribun de la Résistance, passant du rôle de spectateur attentiste à celui d'acteur de son propre destin, son éloquence inattendue lui permet de transformer une farce judiciaire en une tribune de protestation. Face au procureur fantoche, l'altruisme d'Albert fait merveille et lui permet de passer d'accusé à accusateur. Ici, incroyablement, cette fiction utopique d'une quête héroïque pour la vérité et la dignité humaine paraît rejoindre la réalité historique. En effet, ce retournement de situation semblerait faire écho au procès inachevé de Riom de 1942.

Effectivement, lors de ce règlement de compte politique, organisé par le régime de Vichy afin d'attribuer la responsabilité de la débâcle militaire de mai 1940 à la classe politique de la Troisième République, deux des fameuses figures mises au banc des accusés, Édouard Daladier, le signataire des accords de Munich du 30 septembre 1938, et Léon Blum, la figure emblématique du Front Populaire, vont se jouer de ce cirque médiatique pour remettre en cause la légitimité de Vichy, et par la même occasion mettre dans l'embarras l'ex-ministre de la Guerre, Pétain. Pendant cette juridiction d'exception, Blum et Daladier « sont sommés de s'expliquer et jouissent d'une grande liberté de parole de la part des magistrats » (Alary et Vergez-Chaignon 19). Les deux hommes se battent « pied à pied, . . . pointant, outre les incohérences de l'accusation, l'implication du maréchal Pétain dans l'impréparation militaire du pays. [ . . . Le ] procès tourna à la confusion des accusateurs . . . Berlin obligea Vichy à suspendre cette

mascarade » (Wieviorka 190). Paradoxalement, ce procès retentissant qui devait redorer le blason du régime de Vichy s'achève sur une opération de relations publiques calamiteuse. Couvert par un grand nombre d'agences de presse internationales, le *New York Times* du 9 avril 1942 souligne « la position courageuse pour la cause de la liberté et de la démocratie » de Blum devant cette justice travestie.

Bien évidemment, Albert Lory n'est ni Blum ni Daladier. Cependant, la décision de Renoir de situer sur le terrain des idées *This Land Is Mine* ne doit rien au hasard. La lecture de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* par le pédagogue, juste avant son arrestation finale, n'est ni une coïncidence ni une figure de style. Dans le contexte des débuts difficiles de la Résistance intérieure qui ne disposait la plupart du temps que d'un armement sommaire, par manque d'accès jusqu'au parachutage tardif des Alliés au printemps 1944, les premiers combats prennent souvent la forme d'une guerre de l'information. Une bataille des mots et des idées pour la défense des droits de l'homme et des idéaux républicains correspond beaucoup mieux à la réalité de la Résistance que l'image d'Épinal et souvent mythifiée du résistant armé de grenades et d'une sulfateuse, le pistolet mitrailleur britannique Sten, son arme emblématique. Cela est d'autant plus vrai que quand Vichy « renie dès l'origine les idéaux communs à la France et aux États-Unis, ceux de la Déclaration d'indépendance de 1776 et de la Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen de 1789. [ . . . Vue ] d'Amérique, [ . . . cette ] politique de répression et d'exclusion de Vichy est [ regardée comme ] une véritable apostasie » (Péréon 393).

En fait, la portée idéologique du plaidoyer d'Albert, critiquée en France pour son manque de réalisme historique, prend d'autant plus d'importance du fait qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une fiction. La « forme la plus efficace du film de propagande, précisément parce que les récits de fiction s'avèrent moins aisément saisissables par le spectateur comme étant de la propagande. Puisqu'il . . . suscite sa consommation comme du pur divertissement » (Bergami 104).

Finalement, bien qu'il soit toujours difficile de jauger l'influence d'un film, il semblerait que Renoir ait accompli le but qu'il s'était fixé comme il l'annonce dans une lettre du 26 juillet 1946 adressée à son frère cadet Claude Renoir : « Ça ne m'a pas été commode d'imposer un sujet de ce genre à une époque où en Amérique tout ce qui était français était considéré comme ennemi. Il me semblait que mon premier devoir était par le moyen du film . . . d'expliquer aux Américains qu'il existait tout de même un sentiment antinazi dans l'Europe occupée » (*Lettres d'Amérique* 238).

Preuve à l'appui, un nombre non négligeable de critiques, apparues dans la presse américaine de 1943, confirme ce propos. Tout d'abord, *Variety* du 17 mars 1943 affirme : « C'est un sujet épique et il est traité avec sincérité, dignité et éloquence ». Dans le *New York Times* du 28 mai 1943, le très influent journaliste et critique de cinéma américain Bosley Crowther écrit que *This Land Is Mine* représente « un effort sincère et responsable pour pénétrer sous les aspects mélodramatiques de l'occupation nazie d'un pays étranger ». Le magazine *Photoplay* de juin 1943 continue : « Nous pensons que vous

sortirez de ce film non pas avec un sentiment de haine et de vengeance, mais rempli d'honnêteté, d'humilité ». Pour finir, le journal catholique *Commonweal* du 4 juin 1943 conclut : « Nous applaudissons “ *This Land Is Mine* ” pour ses déclarations honnêtes sur les conditions dans les pays occupés ».

En dernier lieu et pour ouvrir de nouvelles perspectives, à la lumière des débats sur la définition de la Résistance, pourrait-on décrire *This Land Is Mine* comme un acte de résistance en soi ? La réponse à cette interrogation demeure complexe et nous amène à nous interroger sur les visions antagonistes du résistant qui ont évolué au cours des décennies. Selon l'historien, spécialiste de la Seconde Guerre mondiale, notamment de la Résistance, Olivier Wieviorka, à la conception militaire qui le considère « comme un soldat par défaut en 1945, le résistant se métamorphosa à la fin du XX<sup>e</sup> siècle en pionnier des droits de l'homme. . . . se battant non contre l'Allemagne hitlérienne, mais contre le totalitarisme » (483).

Par contrecoup, sans prétendre trancher la question de savoir si la réalisation d'une œuvre cinématographique est ou n'est pas un acte de résistance en bonne et due forme, il est néanmoins incontestable que *This Land Is Mine* devrait être admis comme un acte patriotique, une réflexion sur la défense des valeurs morales qui s'inscrit dans la continuité des combats politiques de Renoir pendant le Front populaire. Dans ce contexte, *This Land Is Mine* aurait donc joué un rôle de sonnette d'alarme pour le public américain, face au danger grandissant que représentait l'Allemagne nazie. En tant qu'outil de contre-propagande hostile au totalitarisme, communiquant un message prônant une lutte idéologique au nom d'une cause transcendante, la dignité de l'homme, on pourrait par conséquent assimiler la démarche de Renoir à l'une des multiples formes de résistance civile de 1943, peu importe qu'elle ait trouvé son origine dans une œuvre cinématographique, de surcroît, tournée de l'autre côté de l'Atlantique.

#### REMERCIEMENTS

L'auteur tient à exprimer sa profonde gratitude à la grande spécialiste du cinéma de Jean Renoir, Dr. Janet Bergstrom, pour l'avoir généreusement accueilli en tant que professeur invité durant ses recherches sur les archives Renoir à UCLA.

#### OUVRAGES CITES

- Alary, Éric, et Bénédicte Vergez-Chaignon. *Dictionnaire de la France sous l'Occupation*. Larousse, 2011.
- Amengual, Barthélemy. “Entre France et Amérique : Vivre libre.” *Renoir en Amérique*, édité par Frank Curot. Presses universitaires de la Méditerranée, 2006, pp. 101-115.
- Bazin, André. *L'Écran Français*, 17 juillet 1946.
- . *Jean Renoir*. Éditions Gérard Lebovici, 1989.

- Bédard-Provencher, Ariane. "De la propagande à la communication politique : Le passage de la modernité à la postmodernité." *Les dossiers Histoire et civilisation*, vol. 4, no. 1, Automne 2010, pp. 24-31.
- Bergami G. Barbosa, Pablo. "Le film de fiction comme instrument de propagande : le cas Tropa de elite." *Topique*, vol. 111, no. 2, 2010, pp. 103-128.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. "Le monde du cinéma français sous l'Occupation. Ou 25 ans de questions aux archives." *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 88, no. 4, 2005, pp. 109-120.
- Bordat, Francis, et Michel Etcheverry. *Cent ans d'aller au cinéma : Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*. Presses universitaires de Rennes, 1995.
- Capra, Frank, et al., réalisateurs. *Why We Fight*. États-Unis : U.S. War Department, 1942-1945.
- Carné, Marcel, réalisateur. *Les Visiteurs du soir*. France : Productions André Paulvé, 1942.
- Chaplin, Charles, réalisateur. *The Great Dictator*. États-Unis : Charles Chaplin Productions, 1940.
- Clément, René, réalisateur. *La Bataille du rail*. France : Coopérative Générale du Cinéma Français, 1946.
- Clouzot, Henri-Georges, réalisateur. *Le Corbeau*. France : Continental Films, 1943.
- Crowther, Bosley. "The Screen in Review." *New York Times*, 28 mai 1943.
- Curchod, Olivier. "Jean Renoir : premières passes de *La Règle du jeu*." *Genesis*, no. 18, 2002, pp. 129-161.
- Curtiz, Michael, réalisateur. *Casablanca*, États-Unis : Warner Bros. Pictures, 1942.
- Dassin, Jules, réalisateur. *Reunion in France*, États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer, 1942.
- Dieterle, William, réalisateur. *The Hunchback of Notre-Dame*, États-Unis : Paris Film Production, 1939.
- Estang, Luc. "L'occupation vue d'Amérique." *Les Étoiles*, 30 juillet 1946.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. Gallimard, 1993.
- Garnett, Tay, réalisateur. *The Cross of Lorraine*, États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer, 1944.
- Gautier, Jean-Jacques. "La Résistance française vue d'Hollywood." *Le Figaro*, 16 juillet 1946.
- Guezennec, Georges. "Grâce à une odieuse trahison, deux des bandits de Laffont s'évadent du camp de Drancy." *L'Humanité*, 15 septembre 1944.
- Hartung, Philip T. "The Screen: Native Land." *Commonweal*, 4 juin 1943.
- H., T. K. "Land Is Mine Preachment on Occupied Nation." *Newark Advocate and American Tribune*, 10 mai 1943.
- Jarry, Raymond. *Le Journal du dimanche*, 28 juillet 1946.
- Lang, André. "Vivre libre." *France-Soir*, 26 juillet 1946.

- Le Forestier, Laurent. "L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes." *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 51, no. 4, 2004, pp. 78-97.
- Litvak, Anatole, réalisateur. *Confessions of a Nazi Spy*. États-Unis : Warner Bros. Pictures, 1939.
- Melville, Jean-Pierre, réalisateur. *L'Armée des ombres*. France : Les Films Corona, 1969.
- Miclet, Marion. *La Deuxième Guerre mondiale dans le cinéma hollywoodien des années 1940 : l'Europe comme modèle pour l'Amérique*. 2007. Université Lyon 2, PhD thesis.
- Murphy, Robert E. "The War: Bob Hope Sparks a Comedy, Charles Laughton a Serious Picture." *Minneapolis Sunday Tribune*, 16 mai 1943.
- Newfield, Sam, réalisateur. *Hitler, Beast of Berlin*. États-Unis : Producers Pictures, 1939.
- Newsweek*, 24 juin 1940.
- "Agony of the Third Republic." *New York Times*, 21 juin 1940.
- "A Government on Trial." *New York Times*, 9 août 1940.
- "Murder of Hostages." *New York Times*, 21 septembre 1941.
- "To Leon Blum." *New York Times*, 9 avril 1942.
- "Farewells at Vichy." *New York Times*, 29 avril 1942.
- Ophüls, Marcel, réalisateur. *Le Chagrin et la Pitié*. France, Allemagne, Suisse : Nord 3 - NDR - Norddeutscher Rundfunk, Télévision Suisse Romande, 1971.
- Oury, Gérard, réalisateur. *La Grande Vadrouille*. France : Les Films Corona, 1966.
- Péréon, Yves-Marie. *L'image de la France dans la presse américaine, 1936-1947*. Peter Lang, 2011.
- "The Shadow Stage." *Photoplay*, juin 1943.
- Pichel, Irving, réalisateur. *The Man I Married*. États-Unis : Twentieth Century-Fox Film, 1940.
- Radcliffe, Ellis Brownell. "Out in Front." *Cincinnati Enquirer*, 8 mai 1943. [Traduction libre]
- Renoir, Jean, réalisateur. *La Vie est à nous*. France : Parti Communiste Français, 1936.
- . *La Grande Illusion*. France : Les Réalisations d'Art Cinématographique, 1937.
- . *La Marseillaise*. France : Société d'Exploitation et de Distribution de Films, 1938.
- . *La Règle du jeu*. France : Nouvelles Éditions de Films, 1939.
- . *This Land Is Mine*. États-Unis : RKO Radio Pictures, 1943.
- . *Paris-Press*, 4 décembre 1946.
- . *Entretiens et propos*. Éditions de l'Étoile, 1979.
- . *Lettres d'Amérique*. Presses de la Renaissance, 1984.
- Riefenstahl, Leni, réalisatrice. *Triumph des Willens*. Allemagne : Leni Riefenstahl-Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.
- Sadoul, Georges. "Faux en écritures." *Les Lettres françaises*, 19 juillet 1946.
- Morrison, Hobe. "This Land Is Mine." *Variety*, 17 mars 1943.

*Variety*, 5 janvier 1944.

Vialles, Catherine. “« La Résistance française à l’usage des Chinois » (sur *This Land Is Mine*).” *Renoir en Amérique*, édité par Frank Curot. Presses universitaires de la Méditerranée, 2006, p. 117-177.

Viviani, Christian. “Julien Duvivier entre Paris et Hollywood : le cheminement des images.” *Revue française d’études américaines*, vol. 115, no. 1, 2008, pp. 121-136.

Wieviorka, Olivier. *Histoire de la Résistance (1940-1945)*. Perrin 2013.

Young, Robert J. “In the Eye of the Beholder: The Cultural Representation of France and Germany by the ‘New York Times’, 1939-40.” *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 22, no. 1, 1996, pp. 189-210. [Traduction libre]