

INTRODUCTION

Le roman et le film

D'une apparente simplicité, *Un secret* est un roman juste et profond dans lequel Philippe Grimbert retrace sa propre histoire, celle de l'évolution d'une conscience écrasée par le poids d'un secret familial.

Si le secret en question prend toute sa force dans la tragédie de la Shoah, *Un secret* n'est pas pour autant un roman historique. Il décrit comment ce qui a été vécu et qui n'a pas été accepté pèse sur les générations « d'après », affirmant le poids du non-dit et la nécessité absolue d'exhumer ce qui est enfoui pour enfin pouvoir vivre. Roman et film ne portent pas de jugement sur les événements historiques. Ils montrent seulement comment l'Histoire peut aspirer et conditionner le destin d'une famille. Car ici, c'est l'Histoire qui s'empare du destin individuel. Et c'est elle qui rend le dernier jugement, conférant aux décisions humaines leur dimension tragique.

Le roman de Philippe Grimbert est adapté à l'écran d'une façon fidèle par Claude Miller. L'œuvre de ce cinéaste né en 1942, ancien collaborateur de François Truffaut, est presque tout entière centrée sur la mise en lumière des non-dits et des attitudes cachées. Une tendance que Claude Miller estime liée à son histoire familiale, proche de celle de Philippe Grimbert selon ses dires. La source d'inspiration commune au romancier et au cinéaste est leur histoire propre, qui a laissé en eux des questions ouvertes, convoqué un inusable désir de comprendre et alimenté une volonté de rendre hommage et de transmettre. Pour exprimer ce que Philippe Grimbert et Claude Miller nous apportent à travers *Un secret*, le mieux est certainement de reprendre ce que François Truffaut disait d'Alfred Hitchcock : « Ces artistes de l'anxiété ne peuvent évidemment pas nous aider à vivre, puisque vivre leur est déjà difficile, mais leur mission

est de nous faire partager leurs hantises. En cela, même et éventuellement sans le vouloir, ils nous aident à mieux nous connaître, ce qui constitue un but fondamental de toute œuvre d'art. »

Objet du dossier

Si la découverte d'*Un secret* nous plonge inmanquablement dans l'émotion, l'objet du dossier sera en grande partie de dépasser ce niveau de lecture et de mettre en lumière les aspects universels de cette histoire, où se dévoilent les archétypes et les mécanismes de consciences aux prises avec elles-mêmes et dans lesquelles se reflète l'universalité de la conscience humaine.

Pour compléter le dossier, nous avons inséré quelques repères sur la psychanalyse (car elle imprègne profondément la vision de l'auteur) et la chronologie historique (les mesures anti-juives durant l'Occupation). Nous renvoyons également à la lecture de cette œuvre « jumelle » qu'est *Maus*, la remarquable bande dessinée d'Art Spiegelman, prix Pulitzer en 1992, qui nous semble être un complément intéressant pour les élèves.

Enfin, *Un secret* étant fortement lié aux histoires de Philippe Grimbert et de Claude Miller, nous avons laissé une place importante aux entretiens qu'ils nous ont accordés (pages 41 et 50). Les propos relatifs à leur propre histoire et à leurs choix narratifs permettent de mieux appréhender la genèse des deux œuvres.

Niveaux conseillés

Collège : 3^e (étude de l'expression de soi : récit autobiographique ; analyse de film, adaptation à l'écran d'une œuvre littéraire ; histoire : 1914-1945, guerres, démocraties, totalitarismes).

Lycée : Seconde (le récit : roman et nouvelle, étude d'une œuvre intégrale ; spécificités du discours de l'image, relations entre langages visuel et verbal).

Intérêt pour les adolescents

Depuis sa sortie, *Un secret* a connu un immense succès auprès d'un public varié, en particulier auprès des lycéens qui lui ont décerné leur prix Goncourt 2004. Ce succès est sans doute explicable par la capacité qu'a cette histoire à susciter l'identification de tous ceux qui ressentent le besoin de regarder en eux-mêmes.

Or, c'est généralement à l'adolescence que nous commençons à nous interroger sur nous-mêmes et à rechercher des solutions à nos conflits internes. L'origine de ces conflits est bien souvent le désir, manifesté dans l'attirance pour un autre que nous voulons faire nôtre. La souffrance qui accompagne cette expérience est la première occasion de voir comment l'autre entre en nous et quel changement il apporte dans notre conscience. C'est également à ce moment que nous ressentons les chaînes qui nous empêchent d'agir comme nous le souhaiterions.

À travers ce roman, Philippe Grimbert explore cette présence de l'autre en nous et la façon dont elle vient conditionner notre propre histoire. Soulignant le rôle prédominant que joue le lien affectif dans la vie, il nous fait prendre conscience que nous ne sommes pas des individus isolés se construisant par la force de leur seule volonté, mais la résultante des autres et de leurs histoires, entrées en nous sans que nous les y ayons conviées. En ce sens, *Un secret* est une invitation à investir sa propre histoire.

Le roman de Philippe Grimbert a également la dimension d'une fable initiatique. L'issue du combat intérieur entre le « oui » et le « non » (s'ouvrir à la vérité au risque de se perdre ou se figer dans un monde clos de faux-semblants) montre que nous ne pouvons refuser ce que nous sommes. L'ouverture à ce qui nous constitue, quels que soient ses détours, est la seule voie.

Étudier *Un secret* est peut-être un moyen de faire mentir Hermann Hesse lorsqu'il affirme : « Dans les écoles, on apprend des quantités de dates de batailles ridicules, des noms d'anciens rois tout aussi absurdes... mais, de l'homme, on ne sait rien ! » Car il n'y a ni dates de batailles, ni noms d'anciens rois, mais il est beaucoup question de l'homme.

PRÉSENTATION DU ROMAN

L'originalité du roman

Une rupture avec l'image stéréotypée des Juifs

Un secret introduit un élément rarement présent dans la littérature de mémoire sur la Shoah. Leur incarnation dans des personnages charnels, physiques et volontaires rompt avec l'image rituelle du Juif courbé sur lui-même. En montrant les Juifs à l'image de l'idéal aryen (dans le film, Tania, interprétée par Cécile de France, est une femme athlétique aux yeux clairs et aux cheveux blonds), le roman met en évidence l'absence de fondement d'un des principaux critères de leur discrimination. La prédominance du désir dans leurs personnalités en fait des êtres profondément humains. Cet aspect relègue la célèbre phrase d'Adolf Hitler : « les Juifs sont indubitablement une race, mais ils ne sont pas humains » au rang de légitimation d'une violence en vérité aveugle.

Une réalité éclatée en deux plans

Un secret fonctionne suivant deux plans. Au premier plan est la vie intime des personnages. Au second, la marche en avant de l'Histoire. Emprisonnés à l'intérieur d'eux-mêmes, entraînés dans la tourmente des affects qui constituent leurs principales préoccupations, les personnages semblent considérer la marche du monde comme étrangère à eux-mêmes.

Cet éclatement en deux plans distincts entre en résonance avec la façon dont nous, lecteurs, percevons notre propre existence et participe largement à l'identification avec l'histoire racontée.

Il génère également une tension dramatique. L'arrière-plan de haine collective est l'antithèse de la vie intime où le moindre regard, la moindre parole semblent déjà avoir une importance vitale. La rencontre des deux plans ne peut que

déboucher sur l'effondrement psychologique de ceux qui réussiront à survivre.

Un roman sur la Shoah ?

Un secret n'est pas un roman sur la Shoah, mais un roman sur l'Homme, infiniment vulnérable aux bouleversements de l'Histoire par la primauté de ses besoins affectifs et sa difficulté à percevoir au-delà de son environnement immédiat.

Un roman autobiographique

Deux aspects permettent de classer *Un secret* dans la catégorie du roman autobiographique :

- l'identité entre l'auteur, le narrateur (emploi du « je ») et le personnage principal qui évolue au cours de la narration ;
- les libertés prises par l'auteur par rapport à la réalité vécue (exagération, invention, métaphore...).

Une histoire authentique qui vient s'incarner dans notre réalité

Le fait que le personnage central soit identifié à l'auteur l'extrait d'emblée de la catégorie des « héros de papier » et confère une authenticité à l'histoire. Mais cette authenticité reste virtuelle. Elle ne devient réelle que dans l'épilogue, lorsque les personnages intègrent notre propre réalité.

Il s'agit d'abord de la réalité du temps présent (celle qui existe dans le présent, mais avec laquelle nous ne sommes pas en contact direct) lorsque nous apprenons que Tania repose au Père-Lachaise et que Simon existe quelque part dans « le gros livre noir » de Serge Klarsfeld.

Il s'agit soudain de la réalité présente (celle que nous percevons directement par les sens) lorsque le narrateur nous dit (nous avons alors l'impression qu'il dialogue avec nous) que l'objet de ce livre est de donner une sépulture à Simon, son

frère disparu. Nous comprenons alors que le livre que nous avons en main est une partie de cette tombe.

Le rapport à la réalité et à la vérité

Les événements relatés correspondent-ils à l'exacte réalité ? C'est peu probable tant certains traits des personnages (les parents dignes d'être des champions) et certaines situations (le sacrifice) apparaissent nourris de références littéraires ou cinématographiques. Et que dire de l'apparition des fantômes ? *Un secret* n'est donc pas un roman réaliste. Cela l'empêche-t-il de traduire la vérité ? Non, car le travestissement de la réalité extérieure est ici un moyen de rendre la vérité plus sensible. Il faut certainement voir ce roman comme la rencontre entre une passion pour l'écriture et un devoir de mémoire. Vu sous cet angle, le roman n'est pas seulement un récit plus ou moins agréable. Il se veut aussi un miroir dans lequel se révèle une vérité humaine vécue.

LA NARRATION

À travers le narrateur, c'est un adulte revenant sur son passé qui parle. Il restitue une époque de sa vie où, pour mettre au jour un non-dit familial écrasant, il a dû reconstruire la vie de ses parents avant sa naissance.

Découpage de l'action

Les cinq chapitres du roman relatent une histoire complète, conclue par la fin du non-dit familial. L'épilogue expose les conditions de la naissance du livre et sa fonction.

Chapitre I

Le personnage principal est écrasé par la présence d'un frère qui n'existe que dans son esprit.

Chapitre II

Il construit une première version de l'idylle de ses parents, de leur rencontre jusqu'à sa naissance. L'épisode se conclut par la naissance du personnage narrateur.

Chapitre III

Il apprend l'existence d'un frère disparu durant la guerre.

Chapitre IV

Il construit une seconde version de l'histoire familiale, dans laquelle il met au jour les événements tragiques qui ont causé la disparition de son frère. L'épisode se conclut par la naissance du personnage narrateur.

Chapitre V

Il libère la famille du poids du secret sur leur histoire.

Épilogue

Le narrateur révèle la raison qui l'a poussé à restituer cette histoire : elle est un tombeau pour ce frère disparu qui n'a jamais eu de sépulture.

Un chassé-croisé entre vie vécue et conscience de soi

Dans les cinq chapitres, la narration suit chronologiquement l'histoire du personnage entre l'enfance et la jeunesse adulte. Intercalés dans la narration de cette période vécue, des flashes de conscience dans lesquels il reconstruit l'histoire de ses parents avant sa naissance. Nous pourrions décrire les relations entre les épisodes vécus et reconstruits de la façon suivante : tandis que le personnage mène une vie objective dans laquelle il collecte des informations relatives au passé de ses parents, la conscience de ses origines se modifie. Cette conscience modifie à son tour sa vie objective.

Deux temps grammaticaux (passé et présent) distinguent la réalité vécue de la réalité reconstruite :

- passé pour les périodes dont le narrateur a directement fait l'expérience ;

– présent pour la reconstruction de l'histoire des parents avant sa naissance.

S'exprimant sur l'emploi des temps grammaticaux dans le roman, Philippe Grimbert dit ceci : « L'histoire qui s'incarne aujourd'hui sous forme d'un secret chez le personnage principal est au présent parce qu'elle est au toujours au présent en lui. C'est une façon de représenter la morsure du passé sur le présent. »

Une narration resserrée

La narration, dans son contenu, est resserrée sur l'environnement familial. Tendue vers un unique objectif (retrouver la vérité de l'histoire familiale), le narrateur ne s'intéresse qu'aux éléments contextuels qui ont une incidence sur le destin familial. La référence aux événements historiques est limitée à ce que les membres de la famille pouvaient percevoir de l'intérieur. Le resserrement apporte une fluidité à l'enchaînement des scènes, toutes sous-tendues par une même logique, qui contribue à une lecture aisée.

Le mélange des genres littéraires

L'enquête policière

La tentative de reconstruction de l'histoire familiale repose sur le procédé rationnel de l'enquête (« J'allais multiplier mes rendez-vous, poursuivre mon enquête. » – p. 77). Elle montre la raison humaine en action, prenant appui sur l'observation (les réactions *a posteriori* des parents face aux films sur la Shoah ou lors de l'exhumation du chien en peluche) et le témoignage (les récits de Louise) pour émettre des hypothèses (les romans qui se construisent dans la conscience du narrateur).

Le fantastique

Le fantastique, sollicité au sein de la forme de l'enquête, crée les conditions du suspense.

– Une énigme insoluble dans le réel

« Fils unique, j'ai longtemps eu un frère. » Cette première phrase paradoxale est une énigme. Il est impossible d'avoir à la fois un frère et d'être fils unique. Dans son aspect irrationnel, quasi fantastique (« une énigme », « une étrangeté » – p. 11), cette énigme rappelle à plusieurs égards celle du *Mystère de la chambre jaune*, célèbre roman de Gaston Leroux, porté à l'écran par Bruno Podalydès en 2003 (ce film figure depuis 2004 dans le dispositif *Collège au cinéma*, il est donc familier à de nombreux collégiens et ex-collégiens).

Au début du roman de Gaston Leroux a lieu une scène de lutte à l'intérieur d'une chambre close. Les personnes situées à l'extérieur de la chambre entendent la scène, mais ne peuvent pas intervenir. Quand elles réussissent enfin à ouvrir la porte, elles découvrent une réalité contradictoire : une femme blessée, mais aucun agresseur. De fait, il y a bien un agresseur, mais il est invisible. Elle se battait contre un fantôme.

Tout comme dans *Le Mystère de la chambre jaune*, ce n'est pas dans la réalité extérieure (celle perçue par les sens) que se trouve l'explication à l'énigme, mais dans un passé enfoui, perçu uniquement à travers ses symptômes ressurgissant dans le réel. Et le conflit intérieur entre passé et présent est tel qu'il empêche les personnages de vivre.

Dans le film, l'aspect fantastique est immédiatement perceptible. En ouverture, la caméra fixe longuement une surface floue. Est-ce un rideau taché ? Le cinéaste suscite d'emblée un questionnement sur la nature de ce qui est vu (sur la nature du réel). Puis du néant apparaît une forme maintenant nette (un enfant). Elle se reflète, dans ce qui se révèle être finalement un miroir et non un rideau taché. L'enfant découvre son image, celle d'un être frêle. Il semble être une énigme pour lui-même (lui aussi s'interroge sur la nature de ce réel dans lequel il est incarné).

– Les fantômes

Philippe Grimbert utilise les fantômes pour signifier la survivance des morts dans l'esprit des vivants. Les archétypes universellement répandus à travers les cultures veulent qu'il

subsiste un sentiment d'injustice et d'incompréhension chez ceux qui ont disparu de façon subite et n'ont pas eu le temps de « refermer » les épisodes de leur vie. Ils reviennent alors pour demander aux vivants de leur donner le dernier signe qu'ils peuvent désormais partir (le film *Sixième sens*, du réalisateur américain d'origine indienne Night Shyamalan, est une référence commune aux adolescents, qui illustre bien ce thème). Dans le roman, à l'inverse des conceptions primitives, le fantôme ne se situe pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de soi. Il finit par prendre toute la place dans le monde sentimental et émotionnel. Le lien avec le présent se dilue (métaphore du passé envahissant le présent) et il ne reste plus que le monde solitaire de l'intellect comme refuge (« Chaque début d'année, je me fixais le même objectif : attirer l'attention de mes maîtres [...], là était mon domaine, à mon frère – *fantôme* – j'avais livré le reste du monde. » – p. 59).

Si Claude Miller reprend le thème du fantôme à l'écran, il le fait avec moins de force. Le film, plus tourné vers le contexte environnemental de l'histoire, accorde moins de place à la dimension intérieure.

Avec la présence du fantôme, Philippe Grimbert souligne la dimension fondamentalement irrationnelle de la psyché humaine (l'influence de sa profession de psychanalyste n'est certainement pas étrangère à ce constat), un aspect que le film traduit faiblement, ce qui est peut-être dû à la nature intrinsèque du média cinéma.

Dans le débat sur la représentation des phénomènes psychiques au cinéma, les enseignants trouveront un sujet particulièrement intéressant. Les films de David Lynch constituent, dans ce domaine, un support riche.

Concernant les codes utilisés par Claude Miller, nous pouvons relever un point :

- le fantôme est une ombre pour François, le narrateur, car le visage de son frère lui est inconnu ;
- lorsque Hannah et Simon reviennent après leur mort, eux ont un visage.

La tragédie

La tragédie, à travers le schéma peur – désir – attachement – culpabilité, constitue le fondement psychologique du destin de ces personnages modernes. Philippe Grimbert y fait explicitement référence dans la scène du sacrifice d'Hannah (qu'il compare à Médée). Cet aspect est traité de façon transversale dans le dossier.

Le récit initiatique

L'évolution du narrateur prend la forme d'un cheminement initiatique vers la vérité. Cet aspect est traité plus loin dans le dossier.

L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Le film ne restitue pas la dimension authentique du roman

Si le roman de Philippe Grimbert se lit comme une histoire authentique, le film se voit comme un spectacle. Le fait qu'*Un secret* ne soit pas l'histoire personnelle de Claude Miller (même si elle présente des points communs avec sa propre histoire) joue sans doute un rôle. En se réappropriant l'histoire d'un autre, le cinéaste n'a pas à sa disposition les images mentales des personnages et des événements ; il est par là contraint à imaginer. Parmi les éléments qui nuisent à la dimension d'authenticité, figure aussi la présence d'acteurs connus comme Patrick Bruel, Cécile de France ou Mathieu Amalric, vus ailleurs dans d'autres peaux.

Lorsque Louis Malle, avec *Au revoir les enfants*, est revenu sur sa propre histoire, il disposait de souvenirs précis à partir

desquels il a élaboré son scénario. Il avait également mis toute son attention à la réalisation, déclarant : « J'étais paniqué, c'était si important pour moi, c'était mon principal repère, l'événement le plus significatif de mon enfance et peut-être de ma vie. » Pourtant, il subsiste encore dans ce film une distance avec la réalité. Cet aspect peut être l'objet d'un questionnement. Nous apportons ici quelques éléments de réponse.

La difficulté est sans doute due à la lourdeur du dispositif cinématographique. Les contraintes financières et techniques, la multiplication des intervenants sont à l'opposé de la démarche de l'écrivain, presque seul (dans l'entretien, Philippe Grimbert fait état de la contribution de l'éditeur durant la réécriture du texte), en prise directe avec l'œuvre qui sera donnée à lire.

Pour ceux qui veulent aborder cette question (ne serait-ce qu'en surface), nous conseillons le visionnage de *Festen (Fête de famille)*. À l'instar d'*Un secret*, ce film retrace la mise au jour d'un traumatisme familial, mais avec un minimum d'artifices cinématographiques qui contribue à lui donner une authenticité.

Le film amplifie la dimension contextuelle

Le film, grâce aux éléments de décor (reconstitution historique) et à l'intervention de supports de narration « authentiques » (extraits de films d'archives, journaux), accorde une présence constamment palpable au contexte historique.

Un aspect particulièrement marquant du film est d'amplifier la présence des corps par rapport au roman. À travers leur présence/absence physique, les personnages marquent leur polarité dans le phénomène du désir, central à cette histoire.

Les procédés utilisés pour donner corps aux personnages (place dans le cadre, textures, mouvements, regards, activités sportives...) peuvent être l'objet d'une activité.

Une construction « en millefeuille »

La narration du film reprend pour l'essentiel la construction complexe du roman, alternant les épisodes de souvenirs et les histoires reconstruites mentalement.

Le film introduit cependant un élément nouveau. Au milieu des épisodes du passé (vécus et reconstruits par le narrateur), Claude Miller insère les épisodes d'une journée (le jour de la mort du chien de Maxime) où apparaissent François (adulte), Tania et Maxime (âgés, donc). Cet espace créé entre passé et présent donne une dynamique à la narration.

Nous pouvons noter que l'apparente complexité de la construction du film est parfaitement naturelle pour le spectateur d'aujourd'hui.

Propositions d'activités

Cette richesse de construction est la source d'activités sur les procédés utilisés par Claude Miller lors des ruptures *épisodes présents/passés* et *épisodes vécus/imaginés*.

– Passé / présent

Noter les éléments qui permettent de (1) marquer la rupture présent/passé, (2) comprendre qu'il s'agit du présent et du passé des mêmes personnages, (3) situer les époques dans la chronologie historique.

- Le traitement de l'image (couleur pour le passé et noir et blanc pour le présent, à l'inverse des codes habituels) marque le changement d'époque.
- La voix off du narrateur permet d'associer François enfant et François adulte. Pour les fins observateurs, il y a également la petite tache située entre les sourcils de François (il est d'ailleurs étonnant de constater que l'enfant choisi pour incarner François, montré avant tout comme un homme plein de compassion, a cette tache appelée « urna » dans la tradition bouddhiste, qui est le signe de l'Homme éveillé et compassionnel).
- Les éléments de décor permettent de situer les deux époques.

– Vécu / imaginaire

Même activité pour les épisodes vécus/imaginaires.

L'entrée dans les épisodes vécus est marquée par une scène récurrente (François se regardant dans un miroir). L'élément récurrent de la sortie du vécu / entrée dans l'imaginaire est la voix off du narrateur, associée à des éléments visuels formels ou de sens.

Épisode imaginé 1 : La voix off (« J'ai fabriqué de toutes pièces l'histoire de mes parents comme on fabrique une romance. Mes parents ne m'ont jamais parlé des événements de la guerre. J'en étais réduit à imaginer. »), associée à des images oniriques, indique l'entrée dans un passé imaginé.

Épisode imaginé 2 : La voix off (« Les deux romans cohabiteraient au fond de ma mémoire ! ») annonce l'entrée dans l'imaginaire. L'état des relations entre les personnages marque un retour vers le passé (Maxime et Tania se rencontrent, alors que nous les avons vus mariés).

– Activité d'écriture

Prolonger l'étude des constructions du livre et du film par une activité décrochée d'écriture d'une nouvelle ou d'un miniscénario mettant en jeu des épisodes passés / présents, vécus / imaginés.

Convergence du roman et de son adaptation à l'écran

La complicité, pour ne pas dire l'alchimie, entre le romancier et le cinéaste, débouche sur une convergence de lecture. Roman et film apparaissent comme des moyens complémentaires pour aborder cette histoire. Ils constituent une occasion rare d'aborder une œuvre par une approche croisée entre deux supports langagiers. Sur un plan pratique, la découverte cumulée du livre et du film n'excède pas quatre heures.

HYPOTHÈSES DE LECTURE À PARTIR DU TITRE, DE L'IMAGE DE COUVERTURE ET DE LA QUATRIÈME DE COUVERTURE

L'exploration et le rapprochement de trois éléments d'habillage du livre (le titre, l'image de couverture et la critique figurant en quatrième de couverture) permettent de se livrer à un jeu d'hypothèses de lecture. Au-delà de l'aspect ludique, aborder le livre comme une énigme cachée sous la couverture permet d'activer des repères culturels et des schémas de pensée nécessaires à la compréhension.

La photo de couverture

La photo de couverture montre l'image d'un jeune couple posant de profil, le visage tourné vers le fond du cadre. L'image est lisse et posée. De toute évidence, c'est une mise en scène destinée à refléter l'idéal d'une époque. Il s'agit probablement d'une photo de mode telle qu'on en trouvait à la une des magazines chic comme *Vogue* ou *Harper's Bazaar*.

De quelle époque date-t-elle ? Le style des vêtements et des coiffures situe la photo dans les années 1930 ou 1940. Les personnages, comparables à des statues grecques, véhiculent un idéal sportif de discipline et de vie au grand air. Ces éléments laissent supposer que l'action se déroule quelques années avant la Seconde Guerre mondiale, période profondément imprégnée de l'idéal olympique.

Le roman pourrait donc être l'histoire d'un couple évoluant dans un milieu suffisamment aisé pour vivre l'idéal de société contemporain. Mais aucun élément ne nous permet de déterminer le lieu de l'histoire.

Le titre

Interrogeons-nous maintenant sur le titre. Pourquoi avoir choisi *Un secret* plutôt que *Le Secret* ? Le choix de l'article indéfini introduit une note impersonnelle que l'on retrouve dans le visage invisible du couple. Ce n'est pas « le secret de la chambre forte » ou quelque mystère extraordinaire, mais un secret (un événement du passé maintenu caché) comme nous pouvons tous en avoir, comme il peut y en avoir dans toutes les familles.

À quel type de roman peut-on s'attendre ? Même si l'on rapproche l'image de couverture du titre, c'est encore difficile à dire. Il pourrait très bien s'agir d'un roman de gare déroulant une histoire d'amour à l'eau de rose.

La quatrième de couverture

Pour avancer, faisons intervenir un autre élément. Sur la quatrième de couverture figure cette phrase extraite d'une critique littéraire : « Un texte splendide qui donne à dire l'indicible. » Le mot « indicible » suscite le malaise, voire l'horreur. Rapporté à l'époque présumée de cette histoire, les années 1930-1940, époque de la montée du nazisme en Europe, ce secret peut nous apparaître lié à la guerre ou à la Shoah.

Sous la couverture du livre, lisse et glacée, marquée du mot « secret » écrit en rouge, se cacherait donc l'histoire d'un couple porteur d'un terrible secret.

L'habillage du livre joue de l'antagonisme entre image extérieure et réalité intérieure. Ce procédé est souvent utilisé au cinéma, en particulier par David Lynch, pour révéler le sentiment de malaise qui imprègne la société occidentale. Dans *Blue Velvet*, un de ses plus célèbres films, le décor est une banlieue américaine aux contours nets et aux couleurs naïves, image d'une perfection construite par l'homme. Le malaise est introduit par la découverte d'une oreille coupée, posée sur le gazon et dévorée par des fourmis. L'animalité apparaît soudain au cœur de la civilisation. Pour David Lynch, derrière la façade se cache toujours la part animale. Sa manifestation humaine, c'est le désir. Et il est souvent contraint au secret.

LES TRAUMATISMES ENFOUIS

Dans le roman, Maxime et Tania vivent sous l'influence de « choses cachées » en eux qu'ils voudraient oublier. L'intensité du désir semble proportionnelle aux traumatismes enfouis.

Maxime et Tania avant leur rencontre

Les seuls épisodes sur Maxime et Tania avant qu'ils ne se rencontrent figurent dans le chapitre II, un passage de l'histoire familiale qui est mentalement reconstruit par le narrateur et qui est ensuite invalidé. Pour autant, toutes les informations qu'il contient sont-elles à évacuer ? Deux éléments laissent penser qu'ils constituent effectivement la vérité du narrateur sur les origines de la personnalité de ses parents.

D'abord, bien que les événements décrits ne se soient en effet pas déroulés, les portraits de Maxime (p. 36, 37, 38) et de Tania (p. 40, 41, 42) s'appuient sur des informations qu'il a recueillies et non imaginées (« Quelques mots lâchés sur leur enfance, des bribes d'informations sur leur jeunesse... » – p. 35).

Ensuite, un des éléments du chapitre II (une origine étrangère à faire oublier) est repris à l'identique dans le chapitre IV, version la plus réaliste de l'histoire de ses parents (« Dès son adolescence, il s'est employé à faire oublier ses origines... » – p. 86).

Maxime

Maxime est décrit comme un personnage qui cherche à faire oublier ses origines roumaines modestes (« Maxime [...] aurait voulu devenir médecin ou avocat, un de ces métiers qui autorisent à faire précéder son nom d'un titre [...] ce qui aurait fait oublier la consonance étrangère de son patronyme. » – p. 37). C'est ce qui le pousse à rechercher une image

de lui toujours plus valorisante, qu'il trouve notamment dans le regard des femmes. Maxime est donc à la recherche d'une perfection visible qui fera oublier son identité d'origine.

Tania

« Pour satisfaire l'ambition paternelle, elle serait bien devenue l'une de ces fillettes prodiges dont la photo trônait à la une des journaux, mais elle n'est parvenue à tirer de son instrument que d'insupportables stridences, vrillant les tympans de son père, déchaînant sa violence. » – p. 41. Tout est dit dans cette phrase. Tania n'est pas celle que son père aurait voulu qu'elle soit. Elle va chercher à compenser ce regard déçu par un homme qui la désire plus que tout. C'est Maxime.

Le thème du chien, symbole de la mémoire du traumatisme familial

Le thème du chien est un fil conducteur qui traverse tout le temps de la narration (roman et film). Si le chien n'est pas toujours présenté sous la même forme, il a toujours la même signification, à la manière d'un thème musical reconnaissable sous ses diverses orchestrations. Symbole du traumatisme familial lié à la disparition d'Hannah et de Simon, il circule entre les personnages.

Proposition d'activité

Retracer l'évolution du thème du chien (ci-dessous) et la relier à la mémoire du traumatisme familial.

Absent au début, le chien tente de ressurgir par surprise dans la réalité, mais il est maintenu enfoui par la volonté des parents. Exhumé par Simon → François/Philippe, il refait finalement surface dans la famille. François/Philippe tente de le tuer (« J'allais le tuer » – p. 70) dans le combat avec l'auteur de l'exclamation « chiens de Juifs ». Le chien quitte alors François/Philippe pour prendre place auprès de Maxime et de Tania, Maxime en devenant le propriétaire (« Il [*Écho*] avait remplacé Sim... » – p. 160). Il meurt le jour où Philippe/François délivre ses parents du secret. Il est enterré (au cimetière des chiens).

LE DÉSIR AU CENTRE DE L'HISTOIRE

Tout découle du désir

Le destin de la famille découle avant toute autre chose du désir réciproque et irréprouvable de Maxime et de Tania. L'introduction de cet élément perce le mystère de l'histoire familiale et constitue une base pour une nouvelle articulation des événements.

Le rapport des personnages au désir

Sans jamais porter de jugement, donnant seulement à voir, l'auteur montre le désir comme l'élément central de la vie des personnages, celui qui fait basculer leur destin.

Si Maxime et Tania sont montrés comme les deux pôles extrêmes qui ne peuvent qu'être attirés l'un vers l'autre, les autres adultes, plus tièdes, n'échappent pas non plus au désir. Dans le roman, Thérèse, l'institutrice cinquantenaire de Saint-Gaultier est, elle aussi, sujette au désir (« Elle contemple [Maxime], bouleversée, et confie ses émois à son journal intime. » – p. 119) et à ses corollaires (lorsqu'elle remarque l'attirance de Maxime pour Tania, « l'institutrice réagit comme une enfant jalouse. » – p. 136). Dans le film, deux plans succints donnent à penser que Louise a des relations homosexuelles qu'elle cache.

Maxime, une vie orientée par le désir

Maxime, bien qu'il soit parfois montré en tant qu'objet de désir (« Très tôt il a vu se refléter dans les jeux des jeunes femmes le charme de son visage. » – p. 37), est avant tout présenté comme sujet au désir et actif dans la réalisation de ses désirs (« Maxime a regardé la beauté de Tania, il veut la conquérir. » – p. 43).

Entraîné dans une fuite en avant à laquelle il voudrait mettre un terme (« Il atteint la trentaine, son mariage, espère-t-il, marquera la fin de sa quête éperdue de rencontres. » – p. 87), Maxime semble n'avoir jamais connu l'amour (« il confond le désir avec l'amour » – p. 44). Car l'amour suppose une abdication de soi qui n'est jamais perceptible chez lui. Il se construit dans la lutte (attitude qui lui est associée tout au long de l'histoire et qui est « métaphorisée » dans sa pratique sportive de la lutte).

Tania, l'objet du désir

Si Tania est sujette au désir, elle est avant tout décrite comme l'objet principal du désir. Tous les personnages, suivant des modes différents, sont attirés par elle (« tous ces yeux brillent pour Tania de la même ferveur. » – p. 105, « Robert, fier d'avoir épousé une femme sur laquelle on se retourne... » – p. 112). Chez les hommes, le désir pour Tania est désir de possession. Chez les femmes, il est désir caché de lui ressembler.

Chez Claude Miller, Tania est une sorte de déesse à la beauté inaccessible. Les regards semblent se contenir lorsqu'ils se posent sur elle (cela est particulièrement perceptible dans le regard de François sur le corps nu de sa mère lorsqu'elle se détend sur la table de massage).

Le désir suscité par Tania fait planer l'ombre du danger. Philippe Grimbert souligne l'aspect funeste de la beauté de Tania dès son apparition au mariage (L'éclat de cette femme, « loin d'éclairer la fête, vient l'assombrir. » – p. 89). Dans le roman, l'apparition de Tania, toujours resplendissante, est associée à un assombrissement (« La journée s'assombrit » – p. 106, « Un nuage [...] vient masquer le ciel de cette après-midi. » – p. 135). La menace qui pèse est celle d'un enchaînement inéluctable. L'objet du désir convoité par tous risque de déclencher la rivalité et de briser l'harmonie des relations.

L'influence de Tania sur les événements est palpable dès sa première apparition. La célébration du mariage n'est plus que l'apparence de la communion entre Maxime et Hannah. Quant au mariage lui-même, il n'est plus le lieu de l'épanouissement, mais celui de la frustration (« serrant dans ses bras le

corps de sa jeune femme, Maxime se fera violence pour ne pas saisir dans ses mains les boucles de Tania... » – p. 92).

Dans le film de Claude Miller, Tania porte à même la peau cet « éclat sombre ». Tranchant avec la dominante pastel des autres invités, elle apparaît vêtue d'une robe noire qui la désigne comme porteuse d'une mauvaise nouvelle.

Durant la fête, le désir invisible se manifeste dans les attitudes exagérément démonstratrices des deux couples de danseurs. Seule Louise, incarnation d'une certaine sagesse par sa lucidité et sa compassion, semble remarquer un malaise dans cet excès soudain de parure.

Philippe/François, un être sans désir

Nous pouvons noter qu'il n'est jamais question du désir charnel de Philippe dans le roman. Dans le film, une scène originale évoque même sa résistance au désir. Assis sur la plage, François est abordé par une jeune fille de son âge, mais il reste fermé à ses avances masquées. Plus tard au lycée, apercevant cette jeune fille, il s'enfuit avant qu'elle ne le voie.

En montrant François isolé sur la plage, se contraignant à ses leçons d'anglais au beau milieu des vacances, Claude Miller montre que sa seule manière de se réaliser est la dimension intellectuelle. Il semble doublement inhibé. D'une part, par le regard déçu que son père porte sur lui, d'autre part par l'image idéale de sa mère, à laquelle les autres femmes ne peuvent se comparer (ce que Claude Miller montre dès les premières minutes du film).

La mécanique du désir

La préexistence mentale de l'objet du désir

L'attirance pour l'autre naît de la rencontre d'une image mentale, qui préexiste, avec son « incarnation » dans la réalité extérieure. Pour Tania, l'image préexistante est celle de l'homme fort et protecteur. Ainsi, elle n'est plus séduite par son mari, trop obéissant, trop soumis à ses parents, contre les décisions desquels il ne parvient pas à la protéger, mais par

Maxime (« Elle a toujours mené le jeu avec Robert [...]. Par Maxime elle se sent déjà dominée : une sensation, inconnue, une tension éprouvante. » – p. 114). Quant à Maxime, il voit en Tania l'image de la perfection de son époque.

Les descriptions soulignent encore cette conception. L'attirance n'est qu'une réaction à ce qui existe déjà à l'intérieur (« tout dans ce corps répond à son désir. » – p. 44 ; « une attirance pour Maxime, dont l'apparence l'a séduite dès leur première rencontre. » – p. 112).

Dans le roman, quelles qu'aient été les conditions dans lesquelles leur rencontre s'est déroulée (elles sont différentes dans les chapitres II et IV), Maxime et Tania se désiraient avant même de se connaître.

Dans le film, les regards de Maxime et de Tania lors du mariage montrent l'immédiateté du trouble. Les personnages ne se découvrent pas (il y aurait alors une progression d'intensité dans le ressenti), ils se reconnaissent.

Un processus irrépressible

Le désir est montré comme un phénomène irrépressible et obsédant (« Elle [Tania] a beau lutter, son image la poursuit, image troublante d'un homme qu'elle n'aime pas. » – p. 113, « Maxime se retourne chaque nuit sans fin, obsédé par l'image de [Tania]... » – p. 136), surgissant contre toute attente (Maxime est « foudroyé par cet éclair » – p. 89), capable à lui seul d'entraîner un destin (« une attirance qui ne s'accompagne ni d'estime, ni de tendresse. » – p. 114).

L'objet du désir désigné par la société

En incarnant l'objet du désir de la petite communauté juive dans une femme au type aryen (Tania est blonde aux yeux clairs alors qu'elle a les cheveux noirs dans le livre), Claude Miller souligne encore plus que Philippe Grimbert la force d'une image idéale qui transcende la frontière entre ennemis mortels. Si tous sont attirés par Tania, ce ne peut être que le fruit d'un puissant conditionnement, dans lequel la société, tournée vers l'idéal olympique, joue un rôle important.

Claude Miller a construit une scène ne figurant pas dans

le roman, qui illustre, selon l'expression de René Girard, « le processus mimétique du désir » en direction d'une image.

La jeune fille sur la plage dit à François, en parlant de Tania : « Tu as vu la fille là, comme elle est belle ? On dirait Kiki Caron ! » Tania n'est pas vue pour elle-même, mais à travers le filtre de la célèbre nageuse française dont elle est une imitation. La jeune fille elle-même regarde Tania avec envie et souhaiterait lui ressembler.

Les effets du désir mimétique

Nous pouvons remarquer que la société de consommation actuelle fonctionne sur ce mimétisme, comme le démontre l'omniprésence de la publicité. Et la force des images créées par l'Occident est telle qu'elle aspire l'ensemble du monde dans un mouvement d'uniformisation qui détruit les identités et les cultures. Le désir orienté vers des images collectives est une sorte de rouleau compresseur.

Au départ, n'est-ce pas ce phénomène qui a aspiré une grande partie du peuple allemand dans la tourmente de la guerre et de l'horreur, sous l'effet d'une intense propagande qui lui promettait un « destin collectif » ?

N'est-ce pas ce même désir inconscient de se confondre avec une image idéale qui pousse Maxime à vénérer Simon et à sacrifier François/Philippe, sacrifiant l'humain au profit de l'image ?

LES ACTES FONDATEURS ET LEUR RELATION À LA PEUR

La bagarre de Philippe/François au collège et le sacrifice d'Hannah au passage de la ligne de démarcation sont les actes fondateurs de l'histoire dans la mesure où ils constituent le fondement d'une nouvelle perception de la vie par les personnages.

Des actes antagonistes par leur valeur symbolique

L'antagonisme de ces deux actes trouve sa source dans la leur relation à la peur.

Au cours de la bagarre, le narrateur transcende la peur (« Pour la première fois, je n'éprouvais aucune crainte. » – p. 69). Par cet acte initiatique fondateur, il rompt les chaînes du passé et accède à l'autonomie. Il ne sera plus dépendant du regard paternel qui conditionnait toute son existence.

Quant à Hannah, écrasée par la peur d'être abandonnée, elle renonce à la vie pour une existence symbolique (elle existera dans l'esprit des siens). Loin de rompre ses liens avec Maxime, elle l'enchaîne définitivement.

Le sacrifice d'Hannah et de Simon – L'entrée dans la tragédie

Philippe Grimbert souligne explicitement la dimension tragique du double sacrifice (« Hannah la timide, la mère parfaite, [...] la fragile jeune femme est soudain devenue une Médée, sacrifiant son enfant et sa propre vie sur l'autel de son amour blessé. » – p. 127). À compter de cet événement, Hannah, Simon, Maxime et Tania, enchaînés à un destin commun, deviennent les personnages d'une tragédie moderne.

Médée

Dans *Médée*, Jason promet à Médée de s'enfuir avec elle et de l'épouser, une fois qu'elle l'aura aidé à conquérir la Toison d'or. Mais Jason tombe amoureux d'une autre femme. Ne pouvant supporter d'être abandonnée, Médée tue les enfants qu'elle a eus avec Jason. Jason se suicide.

Le sacrifice d'Hannah et de Simon dans le film

La façon dont Claude Miller règle l'espace et la chronologie des actions relègue les événements extérieurs à l'arrière-plan et fait de ce qui se passe à l'intérieur d'Hannah

le véritable moteur de la destinée familiale. L'économie des dialogues, en orientant l'attention du spectateur sur le décryptage des mouvements et des attitudes, renforce le rôle joué par le ressenti des personnages.

Au début de la scène, Hannah-Simon, Louise-Esther et le passeur (rôle symbolique interprété par Philippe Grimbert) forment des groupes distincts.

Le destin de chaque groupe est séparé.

Simon, insouciant et plein de vie, s'éloigne d'Hannah, écrasée par ses pensées, livide.

À cet instant, le destin de Simon n'est plus lié à celui de sa mère.

Les policiers entrent en scène. Ils s'approchent du groupe Esther-Louise.

C'est l'unique moment du film où l'histoire individuelle des personnages entre en contact avec l'Histoire d'une manière sensible.

À son tour, Hannah est seule face aux policiers.

Hannah a son destin en main. Les policiers ne sont que les relais de sa décision.

L'intensité dramatique, entièrement centrée sur Hannah, est décuplée par la conjonction de deux facteurs antagonistes : l'instabilité croissante de son état psychologique / l'importance vitale de ses décisions à cet instant de l'histoire.

Dans un premier mouvement, Hannah donne ses faux papiers. Elle se ravise et sort ses papiers portant le tampon « Juif ».

Les deux temps de son sacrifice ne laissent planer aucun doute sur la nature de cet acte. Il ne peut s'agir d'un acte manqué. C'est au contraire une décision calculée. Mais à l'adresse de qui ? Hannah se sacrifie-t-elle pour se venger de Maxime (violence orientée contre lui) ou parce qu'elle ne peut supporter la perspective de vivre seule (violence orientée contre elle-même) ?

Simon entre dans le champ de vision des policiers. Sentant le danger, il s'arrête à égale distance du groupe Louise-Esther et de sa mère. À cet instant, son destin peut basculer d'un côté comme de l'autre. Les policiers questionnent Hannah : « Est-ce votre fils ? »

Par cette question, Hannah est maintenue au centre de la

scène. Le groupe Esther-Louise, pressenti dans un rôle de médiateur, est relayé au rang de spectateur.

D'une voix qui ne trahit aucune émotion, Hannah désigne Simon comme son fils.

La rapidité avec laquelle bascule le destin de toute une famille provoque un sentiment de stupéfaction. Il laisse une question ouverte : quelle est la motivation profonde de ce double sacrifice ?

Ce que le film dit sur cet acte

Si le double sacrifice apparaît comme un acte calculé, la succession des plans sur le visage d'Hannah montre que ce calcul est fait par une femme étrangère à elle-même. À aucun moment (si ce n'est lorsqu'elle sort ses faux papiers), elle ne semble percevoir la logique de survie induite par la situation. Son attitude, à l'opposé du stress ressenti par Louise et Esther, montre qu'elle ne perçoit la situation qu'à travers le prisme de son abandon par Maxime.

Le film ne permet pas de saisir le sens profond qu'elle donne à cet acte, mais il montre que le sacrifice lui accorde une place symbolique définitive dans la vie de Maxime. Dans le refuge de Saint-Gaultier, Hannah réapparaît au milieu des siens sous une forme fantomatique.

Il montre par là même que son fantôme hantera désormais la conscience familiale, la plongeant dans la culpabilité.

Ce que dit le roman sur cet acte

– Le sacrifice d'Hannah

Si le film montre qu'Hannah est fortement attachée à Maxime, le roman en fait un personnage. Son sentiment d'existence est lié à la présence de son mari (« Hannah a quitté la protection de sa famille pour se réfugier sous l'aile de Maxime, sans lui elle n'est plus rien. » – p. 124).

Si l'on considère que tout se passe très rapidement (l'arrivée de la lettre qui provoque l'effondrement psychologique d'Hannah est presque immédiatement suivie du voyage), l'acte d'Hannah apparaît plus comme un acte de désespoir absolu lié à la subite perte de sens de sa vie qu'à un acte fomenté de vengeance.

C'est l'enchaînement d'une mécanique psychologique implacable (peur de vivre seule → désir pour Maxime → attachement et dépendance → peur irrationnelle d'être abandonnée → désespoir) qui conduit au sacrifice.

– Le sacrifice de Simon

Tout se passe si vite. Le comportement d'Hannah semble régi par l'instinct maternel au-delà de toute considération de vengeance. Une mère peut-elle abandonner son fils ? Une mère dont la vie n'a de sens qu'au sein d'une cellule familiale peut-elle envisager de laisser son fils seul ?

La tragédie et le mécanisme du sacrifice en général

L'enchaînement global des effets nés du désir est aveugle à la morale et au bon sens commun et entraîne les destins individuels dans un mouvement où certains acteurs devront être sacrifiés pour que puisse être restauré un état de paix relatif. Ce mécanisme est clairement illustré dans le roman. Pour que Maxime et Tania puissent vivre en paix, il faut qu'Hannah, Simon et Robert soient sacrifiés. Tania va jusqu'à souhaiter qu'aucun des trois ne revienne de son enfer. Seul leur sacrifice peut permettre de sortir du dilemme du choix et de retrouver une forme de paix. Cet état de paix est relatif, car les vivants sont écrasés par le poids de la culpabilité. Lorsque Maxime prend Tania pour la première fois, « c'est l'image d'Hannah qui lui apparaît. » (p. 145).

Le poids de la culpabilité

« Les deux amants [...] n'osent plus se toucher. Il leur est devenu impossible d'écarter l'image des absents, de s'aimer dans ces lieux hantés. » (p. 151). Cette culpabilité existe donc en dehors du regard direct des autres. Elle est un observateur intérieur qui les regarde et condamne ce qu'ils sont. Au regard (également intériorisé) de la société qui les a rendus coupables d'être d'origine modeste, puis d'être juifs, s'ajoute le regard d'un désir qui a causé la mort.

Sur un plan plus psychologique, l'histoire montre que la culpabilité présente trouve sa source dans un état des choses