À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

Figures du résistant imposteur dans la fiction sur la Seconde Guerre mondiale

Clément SIGALAS

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/2706-figures-du-resistant-imposteur-dans-la-fiction-sur-la-seconde-guerre-mondiale
DOI : numerev_2078
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : SIGALAS, C. (2017) Figures du résistant imposteur dans la fiction sur la Seconde Guerre mondiale. *À l'épreuve*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2078

Si la Grande Guerre a vite trouvé dans le Thomas de Jean Cocteau sa plus célèbre figure d'imposteur (*Thomas l'imposteur*, 1923), il aura fallu plus de temps pour qu'émerge son équivalent dans les fictions sur la Seconde Guerre mondiale. Sans doute le personnage d'Albert Dehousse, protagoniste du roman *Un héros très discret*, de Jean-François Deniau (1989), et surtout de son adaptation filmique par Jacques Audiard en 1996, remplit-il cet office. Le film, qui a obtenu la palme du meilleur scénario au festival de Cannes et attiré plus d'un demi-million de spectateurs en salles[1], raconte l'histoire (fictive) d'un faux résistant montant de toute pièce sa légende à la Libération et accédant à un haut grade militaire, avant de voir sa supercherie découverte. Il fournit à la fois un regard historique sur la Seconde Guerre mondiale et une réflexion plus large sur le statut de l'imposteur. D'une part, il reprend une figure connue â mais qui n'avait jamais jusqu'alors fait l'objet d'un traitement aussi serré â des récits sur la guerre, figure dont il ressaisit, cinquante ans après le conflit, l'importance symbolique majeure. D'autre part, il interroge la puissance de fascination du mensonge, et, partant, de la fiction. Traitant donc à la fois d'une «imposture *dans* la fiction» (l'histoire d'Albert Dehousse) et d'une «imposture *de* la fiction[2] » (le film intègre de fausses séquences documentaires), selon une distinction établie par Nathalie Kremer, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat, *Un héros très discret* invite à remonter aux lendemains de la Libération pour réfléchir au sens, aux mutations et aux permanences de la figure de l'imposteur résistant.

Mots-clés :

Si la Grande Guerre a vite trouvé dans le Thomas de Jean Cocteau sa plus célèbre figure d'imposteur (*Thomas l'imposteur*, 1923), il aura fallu plus de temps pour qu'émerge son équivalent dans les fictions sur la Seconde Guerre mondiale. Sans doute le personnage d'Albert Dehousse, protagoniste du roman *Un héros très discret*, de Jean-François Deniau (1989), et surtout de son adaptation filmique par Jacques Audiard en 1996, remplit-il cet office. Le film, qui a obtenu la palme du meilleur scénario au festival de Cannes et attiré plus d'un demi-million de spectateurs en salles[1], raconte l'histoire (fictive) d'un faux résistant montant de toute pièce sa légende à la Libération et accédant à un haut grade militaire, avant de voir sa supercherie découverte. Il fournit à la fois un regard historique sur la Seconde Guerre mondiale et une réflexion plus large sur le statut de l'imposteur. D'une part, il reprend une figure connue â mais qui n'avait jamais jusqu'alors fait l'objet d'un traitement aussi serré â des récits sur la

guerre, figure dont il ressaisit, cinquante ans après le conflit, l'importance symbolique majeure. D'autre part, il interroge la puissance de fascination du mensonge, et, partant, de la fiction. Traitant donc à la fois d'une «imposture *dans* la fiction» (l'histoire d'Albert Dehousse) et d'une «imposture *de* la fiction[2]» (le film intègre de fausses séquences documentaires), selon une distinction établie par Nathalie Kremer, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat, *Un héros très discret* invite à remonter aux lendemains de la Libération pour réfléchir au sens, aux mutations et aux permanences de la figure de l'imposteur résistant.

Plus précisément, on voudrait montrer comment cette figure s'est progressivement chargée en complexité, au fur et à mesure que son appréhension se dégageait de l'urgence de l'événement et que la perspective historique et morale première s'effaçait au profit d'une interrogation sur la fascination exercée par ce personnage-type. On adoptera un parcours en trois temps, qui correspondent cependant moins à trois périodes qu'à trois variations sur le statut de l'imposteur, selon qu'il est la cible d'une dénonciation, la métaphore d'une culpabilité ou l'objet d'une fascination. Dans le premier cas, c'est-à-dire principalement dans plusieurs romans importants publiés dans l'immédiat après-guerre, à une époque qui exige de la clarté après la confusion des années de guerre, l'imposteur (le faux résistant) est une figure du mal aussitôt dénoncée comme telle, un Autre auquel la communauté doit arracher son masque pour se régénérer. Dans le deuxième cas, illustré par *La grande éclipse* d'Alain Bosquet (1952), roman méconnu, mais très intéressant par sa façon à la fois de récrire *Thomas l'imposteur* et d'opérer un important changement de perspective, l'imposteur n'est plus un Autre mystificateur, mais un Soi-même exprimant une impuissance collective. Loin d'être un héraut du mal, l'imposteur met en lumière la part de culpabilité qui ronge le grand récit héroïque français. Enfin, tout l'intérêt du troisième et dernier cas de figure, celui d'*Un héros très discret*, est à la fois de ressaisir l'importance du faux pendant et après la Seconde Guerre mondiale et de quitter l'ancrage historique pour initier une réflexion sur le statut proprement mythique de l'imposteur et sa parenté avec l'écriture fictionnelle.

L'imposture ou le mensonge de l'Autre

Le personnage du résistant imposteur émerge dans la fiction dès la Libération. Sans être omniprésent – l'époque lui préfère de loin celui du résistant –, il constitue une figure relativement connue, dont il faut d'abord comprendre le contexte de création pour identifier la fonction.

L'une des caractéristiques majeures de la Seconde Guerre mondiale est d'avoir été une «guerre du faux» (Umberto Eco), et ce à plusieurs égards. C'est une guerre de propagande, tout d'abord, délivrant des vérités totalement inconciliables selon que l'on prend ses sources à Radio Paris ou à Radio Londres â□□ l'imposture désignant alors tantôt le gouvernement de la France libre, qui n'avait pas reçu les pleins pouvoirs de l'Assemblée nationale en 1940, tantôt le gouvernement de Vichy, non élu. À la Libération, c'est la question du double jeu de Vichy, à laquelle les procès des grands

collaborateurs donneront bientôt un large écho, qui contribue à brouiller les lignes entre (vrais) gages donnés à l'Allemagne nazie et (faux) soutien à la Résistance. Sur un plan bien plus prosaïque, mais dont un très grand nombre d'écrits font état et dont on voit bien à quel point il a pu marquer les esprits, la vie sous l'Occupation a donné lieu à un véritable déferlement de produits de substitution et ersatz en tous genres : charbon blanc et bonbons vitaminés[3], limonade saccharinée[4], œufs en poudre et artichauts déshydratés donnant à la vitrine des fameux crémiers d'*Au bon beurre* l'apparence d'une «douce et moqueuse imposture[5]». Sur le plan militaire, enfin, les spécificités de la lutte clandestine et de la guerre du renseignement ont mis à l'honneur le déguisement et la facticité. Les «fausses cartes, les fausses déclarations, le mensonge» figurent parmi les «plaisirs» de l'Occupation recensés par Jean Paulhan[6], ce que confirment bien des récits de résistants. Dans *Mes évasions*, le général Giraud raconte ainsi s'être évadé en se faisant passer pour un ingénieur en soie artificielle, muni de fausses lunettes et de fausses moustaches. Alain Bosquet explique quant à lui, dans son autofiction, comment les services de contre-espionnage alliés se sont attelés à multiplier les «fausses nouvelles, [l]es feintes, [l]es débarquements presque garantis», afin qu'«au milieu de ces renseignements, les vrais ne serv[ent] à rien[7] », et le résistant Pierre Nord, dans un roman s'appuyant sur son expérience réelle, fait dire à l'un de ses personnages: «Vous n'êtes, en somme, que l'un des milliers de microbes, poisons et virus d'une énorme entreprise d'intoxication[8]».

L'après-guerre exige une désintoxication, et la figure de l'imposteur sert dès lors très précisément à indiquer que la maladie est loin d'être éradiquée. Le terme d'imposteur, avec ce qu'il charrie de péjoratif, ne désigne jamais le rusé résistant dont il vient d'être question, mais le faux résistant, celui qui s'invente un passé résistant dans les derniers mois du conflit, et qu'un bon nombre de fictions d'après-guerre s'acharnent à épingler. Elles se fondent sur «la dichotomie vérité/imposture[9]» identifiée par Marc Angenot dans ses travaux sur la parole pamphlétaire. Si elles ne sont pas toutes, loin de là, des pamphlets au sens propre, elles font une large place à la dénonciation satirique d'un état de fait social et adoptent une même configuration: un narrateur, garant de la vérité, récuse une «imposture» ou l'une de ses variantes recensées par Marc Angenot, «scandale, escroquerie, mystification, charlatanisme, usurpation[10]». La figure de l'imposteur devient l'image d'une confusion historique qui confine à la crise d'identité nationale, voire, dans les milieux proches de la collaboration (chez Marcel Aymé, par exemple), celle d'une usurpation politique.

Dans le premier cas, les romans mettent en lumière la confusion et les menus arrangements avec la vérité qui caractérisent la sortie de la guerre. Les journées de la Libération constituent dans cette perspective le cadre privilégié de la dénonciation, parce qu'elles donnent à voir un contraste maximal entre l'image (idéalisée) d'un pays vainqueur et unifié (ce qu'Henry Rousso, puis Sylvie Lindeperg ont qualifié de «souvenir-écran» et que symbolise le film *La libération de Paris*, en 1944[11]) et le ferment de désordre qu'incarne la figure de l'imposteur. C'est le cas par exemple dans le tableau de la Libération donné par René Fallet dans *Banlieue sud-est*, roman qui fait beaucoup parler de lui en 1947:

> L'unanimité nationale n'est plus un vain mot. Monsieur Moudeveau oublie magnanimement les 500 billets qu'il a touchés du Reich pour « des bricoles », astique ses décorations, et décrasse un vieux pistolet pour courir sus à l'occupant[12].

Ce seul exemple, caractéristique du traitement de l'imposture dans la période, fait écho à deux réflexions d'Anne-Marie Callet-Bianco dans un article sur la fortune des personnages d'imposteurs dans la littérature romantique. D'une part, l'imposteur est une figure politique «qui fait fonction de révélateur» en pointant un dysfonctionnement de la société (ici, une vision irénique du peuple français en guerre). D'autre part, l'immédiat après-guerre rappelle la France de la première moitié du xix^{e} s., quand «tout â noms et titres soigneusement cachés puis repris, anciennes appartenances rompues, hiérarchies traditionnelles niées â concourt à la complexité[13]». La France de la Libération, déstabilisée par la «guerre du faux» évoquée plus haut, connaît une «crise d'identité» nationale dont le signe le plus sûr est l'émergence du personnage de l'imposteur.

Un autre imposteur, sensiblement à la même époque, nous ramène plus loin encore dans le temps, aux origines médiévales de la figure telles que les a identifiées Arlette Bouloumié dans *L'imposture dans la littérature*[14]. Il s'agit de Merlandon, dans *La peau et les os* de Georges Hyvernaud (1949). Merlandon est le prototype du personnage moyen qui s'invente un passé héroïque, en l'occurrence en récupérant la mémoire d'un résistant dénommé Ruche, torturé puis fusillé:

> C'est autour de Ruche que s'enroulent les souvenirs de Merlandon. […] Il s'est doucement glissé dans le destin de Ruche, dans le combat et le silence de Ruche. Il enchevêtre dans ses récits ambigus et pathétiques ce que Ruche a fait et ce qu'il a fait, lui, Merlandon, et ce qu'il aurait pu faire[15].

«S'enrouler», «se glisser»: Merlandon ressemble au serpent de la Genèse, brouillant les distinctions auparavant bien établies. La Libération est le temps de la confusion collective, dénoncée par un narrateur «étranger à ce drame confus» et, de ce fait, capable de déceler les «ruses du langage[16]» - encore un attribut du diable, qui fera le succès de Renart au Moyen Âge. L'imposteur chez Hyvernaud symbolise le «mythe exaltant» d'une nation qui se joue la comédie de l'héroïsme généralisé.

La dénonciation de l'imposture culmine dans *Les forêts de la nuit* de Jean-Louis Curtis, prix Goncourt 1947. C'est dans ce roman qu'on trouve le personnage le plus développé d'imposteur, en la personne de Darricade, homme d'une «adroite duplicité[17]», ancien Croix-de-feu avant la guerre, politiquement réactionnaire, mais qui, sentant le vent tourner, s'engage secrètement dans la Résistance tout en donnant des gages à l'occupant allemand. Là encore, cependant, le personnage n'est que le révélateur d'une imposture plus générale, qui se dit par le vocabulaire de la comédie. Si, chez Fallet, les

journées de la Libération constituaient une «tragi-comédie[18]», elles se révèlent chez Curtis une «médiocre pantalonnade», un «guignol» ou un «prodigieux spectacle[19]». Quand la foule, décrite comme passive sous l'Occupation, se réjouit de tondre quelques femmes tenues pour suspectes, l'imposture est reine, et le motif du «monde inversé», considéré par Marc Angenot comme un *topos* du pamphlet, refait surface à travers la mention du «sot carnaval des femmes punies[20]». «Le spectacle du scandale et de l'imposture réclame d'abord l'explosion de colère[21]», écrit le même Marc Angenot. C'est exactement le cas dans *Les Forêts de la nuit*:

> Il aurait voulu qu'une automitrailleuse allemande fît irruption tout à coup sur la place, et cinglât de son fouet meurtrier la populace. Qu'il serait bon de les entendre hurler de peur, de les voir se carapater, se culbuter, se piétiner dans une panique éperdue[22].

La «sainte colère» du personnage donne au texte une couleur proprement apocalyptique, aux deux sens du terme: il peint une atmosphère de fin du monde et dévoile la mystification de ceux qui se refont une virginité sur le dos de quelques boucs émissaires, avant d'appeler sur eux la colère de Dieu, l'automitrailleuse allemande jouant le rôle des cavaliers de l'Apocalypse. Le règne de la confusion suscite un fantasme de dévoilement et de justice.

On l'a dit, ces divers récits d'une imposture ont un sens politique marqué. Ils évitent cependant la partisanerie, au sens où ils ne militent jamais en faveur de tel ou tel parti, à l'exception des tableaux de la Libération dressés par les écrivains proches de l'extrême droite, qui doivent être traités à part. On sait que la dénonciation de l'imposture a toujours été une façon de s'attaquer aux pouvoirs en place, médecins chez Molière ou prêtres chez Bernanos. Pas étonnant dès lors, dans le contexte de la Libération, que les écrivains proches de la collaboration s'en prennent à ces nouveaux «tenants de l'ordre établi[23]» que sont les résistants. Autour de l'année 1947 se forge dans ces milieux le concept de «résistantialisme», qui désigne, non pas un rejet de la Résistance, mais une critique des «fanfarons de la dernière heure» et de la façon dont les communistes auraient pris le contrôle de la Résistance à la Libération: le régime de Vichy était tout à fait légitime après la débâcle, il a joué un habile double jeu avec les Allemands et doit donc être considéré comme une force de la Résistance au même titre que les gaullistes et les communistes[24]. Dans cette perspective, la figure de l'imposteur est évidemment celle qui s'impose pour dénoncer l'usurpation communiste. Si Curtis échappe à cette catégorie, car il ne justifie jamais le soutien à Vichy et ne s'attaque pas particulièrement aux communistes, *l'Uranus* de Marcel Aymé (1948) est tout entier le récit de cette usurpation et du «mensonge colossal» de la Libération. Une citation suffit à en donner un bon aperçu:

> Les hypocrites se chiffraient maintenant par millions. Dans toutes les provinces de France, dans tous les villages, dans les grandes villes et dans

> les petites, il voyait grouiller ces gens à double visage, reconnaissables à une attitude un peu gênée et composée, au ton doucereux de leurs propos, à l'art d'utiliser les silences dans la conversation, à leurs sourires conciliants et légèrement serviles, comme s'ils étaient des inférieurs[25].

Il faut bien comprendre que ces «hypocrites», ces comédiens, ne sont pas en cause, puisqu'ils le sont comme par obligation sociale: la véritable faute incombe à un régime politique qui contraint tout un peuple â honnêtement pétainiste… â au mensonge héroïque et unanimiste, et instaure, avec l'épuration, une nouvelle tyrannie visiblement pire que celle qui sévissait sous l'Occupation.

Le cas d'*Uranus*, dans sa partialité même et son outrance, illustre au mieux la fonction politique que revêt la figure de l'imposteur dans l'immédiat après-guerre. Il ne doit pas faire croire que cette dernière est réservée à l'extrême droite – Fallet et Hyvernaud sont de gauche, favorables à la Résistance, et ils contestent le discours héroïque sans accréditer la légende noire de l'épuration â , mais il partage avec *Banlieue sud-est* ou *La peau et les os* deux traits communs à ce premier ensemble de romans: tous font de l'imposteur à la fois un mystificateur malfaisant et un Autre absolu, que combat un narrateur garant de l'éthique et de la vérité. C'est ce rapport binaire à l'imposture que modifie substantiellement un roman comme *La Grande éclipse*.

«Jouir de la victoire des autres»: imposture et culpabilité collective

La Grande éclipse retrace le parcours d'un jeune homme, André Bénévent, de sa mobilisation pendant la «drôle de guerre» jusqu'à ses activités au sein de l'armée française d'Occupation en Allemagne en 1945. Le roman paraît en 1952 chez Gallimard dans un relatif anonymat et a aujourd'hui rejoint les oubliettes de l'histoire. C'est pourtant un ouvrage passionnant, dans ses maladresses comme dans ses réussites, et un objet particulièrement intéressant pour traiter le sens de l'imposture dans les récits sur la Seconde Guerre mondiale.

Cette fois, et contrairement à ce qui a été observé plus haut, c'est le protagoniste qui assume le statut d'imposteur. Or, comme l'écrit Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*, «notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui: plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive[26]». La configuration narrative de *La Grande éclipse* impose donc au lecteur un rapport d'intimité avec un imposteur qui, en outre, n'est pas un mystificateur opportuniste. Contrairement à Merlandon ou Darricade, il ne souhaite rien tant que partir au combat, comme l'atteste la formule du *Guerrier appliqué*, de Jean Paulhan, placée en exergue du roman: «Pourvu que j'aie le temps de me battre quelques jours». Hélas, la guerre ne cesse de se refuser à lui. Sa situation est tout entière résumée dans ces deux phrases, et dans l'oxymore final: «Je veux devenir un homme, un soldat qui a fait son devoir, qui au moins une fois a tué un de ses

semblables. Il n'a trouvé ni front, ni ennemi, ce soldat de l'arrière que je suis[27]».

Où donc se situe l'imposture chez Bosquet? Dans le fait qu'André, que la troisième et dernière partie du livre décrit en vainqueur au sein de l'armée d'Occupation, n'a jamais véritablement participé à la guerre. Il occupe successivement trois positions de l'arrière depuis lesquelles la guerre se réduit à un jeu inoffensif. Mobilisé tout d'abord, pendant la «drôle de guerre», chez les chasseurs alpins, il en arbore fièrement le costume et apprend son «rôle de pionnier alpin, ses instructeurs sachant mieux que quiconque qu'une fois le rôle bien appris, il serait trop tard pour le jouer[28]». Excepté une rapide escarmouche, rien ne se passe: la bataille de France, pour André, qui se trouve trop loin du front, est un simulacre que souligne la prégnance du vocabulaire théâtral. Le livre deuxième envoie le héros aux États-Unis, où il se voit proposer «d'aller à l'école et d'apprendre son rôle de futur occupant[29]». De la guerre, Bénévent ne voit encore une fois que les simulations, travaillées à l'université de Stanford ou au camp Ritchie: «Tout à l'heure, il jouerait le rôle d'un lieutenant-colonel à la tête d'un bataillon. Il donnerait l'assaut à une colline postiche et s'emparerait de prisonniers théoriques[30]». À Londres, enfin, Bénévent parvient à jouer un rôle dans la bataille, puisqu'il travaille pour le Renseignement. Mais, à trop grande distance de la violence réelle, sa guerre reste un jeu, ou un cirque: les bureaux se situent dans «les grands magasins en plein Oxford Circus», plus précisément dans l'ancien «rayon des jouets[31]». Chargé de reporter sur un plan les défenses allemandes le long de la côte française, André n'a affaire qu'aux signes de la guerre : cartes, points, flèches, vecteurs. Sa guerre se résume à une «guerre pour rire», selon le titre du livre premier.

Étrange sentiment, dès lors, que de débarquer sur les plages de Normandie, trois mois après les armées alliées, dans la peau d'un vainqueur, acclamé par les paysans: «Cette terre, il n'avait pas le sentiment de la fouler en libérateur. Il était, comme toujours, un étranger et un témoin un peu à l'écart[32]». Même chose à Paris:

> Il considérait la capitale comme une amie qu'il avait outrageusement abandonnée et il se savait coupable de n'avoir pas partagé ses peines. Il avait fui, comme un lâche; maintenant, il revenait en vainqueur: il y avait dans son destin une telle tricherie!

Cette tricherie, au fondement biographique (Alain Bosquet est le pseudonyme d'Anatole Bisk, né en Russie, émigré en Belgique, puis mobilisé en France) et existentiel[33], est surtout collective. C'est la tricherie d'un pays qui s'arroge seul la victoire, symbolisée par le discours du général de Gaulle à l'Hôtel de Ville le 25 août 1944, discours lui-même parodié dans le roman:

> Paris ce village au cœur du passant, Paris cette odeur de pain frais, Paris ce Pierrot qui boude, quand on fait mal à la rosée, Paris frappait du pied, Paris parlait de ses droits et de sa Légion d'honneur. «Nous sommes quittes, se dit

> André: moi un vainqueur qui a honte de la victoire, et vous, ma ville, qui la prenez à votre compte[34].

On voit tout ce qui sépare cette configuration de celle du premier ensemble: si l'imposture désigne toujours le mensonge du discours héroïque et unanime, elle n'est pas intention maligne de tromper, mais conséquence d'un échec; elle n'inspire pas la colère contre autrui, mais suscite un malaise diffus, le regret lancinant de n'avoir pas été à la hauteur des événements et de devoir son statut de vainqueur à un maquillage de l'histoire. Il faudra «"Jouir de la victoire des autres": André Bénévent n'avait cessé de songer à cette formule depuis que l'avion avait quitté Paris[35]». Amère jouissance, fondée sur un sentiment de culpabilité que la dernière partie du roman retourne en monstruosité: André le faux vainqueur devient un vrai bourreau auprès des populations civiles allemandes. Il multiplie les exactions dans une atmosphère de fin du monde où cohabitent meurtre, viol, inceste, et même anthropophagie. Ici encore, la lecture doit être politique: l'imposture d'André devenue barbarie, c'est le mensonge des démocraties occidentales à qui la victoire a arrogé tous les droits, dont celui de larguer une bombe atomique sur Hiroshima, évoquée quelques pages plus loin dans le roman. C'est plus largement le mensonge de toute histoire faite par les vainqueurs:

> La victoire lui avait donné la sagesse et la responsabilité de réapprendre la vie aux vaincus. […] Par définition il était irréprochable. […] L'Allemagne, cela ne faisait plus l'ombre d'un doute, était coupable de tous les maux et de tous les crimes de l'histoire[36].

L'imposture n'est plus la faute de l'Autre, épinglée depuis la position confortable qui est celle des tenants de la vérité, mais une invite à rechercher en soi le mensonge et ses conséquences tragiques.

On conclura en signalant un autre cheminement, celui qui va de la Première à la Seconde Guerre mondiale, de *Thomas l'imposteur* à *La Grande éclipse*. Leurs deux ouvertures se font très clairement écho («La guerre commença dans le plus grand désordre» / «Pendant plusieurs mois, André Bénévent avait attendu que la guerre prît une allure violente et que le chaos s'emparât de lui[37]»), et un même parallèle établi entre l'enfant et le soldat, entre l'école et la guerre[38], court tout au long des deux romans. Surtout, la confusion permanente entre l'art et la réalité guerrière, dans un texte qui se souvient du surréalisme («André Bénévent trouva le sang trop criard, le cadavre piteux, l'arbre sans intérêt aucun; il n'avait d'yeux que pour ce sein décrépit, qu'il compara tour à tour à une semelle et à une aubergine[39]») et qui, paru chez Gallimard, est dédicacé à Jean Paulhan, fait d'André, l'imposteur de la Seconde Guerre mondiale, un épigone de Thomas, l'imposteur de la Première. Simplement, là où l'imposture, chez Cocteau, permettait d'échapper au réel et rendait ses droits, grâce à la fiction, à la pureté, à l'esprit d'enfance et à l'imagination, elle signe chez Bosquet l'entrée irrémédiable dans un univers gangréné par la culpabilité.

L’imposteur, de la figure politique au mythe

Notre troisième et dernière variation sur l’imposteur est beaucoup plus tardive, puisque le roman *Un héros très discret* paraît en 1989, et son adaptation cinématographique en 1996. L’intérêt des deux œuvres est double : d’une part, elles opèrent un retour historique sur la Seconde Guerre mondiale en réinvestissant la figure de l’imposteur telle qu’elle s’est constituée dans la littérature d’immédiat après-guerre ; d’autre part, elles amorcent une réflexion plus générale à la fois sur le statut du faux dans la société médiatique contemporaine et sur la fascination exercée par le personnage de l’imposteur, fascination dont on essaiera pour finir de comprendre les origines.

Retour sur une imposture collective

Sur un plan historique, *Un héros très discret* reprend et place en son centre la figure de l’imposteur pour en faire la métaphore d’un mensonge national, celui de l’héroïsme généralisé sous l’Occupation. Jacques Audiard le dit clairement au cours d’un entretien: «*Un héros très discret* parle d’une époque charnière, qui est assez intéressante car c’est une époque où se constitue le mensonge[40]». Rien de neuf ici: comme dans tous les romans évoqués plus haut, la figure de l’imposteur sert à pointer une mystification collective. Albert Dehousse emprunte d’ailleurs aux deux types d’imposteurs que nous avons distingués: comme ceux du premier ensemble romanesque, il se fait passer, à la Libération, pour le résistant qu’il n’est pas, et il met toute son énergie à tromper son monde; comme André Bénévent dans *La Grande éclipse*, cependant, son parcours résulte avant tout d’une impuissance. Audiard s’évertue à le répéter dans le même entretien: «Dehousse n’est pas un salaud[41]», pas même un cynique. Ce n’est pas, par exemple, Joseph Joanovici, le fameux ferrailleur qui fit fortune en alimentant aussi bien l’Allemagne que la Résistance, autre bel imposteur qui apparaît rapidement dans le livre et le film et qui, pour le coup, aurait incarné le véritable opportunisme sans foi ni loi. Albert Dehousse manque trop de consistance pour être un «Monsieur Jo». Lui n’est dépeint qu’en spectateur de la guerre, regardant depuis sa fenêtre les soldats de la débâcle, assistant impuissant à l’agression des épurateurs contre sa mère, observant encore du dehors – dans le film – les célébrations de sa belle-famille dont il apprend après-coup qu’elle a constitué un réseau dans la Résistance. Albert «est passé à côté d’une grande aventure[42]»: il est l’image d’une certaine France passive, mais non pas infâme, qui s’est ensuite réécrit un passé plus glorieux. En fin de compte, c’est bien dans la filiation de *La Grande éclipse* que s’inscrit *Un héros très discret*, en privilégiant la peinture d’une culpabilité plutôt que celle d’une trahison opportuniste.

Ce qu’*Un héros très discret* apporte de nouveau par rapport aux fictions précédentes, c’est l’intuition que toute duperie exige un minimum d’acquiescement de la part de la dupe. Nathalie Kremer avait d’ailleurs parfaitement identifié le «désir d’être trompé» parmi ses «Sept façons de reconnaître un imposteur»:

> La dupe a sa part également dans le fonctionnement de la machinerie. Et la

> fausseté est peut-être davantage tolérée, voire demandée, pour autant qu'elle réponde à un besoin. Car peut-être l'amour de la vérité n'est-il pas aussi grand dans l'être humain que le besoin de fiction, dès lors qu'elle répond à une attente, un désir, dérivant d'un manque ou d'un besoin profond. […] Une fiction conforme à notre attente n'est-elle pas bien plus rassurante lorsqu'il y a un insupportable hiatus entre la vérité et le monde[43]?

Ce n'est pas véritablement que la fausseté soit tolérée: la dupe, par définition, ne sait pas qu'elle l'est. C'est plutôt que, dans ces situations de «hiatus» dont la Libération offre une bonne illustration, la dupe éprouve une forme de complaisance envers un discours à la fois vraisemblable et désirable, ce qui ouvre la voie à la mystification. «C'était un élément intéressant dans le roman de Deniau», confirme Audiard: «Dehousse flatte l'imposture générale; son époque a envie de ce mensonge[44]». On lit, en effet, dans le roman: «Jamais je n'ai voulu tromper. Jamais je n'ai trompé. Ce sont les autres, les officiels, les puissants, qui se sont trompés. Jamais je n'ai menti. Ce sont eux qui ont cru entendre[45]». Mauvaise foi d'un narrateur qui plaide sa cause, certes, mais parole qui révèle le désir alors généralisé - et absolument légitime, tant les exploits de la Résistance s'étaient accomplis dans l'ombre â□□ d'apprendre par les récits héroïques comment le pays avait préservé son honneur. La mystification d'Albert Dehousse est, enfin, d'autant plus désirable qu'il incarne- et pour cause !- quelque chose de profondément recherché dans l'immédiat après-guerre: un résistant «en dehors de tous les clans[46]», c'est-à-dire une figure de la nation réunie, au moment où les alliances issues de la Résistance se défont, où les antagonismes politiques refont surface, où ce qui a commencé en mystique finit en politique, pour paraphraser Péguy. L'imposture d'Albert Dehousse fonctionne parce qu'il est un mythe politique: une figure à la fois héroïque et rassembleuse, mais aussi et surtout un artéfact fictionnel.

D'une imposture l'autre : de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre du Golfe

Si l'on se place à présent sur un plan métatextuel, l'imposture renvoie au mode de fonctionnement de la fiction. Il n'a échappé à personne, en effet, que la fiction *Un héros très discret* redouble celle de son protagoniste. Albert comme le film- il ne sera question que de lui dans cette partie- inventent ou recomposent à partir du vrai: ce rapport d'homologie entre le héros et l'oeuvre de fiction, le livre le signale en décrivant Albert comme un artiste[47], et le film le confirme en le montrant attelé à l'écriture d'un roman. De nouveau, il faut donner à ce traitement de l'imposture un sens politique. Cette fiction menteuse se positionne par rapport à un autre mensonge collectif, contemporain celui-là, que Jacques Audiard évoque plusieurs fois dans un entretien aux *Inrocks*: «Il y a une mutation que j'ai vécue avec atterrement: la guerre du Golfe. J'ai vu que les populations étaient manipulables, le grand théâtre virtuel était là et fonctionnait[48]». On sait que cette guerre se caractérisa par sa couverture médiatique sans précédent, qui ouvrit en effet la voie à une véritable manipulation: elle inspira à Baudrillard son fameux *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991), et on se souvient du faux témoignage, sur CNN,

d'une jeune fille koweïti dénonçant la cruauté des soldats irakiens: c'était en réalité la fille de l'ambassadeur du Koweït à Washington, une pure mystification destinée à émouvoir l'opinion publique américaine.

C'est *Le Chagrin et la pitié* et son «invention du témoignage» qui servent à Audiard de pont entre 1945 et 1991:

> Avant tout le monde, Ophuls nous indique ce que va être la grande manip de l'audiovisuel dans les vingt ans à venir. La grande manip du 20h, de la guerre du Golfe: des gens qui nous bourreront le mou sur des documents truqués. Sauf que dans son film, cela produit de la vérité, une vérité que l'on connaissait mal avant[49].

La dernière phrase doit être soulignée: au fond, la fiction d'Audiard se veut elle-aussi productrice de vérité. On peut l'interpréter comme un appel à la vigilance critique, qui passe paradoxalement par un brouillage continu des limites entre vrai et faux, entre témoignage et fiction. Le film s'ouvre en effet à la façon d'un documentaire, le protagoniste s'adressant au spectateur face caméra: «Je vais vous raconter une histoire» - et l'on sait depuis Umberto Eco que le regard-caméra «dit au spectateur: "Je ne suis pas un personnage imaginaire, je suis vraiment là et c'est à vous vraiment que je parle"[50]». Reste que ce narrateur est Jean-Louis Trintignant, un acteur: comme dans le livre, qui s'ouvrait sur l'une des conventions les plus romanesques qui soient («Ce récit m'est parvenu de façon anonyme»), le film joue sur l'illusion référentielle tout en réaffirmant la définition de la fiction comme «feintise ludique partagée[51]» (Jean-Marie Schaeffer). Avec, d'un côté, ses acteurs connus, et de l'autre, ses images d'archives et ses témoins s'adressant au spectateur, *Un héros très discret* se présente donc comme une fiction documentée- une fiction qui s'appuierait sur une vérité documentaire- racontant l'itinéraire d'un faux résistant qui sera chargé, en Allemagne, de démasquer de faux miliciens se faisant passer pour des prisonniers: la multiplication des niveaux fictionnels donne le vertige, tout comme la façon dont le film propose toute une gamme de degrés dans la fiction. Ainsi, des deux «témoins» de l'époque prétendant avoir connu Albert, l'un, Pascal Cervoni, historien, est une pure invention, quand l'autre, Jean Bertin, a été un authentique résistant (interprété ici par un acteur). Même trouble lorsqu'un éditeur, tenant à la main le livre de Jean Dionnet, *La mauvaise mémoire*, explique que «Valentin est le nom que donne Dionnet à Dehousse dans son roman»: Dionnet- Albert Dupontel dans le film- est un nom fictif, mais le personnage semble construit sur le modèle du résistant Jacques Yonnet, et si *La mauvaise mémoire* n'existe pas, il rappelle tout de même très fortement *La mémoire courte*, d'un autre Jean (Jean Cassou). Si l'on ajoute à tout cela le choix d'éclairages très tranchés (Audiard: «À partir du moment où vous montrez une lumière dont vous pouvez identifier la direction ou la source, vous supposez que derrière ce qu'on vous montre il y a un monde») et d'un narrateur omniscient dont la voix «permet une fausse objectivité», on obtient, comme le dit le réalisateur, un film qui met «en permanence en abyme ce thème du mensonge[52]» et qui oblige sans arrêt le spectateur à se déprendre de l'effet de croyance généré par son

aspect documentaire.

Un héros très discret alerte donc sur la difficulté pour chacun de distinguer le vrai du faux, mais choisit pour cela l'ambiguïté, puisque la dénonciation du faux se fait en utilisant les armes mêmes du faux (la fiction) plutôt qu'en recourant à un discours «vrai» (le documentaire). Procédé assez courant, que Nathalie Kremer avait ainsi expliqué:

> Il nous semble qu'il est possible d'arriver à une forme de connaissance de l'imposture grâce à la fiction, et à travers elle, dans la mesure où elle est le seul lieu du langage où le mensonge reçoit une consistance, une opacité qu'il est possible de connaître. C'est dans la fiction, en effet, que le langage peut exposer le fonctionnement du mensonge, peut-être parce que son dévoilement se fait par la même voix que celle qui le constitue[53].

Mais la fiction, si elle donne en effet consistance à la mystification du personnage en produisant sur le spectateur l'effet que produirait un imposteur sur ses dupes, n'«expose» précisément pas, et ne «dévoile» qu'en voilant. Cette ambiguïté a très bien été mise en lumière par la diversité des réactions auxquelles le film a donné lieu. D'un côté, la revue *Positif* résume notre point de vue, celui qui voit dans *Un héros très discret* un film «critique»:

> Un héros très discret propose aussi une mise en garde contre les velléités très vivaces de manipuler l'Histoire. Il nous montre avec beaucoup de savoir-faire la force du témoignage, le caractère incontestable (presque sacré) du propos de celui qui a vécu l'époque. Mise en abyme étourdissante où le protagoniste abuse la confiance et la crédulité de ses contemporains, où le cinéaste abuse la confiance du spectateur en convoquant de «vrais faux» témoins qui commentent face à la caméra (de télévision?) les agissements de Dehousse[54].

De l'autre, l'actrice Jeanne Balibar transforme cette ambiguïté en ignominie:

> C'est un film qui milite pour le révisionnisme, à l'aide de la figure de l'acteur. Un type vous explique pendant deux heures que la vérité historique, en particulier en ce qui concerne la Deuxième Guerre Mondiale, n'a aucune importance. Il montre qu'en répétant son rôle, on peut maquiller la vérité historique et s'asseoir une place de choix dans la société[55].

Cette analyse, que nous considérons comme un contresens complet, montre que le choix de dénoncer l'imposture dans son langage même condamne l'œuvre à

l'ambiguïté. Mais c'est toute la force du film que de gagner en épaisseur ce qu'il perd en clarté d'exposition.

L'imposteur ou la « magie » de la création

Reste le mystère de la fascination exercée par l'imposteur, attestée ces dernières années, pour se limiter à la France, par l'immense écho suscité par les affaires Jean-Claude Romand ou Christophe Rocancourt. Sur ce point, *Un héros très discret* renouvelle totalement la perspective dessinée par les romans analysés plus haut, car il paraît dans un tout autre contexte. Cinquante années ont passé, qui permettent au jugement politique ou moral de s'estomper un peu, sans bien sûr disparaître: Albert s'offre au jugement du spectateur, mais celui-ci est, en 1989 ou 1996, plus disposé à écouter son histoire qu'en 1945, quand le pays demande à honorer ses héros et à juger ses traîtres.

Un héros très discret suggère que l'imposteur fascine parce qu'il met en jeu la plus fondamentale des qualités humaines, celle que le mot grec *métis*, comme on va le voir, désigne avec le plus de justesse. L'imposteur, chez Audiard, est d'abord un être qui sait apprendre: «Dans l'imposture, il y a un apprentissage qui m'intéresse[56]». Apprentissage qui passe, on le sait depuis Aristote, par l'imitation, donc par un peu de comédie: pour faire un bon résistant, Albert répète son rôle («Je ne fume que des anglaises, un goût acquis»), mémorise des noms propres et des dates comme il recopiait, enfant, des définitions du dictionnaire, et se souvient des romans d'aventures lus dans sa jeunesse. En cela, il ressemble à d'autres personnages d'Audiard, qui ne sont pas des imposteurs, mais qui, tous, sont des apprentis: dans *Sur mes lèvres* (2001), Carla a appris à lire sur les lèvres et s'entraîne, seule chez elle, à tenir une conversation en boîte de nuit; dans *Un prophète* (2009), Malik apprend à lire et s'entraîne, seul dans sa cellule, à tenir une conversation en corse. Les commentateurs ont noté l'étonnante capacité du héros audiardien à «échapper au milieu [...] par la ruse[57]» ou «à s'adapter à son environnement lorsqu'il en va de sa survie[58]». Quelque chose de profondément humain, au sens anthropologique, se joue ainsi dans ces apprentissages qui impliquent, comme l'imposture, un art consommé du jeu de rôles.

Mémoire, ruse, capacité d'adaptation: ces qualités qui permettent à Albert de se faire passer pour ce qu'il n'est pas ont beaucoup à voir avec la *métis* grecque, définie par Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant comme le fondement de la pensée archaïque grecque:

> [Métis] signifie non pas l'intelligence mais une forme particulière d'intelligence qui est faite de ruses, d'astuces, de stratagèmes, et même de dissimulation, voire purement et simplement de mensonges. On peut dire que le héros humain de la mètis, pour les Grecs, c'est Ulysse. C'est Ulysse polymètis, l'homme de toutes les ruses, de tous les tours, de toutes les feintes, le débrouillard, qui sait se tirer d'affaire, et pas toujours de façon très franche, ni loyale, comme nous dirions[59].

Albert, nouvel Ulysse, est aussi l'homme de toutes les feintes: il agit comme les animaux associés dans la pensée grecque à la *métis*, le poulpe «qui se donne l'apparence de la pierre où il va se fixer», ou le renard «polymorphe[60]». La *métis* est une forme de la survie: elle «préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles[61].» Elle est l'arme d'un être qui échappe au danger par le mouvement permanent et la capacité à retourner contre l'ennemi sa propre force. On distingue ainsi, au cœur de l'être de *métis*, une dialectique entre la fragilité et la puissance, le néant intérieur et le triomphe extérieur. Albert lui-même est un être banal qui obtient un pouvoir ou un rang auxquels il ne pouvait prétendre ni par sa naissance, ni par ses ressources socio-économiques, ni *a priori* par ses compétences. C'est la revanche des petits contre les grands, et sur un plan plus large, de l'humain contre le milieu qui l'enserre. À notre sens, c'est précisément parce qu'elle renvoie à cet imaginaire anthropologique que l'imposture d'Albert fascine. Ce qu'on célèbre dans l'imposteur, c'est à la fois une puissance vitale et une immense capacité d'adaptation et de création qui neutralisent les dangers du monde, et cela même si, exercées sans le contrôle de la raison et de la morale, ces facultés peuvent constituer un danger pour l'ordre social.

Cette puissance de création est aussi affranchissement des pesanteurs du réel. Chez Albert, le mensonge, c'est-à-dire l'invention d'une autre réalité, libère l'existence des entraves du passé, représentées par la figure du père. Qu'on repense à son premier mensonge: pour pouvoir épouser Yvette et contourner l'interdiction de sa mère, Albert feint de l'avoir mise enceinte. Le fils devient (faussement) père et efface le (vrai) père, celui que la légende familiale a longtemps présenté comme un héros de 1914-1918, mais qui n'était qu'un alcoolique, mort d'une cirrhose. Pour échapper à ce père et fuir cette piètre ascendance, Albert se choisit un autre nom à son arrivée à Paris, ou adopte d'autres pères, de substitution: son beau-père, qui lui apprend le métier de représentant placier et l'art du «gonflage de mots», ou Dionnet (Yonnet dans le roman), qui lui met le pied à l'étrier («Invente, petit. Et méfie-toi du passé. […] Et puis travaille. Tu es celui que tu as décidé d'être[62]»). Quand il le croise bien plus tard, une fois Albert devenu «grand résistant», Dionnet / Yonnet lui lance: «La magie, Albert, la magie!». L'imposture est cette façon magique de se recréer, d'échapper au déterminisme biologique (le père) et social (la famille moyenne que rien ne destine à un avenir brillant). C'est ce qu'a bien vu un critique des *Cahiers du cinéma*, malgré son peu d'estime pour le film: «Son histoire apparaît, de fait, comme celle d'un auto-enfantement, celle d'un homme dont l'ambition aura été de pouvoir, seul, revendiquer la paternité de sa vie, de se remettre au monde par lui-même[63]».

Le propos se prête, pour finir, à une lecture à la fois biographique et réflexive, si on le rapproche de ce commentaire de Jacques Audiard où le «père» désigne autant un personnage du film (César, interprété par Niels Arestrup) que Michel Audiard:

> Le cinéma français, celui de mon père par exemple, a souvent dressé le portrait d'hommes d'un certain âge qui se constituent en groupe pour conserver leur pouvoir et leur honneur. Ils sont comme une forteresse

> assiégée, et le monde nous est donné par leurs yeux. Un prophète, il me semble que c'est, au contraire, une odyssée. Le jeune, on ne le connaît pas, il vient de nulle part et il va s'élever. Le cinéma américain fait ça très bien: l'ascension, l'envol. Rise[64].

Audiard parle ici de Malik, mais on croirait aussi bien entendre l'ascension d'Albert, devenu mythe: celui de l'ingéniosité humaine et du dépassement des déterminismes, la différence avec *Un prophète* étant que, comme dans tout mythe, Albert est puni à la fin. On conclura sur ce renversement: figure anti-épique dans les années d'immédiat après-guerre- il est alors celui qui instille le mensonge, la lâcheté et l'opportunisme dans le récit de la communauté réunie et victorieuse â□□, l'imposteur est devenu le représentant d'une odyssée possible, qui est un hymne à la création sous toutes ses formes. En articulant l'histoire et le mythe, le politique et l'anthropologique, la mystification et la création artistique, *Un héros très discret* explore les deux faces de l'imposture, tromperie immorale d'un côté, manifestation du génie humain de l'autre, et montre brillamment que c'est cette ambivalence qui assure à l'imposteur son inusable pouvoir de fascination.

Bibliographie

Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot & Rivages, 1995.

Aymé, Marcel, *Uranus*, *Œuvres romanesques complètes*, *iii*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 2001.

Bosquet, Alain, *La grande éclipse*, Paris, Gallimard, 1952

_____, *Les fêtes cruelles*, Paris, Grasset, 1984.

Bouloumié, Arlette [dir.], *L'imposture dans la littérature*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2011.

Cocteau, Jean, *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, «Folio», 1984.

Curtis, Jean-Louis, *Les forêts de la nuit*, Paris, J'ai lu, 1976.

Deniau, Jean-François, *Un héros très discret*, Versailles, Éd. Feryane, 1996.

Détienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, «Champs Essais», 1974.

Dutourd, Jean, *Au bon beurre*, Paris, Gallimard, 1952.

Eco, Umberto, «TV: la transparence perdue», *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1993, p.141-158.

Fallet, René, *Banlieue sud-est* [1947], Paris, Denoël, 1966.

Garbarz, Franck, «*Un héros très discret*. Albert Dehousse révisionniste de sa propre histoire», *Positif*, n°423, mai 1996, p.16-17.

Giraud, Henri, *Mes évasions*, Paris, Julliard, 1946.

Herpe, Noël, «Entretien avec Jacques Audiard. “Je veux que tout soit faux”», *Positif*, n°423, mai 1996, p.18-22.

Hyvernaud, Georges, *La peau et les os*, Paris, Le Dilettante, «Pocket», 2008.

Jouve, Vincent, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.

Kremer, Nathalie, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat [dir.], *Imposture et fiction dans les récits d’Ancien Régime*, Paris, Hermann, 2016.

Malaquais, Jean, *Planète sans visa* [1947], Paris, Phébus, «Libretto», 2009.

Nord, Pierre, *Le guet-apens d’Alger*, Paris, Fayard, 1955.

Paulhan, Jean, «Quelques raisons de nous réjouir», *Les Lettres françaises*, 12 mai 1945.

Rousso, Henry, *Le syndrome de Vichy (1944-198...)*, Paris, Seuil, 1987.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

Strauss, Frédéric, «L’art de décevoir», *Cahiers du cinéma*, n°502, mai 1996, p.70-71.

Webographie

Bibliothèque du film, [en ligne]. http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/imprime.php?pk=59926

«Enfermé avec Jacques Audiard (2/2)», propos recueillis par Laurent Rigoulet, *Télérama*, 25 janvier 2010 [en ligne]. http://www.telerama.fr/cinema/enferme-avec-jacques-audiard-2-2,51863.php

«Les ruses de l’intelligence. La *mètis* des Grecs», transcription par Taos Aït Si Slimane d’un extrait de l’émission de France Culture «Science et techniques», 9 avril 1975, *Fabrique de sens*, [en ligne]. http://www.fabriquedesens.net/Les-ruses-de-l-intelligence-La

«Qu'est-ce qui faire courir les acteurs?», *Vacarme*, vol.1, n°1 (1997), [en ligne]. http://www.cairn.info/revue-vacarme-1997-1-page-62.htm

Blumenfeld, Samuel, «Les brûlures de l'histoire: Jacques Audiard», *Les Inrocks*, [en ligne]. http://www.lesinrocks.com/1996/05/15/cinema/actualite-cinema/les-brulur...

Defoy, Stéphane, «Forger sa destinée / *Un prophète* de Jacques Audiard», *Ciné-Bulles*, n°281 (2010), [En ligne] https://www.erudit.org/en/journals/cb/2010-v28-n1-cb1501088/60979ac.pdf

Garson, Charlotte, «*De battre mon cœur s'est arrêté*, de Jacques Audiard», *Études*, t.402, n°3 (2005), [En ligne]. http://www.cairn.info/revue-etudes-2005-3-page-386.htm

Notes et références

[1] *Bibliothèque du film*, [en ligne]. http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/imprime.php?pk=59926 [site consulté le 4 août 2017].

[2] Nathalie Kremer, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat [dir.], «Présentation», *Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, Paris, Hermann, 2016, p.11.

[3] René Fallet, *Banlieue sud-est* [1947], Paris, Denoël, 1966, p.49.

[4] Jean Malaquais, *Planète sans visa* [1947], Paris, Phébus, «Libretto», 2009, p.46.

[5] Jean Dutourd, *Au bon beurre*, Paris, Gallimard, 1952, p.159 et 148.

[6] Jean Paulhan, «Quelques raisons de nous réjouir», *Les Lettres françaises*, 12 mai 1945, p.1.

[7] Alain Bosquet, *Les fêtes cruelles*, Paris, Grasset, 1984, p.218.

[8] Pierre Nord, *Le guet-apens d'Alger*, Paris, Fayard, 1955, p.111.

[9] Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p.85.

[10] *Ibid*., p.89.

[11] Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy (1944-198...)*, Paris, Seuil, 1987; Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

[12] René Fallet, *Banlieue sud-est*, *op. cit.*, p.342.

[13] Anne-Marie Callet-Bianco, «L'imposture romantique en quelques exemples», dans

Arlette Bouloumié [dir.], *L'imposture dans la littérature*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2011, p.158 et 159.

[14] Arlette Bouloumié, «Avant-propos», *ibid*., p.13.

[15] Georges Hyvernaud, *La peau et les os*, Paris, Le Dilettante, «Pocket», 2008, p.26.

[16] *Ibid*., p.27.

[17] Jean-Louis Curtis, *Les forêts de la nuit*, Paris, J'ai lu, 1976, p.219.

[18] René Fallet, *Banlieue sud-est*, *op. cit.*, p.298.

[19] Jean-Louis Curtis, *Les forêts de la nuit*, *op. cit.*, p.410.

[20] *Ibid*., p.416.

[21] Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p.249.

[22] Jean-Louis Curtis, *Les forêts de la nuit*, *op. cit.*, p.413.

[23] Arlette Bouloumié, «Avant-propos», *op. cit.*, p.16.

[24] Sur le résistantialisme, voir Henry Rousso, *op. cit.*, p.39.

[25] Marcel Aymé, *Uranus*, *Œuvres romanesques complètes*, *iii*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 2001, p.1057-1058.

[26] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, p.132.

[27] Alain Bosquet, *La Grande Éclipse*, Paris, Gallimard, 1952, p.48.

[28] *Ibid.*, p.41.

[29] *Ibid.*, p.139.

[30] *Ibid*., p.141.

[31] *Ibid*., p.158.

[32] *Ibid*., p.167.

[33] La place manque ici pour développer en longueur les racines existentielles de ce sentiment d'imposture. Ce personnage sans spontanéité, que «tant de supercheries [...] avaient dépourvu du moindre trait personnel» (*ibid*., p.88), et qui ne coïncide jamais tout à fait ni avec le monde, ni avec lui-même, doit beaucoup à Kafka et partage plus d'un trait commun avec le Meursault de *L'étranger* (Albert Camus, 1942).

[34] *Ibid*., p.169.

[35] *Ibid*., p.177.

[36] *Ibid*., p.183.

[37] Jean Cocteau, *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, «Folio», 1984, p.7; Alain Bosquet, *La grande éclipse*, *op. cit.*, p.9.

[38] «[La victoire de la Marne] s'explique à merveille. Il suffit d'avoir été en classe. Les polissons l'emportent toujours sur les forts en thème, pour peu qu'une circonstance empêche ces derniers de suivre aveuglément le plan qu'ils se sont fait» (*Thomas l'imposteur*, p.8).

[39] Alain Bosquet, *La grande éclipse*, *op. cit.*, p.10-11.

[40] S. Blumenfeld, «Les brûlures de l'histoire: Jacques Audiard», *Les Inrocks*, [en ligne]. http://www.lesinrocks.com/1996/05/15/cinema/actualite-cinema/les-brulur... [site consulté le 7 août 2017].

[41] *Ibid*.

[42] Jean-François Deniau, *Un héros très discret*, Versailles, Éd. Feryane, 1996, p.71.

[43] Nathalie Kremer, «Sept façons de reconnaître un imposteur», dans Nathalie Kremer, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat [dir.], *Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, *op. cit.*, p.25-26.

[44] Noël Herpe, «Entretien avec Jacques Audiard. "Je veux que tout soit faux"», *Positif*, n°423, mai 1996, p.20.

[45] Jean-François Deniau, *op. cit.*, p.260.

[46] «Nous n'avons pas besoin de vous décrire les rivalités et les luttes de clans que vous aurez à affronter. Mais justement: vous êtes le seul, monsieur Dehousse, le seul nettement en dehors de tous les clans» (*ibid*., p.184).

[47] Voir par exemple: «Il ne mentait pas. Mieux que vrai, voilà son style. Un artiste» (*ibid*., p.12).

[48] S. Blumenfeld, *op. cit.*

[49] *Ibid*.

[50] Umberto Eco, «TV: la transparence perdue», *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1993, p.145.

[51] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p.145.

[52] Noël Herpe, *op. cit.*, p.19 et 20.

[53] Nathalie Kremer, *op. cit.*, p.15.

[54] Franck Garbarz, «*Un héros très discret*. Albert Dehousse révisionniste de sa propre histoire», *Positif*, n°423, mai 1996, p.17.

[55] «Qu'est-ce qui faire courir les acteurs?», *Vacarme*, vol.1, n°1 (1997), [en ligne]. http://www.cairn.info/revue-vacarme-1997-1-page-62.htm [site consulté le 8 août 2017].

[56] Noël Herpe, *op. cit.*, p.18.

[57] Charlotte Garson, «*De battre mon cœur s'est arrêté*, de Jacques Audiard», *Études*, t.402, n°3 (2005), [En ligne]. http://www.cairn.info/revue-etudes-2005-3-page-386.htm [site consulté le 8 août 2017].

[58] Stéphane Defoy, «Forger sa destinée / *Un prophète* de Jacques Audiard», *Ciné-Bulles*, n°281 (2010), [En ligne] https://www.erudit.org/en/journals/cb/2010-v28-n1-cb1501088/60979ac.pdf [site consulté le 8 août 2017].

[59] «Les ruses de l'intelligence. La *mètis* des Grecs», transcription par Taos Aït Si Slimane d'un extrait de l'émission de France Culture «Science et techniques», 9 avril 1975, *Fabrique de sens*, [en ligne]. http://www.fabriquedesens.net/Les-ruses-de-l-intelligence-La [site consulté le 8 août 2017]. Il s'agit d'un entretien avec Jean-Pierre Vernant.

[60] Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris, Flammarion, «Champs Essais», 1974, p.47 et 42.

[61] *Ibid.*, p.57.

[62] Jean-François Deniau, *op. cit.*, p.105.

[63] Frédéric Strauss, «L'art de décevoir», *Cahiers du cinéma*, n°502, mai 1996, p.71.

[64] «Enfermé avec Jacques Audiard (2/2)», propos recueillis par Laurent Rigoulet, *Télérama*, 25 janvier 2010 [en ligne]. http://www.telerama.fr/cinema/enferme-avec-jacques-audiard-2-2,51863.php [site consulté le 8 août 2017].