

Cinéma, histoire, perception : *Le Corbeau* et *Les Visiteurs du soir*

Edward Ousselin

Western Washington University

Abstract: *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1943) et *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942) font partie des films tournés et sortis en salles durant l'occupation allemande qui sont devenus des classiques du cinéma français. Ni l'un ni l'autre n'ayant une portée politique évidente, comment le film de Clouzot a-t-il pu être considéré comme une entreprise de dénigrement du peuple français alors que celui de Carné a été perçu comme une exaltation de la capacité de résistance d'une France éternelle ?

Keywords: Marcel Carné - Henri-Georges Clouzot - French cinema - German Occupation - Vichy Regime

Le *Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1943) et *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942) font partie des films tournés et sortis en salles durant l'occupation allemande (1940–1944) qui sont devenus des classiques du cinéma français¹. Bien que chacun de ces films ait fait l'objet de nombreuses études², ils n'ont pas été systématiquement comparés, surtout en ce qui concerne la question de leur réception. Ni l'un ni l'autre n'ayant une portée politique évidente, comment le film de Clouzot a-t-il pu être considéré comme une entreprise de dénigrement du peuple français alors que celui de Carné a été perçu comme une exaltation de la capacité de résistance d'une France éternelle ?

La situation paradoxale du cinéma français pendant la période de l'Occupation a été abondamment analysée (voir en particulier l'étude approfondie de Jean-Pierre Bertin-Maghit). Le départ en exil de plusieurs cinéastes renommés, l'exclusion des juifs

¹ Tourné pendant l'Occupation, *Les Enfants du paradis* est sorti juste après la Libération, comme le voulait Carné. Dans son autobiographie, Carné affirme avoir voulu « faire traîner le plus longtemps possible les travaux de finition du film, afin qu'il soit présenté comme le premier de la paix enfin retrouvée » (235).

² L'étude la plus complète du *Corbeau* est celle de Judith Mayne. En ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre de Clouzot, voir : Bocquet et Godin ; Folens ; Lloyd. Pour *Les Visiteurs du soir* et l'œuvre de Carné, voir : Chanteranne ; Driskell ; Turk.

de la profession, ainsi que l'élimination de la concurrence étrangère (surtout américaine), créèrent une situation nouvelle pour les professionnels du cinéma, situation au cours de laquelle de nouveaux scénaristes et réalisateurs — dont Clouzot — eurent l'occasion de faire leurs débuts : « Les cinéastes qui demeurent en France en juin 1940 sont pour la plupart des ex-assistants, promus au grade de metteur en scène grâce au départ de leurs aînés. En mars 1941, tous acceptent de travailler dans une France bâillonnée et sous le joug de l'occupant parce l'heure n'est plus, pour eux, aux états d'âme mais à la recherche d'un travail » (Bertin-Maghit 144). Au niveau gouvernemental, il y avait d'une part une censure sévère, mais d'autre part de nouveaux encouragements financiers à produire des films — de préférence populaires et à succès — puisque les dirigeants du régime de Vichy, tout comme les autorités allemandes, étaient persuadés de l'utilité d'une industrie cinématographique viable en France, pour des raisons à la fois économiques et de propagande. Après la réouverture des salles de cinéma (temporairement fermées en raison de l'invasion allemande en mai-juin 1940), le nombre des spectateurs connut une hausse sensible³, en partie parce que les salles étaient chauffées, mais aussi parce que les images projetées sur un grand écran offraient un des rares moyens d'échapper, même si ce n'était que pour un court laps de temps, à la triste réalité des « années noires ».

Notons que de grands noms du cinéma (et du théâtre) français choisirent de s'exiler, le plus souvent aux États-Unis, durant l'Occupation : Jean Renoir, Julien Duvivier, René Clair, Jean Gabin, Michèle Morgan, Louis Jouvet, etc. Certains, tel Marcel Dalio qui était juif, n'avaient guère le choix s'ils ne voulaient pas finir dans un camp de concentration. Carné et Clouzot, comme la plupart des autres réalisateurs, scénaristes et acteurs français au début des années 1940, décidèrent au contraire de continuer leurs carrières dans la France occupée. Ce choix réaliste — tous ne pouvaient s'expatrier — n'a évidemment rien de déshonorant en soi. Cependant, plusieurs d'entre eux, dont Clouzot, furent jugés pour des faits de collaboration après la Libération. La peine prononcée à son encontre — l'interdiction de tourner — était un résultat direct du succès public et critique du *Corbeau*. C'est le fait que le film de Clouzot ait pu être catégorisé comme collaborationniste alors que celui de Carné a souvent été perçu comme étant porteur de l'esprit de la résistance à l'occupant qui m'intéresse ici.

Le livre de Georges Sadoul résume, à travers deux scènes célèbres, les réputations respectives qu'ont acquies les deux films pendant et après l'Occupation. La scène cruciale des *Visiteurs du soir*, c'est évidemment à la fin du récit, lorsque le cœur des amants continue de battre, même si leurs corps ont été pétrifiés (par un Diable qui a toutefois atteint les limites de sa puissance maléfique) : « On pouvait y voir une image de la France captive » (92)⁴. Pour *Le Corbeau*, la « scène clef » est celle de la lampe qui

³ Dans un chapitre consacré à la vie culturelle parisienne durant l'Occupation, François Broche et Jean-François Muracciole signalent « un extraordinaire afflux de spectateurs dans les salles : 452 millions de francs de recettes avant la guerre, 915 millions en 1943 » (280).

⁴ Notons que cette interprétation influente a plus tard été remise en cause. Pour Edward Baron Turk, par exemple, la dimension symbolique du film de Carné est à trouver avant la guerre et l'occupation

« se balance, fait passer le visage des héros de la lumière à l'ombre, du bien au mal » (100). D'un côté, l'affirmation d'une clarté morale, celle de la résistance indomptable du bien souffrant contre le mal (temporairement) triomphant ; de l'autre, une expression certes habile mais démobilisatrice d'un clair-obscur éthique, d'une malencontreuse ambiguïté morale qui dans le contexte troublé de l'époque ne semblait pouvoir profiter qu'à l'occupant.

Carné et Clouzot ont tous deux travaillé pour Alfred Greven, le directeur de la Continental-Films, une société de production mise en place par les autorités d'occupation allemandes en 1940⁵. Un ancien dirigeant de l'UFA, la plus importante société de production de cinéma du régime nazi, Greven fut nommé par Joseph Goebbels à la tête de la Continental afin de relancer la production cinématographique française, alors moribonde. Durant l'Occupation, avec de rares exceptions comme Marcel Pagnol qui tournait dans le Midi, il était très difficile de faire un film en France sans passer par la Continental. En ce qui concerne Carné, David Chanteranne insiste sur sa volonté d'indépendance : « Auprès d'Alfred Greven, dirigeant de la Continental-Films, [...] Carné accepte de réaliser de nouveaux films mais exige qu'ils soient réalisés en France avec la liberté du sujet proposé » (36). Nonobstant, comme d'autres cinéastes, Carné fut bien évidemment obligé de tenir compte des nouvelles contraintes idéologiques que subissait le cinéma français. Le fait que *Les Visiteurs du soir* se déroule durant l'époque médiévale n'y est pas étranger (il en est de même pour *Les Enfants du paradis*, dont le récit est situé pendant la première moitié du dix-neuvième siècle). Le contexte social contemporain de ses films précédents fit place à une fable qui est parfois mièvre et souvent féroce, mais dont la dimension allégorique — la force d'endurance de l'amour face au pouvoir incommensurable du mal — était assez vague pour ne pas encourir les foudres de la censure.

Contrairement au film de Carné, *Le Corbeau* a bien été produit par la Continental, ce qui constituera une circonstance aggravante pour son réalisateur après la libération de la France. Après le générique, le récit du film de Clouzot commence par une phrase sibylline : « Une petite ville, ici ou ailleurs ». Celle-ci, dénommée Saint-Robin, se révèle être un cadre bourgeois et provincial des plus ordinaires, une sous-préfecture avec son église et ses maisons extérieurement paisibles. C'est donc dans un cadre banal, où la plupart des personnages s'ennuient — mais qui n'est pas clairement identifié — que se déroule le drame de la délation, sous la forme de lettres anonymes adressées et s'en prenant à presque tous les notables locaux. Tout comme le lieu n'est pas explicitement désigné, le cadre temporel, pourtant contemporain, semble se situer en dehors de l'histoire récente. Nulle trace de la guerre ni des occupants allemands dans le

allemande : « the uncomfortable fact that *Les Visiteurs du soir* is an extraordinary expression of the military unpreparedness, political weakness, and, above all, national torpor that contributed to France's defeat by Germany » (601).

⁵ Cependant, même s'il avait initialement signé un contrat, Carné n'a en fin de compte pas tourné de films pour la Continental (Driskell 58).

film de Clouzot. Les nombreuses lettres anonymes, qui représentent le principal enjeu dramatique du récit, ne servent pas à dénoncer les juifs ou les résistants⁶. Alors qu'il n'est guère difficile de trouver dans *Les Visiteurs du soir* une dimension allégorique qui ferait du Diable une transposition du nazisme et des amants changés en pierre un symbole d'une France occupée mais résistante, le récit du *Corbeau* ne peut que se rapporter à une âpre critique d'une micro-société française corrompue et antérieure à l'invasion allemande, évoquant ainsi la période de l'entre-deux-guerres et les institutions de la III^e République. Puisque la société française d'avant-guerre était régulièrement dénoncée par la propagande du régime de Vichy, il est peu étonnant que le film de Clouzot ait pu être assimilé à cette catégorie idéologique.

Le personnage central, le docteur Rémy Germain (joué par Pierre Fresnay), spécialisé en gynécologie-obstétrique, est également la première cible des lettres anonymes envoyées par le « corbeau ». On aperçoit initialement ce médecin taciturne dans une cour de ferme, avec une expression sinistre au visage et les mains pleines de sang, après une consultation manifestement difficile auprès d'une femme enceinte. Le court dialogue qui suit indique qu'il s'agit d'un avortement, plutôt que d'un enfant mort-né (0:2:46–0:3:35). Le choix de Germain de « sauver la mère » au lieu de l'enfant — un choix qui ne semble convenir ni à la famille ni aux autorités médicales — renvoie à l'obsession nationale de la natalité, qui s'est notablement intensifiée sous le régime de Vichy. Dès 1920, après l'hécatombe de la Première Guerre mondiale, la contraception et l'avortement avaient été interdits en France, dans le but d'augmenter le nombre des naissances. Le régime de Vichy aggrava cette politique répressive en faisant de l'avortement un crime contre la sûreté de l'État, passible de la peine de mort⁷. En choisissant de préserver la vie de la mère, fût-ce au prix de celle de l'enfant, Germain se rend suspect aux yeux de ses collègues, peu soucieux de questions éthiques, et qui semblent adhérer pleinement aux exigences de l'objectif nataliste. Le fait que Germain puisse accepter de recourir à l'avortement dans le cadre de sa pratique médicale — et donc d'enfreindre la loi — constitue d'autre part l'un des principaux chefs d'accusation qui se trouvent dans les lettres anonymes bientôt reçues par les autres notabilités de Saint-Robin. Cette accusation est transmise à Germain par son collègue Vorzet sous

⁶ Les lettres anonymes ont souvent été citées pour relier *Le Corbeau* au contexte de la délation durant l'occupation allemande, même si le scénario original, qui datait du début des années 1930, s'était inspiré d'un événement réel survenu à Tulle (Corrèze) de 1917 à 1922 (Mayne 55–64). Notons à ce sujet que l'étude récente de Laurent Joly a permis de corriger une idée reçue largement répandue depuis la publication en 1983 du livre d'André Halimi, *La Délation sous l'Occupation*, selon laquelle il y aurait eu des millions de lettres de dénonciation envoyées à la Gestapo ou aux autorités du régime de Vichy. Les résultats des recherches de Joly indiquent des chiffres beaucoup plus faibles, ce qui n'atténue en rien l'ignominie de l'acte de délation, puisque des vies étaient en jeu dans chaque cas. Dans la région parisienne, des milliers de juifs ont été dénoncés, ce qui reste évidemment considérable.

⁷ En 1943, l'année de la sortie du *Corbeau*, Marie-Louise Giraud fut la seule « faiseuse d'anges » à être guillotinée en raison de cette loi. Claude Chabrol a consacré un film à ce cas judiciaire : *Une affaire de femmes* (1988).

forme d'euphémisme : « On vous accuse de soulager les faibles femmes d'un fardeau encombrant » (0:18:23). Comme on le verra, Germain porte en lui un lourd secret, mais qui n'est pas celui que soupçonnent ses collègues.

Les questions de l'avortement et de la politique nataliste ne constituent pas les seuls points d'ancrage dans les réalités légales et socioculturelles de l'époque. Dans le contexte moralisateur suscité par le régime de Vichy, l'évocation à l'écran d'une forme d'infirmité, qu'elle soit physique ou morale, comporte nécessairement une valeur métaphorique. Denise Saillens (jouée par Ginette Leclerc), la sœur du directeur de l'école où loge Germain, a un pied-bot à la suite d'un accident de voiture, qui a également coûté un bras à son frère (0:32:04). Dans le récit, le fait que Denise boite est associé à ses mœurs sexuelles jugées trop libres, et qui à leur tour feront d'elle une suspecte toute désignée lors de l'enquête policière sur l'identité du « corbeau ». C'est néanmoins cette jeune femme affligée de « tares » physiques et morales qui se montrera généreuse, intelligente et foncièrement honnête. Notons par ailleurs que le film de Clouzot met en avant plusieurs personnages féminins, positifs et négatifs, qui prennent une place importante dans le récit.

On peut contraster le personnage de Denise à celui de l'assistante sociale, Laura Vorzet (jouée par Micheline Francey), qui à première vue paraît être l'incarnation des valeurs jugées nécessaires aux femmes mariées sous le régime de Vichy — en dehors du fait troublant qu'elle n'a pas d'enfants. Or, tout comme son mari, qui est nettement plus âgé qu'elle, la femme du docteur Michel Vorzet (joué par Pierre Larquey) sera en fin de compte démasquée, tous deux étant des personnages hypocrites, sournois et très troublés.

L'infirmière Marie Corbin, la sœur de Laura Vorzet, est le premier personnage à être officiellement accusé et (temporairement) emprisonné. En dehors du rapprochement évident que l'on peut faire entre son nom de famille et le « corbeau », Marie Corbin porte tous les attributs du parfait coupable : jalouse de sa sœur Laura, qui a épousé son ex-fiancé Vorzet, elle est effectivement exclue de toute vie sociale et semble donc avoir un mobile — la vengeance ; toujours vêtue de noir, elle porte une tenue sévère qui, surtout de dos, lui confère une silhouette sinistrement aviaire (ce qu'accentuent les prises de vue où elle est présente) ; elle est détestée par ses collègues à l'hôpital, qui la soupçonnent d'avoir poussé au suicide François, un des patients cancéreux en phase terminale (0:41:42). Cependant, puisque les lettres anonymes recommencent à circuler après l'arrestation de Marie Corbin, elle sera relâchée (et disparaîtra du récit). Le dernier personnage féminin particulièrement notable est la mère de François qui, elle aussi vêtue de noir en raison de son deuil, n'aura de cesse d'identifier le « corbeau » et de venger son fils. Elle réussira là où la police avait échoué.

En dehors du suicide de François, la vaste entreprise dénonciatrice du « corbeau » avait déjà pris un tour mortel lorsque Germain avait découvert une balle de revolver dans une lettre ostensiblement destinée à Laura Vorzet. Cette lettre anonyme contenait une menace particulièrement claire pour celle qui était accusée d'une relation

adultère avec Germain : « Voici la sœur de la balle qui te trouera la peau » (1:22:13). Alors que les premières lettres du « corbeau » comportaient une dimension banalement comique (avec les accusations d'adultère et de menus larcins), les enjeux de la vague de délation qui frappe la petite ville s'aggravent par étapes, pour aboutir à des morts.

Face au déferlement des lettres anonymes, dont l'origine et la motivation laissent perplexes et impuissantes les autorités policières et administratives de Saint-Robin, la science est appelée en recours. Quoique son statut scientifique fasse encore de nos jours l'objet de débats, la graphologie a pour but affiché de déduire des caractéristiques psychologiques d'un individu par le biais de l'analyse de son écriture manuscrite. Le fait que celui qui se désigne comme graphologue se révèle être en fin de compte le « corbeau » lui-même, que l'enquêteur aux méthodes prétendument scientifiques se confonde avec le principal coupable au moment de sa mort, ajoute au niveau d'ironie du récit filmique. En effet, du haut de son expertise autoproclamée en graphologie⁸, le docteur Vorzet, qui est officiellement spécialisé en psychiatrie, s'institue enquêteur et en quelque sorte juge de tous les habitants de Saint-Robin. C'est à travers une longue et éprouvante dictée collective imposée au petit groupe de ceux qu'il désigne comme étant suspects que Vorzet prétend pouvoir identifier l'auteur des lettres anonymes. Or, comme il sera révélé à la fin du récit, Vorzet est non seulement le « Corbeau », mais il a de plus enrôlé sa femme dans son entreprise criminelle. Ce coup de théâtre n'est toutefois pas totalement inattendu, puisque la thématique fort ancienne de l'enquêteur à la recherche d'un criminel qui n'est autre que lui-même remonte à l'*Œdipe roi* de Sophocle. Au lieu de la peste envoyée par Apollon sur la ville de Thèbes en tant que signe de malédiction, le fléau qui s'abat sur Saint-Robin, c'est la série vraisemblablement incessante de lettres anonymes rédigées par le « corbeau ». Comme dans une tragédie grecque, Vorzet, enquêteur et criminel, subira à la fin du récit un châtement exemplaire.

Dans l'espace microcosmique de la « petite ville », tout le monde s'espionne, guettant avidement le moindre signe d'altérité ou de défaillance, dans une ambiance de voyeurisme généralisé qui confine au sadisme. Mais il faut apporter une nuance importante au portrait à première vue unanimement négatif de la ville que semble dresser le film de Clouzot. Il est véritablement primordial de préciser que les personnages malveillants et lâches se trouvent presque uniquement parmi les représentants de l'autorité — médicale, juridique et gouvernementale. Si l'on rencontre peu de personnages admirables dans la petite ville de Saint-Robin, ceux que le « corbeau » dénonce font généralement partie de ce que l'on pourrait appeler au niveau local les classes dirigeantes : le sous-préfet, le maire, le substitut du procureur, le directeur de l'hôpital, le receveur des postes, etc. En particulier, le docteur Vorzet, le vieillard goguenard et apparemment bienveillant, mais qui est en fait l'organisateur

⁸ Lors d'une conversation avec Germain à la poste, Vorzet annonce ses compétences en la matière avec son ironie habituelle : « Je suis un peu graphologue. [...] Graphologue et mystificateur, l'un n'exclut pas l'autre » (0:16:42).

central de la vague de délation qui déchire la ville auparavant paisible, n'est pas sans rappeler le maréchal Philippe Pétain.

Vers le milieu du récit, Germain est obligé de révéler sa véritable identité et de redevenir le docteur Monatte (1:02:42). L'obscur gynécologue-obstétricien de province était en fait un spécialiste renommé de la chirurgie du cerveau dans un prestigieux hôpital parisien. Face aux notables de la ville, Germain transforme cet aveu en accusation, car c'est le substitut du procureur (dont le père est le médecin-chef de l'hôpital) qui avait eu l'idée, avec l'accord tacite des autres membres de la classe dirigeante locale, de piéger Germain en lui envoyant une fausse patiente ayant ostensiblement besoin d'un avortement clandestin. Le but de cette basse manœuvre était de se débarrasser de la principale cible du « corbeau », puisque la police demeure incompétente face à ce dernier. Une fois de plus, c'est l'élite de la petite ville de Saint-Robin qui a recours à des moyens quasi-criminels pour arriver à ses fins. Dans *Le Corbeau*, les notables locaux sont presque unanimement représentés comme des personnages odieux et sans scrupules, se distinguant à peine du « corbeau » sur le plan moral.

Dans le film de Clouzot, les nombreuses scènes situées dans des lieux publics et institutionnels sont utilisées pour généraliser ou collectiviser les petits ou grands défauts des divers individus. La plupart des personnages se retrouvent tour à tour à l'église, à l'hôpital, à la poste ou à l'école. Les références à cette dernière institution, si emblématique de la société française durant la III^e République, sont d'ailleurs omniprésentes : Germain, qui dit ne pas aimer les enfants, a bizarrement choisi de loger dans un bâtiment scolaire, aux côtés du personnel de l'école ; le « piaillage » bruyant des enfants qui jouent dans la cour sert à rehausser le niveau de tension⁹ ; un écolier à la mine candide est mis au coin, ce qui ne l'empêche pas de tranquillement subtiliser une lettre adressée à Germain ; Rolande, la jeune nièce de Denise, épie précautionneusement Germain à travers la serrure de la porte de son logement (elle subtilise par ailleurs de l'argent à la poste) ; dans l'espoir de confondre le « corbeau », l'enquête policière se poursuit sous la forme d'une dictée interminable, sur les bancs de l'école ; c'est dans une salle de classe qu'a lieu la brève rencontre semi-onirique entre Germain et la mère de François (une des victimes du « corbeau »), celle qui, patiente et vengeresse, exécutera froidement Vorzet à la fin du récit, en utilisant le même rasoir avec lequel son fils s'était suicidé. À l'issue de la dictée imposée aux suspects, dans la scène la plus célèbre du film, le docteur Vorzet réveille les souvenirs scolaires des spectateurs en comparant Germain à l'inflexible héros Horace et en parlant d'un dilemme cornélien :

Germain : Mais si je la [Denise] savais coupable, je n'hésiterais pas à la dénoncer.

⁹ Alfred Hitchcock se servira d'une technique semblable dans *Les Oiseaux* (1963).

Vorzet : C'est cornélien ! Vous avez tout du vieil Horace¹⁰, moins la barbe. Et encore... Vous avez une barbe virtuelle. C'est peut-être plus beau.

Germain : Enfin, mon cher, tout de même, quand vous rencontrez une mauvaise bête ?

Vorzet : J'en rencontre une chaque matin, dans ma glace, accompagnée d'un ange. Vous êtes formidable ! Vous croyez que les gens sont tout bons ou tout mauvais. Vous croyez que le bien, c'est la lumière, et que l'ombre, c'est le mal. Mais où est l'ombre ? Où est la lumière ? Où est la frontière du mal ? Savez-vous si vous êtes du bon ou du mauvais côté ? (1:12:54–1:13:35)

À travers l'allégorie exemplaire de l'ombre et de la lumière (ou du clair-obscur), cette scène, qui anticipe l'ambiance trouble des films noirs américains, illustre la difficulté de juger de la moralité d'un individu — dans un contexte historique qui exigeait justement des choix moraux et politiques décisifs. Face au nazisme, il était en effet non seulement facile, mais urgemment nécessaire de délimiter la « frontière du mal ». Là se trouve l'origine des polémiques qui se sont développées à propos du film de Clouzot.

Les péripéties du récit rappellent constamment que chaque personnage pourrait être le « corbeau ». Chacun étant soupçonné, une atmosphère de paranoïa généralisée s'abat durablement sur la petite ville, au fur et à mesure que les dénonciations anonymes s'accumulent. Vorzet — qui est, rappelons-le, psychiatre — tient des statistiques (comiquement illustrées par un graphique) sur l'augmentation progressive du nombre de lettres. Sur un ton qui se veut scientifique, il compare doctement ce phénomène à une poussée de fièvre collective, métaphore médicale qui assimile la petite ville dans son ensemble à un fou furieux ou à un moribond (0:25:14 et 0:49:15). Selon le diagnostic que porte Vorzet, la micro-société de Saint-Robin est profondément atteinte par un mal pernicieux dont les causes sont encore plus morales que physiologiques. Ce type de jugement rappelle la mise en accusation systématique, par le régime de Vichy, de la société française « décadente » sous la III^e République. Alors qu'il est d'ordinaire narquois et railleur dans sa façon de s'exprimer, Vorzet adopte un ton sentencieux lorsqu'il porte un jugement professionnel et apparemment objectif sur l'état de santé de sa communauté (locale, sinon nationale). Pyromane qui crie au feu, criminel qui se complait à faire la morale à tous ceux qui veulent bien l'écouter, Vorzet prend plaisir à dénoncer les effets de ses propres lettres sur les habitants de Saint-Robin. Un vieillard affable qui se présente sous des dehors bienveillants et protecteurs, mais qui est réellement un des principaux responsables des malheurs de ses concitoyens et qui

¹⁰ « JULIE. Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ? / LE VIEIL HORACE. Qu'il mourût ! » (*Horace* [1640], III, 6, de Pierre Corneille).

cherche effrontément à désigner un coupable de substitution : Vorzet fait décidément penser au chef de l'État français.

Le livre de José-Louis Bocquet et Marc Godin fournit utilement une « revue critique » pour chaque film de Clouzot. Celle du *Corbeau* (37) reflète les réactions nettement contrastées à partir de la sortie du film en 1943. Qualifié de « malsain », voire de film « destiné à salir la France », *Le Corbeau* fut dénoncé avant et après la Libération pour son atmosphère sombre et délétère — tout en étant loué pour la qualité de sa réalisation. Clouzot aurait ainsi mis son indéniable talent au service d'un film avilissant et démoralisateur, qui confirmait tacitement les discours officiels sur la décadence de la France et la nécessité d'un retour aux valeurs agraires ancestrales. On ne peut s'empêcher de penser que si *Le Corbeau* avait été un film médiocre et rapidement oublié, il n'aurait sans doute pas valu autant d'ennuis à son réalisateur après la Libération.

Notons au passage qu'on trouve dans le film de Clouzot de discrètes et inattendues références aux alliés de la France libre. Rolande confie à Germain qu'elle a volé de l'argent à la poste, où elle travaille à temps partiel, pour s'acheter un col en broderie : « de la broderie anglaise, de la vraie » (0:37:55). Dans sa première lettre envoyée à Germain, le « corbeau » annonce : « J'ai l'œil américain. Je dirai tout » (0:14:32). De telles références, par ailleurs plutôt positives et ne correspondant pas à ce à quoi l'on s'attendrait de la part d'une entreprise de propagande collaborationniste, ne sont pas anodines dans le contexte de l'époque, alors que les films américains et britanniques étaient interdits sur les écrans français. Évidemment, ces détails mineurs ne transforment pas *Le Corbeau* en une œuvre contenant de subtils messages de soutien à la résistance. Il est néanmoins intéressant de constater que, par contraste, on n'y trouve aucune référence à l'Allemagne.

Alors que *Le Corbeau* s'inscrit pleinement et naturellement dans la veine pessimiste et fataliste de l'œuvre de Clouzot¹¹, *Les Visiteurs du soir* représente une exception notable dans celle de Carné. Comme le signale Jonathan Driskell, *Les Visiteurs du soir* ne se situe pas dans la lignée du réalisme poétique qui avait caractérisé les films de Carné des années 1930 : « Poetic, not realist » (59). L'ancrage dans un milieu populaire parisien et contemporain a disparu. La dimension sociale des films tels que *Le Quai des brumes* (1938), *Hôtel du nord* (1938) et *Le Jour se lève* (1939) est remplacée par une allégorie fantastique, située à la fin de la période médiévale, sur le pouvoir vivifiant de l'amour. Tandis que *Le Corbeau* aurait pu être tourné avant ou après le régime de Vichy, *Les Visiteurs du soir*, cas particulier parmi les films de Carné, est un résultat direct des contraintes de l'Occupation, en particulier de la censure (dans une certaine mesure, on peut en dire autant des *Enfants du paradis*).

Considérons à présent le cas insolite des *Visiteurs du soir*, dont l'examen permettra de mieux faire ressortir, par comparaison, les raisons des polémiques acerbes

¹¹ Les autres films notables de Clouzot — *Quai des Orfèvres* (1947), *Manon* (1948), *Le Salaire de la peur* (1953), *Les Diaboliques* (1954) — n'ont fort heureusement pas été jugés selon les mêmes critères que *Le Corbeau*.

qui se sont développées au sujet du *Corbeau* pendant et après l'occupation allemande. Dès son générique, le film de Marcel Carné annonce clairement le cadre temporel du récit — la fin du Moyen Âge — à travers les enluminures d'un livre dont les pages sont tournées par une main gantée¹². « ...Or donc, en ce joli mois de mai 1485, Messire le Diable dépêcha sur terre deux de ses créatures afin de désespérer les humains... (Vieille légende française du XV^e siècle) » : Ainsi se termine le générique des *Visiteurs du soir*. Même si Jacques Prévert participe à nouveau au scénario, et même si des acteurs familiers sont présents¹³, Carné délaisse donc le cadre contemporain et urbain de ses films des années 1930. Dans son premier film tourné sous l'Occupation, le réalisme fait pleinement place au poétique, les modestes quartiers populaires de Paris sont remplacés par un magnifique château médiéval d'un blanc immaculé et d'une propreté étonnante. Cet inhabituel transfert spatial et temporel ne découragea nullement les spectateurs qui avaient précédemment apprécié les films de Carné. Le succès de ce nouveau film fut immédiat et immense : « *Les Visiteurs du soir* premiered at the Madeleine Cinema in Paris on 4 December 1942. It was the grandest film event of the Occupation. It enjoyed the longest first run of the period. Reviewers were unanimously dithyrambic » (Turk).

Le cadre médiéval du film permit une nouvelle fois d'évoquer des thèmes chers à Prévert — l'amour fou, le désir de liberté, la quête du bonheur en dépit d'un monde injuste, la violence absurde et funeste — mais dans une ambiance merveilleuse plutôt que sociale. Dans cette lutte allégorique entre le bien et le mal, le Diable occupe logiquement une place centrale. « Messire le Diable » (joué avec la truculence qu'il convient par Jules Berry) a le pouvoir d'arrêter le temps, directement ou à travers Dominique, une de ses « créatures ». Ces moments suspendus ou pétrifiés, qui illustrent sa puissance maléfique, peuvent aussi être interprétés comme renvoyant indirectement au temps d'arrêt historique dans lequel se trouvait la France depuis le début de l'Occupation. La pesanteur de la présence satanique est constamment rappelée, par exemple à travers son don d'ubiquité. Il peut ainsi venir provoquer Anne (la fille du seigneur du château, le baron Hugues) dans sa chambre tout en se trouvant simultanément dans le jardin auprès de son père et de son fiancé, le chevalier Renaud, afin d'attiser la haine entre les deux hommes (1:19:48). Il n'y a donc pas d'échappatoire, pas de sanctuaire qui permette de se soustraire à sa domination. Lorsque Gilles et Anne croient pouvoir se retrouver seuls au bord de la fontaine, le Diable apparaît soudainement et les nargue : « C'est bien à vous d'oublier vos chaînes, de vous réfugier dans la douceur du souvenir. Mais hélas ! Je suis là » (1:34:45). Pour sa part, le chevalier Renaud, bien qu'il soit en train de danser avec Anne, exprime également cette vision totalitaire d'une réalité étouffante qu'il ne faut pourtant pas tenter de fuir, ne serait-ce

¹² Les costumes et les décors du film sont inspirés des *Très Riches Heures du duc de Berry* (Carné 192, 198 ; Turk 599).

¹³ Arletty avait déjà joué dans *Hôtel du Nord* (1938) et *Le Jour se lève* (1939). Pour sa part, Jules Berry avait déjà joué le rôle du « méchant » dans *Le Jour se lève*.

que par l'imagination ou les fantasmes : « Les rêves sont choses nuisibles et inutiles » (0:19:55). De même, les nains monstrueusement défigurés qui tancent Gilles et Dominique rappellent à quel point ils se sont emprisonnés à tout jamais en acceptant de conclure un pacte avec le Diable : « Ce qui est écrit est écrit ! » (0:33:34). L'omniprésence du mal, un destin funeste et inéluctable, l'impossibilité de toute forme de fuite : inutile d'insister sur tout ce que cela pouvait évoquer pour les spectateurs français après la défaite de 1940.

Tout au début du récit, Gilles (Alain Cuny) et Dominique (Arletty), les deux séduisantes « créatures du Diable », sont d'abord aperçus de loin, en route vers le château du baron Hugues. Les deux figures isolées et silencieuses n'augurent rien de bon pendant qu'elles traversent à cheval un paysage aride et désolé. Le contraste avec les hautes murailles blanches du château féodal (des décors peints auxquels tenait Carné) — au milieu duquel se trouve incongrûment un charmant jardin, propice aux épanchements amoureux — n'en sera que plus saisissant. La splendeur visuelle des *Visiteurs du soir*, qui annonce celle des *Enfants du paradis*, détonne par comparaison avec la plupart des films de Carné au cours des années 1930, dont les récits se déroulaient dans des quartiers populaires souvent ternes ou déprimants. Dans *Les Visiteurs du soir*, les décors, les costumes, les scènes de festin, de bal et de chasse sont d'autant plus remarquables, étant données les sévères restrictions matérielles durant la période de l'Occupation¹⁴. Face à la désolation et aux pénuries, Carné a créé un spectacle riche et souvent attrayant, ce qui était sans doute une des raisons de son succès auprès du public.

À leur arrivée au château, le premier personnage que rencontrent Dominique et Gilles est le bourreau, symbole sinistre s'il en est, mais qui se désole, non sans ironie, du fait qu'on n'ait guère besoin de ses services au château, en raison des « fêtes [qui] succèdent aux fêtes » (0:04:55) pendant les fiançailles de la fille du baron Hugues. Peu après, ayant accompli un miracle mineur en ressuscitant le compagnon ursin d'un montreur d'ours itinérant, Gilles se justifie ainsi auprès de Dominique : « Ça m'amuse, tout de même, de faire le bien de temps en temps ». Cette dernière, plus réaliste quant à l'inéluctabilité de leur mission satanique, ne peut que répéter : « À quoi bon, Gilles ? » (0:07:09). Une distinction morale et psychologique est donc établie entre les deux envoyés du Diable dès le début du récit. Tandis que Dominique restera une « créature » soumise à son maître, Gilles choisira en fin de compte de lui désobéir, de s'en affranchir afin de mériter l'amour d'Anne. Notons d'autre part que les films de Carné et de Clouzot ont ceci en commun : tous deux dépeignent une petite communauté au départ paisible, mais qui sera rapidement déchiré par des conflits ravageurs. La différence

¹⁴ Dans son autobiographie, Carné a longuement évoqué les difficultés matérielles du tournage des *Visiteurs du soir* (189–208), y compris sa décision de « faire engager anonymement » Joseph Kosma et Alexandre Trauner, tous deux juifs, « dans la clandestinité » (189). Plus récemment, dans son film *Laissez-passer* (2002), Bertrand Tavernier a représenté en détail les pénibles conditions de travail sur les plateaux de cinéma français durant l'Occupation.

majeure, c'est que le mal provient d'ailleurs dans *Les Visiteurs du soir*, alors que la source des dissensions est interne dans *Le Corbeau*.

Une fois admis au château en tant que ménestrels, Gilles fait initialement passer le personnage joué par Arletty pour un homme : « Et mon frère s'appelle Dominique » (0:14:11). En se servant de son instrument de musique, Dominique suspend le temps au cours de la scène du bal (0:20:35), ce qui est matérialisé à l'écran à travers un arrêt sur image précédé d'un ralentissement progressif des personnages et de la musique. Pendant la suspension du temps et de l'action, Dominique assume pleinement son nom épïcène en se révélant être une femme, qui peut être magnifiquement vêtue quand elle le veut, et qui séduira sans difficultés ni états d'âme le chevalier Renaud, puis le baron Hugues, avant d'inciter ses deux nouveaux amants à se battre en duel. Pour sa part, Gilles tombera véritablement amoureux d'Anne, alors que sa mission était de la séduire puis de la désespérer en l'abandonnant. C'est ainsi que Gilles provoquera une punition publique et exemplaire de la part de son maître le Diable, avec lequel il avait conclu un contrat, signé de son sang.

Gilles, l'ancien amant cynique de Dominique et l'actuel instrument sur terre du Diable, devra donc choisir entre le retour à l'obéissance éternelle à son maître infernal et la possibilité d'une rédemption morale — au prix de sa vie — en s'abandonnant à l'amour quasi divin d'Anne. Au cours du récit, ce choix éthique et existentiel est figuré par l'opposition entre les solides (les chaînes du bourreau, la pierre du Diable) et les liquides (le sang de Gilles, l'eau fraîche que lui offre Anne). D'un côté, la pesanteur de la fixité et de l'immobilité ; de l'autre, l'élan du mouvement et du renouvellement. À la fontaine où se retrouvent Anne et Gilles, l'eau ondoyante qui scelle par deux fois leur amour s'avère ainsi plus puissante et durable que la pierre immobile imposée par le Diable. L'évasion vers un amour idéal ne sera que de courte durée et aboutira à la mort apparente des amants, transfigurés en pierre, mais dont le cœur désormais commun continue de battre — victoire morale qui, tel que le laisse entendre la fin du récit, transcende leur défaite matérielle. En effet, le « silence de mort » (1:59:59) dont se réjouit le Diable est rompu par les battements réguliers et inextinguibles d'un cœur amoureux et invaincu. Celui qui avait apporté le malheur restera impuissant face à cette persévérance imprévue et s'effacera progressivement de l'écran, laissant la place aux amants éternellement unis. Il était donc tentant de percevoir dans la conclusion de ce film un message d'endurance et de confiance en l'avenir, quels que fussent les malheurs alors présents.

Parfois charmeur, toujours manipulateur, habile à exploiter toutes les faiblesses humaines et à profiter des querelles qui en découlent, le Diable peut aisément inciter, contrôler et diriger les hommes et les femmes, jusqu'à ce qu'il rencontre la tranquille assurance d'Anne que le mal ne peut rien contre un amour véritable. La captivante « beauté du diable » (0:26:54), l'attrait ensorcelant du mal est une tentation permanente, contre laquelle seule Anne semble immunisée. Au lieu d'être séduite, puis conduite à la haine et au désespoir par l'envoyé du Diable, c'est Anne qui parvient à retourner la

situation, à mystifier le Diable lui-même, l'obligeant ainsi à reconnaître son incapacité à surmonter la résistance opiniâtre d'une jeune fille amoureuse. Cette résistance n'emprunte pas uniquement la lumineuse voie de la franchise et de la sincérité. Anne a beau être « claire comme de l'eau de roche » (1:56:03), selon l'estimation du Diable lui-même, elle est capable de lui mentir effrontément afin de sauver son amant d'une mort atroce. Étant donné le cruel chantage auquel l'a soumise le Diable, ce mensonge est tout à fait justifié du point de vue de l'amante éperdue : « Tout est permis à ceux qui s'aiment » (1:56:13). La place centrale que prend progressivement Anne dans le récit est une des raisons pour lesquelles *Les Visiteurs du soir* fut interprété comme un film appelant à l'espérance face aux écrasantes victoires militaires de l'armée allemande. À première vue la plus faible, mais également la plus pure et donc la plus confiante des personnages du film de Carné, Anne n'est pas sans rappeler l'émouvante héroïne nationale, Jeanne d'Arc. Munie, grâce à son amour absolu pour Gilles, d'une indomptable volonté, c'est justement Anne qui est capable de faire reculer — certes provisoirement — l'être démoniaque au pouvoir apparemment illimité. Selon cette optique, si la France occupée ne pouvait matériellement échapper à la puissance démesurée de l'ennemi, elle avait du moins la possibilité de ne pas se laisser corrompre par ses tentatives de l'amener à accepter ou même aimer ses chaînes.

Là où *Le Corbeau* insiste sur l'ambiguïté morale de la quasi-totalité de ses personnages, *Les Visiteurs du soir* présente donc un choix allégorique clair entre deux principes spirituels qui sont radicalement antithétiques. Pour ceux qui y font face, ce choix difficile comporte des souffrances évidentes mais aboutit à une forme de victoire sur l'incarnation du mal. Une fois de plus, on peut constater à quel point il était aisé de voir dans le film de Carné un message d'espérance pour les Français durant une période où l'occupation allemande semblait s'éterniser. Alors que le mal se trouve déjà parmi les habitants de la « petite ville » ordinaire du *Corbeau*, il est incarné par des personnages venus d'ailleurs dans *Les Visiteurs du soir*. Tandis que dans le film de Clouzot, le coupable est en fait un des plus éminents notables de Saint-Robin, c'est le Diable qui envoie d'abord ses « créatures » au paisible château des *Visiteurs du soir*, avant de s'y installer lui-même. La critique sociale qui est au centre du *Corbeau* ne pouvait qu'être perçue différemment sous la botte de l'occupant, de même que le triomphe symbolique des amants sur le Diable, dans le film de Carné, prenait une tout autre dimension dans ce douloureux contexte historique.

S'il avait été tourné en 1938 (ou en 1948), *Le Corbeau* aurait probablement été évalué en fonction de critères plus strictement cinématographiques. Durant et immédiatement après l'Occupation, ce film fut jugé en fonction d'une grille de lecture essentiellement politique. La petite ville de Saint-Robin, communément perçue en tant que microcosme de la France, semblait n'inclure que des habitants motivés par l'avidité, la jalousie, la haine ou la luxure. Même si, comme nous l'avons vu, ces sentiments bas s'appliquent en fait à l'élite, aux notables de la ville, pour de nombreux critiques immédiatement après la guerre, ce microcosme représentait néanmoins une image

sordide du pays dans son ensemble. Après les humiliations de la défaite militaire et de l'occupation allemande, une telle image était non seulement inacceptable, elle constituait une forme de trahison.

De nos jours, il faut faire un effort de reconstitution historique pour essayer de voir *Les Visiteurs du soir* à travers les yeux des spectateurs qui subissaient l'occupation allemande. La fable médiévale de Carné n'a plus la même valeur évocatrice qu'elle pouvait avoir durant les années 1940. Ce sont plutôt à des thématiques connues des lecteurs de la poésie de Prévert que renvoie désormais le récit. À moins de se familiariser avec les conditions historiques dans lesquelles le film a été produit et exploité en salles, il n'est guère facile pour des spectateurs contemporains d'associer instinctivement les amants pétrifiés à la France sous la botte de l'occupant nazi.

Le Corbeau a sans doute mieux vieilli que *Les Visiteurs du soir*. Le film de Clouzot reste fascinant par son âpreté, sa profondeur psychologique et sa représentation sans concessions d'une ambiguïté morale universelle, caractéristique de toute société humaine. En revanche, il est plus difficile de nos jours d'assister à une représentation naïve de la victoire symbolique de l'amour absolu sur la méchanceté humaine et la mort. Le film de Carné, en dépit de l'excellence de sa réalisation, se rapproche de l'univers effrayant et merveilleux des contes de fées (avec ses bons et ses méchants personnages), et se termine par une morale dont la portée semble intemporelle. Le pessimisme du *Corbeau* — ou la volonté de présenter une vision réaliste, sans compromis ni faiblesses — quant à la nature humaine reste d'actualité. Ironie de l'histoire, c'est le film de Clouzot qui se rapproche davantage de l'esthétique du réalisme poétique des années 1930. Autre ironie, alors que *Le Corbeau* avait initialement été catégorisé comme un reflet, conscient ou non, de la propagande collaborationniste, en dépeignant une France décadente qui paraissait avoir besoin d'être régénérée par des valeurs traditionnelles et conservatrices, c'est de nos jours la dimension subversive du film de Clouzot, la satire accablante d'une bourgeoisie fermée et figée qui apparaît clairement à l'écran.

Avec le recul, *Le Corbeau* se révèle même être une charge féroce contre les valeurs rétrogrades du régime de Vichy, ce qui rend les malentendus initiaux au sujet de ce film d'autant plus intéressants. Alors que durant la période de l'après-guerre, certains critiques pouvaient trouver « malsain » le portrait social que l'on trouve dans le film de Clouzot, on ne peut que constater, en regardant de nos jours *Le Corbeau*, que l'hypocrisie, la lâcheté et la démission morale sont des caractéristiques propres à l'élite sociale, à la classe dirigeante de Saint-Robin : le sous-préfet pompeux et sournois, l'économiste concussionnaire de l'hôpital, le substitut du procureur arriviste, etc. C'est à ce niveau de critique sociale que se situe la portée subversive du *Corbeau*. Loin d'être une œuvre de propagande destinée à « salir la France », ce film dépeint une classe de notables locaux qui a choisi de s'accrocher à ses privilèges et ses habitudes plutôt que de rechercher la vérité et la justice. Or en 1943, la plupart de ces notables avaient prêté serment au maréchal et servaient à encadrer et renforcer l'ordre social vichyste. Le regard cinématographique de Clouzot — « l'œil américain » — sert à dévoiler les

prétentions et les autojustifications des personnages qui tentent de préserver les structures du pouvoir en place. Le réalisme perçant de ce regard a pour effet de produire un portrait social dénonciateur, dans la meilleure tradition du cinéma. Car si l'invention des frères Lumière peut être utilisée pour produire de la propagande officielle, elle a également une fonction corrosive, un effet déstabilisateur face aux affirmations officielles : « Le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'État, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu, s'était constitué devant la société » (Ferro 39).

Comme on l'a vu, le mal vient d'ailleurs dans *Les Visiteurs du soir*, alors qu'il se trouve déjà parmi les habitants de la « petite ville » du *Corbeau*. Il y a un triomphe symbolique sur l'incarnation du mal à la fin du film de Carné, tandis que l'exécution du coupable (par la mère d'une de ses victimes) clôt le récit mais n'a aucune valeur rédemptrice dans le film de Clouzot. Ces deux œuvres fort dissemblables ont cependant des points en commun, des approches comparables en ce qui concerne les dures réalités de leur époque. Plutôt que d'opposer *Les Visiteurs du soir* et *Le Corbeau*, d'en faire respectivement le reflet d'une volonté tenace de résistance ou d'une résignation suspecte face au pouvoir de l'occupant allemand, il est plus utile de les prendre en considération en tant que modalités d'expression du cinéma français face aux multiples contraintes — en particulier la censure — auxquelles il était soumis. Tous deux comportent un aspect intemporel : la fable allégorique ostensiblement située vers la fin du Moyen Âge et l'enquête policière et psychologique lors d'un vague « présent » provincial qui ne tient aucun compte de la guerre ni des occupants nazis. De même, tous deux comportent une critique sociale de la classe dirigeante locale, même si celle des *Visiteurs du soir* est plus discrète (la faiblesse et l'irrésolution du baron Hugues, la vanité et les fanfaronnades du chevalier Renaud). Dans un contexte historique tragique, ces deux films ont pu être interprétés de façon diamétralement opposée. De nos jours, il est plus facile de percevoir que le film de Carné est un résultat des prohibitions qui pesaient sur le cinéma français pendant l'Occupation, alors que *Le Corbeau* a surtout eu la malchance ou le tort de sortir au mauvais moment.

ŒUVRES CITÉES

- Bertin-Maghit, Jean-Pierre. *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*. Paris : Perrin, 2002. Imprimé.
- Bocquet, José-Louis, et Marc Godin. *Clouzot cinéaste*. Paris : Horizon, 2002. Imprimé.
- Broche, François, et Jean-François Muracciole. *Histoire de la Collaboration, 1940–1945*. Paris : Tallandier, 2017. Imprimé.
- Carné, Marcel. *La Vie à belles dents*. Paris : Ollivier, 1975. Imprimé.

- , réal. *Les Visiteurs du soir*. 1942. Int. Arletty, Alain Cuny, Marie Déa, Jules Berry. Criterion, 2012. DVD.
- , réal. *Les Enfants du paradis*. 1945. Int. Arletty, Jean-Louis Barrault, Maria Casarès, Pierre Brasseur. Criterion, 2012. DVD.
- Chanteranne, David. *Marcel Carné: le même du cinéma français*. Paris : Soteca, 2012. Imprimé.
- Clouzot, Henri-Georges, réal. *Le Corbeau*. 1943. Int. Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Pierre Larquey, Micheline Francey. Criterion, 2004. DVD.
- Driskell, Jonathan. *Marcel Carné*. Manchester: Manchester UP, 2012. Imprimé.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. 2^e éd. Paris : Gallimard, 1993. Imprimé.
- Folens, Chloé. *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*. Paris : Vendémaire, 2017. Imprimé.
- Halimi, André. *La Délation sous l'Occupation*. Paris : Alain Moreau, 1983. Imprimé.
- Herpe, Noël, éd. *Le Mystère Clouzot*. Paris : Lienart / La Cinémathèque française, 2017. Imprimé.
- Joly, Laurent. *Dénoncer les juifs sous l'Occupation : Paris 1940–1944*. Paris : CNRS, 2017. Imprimé.
- Lloyd, Christopher. *Henri-Georges Clouzot*. Manchester: Manchester UP, 2007. Imprimé.
- Mayne, Judith. *Le Corbeau*. Urbana: UP of Illinois, 2007. Imprimé.
- Sadoul, Georges. *Le Cinéma français (1890–1962)*. Paris : Flammarion, 1962. Imprimé.
- Turk, Edward Baron. “The Politics of Cinematic Reception: *Les Visiteurs du soir*, Narrative Tempo, and the Debacle.” *French Review* 61.5 (March 1988): 593–604. Imprimé.