

Mr. Klein : le double comme résurgence d'une mémoire collective

Lilian Truchon

► **To cite this version:**

Lilian Truchon. Mr. Klein : le double comme résurgence d'une mémoire collective. 2014. halshs-00963703

HAL Id: halshs-00963703

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00963703>

Submitted on 21 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lilian TRUCHON

***Mr. Klein* : le double comme résurgence d'une mémoire collective**

Mots clés : *Mr. Klein* – double — retour du refoulé – *Angelus novus* – antisémitisme

« *Ma devise* : “*La vérité est concrète*” (*Hegel*) »
Joseph Losey¹.

Le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679) explique qu'à la différence des autres animaux qui sont emprisonnés dans le temps présent de l'expérience, les hommes ont la faculté de transposer dans le futur le souvenir du passé. Autrement dit, ils se *remémorent* et cette disposition du genre humain va bien au-delà de la simple prudence ou prévoyance puisqu'elle leur permet, via l'invention des dénominations et de la science en général, de mettre à leur disposition un remède à leur nature originaire oublieuse et inquiète, gouvernée par les passions². Ainsi, selon Hobbes, la mémoire *raisonnée* est ce qui nous rend humains, potentiellement plus sociables et civilisés. Prendre la mesure de cette faculté aurait peut-être permis au personnage principal du film *Mr. Klein* (1976) de le préserver de l'inhumanité et finalement de le sauvegarder du drame qui va le toucher dans sa chair.

À travers l'étude de *Mr. Klein*, cette œuvre cinématographique du réalisateur Joseph Losey (1909-1984) qui mêle étroitement les thèmes du double, de l'altérité et de la condition des Juifs sous l'Occupation, je souhaite questionner la confrontation dramatique entre l'identité individuelle et la mémoire collective que met en scène ce film³. Trois scènes emblématiques de ce récit tragique présenté de façon rare (parce que fait de manière à la fois réaliste et symbolique), à savoir la scène liminaire de l'hôpital, la scène se déroulant à Strasbourg avec le père Klein et enfin la scène du cabaret antisémite, nous permettront d'avancer l'hypothèse d'un enjeu caché qui porte sur la prise de conscience de la judéité refoulée du personnage principal. L'intrigue se concentre ainsi sur Robert Klein, joué par Alain Delon. Issu d'une « famille française et catholique depuis l'époque de Louis XIV », originaire d'Alsace, et citoyen honorable, cet homme est un marchand d'art qui, dans le Paris occupé et collaborationniste, profite des lois antijuives pour acheter des objets d'art et des tableaux à vil prix jusqu'à ce que, à la veille de la Rafle du Vélodrome d'Hiver de juillet

¹ Je souhaite au préalable remercier Lynda Carlut et Fabienne Rocher du service de prêt entre bibliothèque de l'Université de Nantes pour leur aide inestimable dans la recherche documentaire. Joseph Losey dans l'entretien réalisé par Michel Ciment, in M. Ciment, *Kazan/Losey. Édition définitive*, Stock, 1973, 2009, p. 587. L'entretien était paru auparavant sous le titre : *Le livre de Losey*.

² Th. Hobbes, *Éléments de la loi naturelle et politique*, I, V, 1, trad. Dominique Weber, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 103 ; du même auteur, *Léviathan*, chap. 3, trad. Gérard Mairet, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 91.

³ *Mr. Klein*. Film français produit avec un cofinancement italien. 1976. Tourné en France en hiver 1975-1976. En couleur. 123 minutes. Réalisateur nord-américain : Joseph Losey. Scénario de l'italien Franco Solinas (1927-1984) avec la collaboration de Fernando Morandi (Costa-Gavras participa aussi au scénario à l'époque où il devait réaliser le film, avant que Losey reprenne le projet). Acteurs principaux : Alain Delon (Robert Klein), Jeanne Moreau (Florence), Suzanne Flon (la concierge), Michel Lonsdale (Pierre), Juliet Berto (Janine), Francine Bergé (Nicole), Jean Bouise (le vendeur), Louis Seigner (le père Klein).

1942, il soit soupçonné du jour au lendemain d'être juif. En effet, un matin, il découvre parmi son courrier un exemplaire adressé à son nom des *Informations juives*. Il mène alors une enquête acharnée qui constitue le moteur de l'intrigue pour rencontrer l'homonyme juif et se disculper. L'incertitude sur sa propre identité ne va ensuite cesser de croître, constituant en fait l'enjeu principal du film jusqu'à ce que, comme le dit Michel Ciment de la revue *Positif*, le collectif *rejoigne* l'individuel en guise de *dénouement*⁴.

À sa sortie, le film a divisé les critiques de cinéma, surtout lors de sa présentation au festival de Cannes en 1976⁵. En cause notamment la narration et le mélange de styles cinématographiques. Entre des scènes quasi-documentaires montrant les préparatifs de la grande rafle par la police française jusqu'à son exécution, s'intercalent régulièrement des scènes fortement symboliques décrivant le drame personnel de Klein-Delon.⁶ Ce montage incite ainsi à confronter les deux situations. Sur le plan esthétique, la froideur esthétique du film reflète la froideur du personnage principal. On a aussi mis en question les imperfections historiques du scénario, pourtant délibérée mais taxées de « désinvolture à l'égard de l'Histoire »⁷. Enfin, il faut ajouter l'ambiguïté du scénario parmi les éléments qui ont dérouté⁸. En effet, Losey ne donne aucune certitude sur les intentions et l'identité véritable du personnage principal qui resteront énigmatiques jusques et y compris lors du dénouement. Contre toute attente, Klein-Delon va de plus en plus à l'encontre de son propre intérêt, son

⁴ Michel Ciment, in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 549. Cf. aussi Jean-Loup Rivière, « La race qua. (*M. Klein*) », *Les cahiers du cinéma*, n° 247, mars 1977, p. 52, sur l'idée que « l'histoire de *Mr. Klein* est celle d'un dénouement ».

⁵ Cf. notamment *L'Avant-scène*, n° 175, 1^{er} novembre 1976, p. 66, pour un aperçu de la critique. Ce numéro propose le découpage et les dialogues complets du film. Sélectionné pour la Palme d'Or à Cannes la même année, ne récolta aucun prix mais fut récompensé l'année suivante par plusieurs Césars du cinéma français. Par ailleurs, dans les années 1970, le sujet de la Collaboration était encore très sensible, malgré la sortie de film comme *Lacombe Lucien* (1974) de Louis Malle, film cette fois-ci très ambigu politiquement, ou auparavant du documentaire *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls (1971). De plus, l'affiche du film de Losey a choqué certains. Son créateur, le célèbre affichiste René Ferracci (1927-1982), montrait le visage d'Alain Delon, alias M. Klein, inséré dans une étoile de David (cf. l'interview du producteur Raymond Danon dans « Histoire d'un film », documentaire qui fait partie des suppléments de l'édition Canal Plus, collection contemporaine DVD Studio magazine de *Mr. Klein*. Enfin, le film de Losey montrait le rôle controversé que joua l'hebdomadaire *Informations juives* de l'Union Générale des Israélites de France dans le recensement des Juifs pour servir à préparer les rafles. Cf. Maurice Rajsfus, *Des juifs dans la collaboration. L'UGIF (1941-1944)*, Paris, Edi, 1980. Consultable : <https://archive.org/details/MauriceRajsfus-DesJuifsDansLaCollaborationLU.g.i.f.1941-1944>

⁶ Pour une défense du film face aux critique négatives de l'époque, voir notamment Michel Ciment « Monsieur Klein », *Positif*, n° 183-184 juillet-aout 1976, p. 66

⁷ Jacques Gerstenkorn, « À la recherche d'une judéité perdue : *M. Klein* de Losey », in (dir.) Annie Goldmann et Guy Hennebelle, *Cinémaction* n° 37 : « Cinéma et judéité », Paris, Cerf, 1986, p. 190 En cause, notamment, le fait que le récit de la rafle se déroule en hiver et non en juillet, la facilité du déplacement de Paris à Strasbourg, le peu d'étoiles jaunes portées par les Juifs raflés, la faible présence de l'occupant allemand, etc. Comme explication, Losey dit qu'il a voulu éviter à tout prix une reconstitution trop réaliste de l'Occupation : p. 550.

⁸ À titre de comparaison, il faut citer le film du réalisateur italien Bernardo Bertolucci : *La Stratégie de l'araignée* (titre original : *Strategia del ragno*) sorti en salle en 1970. On peut établir de nombreux parallèles scénaristiques avec le film de Losey : le personnage principal mène aussi une enquête mais cette fois pour élucider l'assassinat de son père sous le fascisme. Comme le film de Losey, le film mêle étroitement mémoire individuelle et collective. Pourtant, à la différence de *Mr. Klein*, si au cours de l'histoire les témoignages se contredisent, Bertolucci a pris le parti de finalement faire éclater la vérité, sans laisser d'ambiguïté. Le personnage se délivre d'un secret de famille de façon moins dramatique et plus nostalgique que dans le film de Losey.

comportement devenant progressivement irréflecti au péril de sa vie⁹. En résumé, on a reproché à Losey d'avoir fait d'un drame ancré dans les pages les plus douloureuses de l'histoire de France, une « fable en guise d'avertissement » comme le dit le réalisateur, c'est-à-dire un « *apologue* » ayant la prétention de « saisir l'essence de cette période »¹⁰. Pourtant, une partie de ces éléments critiques semble partial : en effet, pour citer un chef d'œuvre incontesté, *M le Maudit* (1931) du réalisateur Fritz Lang (dont Losey fera une reprise en 1950¹¹) est considéré unanimement comme un film politique bien qu'il laisse le spectateur s'arranger des ambiguïtés scénaristiques. Ce film mêlait déjà l'individuel et le collectif en mettant en cause la responsabilité de la société dans la naissance du crime et qui s'en prend hypocritement à un bouc émissaire pour se dédouaner.

Le double : l'altérité comme défi mémoriel

Concernant les nombreuses références littéraires explicites ou implicites qui parsèment le film, on peut noter la présence intentionnelle dans l'appartement de Klein-Delon de *Moby Dick* (1851) d'Herman Melville. En effet, comme Klein-Delon le capitaine Achab du roman de Melville devient à la fois chasseur et chassé, prédateur et victime. D'ailleurs, le personnage biblique éponyme qui sert de référence au personnage de Melville périra dans un combat percé d'une flèche, comme le vautour blessé mortellement d'une même flèche dans la tapisserie du film¹². De plus, les commentateurs ont souvent relevé la parenté du film avec l'œuvre de l'écrivain Franz Kafka (1883-1924), notamment *La Métamorphose* (1915), *Le Château* (1926) ou encore *Le Procès* (1925). Selon Pierre Rissient (de *Positif*), chacun de ces titres pourrait même servir à diviser le film en trois parties successives¹³. Mais il est possible de citer aussi la nouvelle « *Devant la loi* » (1914) de Kafka¹⁴. Pourtant, le renvoi à l'écrivain hongrois s'avère finalement peu pertinent lorsque l'on sait que les protagonistes des romans de cet écrivain sont la plupart du temps des êtres passifs et obéissants, contrairement à Klein-

⁹ Dans la narration de l'enquête quasi-policrière que mène Klein-Delon, on peut aussi noter aussi la présence des références stylistiques au film noir, notamment dans la reconstitution de Paris. Joseph explique qu'il voulait tourner en noir et blanc au départ mais qu'il fut empêché par le co-producteur italien pour des raisons commerciales 550. Si cela avait été le cas, cela aurait rendu encore plus évident cet aspect du film.

¹⁰ Joseph Losey, in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 550; Joseph Losey, *L'œil du maître*, textes réunis et présentés par Michel Ciment, Paris, Institut Lumière/Actes Sud, 1994, p. 245.

¹¹ *M* (Columbia, Etats-Unis), 88 minutes. Réalisation : Joseph Losey ; Scénario Norman Reilly Raine et Leo Katcher. Cf. notamment Pierre Rissient, *Losey*, Paris, Editions Universitaires, 1966, p. 70-83.

¹² Cf. « Salle des ventes – intérieur jour », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 12.

¹³ « Le nom de Kafka a été systématiquement évoqué, à juste titre d'ailleurs, dans les études consacrées au film. L'équation M. Klein = M. K. est pertinente, mais ne concerne pas uniquement *La métamorphose*, seule œuvre citée en référence. Sans artifice d'exégèse le film pourrait raisonnablement être divisé, pour la commodité de l'analyse, en trois parties, dont chacune porterait le titre de l'un des trois grands romans de Kafka ; dans l'ordre : « *La métamorphose* », nouvelle identité qui échoit à Klein, comme tombée du ciel ou surgie de l'enfer ; « *Le château* », quête de l'identité d'un autre, qui s'avère itinéraire initiatique et enquête sur soi-même, sur l'être et ses origines ; « *Le procès* », moment où l'ordre social met l'individu en accusation, où celui-ci doit chercher à se disculper, alors qu'il se condamne lui-même par sa propre démesure » (Michel Sineux, « *L'envers des miroirs* », *Positif* n° 186, octobre 1976, p.14).

¹⁴ Cette nouvelle symbolise l'innocence d'un voyageur devant la loi qui pense que celle-ci est universelle, « accessible à tous et toujours ». Mais au seuil de sa vie, le personnage découvre la partialité de la loi, laquelle tient seulement par ce qu'il y a cru. De même, Klein-Delon est un citoyen qui déclare avec insistance à qui veut l'entendre faire confiance à l'équité des lois de son pays et de ses institutions. Il réalisera trop tard, pétrifié, l'iniquité de la loi et des institutions françaises dans le traitement des citoyens Juifs, livrés à l'occupant allemand lors de la rafle pour ensuite être déportés.

Delon, un « aventurier », qui « possède un charme considérable et sait en user », symbolisant « la version 1942 de l'enfant prodige insouciant et fonceur »¹⁵. Dans le registre littéraire, le rapprochement avec l'œuvre d'Allan Edgar Poe semble plus approprié pour donner sens à l'intrigue générale et au propos d'ensemble du film. En effet, ce célèbre auteur nord-américain a souvent traité de la question de l'identité individuelle, notamment comme on le verra par le biais de l'image du double dans « William Wilson » (1839) ou « La lettre volée » (1844)¹⁶.

Le registre du double est confirmé par le fait que le Klein juif est un véritable sosie de Klein-Delon, si l'on en croit les témoins du film qui l'on rencontré¹⁷. L'approche psychanalytique montre que le thème du dédoublement, ramené à une motion psychique, révèle une problématique narcissique, notamment sur le mode de la projection. En effet, le double dans la psyché joue une fonction de miroir par rapport au moi individuel¹⁸. Plus particulièrement pour S. Freud, il faut noter le caractère d'« inquiétante étrangeté » (en allemand : *Das Unheimliche*) qui se rattache au thème du double et qui advient par un processus de *refoulement* (mise à distance du conscient), ce matériau refoulé faisant ensuite retour dans le réel vécu sous la pression de quelques impressions extérieures¹⁹. Par conséquent, même si c'est de manière plus symbolique que psychanalytique, c'est un rôle similaire qu'occupe Klein-bis lorsqu'il vient s'opposer au moi égotiste de Klein-Delon comme instance critique qui menace l'identité légale du personnage principal²⁰.

Renforçant son caractère énigmatique, voire fantasmatique, le double de Klein reste à jamais insaisissable (on ne connaîtra que sa voix et sa silhouette). Comme dans nombres d'autres films de J. Losey, « les attentes du spectateur concernant l'intrigue sont prises en

¹⁵ Joseph Losey, « Notes sur les personnages », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 7. De plus, Losey s'est exprimé sur le lien du film avec l'œuvre de Kafka : « J'ai lu Kafka. Ce n'est pas mon auteur de chevet. [...] J'étais moi-même très conscient du parallèle avec Kafka. Conscient aussi que c'était une chausse-trape. J'ai fait la terrible erreur de dire que *Le Messager* [*The Servant*, 1970], c'est *Faust*, et je n'ai jamais pu me débarrasser de cela depuis » p. 543.

¹⁶ « La lettre volée » et « William Wilson » dans Edgar Allan Poe, *Histoires, essais et poèmes*, (dir.) Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2006, p. 129-151 (dans *Histoires extraordinaires*) et p. 424-448 (dans *Nouvelles histoires extraordinaires*), respectivement.

¹⁷ La concierge croit reconnaître son locataire Klein-bis sous les traits de Klein-Delon ; dans cet appartement que ce dernier visite, des éléments se retrouvent à l'identique dans le sien (rasoir, *Moby Dick*, la couleur de la décoration) ; le chasseur de la Coupole utilise également Klein-Delon comme modèle pour décrire le Klein-bis ; le berger allemand errant appartenant peut-être à l'origine à Klein-bis (« j'ai l'impression que c'est le même chien » dit Klein-Delon) et qui reconnaît et suit ce dernier, lequel se décide à l'adopter.

¹⁸ Paul-Laurent Assoun, « Double (le) », in P.-L. Assoun, *Dictionnaire des œuvres psychanalytiques*, Paris, Puf, 2009, p. 436-437, à propos du *Double* [*Der Doppelgänger*] (1914) d'Otto Rank, un disciple de Freud. Tr. fr. de ce livre paru sous le titre de *Don Juan et le double*, trad. de l'all. S. Lautman, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1932, 1973.

¹⁹ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'all. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, « NRF », 1985, p. 258 et p. 327. La référence à l'inquiétante étrangeté freudienne est établie en 1977 par Jean-Louis Rivière : « [...] la première scène de "fiction" après l'examen de la femme juive : [...] voix off, radio, miroir, tableau, rasoir, bouche, d'une seule coulée, la caméra enchaîne tous les objets qui un à un reviendront à Klein teintés d'*Unheimlich*, c'est-à-dire lourds de menace mortelle [...] Trois fois Klein rencontre des miroirs, les seuls rendez-vous réussis peut-être, qui lui donnent une image "étrangement inquiétant de lui-même", étrangère » (Jean-Loup Rivière, « La race qua. (*M. Klein*) », p. 28 et p. 30).

²⁰ Dans son article, Freud traite du thème du double d'abord comme instance *intra-psychique*, plus précisément comme une production de l'inconscient. Le double est ensuite projeté à l'extérieur, par exemple dans les productions littéraires du domaine du fantastique.

défaut »²¹. En effet, marqué par la dramaturgie brechtienne²², Losey laisse planer l'ambiguïté sur les situations et les personnages, déstabilisant le spectateur pour ouvrir la réflexion du spectateur lui-même. Détestant le « naturalisme »²³, il dira qu'en tant que réalisateur il aspire à « supprimer toute sentimentalité vue comme un piège » et que « c'est une erreur de croire qu'il faut absolument s'identifier à des personnages »²⁴. Pourtant, cela ne signifie pas un parti-pris antiréaliste du réalisateur ainsi qu'une confusion volontairement maintenue jusqu'au bout entre le réel et l'imaginaire. D'abord, le spectateur reçoit au fur et à mesure beaucoup d'éléments sur cet autre Klein-juif. Comme lui, il est d'origine bourgeoise, il possède la même énergie et traite sans doute les femmes « avec la même désinvolture que Robert Klein »²⁵. De plus, au fil des indices que Klein-Delon découvre, il s'avère qu'il est devenu un résistant communiste qui participe à la préparation d'opérations armées contre l'occupant. Ainsi, s'il est bien celui qui persécute Klein-Delon, il le fait pour des raisons qui paraissent évidentes : en usurpant l'identité de ce dernier, il protège ainsi son activité politique. Malgré cela, ces éléments s'avèrent finalement éparses aussi bien pour le spectateur que pour Klein-Delon, guidé par son égocentrisme et son orgueil. Pour ce dernier, une seule chose semble compter : se disculper pour rétablir sa condition originelle de citoyen au-dessus de tout soupçon²⁶. Mieux encore, plus il s'acharne à prouver qu'il n'est pas cet autre Klein, plus les *faits* montrent le contraire.

Implicitement, le spectateur est placé face à une alternative : soit reconstituer par et pour lui-même le fil de l'enquête, soit se laisser guider par le drame en s'identifiant au Klein-Delon qui malgré sa froideur est un charmeur et une victime. À ce titre, la scène inaugurale de la visite médicale semble suggérer de prendre le parti de la première option. Dans une salle d'hôpital, une femme entièrement nue est observée, mesurée, comme un animal par un médecin qui diagnostique de probables origines sémites pour le compte de la Commission aux Affaires juives. Cette scène donne le ton d'enquête et l'atmosphère inquisitrice au film puisque le cas de cette femme est présenté comme douteux, comme le sera plus tard celui de Klein. Mais plus encore, dans le couloir de l'hôpital, la femme retrouve son mari qui a été sujet au même diagnostic avilissant. C'est alors que pour se rassurer, ils se mentent

²¹ Raphaëlle Pache, « Mensonge et ambiguïté dans *Une Anglaise romantique* », in (dir.) Denitza Bantcheva et Guy Hunebelle *Cinéaction* n° 96 : « L'univers de Joseph Losey », Paris, Editions Corlet-Télérama, 2000, p. 91.

²² Cf. par exemple Joseph Losey, in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 538, sur le rapprochement fait par Losey entre Brecht et Shakespeare. Aussi sur l'influence décisive de Brecht sur Losey : le texte d'hommage de ce dernier intitulé « L'œil du maître », paru dans *Les Cahiers du cinéma* n° 114 (décembre 1960). Il serait peut-être trop facile de désigner le film de Losey comme « brechtien ». Pourtant, il y a de nombreux personnages ambigus dans le théâtre de Brecht, comme par exemple la mère courage dans la pièce éponyme qui est à la fois coupable (profiteuse de guerre) puis victime quand les horreurs de la guerre la touchent dans sa chair. Voir aussi *Kazan/Losey*, p. 536, sur le rapport entre l'ambiguïté et la pièce *Galileo* de Brecht. Dans les années 1970, il existait en France plusieurs revues de cinéma d'orientation brechtienne comme les *Cahiers du cinéma* ou *Cinéthique* (37 numéros de 1969 à 1985). La seule consultation du numéro 274 du *Cahiers du cinéma* qui présente une critique du film en mars 1977 n'évoque pas cette filiation.

²³ Cf. Bertolt Brecht, *Journal d'Amérique* L'Arche, 2013, p. 271-272, sur la différence entre réalisme et naturalisme.

²⁴ « Joseph Losey au sujet de son film *Deux hommes en fuite* [en anglais : *Figures in a Landscape*] », *Le journal du cinéma*, réal. P. A. Boutang, traducteur : Bertrand Tavernier, 22 novembre 1970 : <http://www.ina.fr/video/I00008713>

²⁵ Joseph Losey, « Notes sur les personnages », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 7.

²⁶ Il veut agir en toutes circonstances selon la loi (il se réfère fréquemment à la loi et déclare : « je suis un bon Français et je crois dans les institutions » (« Café-restaurant La Coupole », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 48).

réciroquement en assurant que tout s'est bien passé et que le médecin n'a rien trouvé de suspect, ceci en pleine contradiction avec la scène précédente²⁷. Ainsi, ce qui doit désormais attirer notamment notre attention, c'est la précaution avec laquelle il faut se fier aux dires des personnages. À notre sens, c'est dans l'interprétation de cet épisode entier de ce préambule qu'il faut apprécier la remarque de Losey lorsqu'il dit qu'« il n'y aurait pas de film s'il n'y avait cette séquence liminaire »²⁸.

Ainsi, pour que le message du récit se dévoile, il convient d'abord de se détacher de l'idée que le film ne serait que l'expression d'un flux de conscience²⁹. Si la vérité se dérobe à un éclaircissement trop rapide et évident, ce n'est plus le cas à partir du moment où le spectateur prend du recul en dédramatisant l'intrigue et en restant critique face aux propos des personnages, notamment les nombreuses dénégations de Klein-Delon sur sa judéité. Ce que Losey dit du personnage de tueur en série M., tiré de son film de 1950, peut s'appliquer en grande partie aussi au protagoniste du film de 1976 : « Tout au long du film le personnage n'aura pas connaissance de lui-même, car autrement il n'agirait pas comme il le fait, mais quand il est finalement pris au piège, qu'il ne peut plus s'échapper, il y a pour lui un moment de vérité totale [...] »³⁰. Il y aura alors un prix à payer pour le héros, à la stupeur de celui-ci³¹. Mais pour le spectateur attentionné, l'origine juive de ce dernier devient alors peu douteuse, venant après l'accumulation d'indices troublants³². Car comme le suggère l'utilisation répétée du symbole du miroir reflétant Klein-Delon en quête de son double, cet autre juif qu'il traque, son homonyme, n'est en fait que *lui-même*³³. Ainsi, instance critique du personnage et messenger de la mort (deux thèmes souvent liés), le double de Klein-Delon (juif, résistant communiste) donne accès, en obligeant le personnage principal à le poursuivre, à une vérité dont ce dernier ne semblait pas se douter. « M. Klein apparaît alors comme l'histoire d'une quête des origines, d'un retour aux sources qui peut s'interpréter comme un retour d'une judéité refoulée »³⁴.

Une scène est révélatrice qui permet de reconstituer le passé familial du personnage et de lever un véritable secret de famille sans que Klein-Delon ne semble (ou ne veuille) s'en apercevoir : le moment où celui-ci rend visite à son père, à Strasbourg, en quête de certificats

²⁷ « Couloir hôpital – intérieur jour », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 9.

²⁸ Joseph Losey, in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 549.

²⁹ La technique littéraire du courant de conscience consiste à décrire le point de vue du héros en donnant le strict équivalent du processus de pensée de ce dernier.

³⁰ Joseph Losey dans Pierre Rissient, *Losey*, p. 81. Autre déclaration de Losey qui s'applique à Robert Klein : « il n'est pas conscient » et « indifférent » comme la plupart de ceux qui l'entourent (cf. J. Losey, *L'œil du maître*, p. 244).

³¹ La dernière scène reprend en voix off les pourparlers sur le prix du tableau entre Klein et le vendeur juif du début alors que les trains de la déportation démarrent avec le protagoniste dedans. Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 64.

³² La seule preuve matérielle qui atteste de la non-judéité du personnage principal advient lorsque Pierre, son avocat, tente de sauver son ami de la déportation à la fin du film. En effet, ce dernier tient en main les certificats de naissance des grands-parents maternels de son client, prouvant la non-judéité de Klein. Pourtant, comme on va le voir, l'analyse de l'épisode strasbourgeois antérieur, mettant en scène Klein-Delon et son père, invalide grandement la valeur de ce précieux sésame sur le plan de l'histoire familiale.

³³ Par exemple dans la scène du Café-restaurant La Coupole où se trouvait Klein-bis lorsqu'un mouvement panoramique de la caméra cadre Klein-Delon qui se voit dans un grand miroir, à la fin de la scène. (Café-restaurant La Couple –intérieur nuit, p. 48).

³⁴ Jacques Gerstenkorn, « À la recherche d'une judéité perdue : *M. Klein* de Losey », p. 191.

familiaux prouvant sa non-judéité. Aux questions de son fils, le père s'emporte : « je te dis que nous sommes Français et catholiques depuis Louis XIV ». Mais alors, qu'étaient ses ancêtres avant ? L'histoire enseigne qu'à la suite du traité de Westphalie (1648) qui mit fin à la guerre de Trente ans, Louis XIV annexa une partie de l'Alsace (région d'où sont originaire les Klein), naturalisant de nombreux juifs et les convertissant volontairement ou non au christianisme. À bien y regarder, c'est un fragment mémoriel de l'histoire d'un peuple persécuté qui resurgit à travers l'évocation du passé familial. Plus qu'un indice, l'attitude et les propos même du père sont un véritable aveu de l'origine judaïque de la famille Klein. Le doute du spectateur sur la judéité de la famille Klein s'amenuise encore lorsque le père Klein évoque l'existence d'une branche hollandaise de la famille Klein, « peut-être » juif, déclare-t-il et dont est membre un autre Robert Klein. Mais au sujet de cette branche familiale, le père ajoute avec mépris que c'est « une toute autre race »³⁵. « Affirmation suspecte par la véhémence de l'énonciation », a-t-il été dit³⁶. Ainsi, l'extrême réticence et les demi-vérités du père Klein ne s'expliquent-elles pas parce que ces Klein de Hollande ne se sont pas convertie et sont restée de confession judaïque en s'installant en Hollande, un pays connu à l'époque pour sa tolérance religieuse ? Par ailleurs, pourquoi au cours du récit Klein-Delon s'attache-t-il au tableau du gentilhomme hollandais qui relève du portrait de famille, cédé au début par le vendeur juif ? En effet, nous dit Jacques Gerstenkorn, le comportement de Klein envers cette œuvre d'art témoigne d'un attachement « [...] affectif grandissant sans commune mesure avec sa valeur commerciale »³⁷. Son attitude apparemment illogique et qui met en péril sa vie est-elle un symptôme d'un savoir inconscient ? Ce tableau qui, comme le dit Klein à la police qui vient saisir ses biens, n'est « pas une marchandise mais personnel »³⁸, est-il « l'inscription d'une généalogie commune »³⁹ ? Autrement dit, poursuit Gerstenkorn, « le texte-filmique suggère par là-même un roman familial sous-jacent qui présente à nouveau l'identité juive comme quelque fondement enfoui, obscur, souterrain »⁴⁰. C'est comme si l'épaisseur de la discursivité de la parole subjective qui avait pour mission de tromper et laissait finalement apparaître la froide structure de l'histoire objective, continuum de la persécution des Juifs depuis des siècles, actualisée sous l'Occupation, et à laquelle le personnage principal se rattache à son insu. D'ailleurs, le nom même du protagoniste (donnant son nom au film) n'est-il pas un élément révélateur ? En effet, à l'évidence, Klein est *a priori* un patronyme d'origine juif. N'est-ce pas ce que lui suggère le vendeur juif (joué par Jean Bouise), après la découverte sur le pas de la porte de Klein-Delon des *Informations juives*, lorsqu'il rétorque à ce dernier en guise d'adieu : « bonne chance à vous, monsieur Klein », en insistant énigmatiquement sur le nom qu'il vient de prononcer⁴¹. L'effet est redoublé lorsqu'après avoir regardé son visiteur partir, Klein reste sur le pas de la porte, le journal en

³⁵ Appartement Père Klein – intérieur jour, *L'Avant-scène*, n° 175, p. 46 et p. 47.

³⁶ Jacques Gerstenkorn, « À la recherche d'une judéité perdue », p. 191 note 12.

³⁷ Ibid.

³⁸ « Appartement Klein – intérieur jour », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 52.

³⁹ Martine Chard-Hutchinson, « M. Klein ou le visage de l'Autre », in *Cinémaction* n° 96 : « L'univers de Joseph Losey », p. 161.

⁴⁰ Jacques Gerstenkorn, « À la recherche d'une judéité perdue », p. 191

⁴¹ Il est étrange que la retranscription des dialogues oublie d'ajouter le patronyme « Klein » à cette phrase prononcée par le vendeur juif. Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 12.

question dans les mains puis se découvre dans un miroir accroché au mur⁴². Mis à distance jusqu'ici par Klein-Delon, le nom comme porteur d'une vérité refoulée fait retour sous la pression des conditions extérieures.

L'attitude ambiguë du personnage principal fait alors sens, notamment la ténacité paradoxale dont il fait preuve et le fait qu'il qui va jusqu'à louer le même appartement que son double. De plus, sans vraiment s'en apercevoir, sauf lorsque des lueurs d'inquiétude assombrissent son visage, c'est lui-même et lui seul qui est en train de construire le piège qui lui sera fatal. En effet, si Klein-bis est sans doute le responsable de l'envoi des *Informations juives* à Klein-Delon, c'est bien ce dernier et lui-seul qui se désigne comme potentiellement juif à la préfecture, donnant l'occasion à la Commission aux Affaires juives d'entamer une procédure judiciaire à son encontre⁴³.

À présent, les nombreux rapprochements avec les nouvelles citées de Poe s'éclairent. « La lettre volée » est une enquête du détective privé Dupin à la recherche d'une lettre compromettante qu'il découvrira par sa seule logique. En fait, cette lettre cachée par l'adversaire de Dupin (lequel, si l'on croit Jean-Claude Miner n'est autre qu'un double sororal) a été dissimulée mais paradoxalement à la vue de tous⁴⁴. Comme le nom de Klein, la vérité est apparemment cachée bien qu'elle soit exposée à la vue de tous les spectateurs et accessible à ceux qui utilisent leur raison et qui font preuve de distance critique. Quant à « William Wilson », le personnage principal éponyme poursuit un double harceleur jusqu'au combat final mortel avec celui-ci qui s'avère n'est autre que lui-même, ainsi d'ailleurs que la structure répétitive du nom du personnage le suggère dès le début (Will...will)⁴⁵.

Le messager du retour du refoulé

Un autre thème important est le rôle efficient joué par l'idéologie, en l'occurrence l'antisémitisme, comme obscurcissement de la mémoire individuelle et collective. Comme l'a relevé Michel Sineux (de *Positif*), Klein Delon « présente dans son comportement toutes les caractéristiques négatives dévolues au "Juif" dans l'imagerie antisémite : cupidité, cynisme, indifférence, sournoiserie »⁴⁶. Autrement dit, il est « [...] à la fois le juif et son antisémite »⁴⁷. C'est donc comme si l'enquête sollicitait le personnage principal (en vain) à lutter contre son antisémitisme implicite par un processus de désillusionnement narcissique afin d'accéder à la vérité objective des indices qu'il rencontre. Par rapport à Klein-Delon, le double lui renvoie une image inversée de courage politique et d'abnégation, ce qu'il aurait pu ou dû être. Mais plus encore, il joue un rôle de *messager*. En effet, Klein-bis peut être considéré comme une

⁴² « Première scène dans l'appartement de Klein, intérieur jour ». Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 14.

⁴³ « Préfecture – bureau fonctionnaire –intérieur jour » : « Fonctionnaire : *Effectivement, il y a un Robert Klein, mais l'adresse n'est pas la même. [...] Fonctionnaire : Adresse ? Klein : 136, rue du Bac* » (Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 14). Ainsi, l'emballage de l'intrigue provient du fait extraordinaire qu'il s'enferme dans son propre piège en se rendant à la police.

⁴⁴ Cf. Jean-Claude Milner, « Retour à *La lettre volée* », *Détections fictives*, Paris, Seuil, 1985.

⁴⁵ Selon Alain Jaubert, le titre évoque la paternité de la nouvelle avec les drames shakespeariens (« *I am son of William [Shakespeare]* »). Cf. Alain Jaubert, « Présentation », in E. A. Poe, *Ne pariez jamais votre tête au diable. Et autres contes non traduits par Baudelaire*, trad. Alain Jaubert, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 38-39.

⁴⁶ Michel Sineux, « L'envers des miroirs », p. 14.

⁴⁷ Jean-Loup Rivière, « La race qua. (*M. Klein*) », p. 30.

sorte de figure *concrète* d'« Angelus Novus », l'ange nouveau de l'histoire popularisé par l'écrivain et philosophe Walter Benjamin⁴⁸. La fonction de cette figure symbolique est révélée par celui-ci : il « préfère libérer les hommes en les dépouillant, plutôt que de les rendre heureux en leur donnant »⁴⁹. Dans *M. Klein*, l'ange dont le visage fixe le passé pour le restaurer serait d'ailleurs de nature démoniaque (notamment par son appartenance au thème du double) plutôt qu'angélique⁵⁰. Il mène un combat contre le vautour représenté sur une tapisserie mis à la vente aux enchères et qui symbolise la psychologie et la situation de Klein-Delon : un oiseau de proie, figurant l'indifférence, la cruauté, l'arrogance et l'avidité, et dont « le cœur [est] transpercé d'une flèche, [et] qui continue à voler »⁵¹, touché comme le personnage principal⁵². Si l'ange de Benjamin a pour fonction de réveiller les morts dans la conscience collective actuelle, il n'y a aucun réveil spirituel, aucune remémoration, qui advient chez l'élus Klein-Delon à qui l'ange s'adresse. Car si l'appel des générations passées trouve son chemin dans le dénouement final en réunissant l'individuel et le collectif, c'est malgré Klein-Delon qui, guidé surtout par sa curiosité et son sentiment de supériorité, n'acquiesce à aucun événement qui lui arrive. Il est vrai que l'on peut voir l'attitude finale de ce dernier comme une sorte de rédemption puisqu'auparavant non seulement dans le film le vautour symbolise alternativement l'indifférence et le remord mais le protagoniste lui-même déclare implicitement connaître le remord⁵³. Lui qui était jusqu'à maintenant profiteur des persécutions antisémites va se transformer en victime de celles-ci : dépouillé puis finalement raflé et déporté. Néanmoins, il semble que le propos du film est plus proche d'une problématique socio-politique plutôt que purement morale car si Klein-Delon partage finalement le sort de la condition juive, c'est bien malgré lui.

C'est l'approche méthodologique du matérialisme historique qu'il convient de invoquer, celle qui consiste à ne pas juger un individu d'après l'idée qu'il se fait de lui-même tout comme on ne saurait juger une époque de bouleversement d'après la conscience qu'elle a

⁴⁸ Dans le film, et sans que cela n'entraîne forcément une contradiction avec notre interprétation, Klein-bis est plutôt comparé à « un serpent en hibernation qui attend la bonne saison » pour attaquer, en l'occurrence le vautour (Klein-Delon), c'est-à-dire le mal. Cf. « Château – chambre Klein – intérieur nuit », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 25.

⁴⁹ Walter Benjamin, « Karl Krauss », III. Inhumain, [1931], trad. de l'all. Par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, in W. Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 272.

⁵⁰ Le caractère satanique de l'ange nouveau de W. Benjamin et son rapport avec la Kabbale juive ont été soulignés par Gershom Scholem. Selon ce dernier, cet ange serait donc un ange déchu en révolte. Le mot Satan signifie en hébreu « accusateur ». Cf. G. Scholem, *Benjamin et son ange*, trad. de l'all. Philippe Ivernel, Paris, Payot, « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 1995, p. 108, p. 114, p. 119, p. 141, p. 147, notamment. Cf. aussi le jugement sur la thèse de Benjamin de B. Brecht en août 1941 : B. Brecht, *Journal d'Amérique*, p. 11-12.

⁵¹ « Salle des vente », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 13.

⁵² S'il y avait besoin, le lien est confirmé plus tard par Florence qui range Klein-Delon dans la famille des oiseaux de proie, c'est-à-dire la bourgeoisie d'affaire égoïste à laquelle il appartient. Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 25.

⁵³ Père Klein : « [...] Tu as déjà entendu parler de remords ? » Klein : Oui. C'est comme un vautour transpercé d'une flèche qui pourtant continue à voler », dans la scène « Strasbourg – rue et quai – extérieur jour », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 44. Par ailleurs, on a pu se demander « qui est donc cet être qui, à la fin de son parcours identitaire, choisit d'endosser et de partager le destin des 12 884 juifs du Vél d'Hiv qui seront déportés ? » (« Monsieur Klein », *Télédoc, le petit guide télé pour la classe*, CNDP, 2007). Pourtant, rien n'indique qu'il y ait une prise de conscience : « Dans l'autobus [de la rafle], [Klein] affirme encore qu'il n'est pas concerné ! Superbe dénégation de la parole par l'image » (Jacques Gerstenkorn, « À la recherche d'une judéité perdue », p. 191 note 13).

d'elle-même⁵⁴. Pour le spectateur, il doit s'agir de mener un combat rationnel contre l'opacité des subjectivités afin de suivre le fil qui mène à l'identité de Klein, laquelle est le produit de la succession des générations passées. Chez Benjamin, l'ange nouveau jouait un rôle de dénonciation pour ceux (y compris les tenants du matérialisme historique) qui s'étaient compromis dans les illusions du « progrès », vision héritée des Lumières du XVIII^e siècle. Mais ce progrès idyllique se révèle être en réalité une succession de catastrophes humaines : guerres, massacres, domination. À la différence de ce que décrit cet écrivain, ce n'est pas contre cette vision d'un progrès⁵⁵ linéaire de l'histoire contre laquelle lutte l'ange de *M. Klein* mais contre l'indifférence qu'utilise à son avantage l'antisémitisme ambiant. Car Klein-Delon n'est pas seulement « apolitique » dans un sens hégélien⁵⁶ (il se contente de faire des affaires) mais bien doté d'une fausse conscience, ce qui revient à remarquer l'influence qu'a sur lui l'idéologie antisémite. Autrement dit, à l'occasion d'une grande crise historique, l'ange démonique vient rendre visite au protagoniste qui jusque-là avait évité la politique (en accord avec son narcissisme) et avait accepté l'idéologie dominante. Les événements historiques font alors irruption jusque dans sa vie privée et familiale avec ses bouleversements et ses catastrophes.

Toujours si l'on reste dans le domaine du symbolique, le démon de l'histoire ne combat pas seulement la situation de Klein-Delon mais tout autant celle d'une partie de la société française de l'époque. Il s'agit bien d'une leçon politique en guise d'avertissement pour le futur, particulièrement sur la complicité de la bourgeoisie française avec l'occupant allemand (ce dernier étant volontairement très peu montré pour ne pas que l'on prenne le film pour une simple reconstitution historique)⁵⁷. C'est donc une véritable théorie du mécanisme de l'idéologie antisémite, genre particulier du racisme qui sert à fabriquer un bouc émissaire, que Losey suggère. C'est particulièrement manifeste dans la scène du cabaret où le portrait de Pétain nous est montré, non celui d'Hitler⁵⁸. En effet, cette scène est cruciale pour comprendre l'enjeu du film, comme l'atteste Losey : « c'est une scène clé du film, en ce qu'elle a des rapports avec la visite médicale de la Juive au début et avec tout le processus de la bureaucratie qui s'enchaîne et finalement s'enclenche à la fin »⁵⁹. De quoi s'agit-il ? Klein-Delon ainsi que d'autres spectateurs appartenant à la bonne société française collaborationniste ou à l'état-major allemand, assistent à une représentation de cabaret (dont l'affinité est établie avec le film allemand de 1940 : *Le Juif Süß*)⁶⁰. C'est ainsi que l'assistance est visiblement amusée lorsqu'un « juif » selon les stéréotypes antisémites (personnage au nez crochu, vulgaire et obscène), s'apprête à dépouiller de ses bijoux une

⁵⁴ Cf. Karl Marx, « Avant-propos » à *Contribution à la critique de l'économie politique* (1859), in Karl Marx, *Œuvres philosophiques*, trad. Lucien Sève, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2011, p. 259.

⁵⁵ Chez W. Benjamin, l'Ange Nouveau lutte contre la tempête du progrès. Cf. « Sur le concept d'histoire » [1940], thèse IX, in W. Benjamin, *Œuvres III*, p. 434.

⁵⁶ Cf. Domenico Losurdo, *Critique de l'apolitisme*, Paris, Delga, 2012, pour la leçon de Hegel sur la généalogie de l'idéologie de l'apolitisme.

⁵⁷ Joseph Losey : « Je voulais que la présence allemande soit réduite au minimum. Je voulais montrer aussi que la vie quotidienne continuait comme à l'ordinaire », in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 550.

⁵⁸ « Théâtre-cabaret – intérieur nuit », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 47.

⁵⁹ Joseph Losey in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 542.

⁶⁰ « À côté de la simili-boutique, une palissade couverte d'affiches dont celle du film allemand *Le Juif Süß* » dans la scène « Théâtre-cabaret – intérieur nuit », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 47.

veuve innocente (jouée par un travesti)⁶¹. Le montage de champ et de contre-champ entre le spectacle et le public suggère qu'il y a un enjeu dans cette représentation, plus profond qu'un vulgaire acquiescement idéologique d'ordre collaborationniste chez cette bourgeoisie française. N'est-ce pas la répétition, au plan collectif et non plus individuelle (Klein-Delon et son double), d'un effet de miroir ? En effet, les spectateurs se complaisent en regardant le spectacle d'un autre qui est dépeint avec tous les attributs comportementaux (avarice, grossièreté, cruauté, etc.) qu'eux-mêmes possèdent. Dans l'imagerie antisémite, le Juif est donc le bouc *émissaire* qui permet de se décharger pulsionnellement de ses côtés noirs en les lui attribuant⁶².

Comme avec Klein-Delon, le Juif fait office de double spéculaire mais, si l'on fait une nouvelle fois appel au discours freudien, il tient un rôle plus originaire que celui d'auto-observation et critique : celui de se mettre à l'abri de la contestation irrécusable que lui oppose la réalité⁶³. L'idéologie antisémite est produite à la place du réel pour remplir une fonction de substitut⁶⁴. À ce titre, la scène du cabaret antisémite sert à représenter et à dissimuler à soi-même *et aux autres* la sordidité du monde du profit et de la collaboration⁶⁵. Mais plus spécifiquement, le gain narcissique pour les antisémites n'est pas négligeable : ils mobilisent une idéologie-fiction, essentialiste et anhistorique, qui leur permet de combattre le réel historique, lequel bat en brèche leur figure mythique du Juif présenté comme élément inassimilable et comme ennemi intérieur. Autrement dit, c'est la fonction de l'idéologie dans sa dimension ou modalité projective qui nous est présentée dans cette scène. Par conséquent, le processus idéologique de l'antisémitisme est un reflet fantastique dont l'inversion concerne non les représentations mais les personnes à qui l'on attribue ses idées (le Juif). Cela permet, par rejet de l'autre, de désigner à la société un responsable imaginaire et secondairement de s'auto-illusionner pour ceux qui en sont les véritables porteurs. Pourtant, les rapaces ne sont pas les Juifs mais cette société égocentrique et profiteuse auquel fait partie Klein-Delon qui entretient le mythe antisémite en dépit de l'histoire. En résumé, c'est la thèse fondamentale de la non-innocence de l'idéologie (bourgeoise et antisémite, en l'occurrence), c'est-à-dire son caractère *transclassiste* qu'il faut retenir dans ce film⁶⁶.

Mr. Klein est assurément un film humaniste qui dénonce le fait que la société française collaborationniste a dévoré ses propres enfants. Losey ira jusqu'à déclarer : « ce film n'est pas un film sur l'antisémitisme [...] mais sur l'horreur de ce que des Français faisaient à d'autres français, sur l'horreur de ce que des gens ordinaires faisaient à d'autres gens ordinaires »⁶⁷. Car ce film montre une persécution antisémite non contre des juifs apatrides mais contre des juifs *assimilés* de longue date (comme la famille du personnage principal ou celle de la scène

⁶¹ Théâtre-cabaret – intérieur nuit, p. 47.

⁶² Jacques G. Perret, qui a réalisé le découpage et la retranscription des dialogues du film a perçu cette violence antisémite. En observant les spectateurs, dit-il, « [...] on a l'impression qu'ils s'amuse vraiment, mais derrière ces rires, on sent une excitation qui n'est pas de la gaieté. On devine un sentiment différent, plus complexe, une violence où se mêlent la rage et la haine, en plus de la dérision » (*L'Avant-scène*, n° 175, p. 47)

⁶³ S. Freud, « L'inquiétant étranger », p. 238-239 et p. 254.

⁶⁴ Cf. Paul-Laurent Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, Puf, « Quadrige », 1978, 1999, p. 74-75.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 182 et p. 214.

⁶⁶ Cf. Patrick Tort, *Marx et le problème de l'idéologie*, Paris, L'Harmattan, 1988, 2006.

⁶⁷ Joseph Losey dans l'interview de Liliane de Kermarec du 26 janvier 1976 à la télévision française (archives INA). Cf. « Histoire d'un film ».

du château). Des citoyens français tout simplement, désignés comme des étrangers à la nation. Autrement dit, sur un plan éthique, le film montre « l'inhumanité de l'homme envers l'homme »⁶⁸. Le réalisateur dénonce ainsi *l'indifférence* de la bourgeoisie française et d'une bonne part de la société à ce qui déroule autour d'elles⁶⁹. Finalement, le but moral du film n'est pas tant de montrer, par l'accumulation des faits qui nous sont présentés que Klein-Delon est d'origine judaïque. Comme le dit Gerstenekorn en parlant de la Grande Rafle mais que nous appliquons au film en général, il « [...] vaut moins pour sa singularité que pour son exemplarité⁷⁰. « Nous sommes tous des juifs hollandais »⁷¹ comme l'a dit M. Ciment. L'intérêt de cette fable est de montrer l'inhumanité, et ses conséquences discriminatoires, voire criminelles, d'une société se réglant sur l'origine de ses habitants plutôt que sur ce qu'ils font. En somme, c'est une leçon d'humanisme.

⁶⁸ Joseph Losey, *L'œil du maître*, p. 243.

⁶⁹ Bien que disparates, les cas de personnages qui manifestent leur opposition à l'antisémitisme ambiant et à la collaboration, voire qui font preuve à divers degrés de courage, sont nombreux : Il y a d'abord Klein-bis qui appartient visiblement à la résistance communiste (confirmé par Losey dans l'entretien donné à M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 547) ; Janine, l'amante de Klein-Delon fait preuve de « compassion pour les victimes de la Grande Rafle » (*L'Avant-scène*, n° 175, p. 7) ; les ouvrières de l'usine de munitions protègent la fille que recherche Klein-Delon par une complicité tacite afin d'éloigner ce dernier (Rue – extérieur jour, *L'Avant-scène*, n° 175, p. 50) ; le gardien de la morgue qui permet à Klein-Delon de voir les corps de résistants en allant à l'encontre de la police, exprime sa sympathie pour la résistance : « je ferais la même chose si j'étais un peu plus jeune ou plus courageux ! » (« Morgue – intérieur soir », *L'Avant-scène*, n° 175, p. 56). Même la concierge méfiante fait preuve de courage : Losey avait d'ailleurs voulu dans un premier temps faire de ce personnage une juive cultivée qui cachait son identité pour mieux participer à la Résistance. Il est donc possible que même dans le scénario final elle « se situe à la périphérie de la Résistance » et tente « de dissimuler ses origines sociales en affectant une vulgarité qui lui est étrangère »

(J. Losey in M. Ciment, *Kazan/Losey*, p. 548-549).

⁷⁰ Jacques Gerstenekorn, « À la recherche d'une judéité perdue », p. 190.

⁷¹ Cf. *L'Avant-scène*, n° 175, p. 66, qui cite M. Ciment s'exprimant dans *Positif* de juillet-août 1976.