



Film et Culture

Réalisation : **Claude Miller**

Scénario : **Claude Miller** et **Natalie Carter**,
d'après le roman de **Philippe Grimbert**

Image : **Gérard de Battista**

Musique : **Zbigniew Preisner**

Avec **Patrick Bruel** (Maxime Grimbert),
Cécile de France (Tania Grimbert),
Ludivine Sagnier (Hannah Grinberg),
Julie Depardieu (Louise),
Mathieu Amalric (François, adulte).

France - 2007 - NB/couleur -1h40.

RESUME

Fils unique, François Grimbert est un gamin au corps chétif, qui manque de confiance en soi et vit avec le sentiment de l'échec ; il a toujours eu la sensation d'avoir un frère de son âge, un sportif sûr de lui, content de ses exploits, pour qui réussir serait chose facile. La vie qu'il mène avec ses parents, Maxime et Tania, est tranquille en apparence, mais le non-dit règne, le malaise est palpable. François vit particulièrement mal l'attitude distante que son père adopte à son égard, et n'en comprend pas la raison. L'année de ses quinze ans, lors d'une séance de cinéma, il est confronté à des images dont le contenu, sans qu'il le sache, le concerne intimement. Bouleversé, il rentre chez lui. Louise, une amie de la famille, se décide alors à évoquer un passé qu'il n'a pas connu (la guerre, l'Occupation, le régime de Vichy), et elle lui révèle un secret.

ANTISEMITISME SOUS LE REGIME DE VICHY

En mai 1940, le maréchal Pétain, chef du gouvernement de Vichy, signe l'Armistice avec l'Allemagne nazie. La France est alors divisée en deux zones : au nord, la Zone Occupée, sous contrôle allemand, au sud la "Zone Libre". Immédiatement, le régime de Vichy adopte des réglementations antisémites, applicables sur tout le territoire. Les Juifs de France sont alors persécutés : recensement, écriteau sur les devantures des magasins signalant l'origine juive des commerçants, port de l'étoile jaune obligatoire, interdiction de fréquenter les lieux publics, confiscation des biens, impossibilité d'exercer certains métiers (fonction publique, enseignement, armée, presse, etc.), rafles, arrestations et déportations dans les camps de la mort.

AMBIGUITE ET DISTANCE DU PERE

Maxime est un personnage qui laisse apparaître une certaine ambiguïté. D'ailleurs, son propre père se pose lui-même la question : "Qu'est-ce que j'ai fait pour avoir un fils antisémite ?". Grand sportif, il sculpte un corps parfait jour après jour, à une époque où le nazisme fait l'apologie du corps athlétique : en 1936, les Jeux Olympiques ont lieu à Berlin, ils sont magnifiquement filmés par Leni Riefenstahl dans *Les Dieux du stade*. Maxime tombe amoureux de Tania, blonde aux yeux bleus, championne de natation, à la beauté plastique idéale. Maxime regarde son enfant, malingre et craintif, avec amertume. Il est incapable de lui donner l'affection nécessaire. Il dit de lui : "Cet enfant m'a échappé."

Manifestement, ce personnage a passé une bonne partie de sa vie à nier sa judéité. Il l'a fait avant les persécutions nazies, et ce déni n'a fait que se renforcer par la suite. Maurice Corcos, psychanalyste et psychiatre, développe l'idée selon laquelle le comportement de Maxime est "*le terrible effet de contamination du nazisme*". Il cite un extrait du livre de Philippe Grimbert (Edition Livre de Poche, p. 16) : "*L'œuvre de destruction entreprise par les bourreaux avant ma naissance se poursuivait ainsi, souterraine, déversant ses tombereaux de secrets, de silences, cultivant la honte, mutilant les patronymes, générant le mensonge. Défait, le persécuteur triomphait encore.*" Maurice Corcos conclut en disant : "*Cela produit un incroyable effet dévastateur par la culpabilité, mais surtout par l'identification à l'agresseur.*" (Extrait d'une interview donnée au Monde de L'éducation, juillet 2007, n°360).

Louise, l'amie de la famille Grinberg, est tout le contraire de Maxime. Kinésithérapeute, elle soigne les plaies, et console les peines de François enfant. Elle lui apporte une écoute, une tendresse, une présence que personne d'autre ne semble lui témoigner, et c'est elle qui lui révèle les secrets du passé familial, le délivrant ainsi de son malaise et de ses souffrances. Comme toute la famille Grinberg, elle est de confession juive. Elle souffre d'un léger handicap physique qui la fait boiter, et le film suggère son homosexualité. Louise est un personnage sensible, attentif, d'une profonde humanité, qui ne juge et ne condamne jamais personne.

CULPABILITE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE

Le drame de la famille Grimbert, murée dans son silence, est indissociable de la tragédie de la Shoah. Le récit mêle deux histoires qui ont en commun la culpabilité.

La culpabilité familiale commence dès la mort de Hannah, la première femme de Maxime, et de leur fils Simon : Maxime et Tania ne peuvent pas ne pas considérer que l'amour qu'ils ont l'un pour l'autre est, pour une bonne part, monstrueux. Ils peuvent s'aimer et vivre ensemble parce que des êtres chers ont disparu. Leur fils François ne peut pas naître dans un climat et dans des conditions satisfaisantes.

A la Libération, tout est mis en oeuvre par Maxime pour effacer son passé. Maintenant que Simon, le fils juif athlétique qu'il chérissait, a cédé la place à un enfant fragile et baptisé, qui le déçoit, il faut oublier totalement le premier. Le nom de famille Grinberg est francisé et devient Grimbert (signalons par ailleurs que le prénom François est le masculin de France et signifie "homme libre") : les références aux origines juives et aux êtres qui y étaient rattachés sont occultées. Au désir d'intégration, d'assimilation de Maxime (qui était

déjà fort avant guerre) s'est ajouté le besoin d'effacer toute trace du passé, compte tenu des souffrances vécues et de la culpabilité qui s'y rattache. Les parents de François renoncent à leur identité juive. Par conséquent, ils privent leur fils d'un héritage nécessaire à sa construction et d'une (ou plusieurs) vérité(s) nécessaire(s) à son équilibre psychologique.

Le tabou familial est, par ailleurs, le reflet d'un tabou historique et collectif. Après la guerre, et malgré le traumatisme, les survivants des camps ont dû reprendre et assumer une vie ordinaire. La France s'est reconstruite avec, pour le peuple juif, l'évidence d'un immense non-dit. Personne ne désirait vraiment entendre certaines vérités : l'horreur des persécutions et des camps était devenue taboue. Ceux qui avaient collaboré d'une part, ceux qui avaient fait comme s'il ne se passait rien, d'autre part, (c'est le cas de Maxime), ont éprouvé des sentiments de honte et de culpabilité. La situation des survivants était encore plus douloureuse : la chance d'avoir survécu, que d'autres n'avaient pas eue devenait une faute. Ceci explique pourquoi certains n'ont jamais voulu "redevenir" juif.

METAPHORES DU SECRET

En adaptant Un secret de Philippe Grimbert au cinéma, Claude Miller a choisi d'exprimer le thème que le titre expose par une série de métaphores.

Le miroir piqué de moisissures devant lequel François, en maillot de bain, s'observe à deux reprises prend une signification que le spectateur doit interpréter. Enfant, puis adolescent, François observe ce petit corps qui lui appartient et dans lequel il ne se reconnaît pas. Sa maigreur et la blancheur de sa peau contrastent avec le corps athlétique et hâlé de sa mère. Cette scène, par le biais du miroir, introduit d'emblée le thème du double (le frère qu'il s'est inventé), mais, surtout, représente la difficile quête de soi. Cette quête est en effet contrariée comme l'indiquent la glace abimée et le reflet imparfait.



Ce miroir piqué apparaît à plusieurs reprises dans le film. Il symbolise l'impossible recherche de la vérité. Ainsi, Maxime coiffe son fils Simon devant un miroir piqué avant le drame, et Joseph, le père de Maxime, referra ce geste au même endroit, plus tard, pour son propre fils. Cette répétition marque le temps qui passe, l'absence de transparence au sein de la famille et par conséquent la rupture dans la transmission familiale (à noter que

jamais le spectateur ne verra Maxime et François réunis devant ce miroir, puisque François, contrairement à son frère aîné, n'a pas le droit à la reconnaissance paternelle).

L'eau est également un élément symbolique très présent dans la mise en scène. L'eau de la piscine, à Paris, ou l'eau de la rivière, à Saint Gauthier, exercent une sorte de fascination : elles ont pour but de révéler la sensualité de Tania.

Malgré cela, l'eau de la piscine peut devenir un lieu mystérieux. Au même titre que le miroir, la surface de l'eau permet de dissimuler, d'enfouir un secret. L'eau symbolise alors l'oubli, le refoulement de souvenirs atroces et des traumatismes qui y sont reliés. Chez François, la piscine provoque systématiquement un sentiment de malaise et de répulsion.

LE TRAITEMENT DU TEMPS

La structure narrative du film est un constant chassé-croisé entre le présent vécu par François enfant et adulte et le passé qu'il n'a pas vécu, qu'il a imaginé ou fantasmé, et qui lui a enfin été révélé. La complexité du récit (déconstruction) risque de perdre le spectateur. Claude Miller règle ce problème en inversant les codes cinématographiques habituels : le présent du narrateur apparaît en noir et blanc, et le passé en couleur.

Ce choix original a pour effet de rendre le passé, qui est un temps mort et révolu, bien plus vivant que le présent lui-même. Le refus de la vérité empêche de vivre pleinement puisqu'il manque Simon, Hannah et Robert (le premier mari de Tania) dont on s'interdit le souvenir et la mémoire. L'épilogue (François et sa fille Rose se promenant dans un cimetière pour chiens), en retrouvant la couleur propre au présent montre que François s'est délivré du passé et a pu construire une vie normale et harmonieuse.

François n'a pas seulement réussi à se libérer du passé : il délivre également son père. Cette libération est matérialisée par le collier du chien Echo que François retire de l'animal mort et dont Maxime se débarrasse : ce vieil homme est enfin prêt à se débarrasser de toute la culpabilité liée à la mort de son fils et de sa première épouse.

L'EPILOGUE

La scène finale revêt une signification toute particulière puisque, là encore, l'expérience vécue par un individu renvoie à l'Histoire collective.

François, devenu père, se promène avec sa fille Rose dans un cimetière pour chiens. La scène se passe dans le parc du château de Josée de Chambrun, fille de Pierre Laval. Cet homme politique est tenu pour responsable de la rafle parisienne du Vel'd'Hiv en juillet 1942. C'est également lui qui a pris la décision d'inclure dans les convois de déportation 11 000 enfants âgés de moins de 16 ans qui ne reviendront pas des camps.

Ces chiens que l'on a aimés et respectés jusqu'après leur mort, qui ont droit à une pierre tombale, et à l'inscription de leur nom sur cette pierre évoquent, par contraste, les millions d'êtres humains martyrisés par les nazis et au nombre desquels figurent Simon et Hannah. A tous ces chiens, simples animaux de compagnie, l'homme a su offrir une sépulture. François est bien obligé de faire le constat suivant : les victimes de la Shoah

n'ont, quant à elles, eu droit à aucun égard. Il s'est produit comme une inversion aberrante des valeurs : d'un côté l'être humain est rabaissé au rang de bête par des bourreaux qui lui refusent toute humanité et toute dignité ; d'un autre côté de simples animaux ont droit à des égards d'habitude réservés à l'être humain.

L'épisode du cimetière pour chiens vient après les différentes scènes du film consacrées à Sim, le chien en peluche de Simon, ou à Echo, le chien de Maxime. Ainsi le scénario, quoique complexe et déconstruit, met en valeur un symbole qui lui donne cohérence et fluidité.

Un jour François apprend que Serge Klarsfeld a décidé de publier un ouvrage consacré aux enfants de France morts en déportation. Il décide de lui apporter la photo de son frère disparu, convaincu que ce livre constituera pour toutes ces victimes innocentes la sépulture qu'elles n'ont pas eue. C'est la même idée que précise Philippe Grimbert à la fin de son texte (p.185), quant il écrit à propos de Simon : "*Ce livre serait sa tombe*". François sort ainsi son frère de l'oubli, lui offre un tombeau, et l'inscrit, lui et toutes les autres victimes de la Shoah, dans la mémoire collective.

UN RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE

Philippe Grimbert, écrivain et psychanalyste, dévoile dans son roman les secrets de sa famille. Enfant, ses parents lui ont en effet caché sa (leur) véritable histoire : il n'a appris qu' accidentellement, au cours d'un repas familial, la vérité sur son passé.

Dans le film, Philippe Grimbert fait une courte apparition. Il joue le rôle du passeur qui aide Maxime et Georges à traverser la frontière entre la zone occupée et la zone libre pour se rendre à Saint Gauthier. Philippe Grimbert prend ainsi, de façon éloquente, fortement symbolique, le rôle du passeur d'histoire, du passeur de mémoire.

ENTRETIEN AVEC CLAUDE MILLER

Comment avez-vous découvert le roman de Philippe Grimbert, *Un Secret*, dont le film est l'adaptation ?

Depuis notre première collaboration en 2000 pour *Betty Fisher et autres histoires* , d'après Ruth Rendell, Yves Marmion, le producteur, m'alimentait très régulièrement en romans dont il me conseillait la lecture. C'est ainsi qu'il m'a fait lire celui de Philippe Grimbert en me le recommandant chaleureusement. Dès cet instant, il ne m'a pas caché qu'UGC pourrait être intéressé par l'adaptation. J'ai donc lu très vite *Un secret* et le soir-même j'ai tenu à donner une réponse à Yves : oui, je voulais raconter au cinéma cette histoire magnifique !

Qu'est-ce qui a été pour vous l'élément déclencheur ?

Quand on parle des victimes du nazisme, on a l'impression souvent que ces gens n'étaient pas des gens comme tout le monde : qu'ils n'avaient pas vécu d'histoires d'amour, qu'ils n'avaient pas connu de passions.

Mais n'y avait-il pas des raisons plus personnelles ?

Je suis né en 1942. Il n'y a pas beaucoup de survivants dans ma famille : la plupart de mes oncles, tantes et grands-parents ne sont pas revenus des camps de concentration. Enfant puis adolescent, je fus hanté par cette histoire traumatisante et anxiogène. J'en ai conçu des peurs et des phobies. J'étais un enfant craintif mais quoi de plus normal puisque ma mère m'a porté dans la peur ? Mais, bizarrement, c'était un thème dont je n'avais parlé dans aucun de mes films précédents. Au point même que dans *L'accompagnatrice*, qui se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, ce thème n'était même pas abordé.

S'agissait-il d'un sujet tabou ?

Non, mais ce n'était pas dans mes préoccupations premières de cinéaste. A l'instar de toute ma famille, j'ai toujours été un juif laïc, absolument non religieux. J'ai senti que l'adaptation du roman de Philippe Grimbert pouvait être l'occasion de rendre un hommage à ma famille et à son histoire. D'autant que nous sommes tous les deux issus du même milieu social, ni bourgeois, ni prolétaire. Nos parents étaient des petits bourgeois, commerçants et juifs ashkénazes.

Aviez-vous envie de porter par ailleurs un regard politique sur cette période ?

Plus sociologique que politique. Il existe dans le roman une dimension de cet ordre qui m'intéressait fortement. Philippe Grimbert montre très bien l'émergence dans les années 30 d'un véritable culte du corps, de la beauté physique et du sport avant même l'usage qu'en feront plus tard le pétainisme et le nazisme. Dans mon milieu juif laïc, on cultivait volontiers cette tendance : il s'agissait de lutter contre une sorte de dolorisme prétendu typiquement juif, ce que j'appelle dans le film "l'esprit oï, oï, oï". C'est-à-dire une propension à se plaindre, à renoncer, à ne pas se fortifier pour pouvoir, le cas échéant, se défendre. Mon père, comme le personnage de Maxime dans le film, me reprochait ainsi mon indolence physique, moi qui, notamment, avais tendance à rester le nez plongé dans des livres. Il avait peur que je fasse partie des soi-disant moutons qui se seraient laissés emmener à l'abattoir sans résister. C'est donc un thème qui m'intéressait beaucoup.

Les scènes du passé en couleur, les scènes du présent en noir et blanc : pourquoi ce choix très particulier, à rebours de ce qui se fait en général ?

Pour les films qui mélangent les temporalités, comme c'est le cas ici, il existe toujours la tentation de ce que j'appelle le code couleur. On décide, par exemple, que toutes les scènes d'avant-guerre seraient en sépia. Je savais que ne je pouvais pas faire l'économie de cette question stylistique pour *Un secret*, mais bizarrement je repoussais le moment d'y répondre dans les faits ! Dans ce cas-là également, j'avais aussi la peur du pittoresque ! J'ai donc tourné le film dans son intégralité en couleur et à l'époque, je n'avais absolument pas l'idée de traiter la partie contemporaine en noir et blanc. Ce n'est qu'au début du montage que cette idée m'est venue et que j'ai demandé ce passage au noir et blanc. Or, en agissant ainsi, j'ai inconsciemment retrouvé l'une des figures littéraires du roman : tout ce qui se déroule au présent est écrit au passé et toute l'action passée est écrite au présent ! C'est d'ailleurs Philippe Grimbert qui le premier a pointé du doigt ce parallèle et ce dialogue entre le livre et le film.

Source : dossier de presse du film.

**Rachel Roellinger et Philippe Cloarec,
Film et culture 2008-2009.**