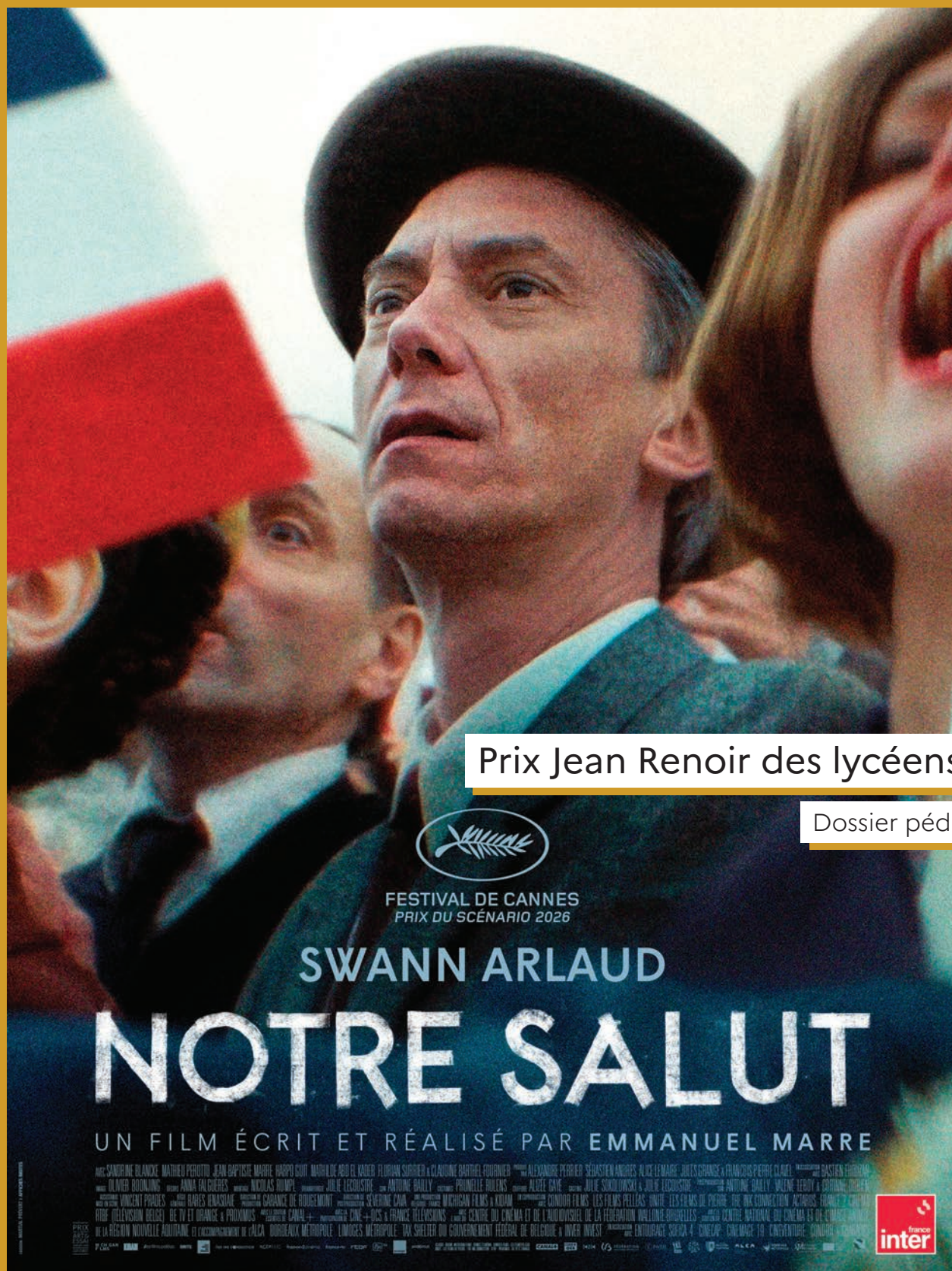




MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

Liberté
Égalité
Fraternité



PRIX JEAN RENOIR DES LYCÉENS 2027

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et la Fédération nationale des cinémas français, avec la collaboration des CEMÉA, de l'AFCAE, de *Positif*, de *Sofilm*, de *Critikat* et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

NOTRE SALUT

D'EMMANUEL MARRE

Synopsis

Septembre 1940, le régime de Pétain se met en place. Henri Marre, 49 ans, débarque à Vichy sans le sou, sans contact, loin de sa femme et ses enfants. Il voit dans la nouvelle administration l'opportunité de trouver enfin la place qu'il mérite. Dans sa valise, son traité politique édité à compte d'auteur, *Notre salut*, où il défend ses convictions patriotiques et ses méthodes d'ingénieur. Son credo : « gagner en efficacité » pour relever la France de la débâcle. Mais peut-être qu'Henri cherche avant tout à fuir sa propre débâcle...

Informations techniques

Production : Kidam, Michigan Films

Co-production : Condor Films, Les Films Pelléas, Unité, Les Films de Pierre, France 2 Cinéma, The Ink Connection, RTBF (Télévision belge), Be tv & Orange Proximus

Distribution : Condor Distribution

Pays de production : France / Belgique

Durée : 2 h 38

Sortie : 30 septembre 2026

Auteur du dossier :

Philippe Leclercq

© Ministère de
l'Éducation nationale

Crédits

iconographiques :

© Michigan Films /

Kidam

Entrée en matière

Pour commencer

Emmanuel Marre occupe une place singulière dans le paysage cinématographique français. Né en 1980 à Cormeilles-en-Parisis (Val d'Oise), celui-ci entame des études de littérature, avant de se tourner vers le cinéma. Après une triple tentative au concours d'entrée de la Fémis, il intègre en Belgique l'Institut des arts de diffusion (IAD) où il obtient un master en réalisation en 2008. Il s'installe ensuite à Bruxelles et partage son activité entre projets documentaires et films de fiction. Entretemps, le jeune homme aura exercé une série de métiers (standardiste, serveur, modèle dans une académie, etc.) qui viendront nourrir sa sensibilité et son regard porté sur la réalité, le quotidien, le monde du travail et l'envie bientôt de le filmer.

Le « déclic », son goût de l'approche documentaire lui vient « en allant à la rencontre des gens, sur le terrain, avec la certitude qu'un film commence par des relations humaines¹. » Ce faisant, il forge sa pratique à l'« école » belge du cinéma du réel, au contact de réalisateurs tels que Bruno Mariage (auteur entre autres d'émissions de télévision pour le magazine *Strip-tease*), des frères Jean-Pierre et Luc Dardenne ou de Chantal Akerman (le documentaire de cette dernière sur Bruxelles, *Toute une nuit*, fut « l'un de [s]es plus grands chocs cinématographiques² »).

Après *Michel* (2008), son premier court-métrage de fiction co-réalisé avec Antoine Russbach (à qui l'on doit *Ceux qui travaillent*, co-écrit également par Emmanuel Marre en 2018), et *La Vie qui va avec* (2008), le jeune cinéaste tourne un court-métrage documentaire, *Les Cheveux coupés* (2009), dans lequel des parents coupent les cheveux de leurs enfants. Entre résistance, abandon ou inquiétude, le dispositif saisit la façon dont les normes sociales et les liens affectifs s'inscrivent dans le corps. S'ensuit *Le Petit Chevalier* (2010), puis *Chaumière* (2012), un moyen-métrage commandé par Arte, portant sur des gens (travailleurs, touristes, précaires, etc.) rencontrés dans des hôtels Formule 1. Filmé d'abord en plans frontaux soulignant la banalité géométrique des lieux, le documentaire montre comment, derrière l'uniformité, chacun s'efforce à sa manière d'habiter le monde. Comme dans ses premiers films, *Chaumière* prête une attention particulière aux vies fragiles et aux espaces ordinaires, endroits de passage marqués par la standardisation.

Le Film de l'été (Prix Jean-Vigo et Grand Prix de Clermont-Ferrand en 2017) marque un tournant dans la carrière du cinéaste. Élaboré selon une méthode de travail ouverte, mêlant écriture et tournage improvisé, le film s'affirme par sa forme particulière, aux confins du documentaire et de la fiction. Son histoire suit, le temps d'un été, la rencontre entre un adulte paumé et un enfant attentif au monde. Dans les espaces de transit où les personnages sont en permanence en mouvement sans pour autant avancer, Emmanuel Marre fait émerger une tension entre mobilité et immobilité, désir de fuite et impossibilité au départ, qui deviendra l'une des lignes de force de son cinéma.

Avec *D'un château l'autre*, il prend, l'année suivante, l'entre-deux-tours de l'élection présidentielle de 2017 pour cadre d'un huis clos domestique entre deux êtres que tout oppose : un étudiant boursier proche de l'extrême-droite et une vieille femme bourgeoise, lourdement handicapée. Tandis que la campagne électorale se poursuit en arrière-plan, le cinéaste fait de la politique un révélateur des fractures sociales, des ressentiments et des aspirations de chacun.

¹ *Positif*, n° 787, septembre 2026.

² *Ibid.*

PRIX JEAN RENOIR 2027 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Enfin, à partir d'un projet ancien, né durant ses années d'études, Emmanuel Marre co-réalise *Rien à foutre*, son premier long-métrage, en 2020, avec Julie Lecoustre, sa compagne et co-scénariste de *D'un château l'autre*. Le film plonge dans le quotidien d'une hôtesse de l'air d'une compagnie *low cost* (Adèle Exarchopoulos), entre conditions de travail épouvantables, journées à rallonge et vols qui s'enchaînent. Dans la continuité de ses précédents travaux, le cinéaste s'attache à brouiller la frontière entre réel et fiction. Travaillant en équipe réduite, il privilégie l'imprévu et l'improvisation, laissant émerger du tournage une vérité brute libérée du souci de maîtrise et d'efficacité spectaculaire. Cette méthode volontiers artisanale répond aussi au désir de ne pas reproduire, dans la fabrication même du film, les logiques d'homogénéisation et d'optimisation qui régissent le monde du travail.

Fortune du film

En mai 2026, *Notre salut*, le deuxième long-métrage d'Emmanuel Marre, co-dirigé avec Julie Lecoustre, est présenté en Compétition officielle au Festival de Cannes où il reçoit le Prix du scénario.



Carnet de création

Deux types de documents sont à l'origine de l'écriture de *Notre salut* : l'ouvrage de théorie politique pétainiste, intitulé *Notre salut* et rédigé par l'arrière-grand-père du réalisateur, Henri Marre, et la correspondance épistolaire de celui-ci avec son épouse Paulette, restée en région parisienne pendant les années d'Occupation. Emmanuel Marre n'entend pas se limiter, pour autant, à une stricte biographie de son aïeul. « Je voulais dépasser le simple portrait pour faire un roman³... » Manière pour lui d'élargir le spectre politique de son récit et de hisser la trajectoire de son personnage principal à une forme d'universel, invitant par là le spectateur à sonder sa propre mémoire familiale. « Cette histoire est singulière, son fond ne l'est pas, renchérit le cinéaste. Des milliers de personnes ont vécu ces situations, et toute l'administration a été confrontée à ces

³ Ibid.

choix. Il fallait donc s'en affranchir pour atteindre une figure romanesque, un peu à la *Bartleby* de Herman Melville ou *L'Homme sans qualités* de Robert Musil⁴. » C'est pourquoi, juge-t-il encore, « le film n'est pas un biopic d'Henri Marre, mais une interprétation libre de la matière de sa correspondance. [...] La sensation de la guerre vue au quotidien, avec des ellipses, des trous de plusieurs mois, m'a fasciné dans cette correspondance. Au fil des lettres, j'ai eu la sensation d'une traversée temporelle de cette période hors des clous des grandes dates. Cela m'a questionné sur la façon de filmer l'Histoire. On filme l'Histoire en connaissant la fin alors que dans ces lettres, on ne sait pas comment cela va se terminer⁵. »

Le monde du travail apparaît comme le trait d'union entre *Rien à foutre* et *Notre salut*, avec ici un homme à la recherche d'une situation, d'abord « décentré », à la marge d'un système qu'il s'efforce d'intégrer, et qui, au bout du compte, se retrouve à administrer une vaste politique de l'emploi. « La différence par rapport à *Rien à foutre*, nuance le réalisateur, c'est que *Notre salut* interroge les systèmes d'oppression, non du côté de ceux qui la subissent mais de ceux qui y croient et entendent y participer⁶. » D'un film l'autre, il y a également cette peur, chez le cinéaste, du fascisme et de l'extrême-droite, et la volonté d'en comprendre la raison. « C'est une nécessité, martèle-t-il. Incorporer la violence dans la pratique du pouvoir est une idée qui me terrifie. La domination s'exerce sur le corps et sur la voix. On le voit sur le visage d'Adèle [Exarchopoulos] à qui on demande d'afficher un sourire *corporate* dans *Rien à foutre*. Dans *Notre salut*, Henri exige de ses employés que, dans le cortège, ils hurlent : « Vive le maréchal ! » Je ne l'ai pas inventé, c'est écrit dans une de ses lettres⁷. »

Ces nombreuses lettres d'Henri reçues ou adressées à sa femme, qui structurent une partie de la narration et qui viennent en contrepoint de la figure de « salaud » qui se dessine progressivement, ont fait l'objet d'un montage de verbatims. Idem pour les collègues d'Henri qui, en dehors de quelques-uns et de son chef Henri Maux, sont une « synthèse de plusieurs personnes⁸. » S'agissant du volet administratif, le cinéaste a effectué des recherches approfondies aux Archives nationales sur le Commissariat à la lutte contre le chômage (CLC, émanation du Ministère du travail) où travaille Henri. Il a également sollicité les conseils de quelques historiens tels que Marc Olivier Baruch (spécialiste de l'histoire de la fonction publique sous Vichy) mais, précise-t-il, « je ne voulais pas tomber dans le piège en me servant de consultants, d'autorités reconnues pour me protéger. Cela reste un travail de recherche personnel, mené notamment avec mon frère et une amie documentaliste, dans le cadre de l'écriture d'une fiction, sans le tampon, garanti, certifié, etc⁹. ».

L'excellent comédien Swann Arlaud (Henri Marre) a très tôt rejoint le projet. « Nous avons fait des essais, il a essayé des costumes. Mon frère [Jean-Baptiste Marre dans le rôle de Maux, frère du réalisateur et avocat de profession, NDLR] donnait la réplique. L'évidence était physique : Swann est bien ce personnage qui enfile un costume trop grand pour lui¹⁰. » Nombre de discussions en amont entre le réalisateur et le comédien ont permis de définir trois ou quatre types de jeu différents en fonction des scènes. Scènes qu'Emmanuel Marre ne répète pas et pour lesquelles il ne consacre que peu de prises, préférant accorder beaucoup de temps à leur mise en place (à noter que l'équipe sur le plateau a toujours été limitée à une petite dizaine de techniciens). « Comme dans *Rien à foutre*, on a beaucoup travaillé en improvisation. [...] Les acteurs n'avaient pas à apprendre leur texte. Pour laisser de la liberté, je ne les ai pas obligés à utiliser tel ou tel

⁴ *Ibid.*

⁵ Dossier de presse du film.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Positif*, op.cit.

⁸ Dossier de presse, op. cit.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Positif*, op. cit.

terme. Je leur ai donné des bases historiques. Je tenais à leur laisser la possibilité de vivre des choses et de les exprimer par eux-mêmes. Dans une scène où Marre est avec des patrons de PME, ce sont des vrais patrons de petites entreprises dans la vie qui jouent ces personnages. On les a mis autour d'une table et c'est de l'improvisation. Swann Arlaud expose son programme et eux doivent réagir. De même, dans la scène d'ouverture, ce sont des vrais hauts fonctionnaires, des énarques, qui interprètent les personnages. Ils ont des tics de langage en tant qu'habitues des cabinets ministériels¹¹. » Des tics de langage et tournures de phrases qui, entre autres, permettent d'expliquer la modernité des dialogues.

Avec son chef-opérateur, Olivier Boonjing (présent sur *Rien à foutre*), Emmanuel Marre a d'abord pensé tourner en 16 mm, avant de porter son choix sur une caméra Bolex digitale qui reproduit toutes les caractéristiques des caméras avec pellicule. « Les valeurs de grain et de couleurs sont proches de cela. On a essayé de se rapprocher de ce que cela serait si c'était filmé par une équipe d'actualités de l'époque. Le film a été tourné en lumière naturelle, et parfois on mettait un flash au-dessus de la caméra, comme cela se faisait pour le tournage des actualités autrefois¹². » Aucune scène n'a été tournée en studio ; toutes en décors réels, et, par souci d'authenticité, dans les lieux mêmes de l'action historique tels que le Palais des Congrès de Vichy et la Maison du Peuple de la CGT à Limoges où les bureaux du CLC ont été installés pendant un an.

Matière à débat

Cadre historique, politique et administratif

Notre salut débute peu avant octobre 1940. Le régime du maréchal Philippe Pétain, instauré à Vichy (Allier) depuis le 11 juillet 1940 (il s'achèvera le 20 août 1944), va alors prendre deux décisions lourdes de conséquences : la signature, le 3 octobre, d'une loi excluant les juifs de la vie publique, intellectuelle et financière du pays, et la rencontre, le 24 octobre, entre Pétain et Hitler en gare de Montoire, actant la politique française de collaboration. C'est aussi à cette même époque, le 11 octobre, que fut créé le Commissariat à la lutte contre le chômage (CLC), bureau administratif destiné à fournir des solutions au vaste désordre économique provoqué à la fois par la guerre et par la mise sous tutelle du pays, en zone occupée par les troupes allemandes depuis juin 1940 et, dans une moindre mesure, en zone sud dite « libre ». Échouant à décrocher un emploi à Vichy, Henri Marre se retrouve inspecteur local du CLC, situé à Limoges, chef-lieu administratif de la Haute-Vienne. Un poste qu'il occupera jusqu'au début de l'année 1943, moment correspondant à la fin du CLC et au début de la création du STO (Service du travail obligatoire), appelé à envoyer de jeunes Français outre-Rhin en remplacement des ouvriers allemands partis combattre sur le front est.

Comme on le voit dans *Notre salut*, la fonction principale du CLC consiste à gérer les camps de travail agricole ou industriel employant de la main-d'œuvre étrangère – majoritairement des réfugiés espagnols – et des chômeurs « intellectuels » (enseignant, comptable, etc.). Aussi est-ce dans ce vivier que les Allemands viennent puiser pour alimenter l'Organisation Todt (cf. la rubrique « Zoom », plus loin), colossale administration dont la section française a la mission de construire les milliers de blockhaus et autres systèmes de défense qui composeront le Mur de l'Atlantique. Comme nombre de fonctionnaires locaux, Henri Marre participe alors en juillet et août 1942, et sans guère d'états d'âme, aux rafles de juifs pilotées par le secrétaire général de la police René Bousquet, de part et d'autre de la ligne de démarcation.

¹¹ Dossier de presse, *op. cit.*

¹² *Ibid.*

La collaboration au prisme de l'ordinaire



Une entame étonnamment moderne, *in medias res*. Caméra portée, instabilité du cadre, voix qui se chevauchent. Sentiment d'impréparation, de prise sur le vif, façon documentaire. Flous, *jump cut*, effets de zoom, va-et-vient de la caméra plutôt que le champ/contrechamp, sous-éclairage à la manière des photos prises au flash de Nan Goldin. Des hommes (surtout) et des femmes discutent. Propos badins, échanges de cartes de visite. Une soirée mondaine ? Les premiers instants du film font hésiter. Où et quand se déroule la scène ? Qui sont ces gens ? Le mot du « maréchal » éclaire enfin. En créant cette incertitude liminaire, Emmanuel Marre ne déroute pas seulement. Il oriente. Il pose les bases d'un programme esthétique de mise en scène dont il ne s'écartera à aucun moment.

Avec cette ouverture, fondatrice des enjeux de *Notre salut*, il ancre sa narration dans un passé dont nous pourrions être les contemporains. Comme par un effet de miroir de la forme, son récit des heures grises de la collaboration jette une lumière crue sur le présent, « notre » présent qui lui ressemble. Avec une rare audace, le cinéaste s'affranchit des codes de représentation classique de l'Histoire en général, et de la période de l'Occupation en particulier, soucieuse de ses effets de reconstitution (type *Les Rayons et les Ombres* de Xavier Giannoli pour prendre un exemple récent). En évitant cela – préférant le quotidien à la fresque –, il évite de tenir son histoire à distance, de la réduire à la belle peinture. Partant, le cinéaste nous attrape par la manche, nous secoue et ne nous lâche plus. Tout se passe comme si en faisant résonner le passé, il nous parlait de l'actualité, l'un se superposant à l'autre, offrant de voir dans quel terreau ancien s'enracinent les tensions et inquiétudes d'aujourd'hui.

La forme du quasi-reportage favorise le naturel, tant dans la mise en scène que le jeu, les dialogues, la diction, le vocabulaire, les accidents de langage qui nous parlent littéralement. Les thèmes abordés – les sciences de gestion du travail ou « management » (choix astucieux de la prononciation à la française qui nuance l'anachronisme), le traitement du chômage, les bilans de compétences (jusqu'aux visites médicales), l'incertitude économique, la préférence nationale, l'extrême-droite, etc. – autant que l'approche du récit historique – son point de vue par le bas des « petits » fonctionnaires comme rouages de la machine collaborationniste, son refus de

« l'album Panini¹³ » des figures célèbres du pétainisme – confèrent à *Notre salut* une rare vitalité, un sentiment puissant d'actualité et de concret qui nous happent et nous captivent.

Construction d'un collabo



Tandis donc que les premières images du passé, éclairées d'une mauvaise lumière poisseuse propre à souligner l'état d'improvisation et d'angoisse du moment, conversent avec « notre » présent, un homme, timide, en bordure du cadre, essaie de prendre langue avec quelques convives, des technocrates parisiens qui ont déjà trouvé à se « recaser » dans les diverses administrations vichyssoises. Inconnu de tous, celui-ci s'immisce dans les discussions, essaie de faire entendre sa voix, de dire sa pensée. Face à l'opportunisme (ou pragmatisme) de certains qui ont suivi le mouvement et ont su faire preuve d'un prudent sens d'adaptation, ses propos farouches dissonent. Pétainiste convaincu (Pétain, « l'homme providentiel »), cet ingénieur nouveau-venu est persuadé de pouvoir se rendre utile au nouvel État français de Vichy (qui n'est plus une République) afin de remettre le pays en ordre de marche. Ses idées, ses solutions pratiques, il les a développées dans un ouvrage de réflexion politique, *Notre salut*, édité à compte d'auteur par Fernand Sorlot, rendu célèbre pour avoir publié en 1934 la traduction française de *Mein Kampf* d'Hitler.

La débâcle de la France correspond à celle d'Henri Marre, cinquantenaire impécunieux, coutumier des échecs industriels. Au propre comme au figuré, l'homme a faim (on le voit emporter de la nourriture lors de la première scène) ; il a faim de revanche. Son ambition de redresser le pays est également pour lui l'occasion de relever la tête ; « Notre salut » (sens politique mais aussi spirituel et religieux du titre de son livre : Henri est croyant) est aussi le sien à trouver pour recouvrer sa dignité, à ses yeux et à ceux de sa femme Paulette. Le film le suit alors pas à pas dans ses rencontres, dans ses démarches, dans ses attentes dans les couloirs du ministère de l'information, son traité de politique économique sous le bras en guise de sésame, mais ensuite et surtout dans l'exercice quotidien de sa fonction de bureaucrate. La précision du récit, le soin apporté par le metteur en scène à dépeindre la réalité de l'homme au travail,

¹³ Ibid.

induisant une durée filmique de plus de deux heures et demie, sont ici les conditions nécessaires à la démonstration comme moyen de compréhension de la banalité du mal et la manière dont un individu ordinaire est amené peu à peu, par glissements successifs, à y souscrire. Il s'agit ici de montrer comment, à force de suradaptation à la situation, le collaborateur passif devient un collabo actif. La trajectoire, le changement progressif de l'un à l'autre passent par la représentation de choses simples, triviales, précises, concrètes, à l'opposé des grands gestes symboliques de cinéma ou des images métaphoriques destinées à illustrer ou résumer. C'est sur cela, dans les interstices du temps, de la parole et des gestes banals (l'aménagement d'un bureau, le recrutement d'une secrétaire autant que l'application d'une politique de chômage, le choix d'un mot ou le quota d'ouvriers étrangers accordé à l'occupant), que se construisent la quotidienneté du mal, le fascisme ordinaire, la violence faite aux esprits que l'on contraint d'abord à hurler « Vive le maréchal ! ».

Le mal des mots

Aussi, où est le mal ? Il n'y a jamais chez Henri Marre la volonté de nuire ; ses intentions ne sont jamais mauvaises. L'homme, idéaliste sincère, travaille, obéit, applique *consciencieusement* les directives. Le langage technocratique, proto-novlangue qu'il utilise, dissout ce que les idées peuvent avoir de désagréable dans l'édulcoration de ses formules, l'euphémisation des mots et, au bout du compte, de la pensée. En nommant mal, on se débarrasse du mal. Une rafle de juifs se change d'abord en « ramassage », avant de devenir un simple « regroupement ». Chiffres, mots, tracés comptables, pressions des autres (préfecture, police), improvisations et précipitations sont autant de paravents qui blindent la conscience, qui neutralisent la réflexion – et qui finissent par servir d'« excuses » ou de certificat de bonne conscience face à un Henri Maux fustigeant la servilité déployée par ses « collaborateurs » pour complaire aux basses œuvres des autorités pétainistes. La langue des décideurs, avec son surcroît de technicité bureaucratique, fait de la réalité une abstraction. Elle est un anesthésiant propre à démonétiser l'abjection, à repousser le réel, à faire obstacle à l'innommable, à déshumaniser l'horreur. Alors, où se situe la morale d'un homme qui hésite, soupèse, calcule, réfléchit à la quantité d'essence qu'il peut consentir pour remplir les réservoirs des camions, ajoutés à ceux qu'il prête, pour parfaire une rafle de juifs ? La jauge de l'humanité se trouve-t-elle dans les 800 litres qu'il consent à retrancher à la demande des 2 400 initiaux ? Que ne continue-t-il, plus tard, à s'avilir dans la sanction procédurière dont il menace son collègue coupable à ses yeux de faute comptable (« la paille et les pots de chambres pour les Israélites ») autant que dans le miroir que celui-ci lui tend dans la démission qu'il lui oppose ? Que ne s'est-il rapproché de son supérieur Maux, presque son inverse, pour suivre la ligne de ceux que l'on a appelés les « vichysois-résistants », et ainsi tourner le dos à l'extrême-droite et ses « Journées pour la Révolution communautaire nationale » ?

En plus de sa pusillanimité, Henri Marre, bientôt réduit à « Monsieur Henri », est un être terne, de peu d'envergure, qui nous évoque les personnages de l'écrivain Emmanuel Bove (1898-1945) et en particulier celui du *Piège* (1945) dont l'action se déroule à Vichy. Sa froideur cérébrale transparaît dans le peu d'empressement qu'il a de retrouver sa femme Paulette. Si le contrepoint filmique de la correspondance (*off*) des deux époux dit toute la distance, pas seulement géographique, qui les sépare, les retrouvailles du couple ne sont marquées d'aucune effusion. Les deux récits entrelacés du couple et de la carrière d'Henri Marre suivent la même trajectoire vers la rupture, l'échec, l'abîme – le néant dans lequel finit par se dissoudre l'anti-héros (mort le 17 janvier 1957, sans que quiconque de sa famille ne l'ait revu).

Stoppé à la fin, au terme de sa dernière fuite, sur une route perdue au milieu de nulle part, l'homme se retrouve seul face à lui-même, face à l'enfant rêveur qu'il fut. Devant le garçonnet auquel il abandonne son chapeau (moins comme un geste de transmission que comme un aveu

de défaite) resurgissent les espoirs d'une vie accomplie, les ambitions de carrière et les grands principes dont il entendait faire le fondement de son existence et de son combat. Autant de promesses déçues qui ne sont alors (autour de lui) plus que friche, champ de ruines, espace désolé.



Musique justement rétro

Seuls trois tubes de musique ont servi à la BO de *Notre salut* : « Sound Like a Melody » d'Alphaville, « Live is Life » d'Opus et « Popcorn » de Gershon Kingsley reprise par Hot Butter. La réussite de cet anachronisme, parfaitement assumé, relève du choix de ces morceaux, pas seulement modernes, mais suffisamment rétros pour ne pas relever de la faute de goût ou d'appréciation (le choix d'une musique actuelle aurait été contre-productive). Ces trois musiques évoquent l'idée de danse et de fête, y compris populaire et massive pour « Live is Life » (ambiance de stade). Jamais gratuite, leur présence est d'une grande efficacité, redoutablement efficace.

« Sound Like a Melody », l'immense succès du groupe de new-wave allemande Alphaville, diffusé sur des images de fin de soirée lors de la séquence inaugurale du film, crée une surprise qui désoriente et qui renvoie à la perte de repères de tous les récents Vichyssois que l'on vient d'entendre, en quête de confiance et de sens (et de travail pour Henri) comme les quelque autres 80 000 fonctionnaires débarqués comme eux dans la ville. Fin de soirée donc, et d'abandon : un homme dort, sans doute ivre, les bras croisés sur une table ; deux femmes dansent mélancoliquement ensemble ; Henri, un air d'incrédulité sur le visage au spectacle de cette drôle de soirée. Comme la musique, ses attentes ne s'accordent pas à la réalité qu'il observe et aux propos qu'il entend. Les synthétiseurs acidulés et la voix aiguë et aérienne du chanteur Marian Gold s'opposent à la raideur sombre des corps, au poids de la réalité et à la tristesse du moment qu'ils accentuent même par contraste. Le sentiment immédiat qui saisit le spectateur à l'écoute de cette musique dansante et datée (1984) ravive en lui des sensations et des souvenirs anciens, qui permettent la connexion émotionnelle entre aujourd'hui et le passé historique des images.

PRIX JEAN RENOIR 2027 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Son anachronisme accroît enfin le côté artificiel et illusoire de ce théâtre d'ombres à la dérive de sa propre actualité.

Le morceau « Live is Life » (1984), plaqué sur un mélange d'images d'archives, célèbre ironiquement le joyeux rassemblement populaire, la ferveur collective des patriotes ralliés au pétainisme autant que la mise en scène qui a entouré la visite du vieux maréchal à Limoges. Certains pleurent, d'autres affichent de grands sourires, d'autres encore saluent, avec Pétain lui-même, le bras droit levé et tendu – le salut nazi. Ainsi va la vie sous le joyeux régime du maréchal Pétain. *Live is life*. L'association de la grosse musique de fête et du grand défilé de l'erreur collective résonne avec d'autant plus d'effroi que la scène qui précède est celle où tous (Henri au premier chef) clament leur maréchalisme et leur fidélité aux valeurs de la patrie, de la famille et du travail.

« Popcorn » enfin, le troisième morceau synthé-pop datant de 1972, fait l'objet d'une petite chorégraphie aux déhanchements eux-mêmes décalés, modernes et ringards sinon grotesques (donc comiques) à la fois. Elle est amenée par l'hôte de la soirée, l'épouse du préfet, qui propose à Paulette après le dîner de mettre « un peu de musique ». Ce sont les femmes qui mènent la danse, qui brisent la raideur sérieuse des hommes, ou accentuent, dans le cas de Paulette, l'insignifiance de son mari. Or, quelque chose ici ne va pas, quelque chose d'odieux s'insinue dans l'image. La musique mécanique et un peu folle, la danse, le décor, les costards, les notables, le vichysme ambiant, tout dissonne, et fait de ces gens de drôles d'oiseaux un peu hors-sol, des êtres déconnectés de la proche réalité qui les entoure, et qui revient en pleine figure d'Henri quand le préfet, après la « choré » et à l'heure de se quitter, le remercie pour sa participation à « l'opération de ramassage ». En effet, pendant que le préfet fait la fête avec ses amis, les rafles se poursuivent.

Zoom



Henri Marre, assis, les bras croisés, à gauche ; un officier allemand, à droite du cadre (hors-champ, d'autres militaires). Entre les deux officiels, Jacques, un homme en tablier, chez qui tous se sont donné rendez-vous, remplit des verres posés sur une table située à l'avant-plan, et sur laquelle

trônent également diverses bouteilles d'alcool. Un jardin, un hangar (une étable ?), accolé à une maison de campagne, ferme le plan. La scène marque-t-elle la fin d'un repas ou le début d'une collation (la tarte aux pommes, appelée de ses vœux avec renfort de sucre par l'Allemand gourmand, qui est ici *comme chez lui*, va bientôt être servie) ? Un fort sentiment de réel, de quotidienneté, de banalité même, se dégage du cadre, à rebours de la gravité des enjeux de cette rencontre sollicitée par Marre, seul face aux Allemands venus en nombre. La présence ici (quasi) unique de ces derniers dans l'économie du film donne d'eux une représentation débonnaire et presque rassurante, à l'opposé de l'archétype des officiers nazis de cinéma. Cette image de « terrain » ne serait-elle pas la première expression du visage de la collaboration, celui d'une présence intégrée au quotidien et, par là même, rendue ordinaire ?

L'heure est cependant à la discussion, ou plutôt à la négociation dans une atmosphère que l'officier de l'Organisation Todt (OT) s'efforce de rendre courtoise, à défaut d'être complètement détendue. Un contentieux sépare, en effet, les deux hommes réunis autour de la table. Henri Marre, responsable local du Commissariat à la lutte contre le chômage (CLC), a appris que les militaires de l'Organisation, aidés par des agents de la préfecture, avaient « réquisitionné » 90 des 120 ouvriers que comptait l'un des camps de travail qu'il a la charge de « remplir » pour le compte des entreprises de la région (charbonnières par exemple). Contrarié de ne pas avoir été informé ni consulté du pillage, il est venu demander des « comptes » aux responsables allemands.

Henri Marre affiche un visage préoccupé. Non tant révolté par l'absence de respect des Allemands à l'égard des lois (administratives) qui régissent la zone libre, le chantre pionnier du « management », de l'ordre et de l'efficacité éprouve un sentiment de dépossession mêlé d'humiliation et d'impuissance. Toute demande ou action de « prélèvement » doit « passer » par lui, a-t-il glissé précédemment à l'un de ses collaborateurs. « Pour nous, l'administration française, c'est com-pli-qué ! », soupire l'officier. La remarque vaut pour aveu d'agacement et de rappel à l'ordre de celui, l'occupant militaire du pays, qui l'impose. Sa loi prévaut sur l'occupé. C'est à ce prix que doit s'exercer la collaboration, et la scène de discussion va se charger de le reformuler à mots couverts au fonctionnaire de Vichy. Circule, de fait, dans l'image, un « aimable » rapport de force, de bout en bout à l'avantage de l'Allemand face à qui Marre oppose une « molle fermeté ». « On a un accord », objecte-t-il néanmoins au plus « fort » de son embarras. Ce à quoi un adjoint de l'officier l'invite, tel un chef d'entreprise libéral d'aujourd'hui face à un représentant de l'État, à davantage de « flexibilité ». Marre tente de tenir son rôle, de défendre sa position, avant de plier progressivement l'échine, face à la force tranquille à laquelle le soumet son interlocuteur au ton paternaliste. « On vous protège », s'agace-t-il soudain sans vergogne, laissant Marre piteusement opiner du chef, avant de lui *commander* dans un geste de bateleur obscène un ensemble de 200 ouvriers portugais ET de 400 espagnols. C'est alors que, pour lever les derniers scrupules du « petit » fonctionnaire dont il a perçu l'ambition derrière le zèle, l'officier se lance dans une petite comédie destinée à flatter son travail « incroyable », tout en lui faisant miroiter quelque précieuse recommandation auprès du ministère du Travail à Paris où il prétend avoir des relations. Sensible à l'argument, Marre lâche alors du lest, accepte de négocier, et de sacrifier sans ciller un « lot » de 400 ouvriers étrangers (avec moitié d'Espagnols et de Portugais) pour préserver la main-d'œuvre française. « On est d'accord que vous nous laissez tranquilles avec les travailleurs français », appuie-t-il en guise de conclusion. Au marché de dupes de la collaboration, l'étranger devient la variable d'ajustement d'une préférence nationale qui ne parvient pas à cacher sa faillite morale et intellectuelle. Et tous « ensemble » de sceller le compromis (et nouvelle compromission) en mordant tout sourire dans la tarte bien sucrée de Bernie, l'aimable cuisinière de la maison.

Prolongement

Les Rayons et les Ombres (2026) de Xavier Giannoli. Grandeur et décadence de l'homme de presse, Jean Luchaire. Du pacifisme du personnage durant l'entre-deux-guerres à sa collaboration avec le régime nazi à Paris durant l'Occupation, le film relate le glissement du patron des *Nouveaux Temps* vers l'abjection à travers une reconstitution tourbillonnante du milieu du journalisme, des cocktails à l'ambassade d'Allemagne, des soirées mondaines et des orgies arrosées de champagne, et dont le récit est assuré dans l'immédiat après-guerre par sa fille Corinne, une ex-gloire du cinéma. Plus que par leurs ressemblances narratives, les deux films de Giannoli et de Marre se distinguent par leurs différences d'esthétique et de point de vue.