

Lunds universitet  
Historiska institutionen  
HIS P01  
Examinator: Klas-Göran Karlsson  
Handledare: Ulf Zander  
2014-06-05, kl. 14.15, sal 4

# Filmen som skakade Frankrike

En historiekulturell analys av *Le chagrin et la pitié* (1969–1981)

Göran Wennborg

# Innehållsförteckning

INLEDNING .....	1
Syfte och frågeställningar.....	2
AVGRÄNSNINGAR, DISPOSITION, KÄLLMATERIAL OCH METOD .....	3
FORSKNINGSLÄGE .....	4
Mellan minne och historia.....	5
Fransk historiografi .....	6
Fransk minnespolitik .....	7
Vichysyndromet .....	8
Ett fejt Frankrike?.....	10
Besvärliga filmer .....	11
Undersökningen ställd i relation till forskningsläget .....	13
TEORI .....	14
Perspektiv på historia .....	14
Historiekultur .....	16
Historiemedvetande.....	17
Historiebruk.....	18
Filmens plats i historiekulturen .....	21
HISTORISK BAKGRUND .....	22
Den tredje republikens fall .....	23
Vichyregimen och samarbetet med tyskarna.....	23
Motståndsrörelsen .....	25
En komplicerad historia .....	26
ANALYS.....	27
Bakgrund och intentioner .....	30
ORTF:s mottagande av filmen .....	34
En fråga om tillgänglighet.....	38
Mottagandet i pressen 1971.....	41
Mottagandet i pressen 1979 och 1981 .....	50
AVSLUTANDE DISKUSSION .....	56
REFERENSER.....	61

# Inledning

I februari i år kom den franske filmregissören Marcel Ophuls memoarer ut, *Mémoires d'un fils à papa* (Calmann-Lévy 2014). Boken uppmärksammades bland annat av det franska nyhetsmagasinet *Le Nouvel Observateur*, som tog fasta på Ophuls mest berömda verk, *Le chagrin et la pitié* (1969), en dokumentärfilm om den franska ockupationstiden 1940–44. "Fyrtio år efter dess produktion förblir filmen mer aktuell än någonsin", menade artikelförfattaren med hänvisning till de högerextrema vindar som blåser i Frankrike i dag.<sup>1</sup> Det är ett talande omdöme, ty det illustrerar hur en parallell dras mellan då och nu; att minnet av ockupationstiden fortfarande är levande och aktuellt i dagens Frankrike. Samtidigt är det omstritt minne. Och för drygt fyrtio år sedan, när *Le chagrin et la pitié* skulle ges ut, var filmen rena sprängstoffet. Då vägrade det statliga TV-monopolet ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française), att köpa in filmen. Den "förstör myter som fransmännen fortfarande är i behov av", menade den dåvarande chefen Jean-Jacques de Bresson.<sup>2</sup> Att uttalandet i viss mån var riktigt, åtminstone vad gäller myterna, konstaterade en fransk filmkritiker bittert 1971: "För det är mer än tydligt att vi sedan ett antal år tillbaka lever i en fullkomlig mytologi."<sup>3</sup>

Upphovet till denna skönskrivning av de mörka åren – *les années noires* – går i mångt och mycket tillbaka på en enda man, nationalhjälten general Charles de Gaulle, som ända sedan befrielsen 1944 odlade myten om ett enat och ärorikt Frankrike som hade befriat sig självt. Om detta vittnar inte minst generalens memoarer som så berömt inleds med meningen: "Hela mitt liv har jag gjort mig en viss idé om Frankrike." Lite längre fram konstaterade han: "Frankrike kan inte vara Frankrike utan storhet."<sup>4</sup> Mot dessa stora ord kom *Le chagrin et la pitié* att skära sig. Filmen ville ju, som Ophuls själv uttryckte det, skingra mystiken kring de mörka åren, vara en film "*démystificateur*".<sup>5</sup> Och det var inte alls bilden av ett ärorikt Frankrike som förmedlades i de många intervjuerna i filmen, utan snarare den av ett splittrat land, med både motståndsmän och medlöpare, och många i en gråzon däremellan. Just därför

---

<sup>1</sup> Le Nouvel Observateur, 23–29 januari 2014, "*Quarante ans après sa réalisation, le film reste plus actuel que jamais.*" Alla översättningar från franska till svenska är gjorda, efter bästa förmåga, av uppsatsförfattaren.

<sup>2</sup> Henry Rousso, *The Vichy syndrome: history and memory in France since 1944*, 1991, s. 110.

<sup>3</sup> Franska radioprogrammet *Le masque et la plume*, 18 april 1971. "*Parce qu'il est bien évident que depuis un certain nombre d'années on vit en pleine mythologie.*"

<sup>4</sup> Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre*, band 1, 1954. "*Toute ma vie, je me suis fait une certaine idée de la France*" och "*la France ne peut être la France sans grandeur*". Citerat efter [http://de-gaulle-edu.net/sentrainer/trois\\_commt/certaineidee.htm](http://de-gaulle-edu.net/sentrainer/trois_commt/certaineidee.htm) (hämtat 19 maj 2012).

<sup>5</sup> Pierre Laborie, *Le chagrin et le venin: La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues*, 2011, s. 93.

vägrade ORTF att köpa in filmen – i den då rådande mytologin fanns det helt enkelt inte någon plats för en sådan film på parnassen. Det skulle dröja fram till 1981 innan den visades på fransk TV.

### **Syfte och frågeställningar**

I fallet med *Le chagrin et la pitié* kom de olika behoven av historia att kollidera, och en kamp om minnet av de mörka åren kan skönjas. En viktig utgångspunkt för denna uppsats är därför följande: i början av 1970-talet kom Frankrikes relation till historien om ockupationstiden att koncentreras, ja rentav nå sin bristningspunkt på grund av Ophuls film och mottagandet av densamma. Att studera filmen blir därmed ett sätt att studera den större relationen till det förflutna. Syftet med föreliggande arbete är således att analysera *Le chagrin et la pitié* utifrån ett perspektiv, enligt vilket historia uppfattas som något levande med band till både människa och samhälle, och som kan brukas eller förtigas i enlighet med olika behov. Det större forskningsproblem som sålunda aktualiseras är vilken historia som kunde förmedlas i Frankrike vid tidpunkten, men också i vilka sammanhang. Exempelvis menade Ophuls att alla redan kände till att endast en minoritet av fransmännen hade varit med i motståndsrörelsen, och frågade sig därför: "Varför har man då inte rätten att konstatera detta faktum i de fora som riktar sig till det stora flertalet, det vill säga på bio eller TV?"<sup>6</sup> I koncentrerad form inryms detta problem i de för undersökningen vägledande frågeställningarna, som formuleras på följande vis:

\* Varför blev *Le chagrin et la pitié*s skildring av ockupationstiden så omstridd?

Här är det inte bara filmens konstruktion av en förfluten verklighet som är av intresse, utan även kringliggande faktorer såsom intentioner och mottagande, varför ännu en frågeställningen aktualiseras:

\* Till vilka behov och historiebruk kan vi knyta filmen, samt dess mottagande hos såväl stat som kritikerkår?

Mot bakgrund av dessa båda frågor ställer jag slutligen en mer teoretiskt betingad sådan.

---

<sup>6</sup> Marcel Ophuls, "Regardez donc dans vos greniers", i L'Avant-Scène, nummer 127/128, 1972, s. 10. Samma text finns återgiven i Marcel Ophuls, *Le chagrin et la pitié*, 1980, s. 21. "Pourquoi, alors, n'aurait-on pas le droit de constater cette évidence dans les domaines d'expression qui s'adressent au plus grand nombre, c'est-à-dire au cinéma et à la télévision ?".

\* På vilka sätt har filmen, som en historiekulturell produkt, en särskild sprängkraft, och vilka uttryck tar sig denna sprängkraft?

För att kunna besvara dessa frågeställningar utgår jag från ett funktionellt perspektiv på historiekultur, som kretsar kring just historiebruk och olika behov av historia. Detta perspektiv ska närmare utredas i teoriavsnittet, och själva tillvägagångssättet i början av analysen. Redan här bör det påpekas att perspektivet innebär ett skifte i fokus från innehåll till funktion, vilket återanknyter till det större forskningsproblemet om vilken historia som kunde förmedlas vid tidpunkten och i vilka sammanhang.

## Avgränsningar, disposition, källmaterial och metod

I centrum för uppsatsen står *Le chagrin et la pitié*. Som framgår av resonemanget ovan rör det sig dock inte om en klassisk innehållsanalys. Istället handlar det om en historiekulturell analys med fokus på historiebruk. Med tanke på denna inriktning framträder filmens utgivningshistoria som en naturlig kronologi och avgränsning. Tidsrymden begränsas till åren mellan det att filmen producerades 1969 och att den visades på fransk TV 1981. Inom denna tidsram kan ytterligare två viktiga årtal identifieras: biopremiären i Frankrike 1971 och rentrén 1979 (då filmen på nytt gick upp på bio i samband med visningen av den amerikanska miniserien *Holocaust*). Analysen kommer alltså att spänna över en tolvårsperiod med specifika nedslag i kronologin. Det material som är aktuellt är i huvudsak recensioner och intervjuer i fransk dags- och veckopress från nämnda årtal. Någon regelrätt receptionsanalys rör det sig inte om. Vad allmänheten tyckte om filmen är helt enkelt för svårt att komma åt. Däremot drar jag nytta av nämnda material för att studera skilda ståndpunkter inom kritikerkåren, vilket allmänheten i sin tur kunde ta del av. Materialet ifråga finns inte att tillgå i Sverige, varför delar av forskningen till föreliggande uppsats har genomförts i Frankrike.<sup>7</sup> Där har jag bland annat kunnat ta del av en artikelsamling om filmen som tillhör den franske historikern Henry Rousso, som är verksam vid l'Institut d'histoire du temps présent. Vidare har jag inhämtat tidningsmaterial från det franska nationalbiblioteket (Bibliothèque nationale de France) samt det franska cinemateket (La cinémathèque française).

---

<sup>7</sup> Ett stort tack riktas till Stiftelsen Malmö stads jubileumsfond. Genom ett generöst bidrag har stiftelsen gjort det möjligt för mig att i mars i år göra en arkivresa till Paris. Denna uppsats bygger till stor del på material som jag tagit del av där.

Beträffande den franska statens behandling av filmen, och då i synnerhet genom ORTF, har denna visat sig vara svårstuderad. En vanlig missuppfattning är att det franska TV-monopolet förbjöd filmen, men egentligen handlade det om en tysk-schweizisk produktion, som förvisso var ämnad för fransk TV, men som man lät bli att köpa. Något aktivt beslut om att förbjuda filmen finns därför inte att tillgå. År 1974 splittrades ORTF i flera olika grenar och dess arkiv förvaltas idag av de franska nationalarkiven (Les Archives Nationales). Materialet är omfattande och inte helt och hållet kategoriserat, vilket förstärker sökbarheten. En genomgång av programkommissionens möten (Comité des programmes de télévision) från 1969 ger dock vid handen att filmen inte ens var uppe till diskussion.<sup>8</sup> Troligen har beslut i frågan fattats på ett mer informellt sätt, vilket jag ska återkomma till i analysen. En annan viktig källa i sammanhanget blir därför det franska filminstitutets (Centre National du Cinéma et de l'image animée, CNC) bedömningen av filmen från 1971, som jag har kunnat ta del av vid de franska nationalarkiven i Fontainebleau.

Eftersom historiekultur är ett så pass vittomfattande begrepp finns det ingen specifik historiekulturell metod att utgå från. Det ligger på sätt och vis i sakens natur. Istället måste man ta hänsyn till det material man arbetar med. I mitt fall innebär det att jag utgår från en kvalitativ metod, som innebär en textanalys med teoretisk förankring i begreppen historiekultur, historiemedvetande och historiebruk. Mer konkret handlar det om att försöka lyfta fram de inte sällan motstridiga behov och bruk av historia som kommer till uttryck i materialet, dels vad gäller själva filmen och dess tillkomst, dels vad gäller dess mottagande hos allmänhet och stat.

## Forskningsläge

Inriktningen mot det funktionella perspektivet på historiekultur innebär även en förskjutning i forskningsläget, i detta fall från själva ockupationstiden till *relationen* till denna tid i efterkrigstidens Frankrike. Historien om de mörka åren kan nämligen betecknas som minst sagt omstridd, och en viktig tanke i detta avsnitt är att problematiken gäller oavsett om historien har presenterats i ord eller i bild. Följande redogörelsen kommer därför att spänna över ett stort område, med nedslag i både historiografi och minnespolitik, men också i de mörka årens varierande närvaro och uttryck i det franska samhället samt filmmediets roll i detta. Genomgående är att forskningsläget rör sig inom fältet för minneshistoria. Det är ett inom historieforskningen relativt nytt fält, vars rötter, åtminstone i Frankrike, till stor del kan

---

<sup>8</sup> Dossier 19870378/20, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

härledas till historikern Pierre Noras *Les lieux de mémoire* (1984–1992), ett verk om sju volymer som behandlar franskt minne och historia.<sup>9</sup> Här, i Noras inledningskapitel, finner man en första ingång till såväl Frankrikes relation till det förflutna som till föreliggande forskningsläge.

### **Mellan minne och historia**

För det första gör Nora skillnad på minne och historia. Medan minne är något levande, exempelvis förkroppsligat genom traditioner i det gamla bondesamhället, så är historia den ständigt problematiska och ofullständiga rekonstruktionen av det som inte längre är.<sup>10</sup> Med utgångspunkt i dessa två definitioner menar Nora, att avståndet till det förflutna har ökat och att minnet därmed gått förlorat: "Memory is constantly on our lips because it no longer exists."<sup>11</sup> Citatet antyder inte bara förlusten av detta levande minne, utan även behovet av detsamma. Behovet av kontinuitet kan emellertid få sin tillfredställelse i det som blivit kvar när det levande minnet dragit sig tillbaka, nämligen minnesplatser, eller *lieux de mémoire*.<sup>12</sup> Definitionen av dessa är inte helt enkel, men gemensamt är att de ger uttryck för minnet och viljan av att minnas. De är på en och samma gång materiella, symboliska och funktionella. Rent konkret kan det röra sig om ett arkiv, en minneshögtid eller franska nationalsången. Poängen är att de fungerar som en länk till det förflutna och därmed också som byggstenar med vilka både identitet och kollektiv kan konstrueras.<sup>13</sup> Ändå är de inte beständiga. Tvärtom kan de komma att stå för olika saker i olika tider: "*lieux de mémoire* thrive only because of their capacity for change, their ability to resurrect old meanings and generate new ones along with new and unforeseeable connections."<sup>14</sup> Det är också därför, som Nora tillägger inom parantes, som dessa minnesplatser är så intressanta att studera. I forskningen om Frankrikes relation till ockupationstiden har detta perspektiv lämnat tydliga avtryck, med resultatet att fenomen som minne, medvetande, museer, monument samt filmer och böcker kommit i fokus. Detta gäller även historiografi, som i det närmaste ska behandlas.

---

<sup>9</sup> Jag har utgått från den engelska trebandsutgåvan: Pierre Nora & Lawrence D. Kritzman (red.), *Realms of memory: rethinking the French past*, 1996–1998. I fortsättningen hänvisad till som "Nora, 1998".

<sup>10</sup> Nora, 1998, s. 3.

<sup>11</sup> Nora, 1998, s. 1.

<sup>12</sup> Nora, 1998, s. 7.

<sup>13</sup> Nora, 1998, se exempelvis s. 7, 14 och 19.

<sup>14</sup> Nora, 1998, s. 15.

## Fransk historiografi

"[T]here is a strange void in French historiography".<sup>15</sup> Så skriver den australiske historikern Richard Bosworth i *Explaining Auschwitz & Hiroshima* (1994), i vilken han undersöker hur ett flertal länder har bearbetat sin historia från andra världskriget. Beträffande Frankrike driver han tesen att de mörka åren var en tid som länge ignorerades inom fransk historieskrivning, men också att detta tomrum skvallrar om hur pass omstridd denna erfarenhet egentligen är. Om själva kriget var kort för Frankrikes del har kampen om dess historieskrivning varit desto mer utdragen. Bosworth talar således om "France's historicising of the 'long Second World War'".<sup>16</sup> För att komma till botten med detta ägnar Bosworth stort utrymme åt den i Frankrike dominerande Annalesskolan. Även om några av dess medarbetare var djupt involverade i andra världskriget föll det mestadels bort i gruppens fokus på de långa tidsrymderna (*la longue durée*). Samtidigt lyckades Annales med sin nydanande inriktning mot socialhistoria restaurera Frankrikes roll som ledande kultur- och historienation.<sup>17</sup> Bara i en artikel mellan 1985 och 1990 behandlades Vichy, och då med den inledande frågan huruvida det är möjligt att skriva historien om en tid som fortfarande är så pass laddad med stridigheter.<sup>18</sup> Denna undran kan inte annat än tolkas som ett uttryck för en beröringsångest vad gäller samtidshistorien. Sålunda hade fransmännen länge att nöja sig med en historieskrivning signerad Robert Aron, *Histoire de Vichy*, som i det stora hela tog Vichy i försvar, och som från dess utgivning 1954 i drygt tio år framåt tjänade som referensverk.<sup>19</sup> Det var först genom forskning utifrån, i form av den amerikanske historikern Robert O. Paxtons *Vichy France* (utkommen på franska 1973), som Vichyregimen verkligen exponerades på ett kritiskt sätt i det historiska sökarljuset. Undersökningen vederlade Arons hypotes att Vichy hade spelat ett dubbelspel mot tyskarna i syfte att vinna tid för att försvara Frankrike. Tvärtom var det Vichy som aktivt hade sökt ett samarbete med tyskarna, påvisade Paxton. Ett resultat som inte alltid gavs ett varmt mottagande bland fransmännen, men som senare kommit att gå under namnet "*la révolution paxtonienne*".<sup>20</sup>

Kapitlet där Bosworth beskriver den generella oviljan i Frankrike att på allvar behandla den egna historien har han valt att kalla "The sorrow and the pity of the fall of France and the

---

<sup>15</sup> R. J. B. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima: history writing and the Second World War 1945-1990*, 1994, s. 95.

<sup>16</sup> Bosworth, 1994, s. 95.

<sup>17</sup> Bosworth, 1994, s. 104–105. Se även Kim Salomons tolkning av Bosworth i "Den nödvändiga samtidshistorien", i Lars M Andersson & Ulf Zander (red.), *In med historien!: fem historiker om korta och långa perspektiv i samtidshistorien*, 1997, s. 89.

<sup>18</sup> Bosworth, 1994, s. 115.

<sup>19</sup> Bosworth, 1994, s. 112. Se även Rousso, 1991, s. 245–247.

<sup>20</sup> Bosworth, 1994, s. 113 och 116. Se även Rousso 1991, s. 252–256.



rise of French historiography".<sup>21</sup> Blinkningen till Ophuls film går inte att ta miste på, vars engelska titel just är *The Sorrow and the Pity*. Filmen, menar Bosworth, lyckades där det franska historikerfacket hade svikit, nämligen med att ge en direkt redogörelse för ockupationstiden. "Only with the documentary's screening was it at last possible to have some sense of the sorrow and the pity of the French experience in defeat, under occupation and after liberation."<sup>22</sup> Men det var inte bara de franska historikerna som upplevde svårigheter i behandlingen av ockupationstiden. Det gällde även politikerna, som vi ska se i nästa avsnitt.

### **Fransk minnespolitik**

I *Divided Memory* (2012) tar den franske historikern Olivier Wieviorka sig an den franska minnespolitiken från befrielsen fram till våra dagar.<sup>23</sup> Utgångspunkten för studien är att medan första världskriget var en tämligen homogen erfarenhet som ledde till ett enande minne i Frankrike innebar andra världskriget en hel mängd olika erfarenheter. Minnet av detta har därför inte haft en enande utan tvärtom splittrande inverkan bland fransmännen.<sup>24</sup> Exempelvis understryker Wieviorka offrens mångfald; soldater som dog i strid (både på den franska sidan men också de fransmän som tvångsvärvades till den tyska armén), motståndsmän och judar som deporterades och människor som skickades till tvångsarbete i Tyskland (*Service de Travail Obligatoire, STO*) är några av dessa. Utifrån tanken på dessa olika erfarenheter av kriget skriver Wieviorka: "No discourse, no place, no symbol can, by itself, account for the plurality of ordeals undergone by the forty million contemporaries who lived through the dark years. This diversity unquestionably led to the fragmentation of French memory of World War II."<sup>25</sup> Den grannliga uppgiften att hålla ihop detta minne och att skapa ett nationellt narrativ utifrån det har i sin tur legat hos den franska staten. Denna har inte bara haft att implementera en egen minnespolitik utan också att i hög grad agera som moderator i konkurrensen mellan olika minnen. Resultatet, menar Wieviorka, har varit en inte alltid koherent hållning, som i viss mån bidragit till att spä på problemen.<sup>26</sup>

Som den viktigaste minnesaktören i Wieviorkas studie framträder general de Gaulle. Redan som ledare för det provisoriska styret av Frankrike (1944–46) lade han grunden för en officiell version av krigets erfarenheter. Först och främst innebar denna en mental

---

<sup>21</sup> Bosworth, 1994, s. 94.

<sup>22</sup> Bosworth, 1994, s. 95.

<sup>23</sup> Originaltitel: *La mémoire désunie: Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours* (2010). Jag har utgått från den engelska utgåvan från 2012.

<sup>24</sup> Wieviorka, 2012, s. 5–7.

<sup>25</sup> Wieviorka, 2012, s. 6.

<sup>26</sup> Wieviorka, 2012, s. 7–9. Utöver statens roll diskuterar Wieviorka här också andra minnesaktörer.

sammankoppling mellan första och andra världskriget. Den senare konflikten blev helt enkelt en slutpunkt på ett trettioårigt krig. Genom en sådan kontinuitet tömdes andra världskriget på ideologiskt innehåll och kom snarare att handla om klassisk fransk-tysk rivalitet. Eventuella motsättningar mellan veteraner från de olika krigen överbryggades, och Frankrike identifierades som en segrarnation. Versionen innebar därtill att de allierades krigsinsatser minimerades – generalen talade om ett Frankrike som hade befriat sig självt – och att Vichyregimen förklarades illegitim, ja rentav förnekades. På så sätt kom motståndsrörelsen i fokus, och då i bredaste bemärkelse, ungefär som en ny *union sacrée* där alla hade slutit upp. Bara en handfull människor ansågs ha varit förrädare eller kollaboratörer. Genom denna version kunde det nya styret skriva in sig i en historisk kontinuitet samt hålla ihop ett Frankrike präglat av splittringar från kriget.<sup>27</sup> Samtidigt skulle den innebära att problemen sköts på framtiden. Wieviorka skriver: "this peacemaking vision, removed from reality, heralded the harsh awakening that would take place at the dawn of the 1970s, fostering a crisis in the national identity whose effects are still being felt today."<sup>28</sup> Om den gaullistiska myten delvis levde kvar under den fjärde republiken och ytterligare stärktes under generalens styre 1958–1969, så skulle den alltså komma att starkt ifrågasättas under Georges Pompidous presidentperiod, 1969–1974. Ett styre som förövrigt präglades av en ovilja att såväl glorifiera motståndsrörelsen som att bringa ljus över Vichyregimen. Det är i en sådan kontext som Wieviorka bland annat lyfter fram just Marcel Ophuls *Le chagrin et la pitié*.<sup>29</sup>

### **Vichysyndromet**

Att minnet av ockupationstiden intar en viktig plats i fransk politik är något som även Henry Rousso bekräftar i *The Vichy Syndrome* (1991).<sup>30</sup> Till skillnad från Wieviorka studerar han inte enbart det politiska förhållningssättet till det förflutna, utan gör en bredare ansats där hela samhällets relation till de mörka åren står i fokus. I inledningen beskriver Rousso hur han i bildlig mening närmade sig Vichyregimen likt en obducent tar sig an en död kropp, men det visade sig att patienten fortfarande var vid liv. De mörka åren var alltjämnt närvarande i den franska samtiden; den franska samhällskroppen led av Vichysyndromet.<sup>31</sup> Rousso driver tesen att de mörka årens splittringar i Frankrike, som delvis kan liknas vid ett inbördeskrig, samt Vichyregimens agerande, har i större utsträckning än själva kriget och fiendeockupationen

---

<sup>27</sup> Wieviorka, 2012, s. 11–12.

<sup>28</sup> Wieviorka, 2012, s. 26.

<sup>29</sup> Wieviorka, 2012, s. 41–42 och 105–106.

<sup>30</sup> Originaltitel: *Le Syndrome de Vichy: De 1944 à nos jours* (1987). Jag har utgått från den engelska utgåvan från 1991, jämför not 2.

<sup>31</sup> Rousso, 1991, s. 1.

bidragit till varför fransmännen har så svårt att komma till rätta med den egna historien.<sup>32</sup> Istället för att tala om en linjär utveckling, vad angår processen att bearbeta minnet av Vichy, lyckas Rouso påvisa hur minnet av de mörka åren stundtals legat i träda och stundtals blossat upp. Inte minst i samband med politiska utspel, minneshögtider och skandaler, men också i förbindelse med *Le chagrin et la pitié*. På så sätt identifierar han i bokens första del fyra olika faser eller cykler genom vilka vichysyndromet utvecklats.

Den första fasen benämns "Unfinished Mourning (1944–1954)" och kretsar kring den direkta hanteringen av ockupations- och krigserfarenheten. Den andra fasen, "Repressions (1954–1971)", handlar om hur minnet av de mörka åren förträngdes och förbyttes mot den myt som Rouso kallar för "resistancialism", med vilken han bland annat syftar på förminskandet av Vichyregimens roll, och då i synnerhet dess mest negativa aspekter, samt den mentala kopplingen mellan nation och motstånd (en kärnkomponent i den gaullistiska versionen av myten). Den tredje fasen kallar Rouso för "The broken mirror (1971–1974)", som betecknar den tid då myten ifrågasattes och slutligen sprängdes. Det är bland annat i denna fas som Rouso placerar *Le chagrin et la pitié*. Från 1974 och framåt talar Rouso om en än i dag pågående fas, "Obsession", som främst betecknar det judiska minnets allt större roll samt ockupationstidens fortsatt stora inflytande inom fransk politik.<sup>33</sup>

Roussos cykliska syn på det franska samhällets relation till de mörka åren har i stor utsträckning vunnit hävd inom forskningen. Vad som också är intressant är hans diskussion kring spridningen av syndromet, som behandlas i bokens andra del. Häri talar Rouso, med tydlig inspiration från Nora, om "vectors of the past", det vill säga minnesbärare.<sup>34</sup> I blickfånget hamnar flera varierande kulturella uttryck såsom filmer, romaner, historiografi och historieundervisning i skolan. Tanken är att genom dessa minnesbärare vidareförmedlas syndromet. Vad gäller just filmmediet skriver Rouso att "visual images seem to have had a decisive impact on the formation of a common, if not a collective, memory".<sup>35</sup> Filmer ägnas alltså ett ansenligt utrymme i Roussos studie. Vad gäller *Le chagrin et la pitié* behandlas denna företrädesvis i bokens första del. Någon djuplodande analys av filmens innehåll handlar det inte om, utan snarare ett resonemang om uppbyggnad, filmmakarnas intentioner och reception. Huvudpoängen är att filmen kom att utgöra ett förödande slag mot den gaullistiska

---

<sup>32</sup> Rouso, 1991, s. 9–10.

<sup>33</sup> Rouso, 1991, s. 10–11 (om bokens uppläggning).

<sup>34</sup> Rouso, 1991, s. 11.

<sup>35</sup> Rouso, 1991, s. 11.

myten om ett Frankrike som gjort motstånd, samtidigt som filmen i sig kom att utgöra en ny myt – den om ett fegt Frankrike.<sup>36</sup>

### **Ett fegt Frankrike?**

I *Le chagrin et le venin* (2011) driver den franske historikern Pierre Laborie tesen att det i dagens Frankrike uppstått en färdig och allmänt accepterad formel (*prêt à penser*) för historien om ockupationstiden. Enligt denna var majoriteten av fransmän passiva och agerade opportunistiskt, ja rentav cyniskt, för att rädda sitt eget skinn. Man var likgiltig inför förföljelsen av minoriteter, och motståndsrörelsen var ett udda inslag bestående av människor från samhällets marginaler.<sup>37</sup> Ett annat uttryck som Laborie använder för att beteckna denna formel är vulgatan (*la vulgate*), som är den första översättningen av Bibeln till latin, men som också kan förstås som den allmänna översättningen. I Labories bemärkelse handlar det på så vis om en allmän och vedertagen syn på ockupationstiden, och i hans undersökning framförs idén att *Le chagrin et la pitié* har varit starkt bidragande till dess utveckling. Att Laborie i sin tur är kritisk mot såväl vulgatan som filmen framgår inte minst av den egna boktiteln, som alltså anspelar på Ophuls film och som översatt till svenska blir "Sorgen och giftet". I föreliggande arbete kan denna kritik emellertid anses vara av sekundär betydelse.

Desto intressantare är att Laborie, precis som Wieviorka och Rousso, identifierar en avgörande vändpunkt i det tidiga 1970-talet. "Den vackra sagoboken med guldsnitt slår igen i början av 1970-talet med ett torrt ljud", skriver han.<sup>38</sup> Detta faktum hänförs emellertid inte till en förändrad politisk användning av det förflutna, utan istället till ett flertal olika samverkande faktorer: studentrevolten i maj 1968, de Gaulles avgång året därpå och hans bortgång 1970, Pompidous benådning av milismannen Paul Touvier 1971, hanteringen av minnet från Algerietkrisen och det växande publika intresset av det judiska minnet från ockupationen. I denna historiska kontext, menar Laborie, kunde den nya vulgatan installera sig och då bland annat med stöd i *Le chagrin et la pitié*.<sup>39</sup> Beträffande den senare skriver Laborie att vid tidpunkten kom filmen alltmer att etablera sig som ett definitivt domslut över ockupationstiden samt att den till stor del svarade mot publikens förväntningar, att den mottogs som "en nypa frisk luft i en kvävande miljö".<sup>40</sup> Vad som också bidrog till filmens fortsatta succé var det faktum att ORTF inte vill visa den, vilket i förlängningen bidrog till att

---

<sup>36</sup> Rousso, 1991, s. 100–114.

<sup>37</sup> Laborie, 2011, s. 10.

<sup>38</sup> Laborie, 2011, s. 60. "*Le beau livre de contes aux tranches dorées se referme à partir des années 1970, d'un bruit sec.*"

<sup>39</sup> Laborie, 2011, s. 64–66.

<sup>40</sup> Laborie, 2011, s. 25. "*reçu comme une bouffée d'air frais en milieu étouffant*".

stärka dess rykte, men också utgivningen av Robert O. Paxtons *Vichy France*. Mellan film och bok uppstod ett samspel. Framför allt uppfattades Paxtons bok som den vetenskapliga bekräftelsen på innehållet i Ophuls film, som på så sätt ökade i trovärdighet.<sup>41</sup>

Mot bakgrund av denna kontext närmar sig Laborie sedan filmen genom en receptionsstudie, som det finns skäl att återvända till längre fram. Vad angår forskningsläget är det dock inte så mycket Labories undersökning av dagens befästa syn i Frankrike på ockupationstiden som är av intresse, utan istället den historiska kontext i vilken Laborie placerar *Le chagrin et la pitié* samt den stora betydelse han tillmäter filmen. Eller som han skriver: "Datumet för filmens utgivning figurerar bland de stora landmärkena som anger de avgörande omvälvningarna i det kollektiva minnet."<sup>42</sup>

### **Besvärliga filmer**

Av det hittills anförda framgår det i vilken utsträckning Frankrikes relation till det förflutna har varit besvärlig. Det är inte utan grund som Bosworth talar om det långa andra världskriget för Frankrikes del. Därtill har filmmediets potentiella inflytande över detta omstridda umgänge med historien antytts, och då i synnerhet med stöd i *Le chagrin et la pitié*. Men det finns fler exempel som kan bringa ljus över hur kontroversiell historien har varit på den franska vita duken. Om Ophuls menade att han hade blivit utsatt för en passivitetens censur ("*censure par l'inertie*"), genom att ORTF vägrade att köpa och visa hans verk, så har andra filmmakare drabbats mer handgripligt.<sup>43</sup> I *The Holocaust in French Film* (1993) skriver den franske litteratur- och filmvetaren André Pierre Colombat bland annat om Henri-Georges Clouzots *Korpen* (*Le Corbeau*, 1943). Filmen utspelar sig i en liten stad (*Une petite ville, ici ou ailleurs*) som förpestas av anonyma smädebrev, signerade Korpen. Snart börjar invånarna misstänkliggöra varandra och hatet pyr i staden. Filmen, som är en tysk produktion, uppfattades vid tidpunkten som ett anti-franskt propagandanummer. Efter befrielsen tillskrevs *Korpen* emellertid andra egenskaper och tolkades som ett angrepp mot myten om ett enat Frankrike som hade gjort motstånd. Därtill kunde filmen ses som en spegling av det angiveri som förekommit bland fransmännen under ockupationen, och som drabbat bland annat judar och motståndsmän. Visserligen censurerades inte filmen, men som en konsekvens av dess innehåll och antagna betydelse förbjöds Clouzot under två års tid att arbeta i Frankrike. Ett liknande öde drabbade huvudrollsinnehavaren, Pierre Fresnay, som fängslades i samband med

---

<sup>41</sup> Laborie, 2011, s. 66–68.

<sup>42</sup> Laborie, 2011, s. 26. "*La date de sortie du film figure parmi les grands repères qui marquent les mutations décisives de la mémoire collective*".

<sup>43</sup> L'Avant-Scène, no 127/128, 1972, s. 10.

befrielsen på grund av sin medverkan i filmen.<sup>44</sup> Dessa reaktioner, menar Colombat, kan förstås som en fingervisning inför framtiden: "this example indicates that the rebirth of the French cinema after the war would be very closely regulated according to a general and partly official consensus about what 'real' and 'good' French values were to be."<sup>45</sup>

Colombats uttalande bekräftas av ORTF:s behandling av *Le chagrin et la pitié*, men också i ett mycket tidigare exempel, nämligen Alain Resnais *Natt och dimma (Nuit et Brouillard, 1955)*. Filmen räknas som en av de första dokumentärfilmerna om Förintelsen och till sin hjälp hade Resnais poeten och författaren Jean Cayrol, tillika överlevare från koncentrationslägret Mauthausen. Vid produktionen stötte man emellertid på vissa problem från franskt håll. Armén var ovillig att låna ut bildmaterial och framför allt censurerades uniformsmössan på en fransk officer i koncentrations- och transitlägret Pithiviers, en händelse som senare kommit att benämnas képiaffären (*l'affaire du képi*).<sup>46</sup> Det fanns alltså en påtaglig ovilja att sammankoppla Frankrike med Förintelsen, vilket i sin tur stod i bjärt kontrast till det faktum att initiativet till filmen hade kommit från en grupp parishistoriker i den statliga kommittén för andra världskrigets historia (Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale).<sup>47</sup>

Problematiken med att avhandla Förintelsen på film skulle på nytt inställa sig i Frankrike i slutet av 1970-talet, och då i samband med den amerikanska miniserien *Holocaust (Förintelsen, 1978)*, av Marvin Chomsky. Tidpunkten var mycket speciell, skriver Rousso, med hänvisning till att landet precis hade skakats av en intervju i *L'Express* med Vichys f.d. chef för judefrågor, Louis Darquier de Pellepoix, som levde i exil i Spanien. Han uttalade sig djupt antisemitiskt och intervjun var försedd med följande citat från Darquier som titel: "I Auschwitz gasades endast löss."<sup>48</sup> Den påföljande debatten gick varm och letade sig ända in i franska nationalförsamlingen, där såväl *L'Express* motiv med publicering som statens misslyckande att få Darquier utelämnad till Frankrike diskuterades. Ungefär samtidigt började krav framställas på de då tre statliga TV-kanalerna att visa *Holocaust*, som redan hade köpts av Västtyskland tillsammans med 28 andra länder, men alltså inte av Frankrike. Inställningen

---

<sup>44</sup> André Pierre Colombat, *The Holocaust in French film*, 1993, s. 16–17. Om Pierre Fresnay se François Truffauts förord i André Bazin, *French Cinema of The Occupation and Resistance: The Birth of a Critical Aesthetic*, 1981, s. 15.

<sup>45</sup> Colombat, 1993, s. 17.

<sup>46</sup> Ulf Zander, "Den slingrande vägen från Auschwitz: Om Förintelsens bilder och de eventuella sambanden mellan då och nu", i Scandia, år 2000, band 66, häfte 2, s. 283–284. Filmen behandlas även av Sylvie Lindeperg i "*Nuit et Brouillard*": *Un film dans l'histoire* (2007), i vilken hon diskuterar képiaffären och konstaterar att det var den franska armén som hade framställt kravet på censur ("*la suppression de la silhouette du gendarme gardant le camp de Pithiviers*"), s. 143–144.

<sup>47</sup> Zander, Scandia, 2000, s. 283 och Colombat, 1993, s. 24.

<sup>48</sup> Rousso, 1991, s. 139.

till serien var minst sagt kluven. Kanalen FR3 ansåg serien vara för dyr, medan TF1 hävdade att Frankrike redan hade gjort ett bättre jobb på området i form av den då 23 år gamla *Natt och dimma*. Likaledes önskade Antenne 2 en fransk produktion. Tankarna gick förstås till *Le chagrin et la pitié* (trots att det var en tysk-schweizisk produktion) som fortfarande inte hade visats på TV. Åtta månader efter den första propån från amerikanskt håll köpte dock Antenne 2 slutligen rättigheterna – ett beslut som hade påverkats av Darquieraffären tillstod kanalchefen Maurice Ulrich – och på våren 1979 visades serien i Frankrike.<sup>49</sup> Serien fick ett blandat mottagande och vållade stor debatt. Icke desto mindre föranledde den att *Le chagrin et la pitié* återigen blev aktuell och på nytt hamnade på biografernas repertoarer det året, samtidigt som den alltså inte hade visats på fransk TV.<sup>50</sup>

### **Undersökningen ställd i relation till forskningsläget**

Forskningsläget måste betraktas som omfattande och understryker på så sätt i vilken utsträckning historien om ockupationstiden är omstridd i Frankrike. Vidare framgår det med all tydlighet att *Le chagrin et la pitié* utgör en milstolpe i denna komplicerade relation till det förflutna. Gemensamt för Bosworth, Wieviorka, Rouso och Laborie är emellertid inte bara att de lyfter fram Ophuls film, utan även att de rör sig inom fältet minneshistoria. Vad gäller de tre sistnämnda kan man med fog anta att de gör det med ett mer eller mindre uttalat förhållningssätt till Pierre Noras tankar om minne och historia, åtminstone beträffande det material som de studerar. Till följd därav kan man också säga att de bekräftar betydelsen av det genealogiska perspektivet på historia. Detta ska vidare utredas i teoriavsnittet, men kan här enkelt beskrivas som tanken på att åtskillnaden mellan då och nu suddas ut, att det finns starka mentala band mellan det förflutna och den egna samtiden. Det är också med tanke på detta perspektiv som idén om historiebruk blir intressant. Att det mentala bandet mellan då och nu kan komma att påverkas genom ett aktivt brukande eller förtigande av historien. Det är en aspekt som, enligt min mening, inte tillräckligt utreds i den ovan nämnda forskningen.<sup>51</sup> Samtidigt som forskningsläget utgör en viktig källa till inspiration lämnar det utrymme för vidare studier i form av föreliggande arbete, som i huvudsak inte ska ses som ett uttryck för

---

<sup>49</sup> Rouso, 1991, s. 139–147 (om Darquieraffären och *Holocaust*). Den kluvena inställningen till *Holocaust* var inte unik för Frankrikes del. Snarare vållade den debatt i alla de länder dit den kom. Se Ulf Zander, "Holocaust at the Limits: Historical Culture and the Nazi Genocide in the Television Era" i Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Echoes of the Holocaust: Historical Cultures in Contemporary Europe*, 2003, s. 277–280.

<sup>50</sup> Ophuls, 1980, s. 201–202.

<sup>51</sup> Laborie är förvisso inne på historiebruk – han talar bl.a. om den instrumentella användningen av det förflutna som ett politiskt vapen (s. 13) – men använder sig inte av någon utvecklad teoriapparat.

kumulativ forskning, utan som ett sätt att genom historiekulturell teori bringa nytt ljus över ett redan påvisat viktigt ämne.

## Teori

Historiekultur är ett begrepp som redan nämnts vid ett flertal tillfällen. Det ska nu närmare utredas. Syftet är att använda det som ett bärande teoretiskt ramverk. Vad gäller upplägningen kommer jag förutom historiekultur diskutera historiemedvetande och historiebruk, som är två näraliggande begrepp. Därtill kommer filmens roll inom historiekulturen att diskuteras. Innan jag går djupare in på detta ska dock några tankar först riktas åt olika sätt att se på historia, och varför det är motiverat att anlägga ett historiekulturellt perspektiv på studiet av *Le chagrin et la pitié*.

### Perspektiv på historia

Man brukar säga att människan är en historisk varelse. Eftersom historien funnits före oss, nu levande, har den hunnit skapa de förutsättningar under vilka vi lever, och på så sätt *är* människan historia. Samtidigt *gör* människan historia genom att vända sig till det förflutna med frågor och behov som bottenar i det egna nuet. Därav tanken på historia som en dubbel tankeoperation. Resonemanget föranleder två olika perspektiv på historien: ett genetiskt och ett genealogiskt.<sup>52</sup>

Det genetiska perspektivet, som har varit dominerande inom historievetenskapen, upprätthåller en tydlig åtskillnad mellan då och nu. När vi studerar historia gör vi det utifrån ett nu och med distans till det förflutna. Historien ses som ett passerat stadium som kan organiseras som en räckta händelser med oss själva som temporär slutpunkt. Historien möter oss. Samtidigt kan historien, sedd som en framåtriktad kronologisk utveckling, göra nuet begripligt. Vi får kunskaper om de händelser och processer som har danat vår samtids förutsättningar. I en genetisk historieskrivning som präglas av både distans och objektivitet blir just själva förklarandet en huvuduppgift: att man söker förståelse för en historisk händelse eller en process längs historiens långa tidslinje. Vad som också är utmärkande för ett genetiskt perspektiv är att man i sökandet efter denna förståelse undviker anakronismer. Nu är skilt från då, och det är utifrån dåtidens och inte samtidens förutsättningar som historien bör

---

<sup>52</sup> Min diskussion kring de båda perspektiven bygger på Klas-Göran Karlsson, *Europeiska möten med historien: historiekulturella perspektiv på andra världskriget, förintelsen och den kommunistiska terrorn*, 2010, s. 41–48, men också Steven Dahls mer kortfattade redogörelse i *Folkmord som film: gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda - en receptionsstudie*, 2013, s. 29–32.



förklaras. Även om det genetiska perspektivet på historien kan kasta ljus över vad som lett fram till nuet, kan det inte fungera orienterande för individen inför framtiden.

Om det genetiska perspektivet tar fasta på att människan *är* historia tar det genealogiska fasta på att människan *gör* historia. Det är inte historien som möter oss. Tvärtom vänder vi oss till historien utifrån nutidens behov och frågor i hopp om att finna mening och orientering. Åtskillnaden mellan då och nu suddas ut, och man kan tala om en mental förbindelse mellan den samtida och den dåtida situationen. Med den förlorade distansen försvinner också ofta vetenskapligheten. Historien kan komma att brukas för olika ändamål, inte minst som ett facit för att bedöma den nutida situationen, något som alltså inte är möjligt i ett genetiskt perspektiv på historien som irreversibel. De två perspektiven erbjuder diametralt motsatta förhållanden till och konstruktioner av historien, men det är sällan vi möter dem så väsensskilda som de här har framställts. Inte sällan kompletterar de varandra genom att rent vetenskapligt begripliggöra historien, men också på ett personligt plan bringa den nära, få den att kännas relevant.

Historiekultur handlar enkelt uttryckt om människans möten med historien. Av resonemanget ovan framgår att detta inte sällan är präglad av det genealogiska perspektivet. Därför är det en viktig utgångspunkt för det fortsatta teoriavsnittet, och uppsatsen i övrigt, att det förflutna verkar i nuet. Vi ser det i forskningsläget och i synnerhet vad gäller behandlingen av *Le chagrin et la pitié*. För trots att det rör sig om ett icke-vetenskapligt verk väckte filmen mycket starka reaktioner från officiellt håll, och sedermera har den haft ett enormt inflytande vad gäller förhållningen till historiebilden kring ockupationstiden i Frankrike. Inte minst Labories arbete understryker detta faktum. Detta enkla konstaterande låter vidare förstå att det finns en diskrepans mellan vad som egentligen hände, för att låna Rankes kända devis: *wie es eigentlich gewesen*, och vilken synen är på vad som hände. Att studera den senare, som i huvudsak är genealogisk, kan vara nog så givande eftersom människor förstår och orienterar sig själva efter en sådan historiesyn. Historia må vara det förflutna, men den är i allra högsta grad tempusöverskridande; kampen om det förflutna är också en kamp om framtiden. Just därför är det inte enbart av intresse att analysera innehållet i *Le chagrin et la pitié*, utan också dess tillkomst, funktion och reception, för att komma åt den större relationen till tiden då Frankrike var ockuperat. Detta kan med fördel göras med de teoretiska verktyg som historiekultur, historiemedvetande och historiebruk utgör.

## Historiekultur

Historiekultur är ett vittomfamnande begrepp och kan på grund av detta vid en första anblick uppfattas som mångtydigt. För att konkretisera det något kan man lyfta fram Jörn Rüsen, en av begreppets viktigaste upphovsmän, som bland annat talar om historiekultur som "den historiska erinrans roll i offentligheten".<sup>53</sup> Enligt Klas-Göran Karlsson, en av begreppets viktigaste introduktörer i Sverige, kan man vidare se på historiekulturen som ett kommunikativt sammanhang. Det är i detta som vi möter historien, exempelvis genom film, men det är också i detta som förutsättningarna för mötet bestäms. På så sätt måste det kommunikativa sammanhang som historiekultur utgör också förstås som en urvalsprocess. I denna väljer ett samhälle vilken historia som är värd att bevaras respektive vilken som bör undanhållas. Därmed kan historiekultur i det långa loppet ligga till grund för både kollektivt minne och identitet.<sup>54</sup>

Som redan antytts är det inte bara vetenskapliga historieprodukter såsom doktorsavhandlingar eller museiutställningar som figurerar inom historiekulturen. Tvärtom har det ifrågasatts hur mycket av vår historieuppfattning som egentligen grundas på att sådan vetenskapligt förvärvad kunskap "sipprar ned" till allmänheten genom exempelvis historieundervisningen i skolan.<sup>55</sup> Lika viktiga är då andra historiekulturella produkter. Som exempel på sådana anför Karlsson böcker, filmer eller monument, men också icke-materiella produkter såsom debatter eller föreläsningar. Samtidigt ska det understrykas att det inte rör sig om någon kunskapsrelativism. Det handlar inte om att likställa innehållet i en historisk avhandling med det i en film, utan tvärtom att belysa vilka möjligheter sådana verk har att nå ut och påverka människors historieuppfattning. Med tanken på historiekultur som ett kommunikativt sammanhang och en urvalsprocess finns det därför också skäl att inte bara tala om den historiekulturella produkten, utan också om avsändare, förmedlare och mottagare.<sup>56</sup>

När det gäller studiet av historiekulturer, som förstås förändras över tid, anger Karlsson tre olika studieingångar som kan vara givande: en processuell, en strukturell och en funktionell analys.<sup>57</sup> I den här uppsatsen är det i huvudsak den senare som är av intresse, om

---

<sup>53</sup> Jörn Rüsen, *Berättande och förnuft: historieteoretiska texter*, 2004, s. 149.

<sup>54</sup> Karlsson, 2010, s. 76–77. Beträffande historiekulturen som urvalsprocess, se även Klas-Göran Karlsson, *Med folkmord i fokus: förintelsens plats i den europeiska historiekulturen*, 2008, s. 11: "i historiekulturen väljer ett samhälle vilken historia det vill bevara, förmedla, celebrera och minnas och tvärtom – vilken historia det vill förtiga och glömma".

<sup>55</sup> Klas-Göran Karlsson, "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys", i Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red.), *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken*, 2., [uppdaterade och bearbetade] uppl., 2009, s. 39.

<sup>56</sup> Karlsson, 2010, s. 77.

<sup>57</sup> Karlsson, 2010, s. 86–88.

vilken Karlsson skriver följande: "En funktionell historiekulturell analys [...] fäster uppmärksamheten på hur historia brukas som ett instrument för att tillgodose individers och kollektivs behov och intressen i ett samhälle."<sup>58</sup> Formuleringen låter här förstå att historia blir ett instrument som brukas ovanifrån. Karlsson påpekar dock längre fram att även enskilda aktörer kan ta historien i bruk och därmed förstärka eller förändra historieuppfattningen i ett samhälle, vilket måste anses vara fallet med *Le chagrin et la pitié*.<sup>59</sup>

### **Historiemedvetande**

I det hittills förda resonemanget om historiekultur har jag talat om möten med historien och hur detta kan påverka människors historieuppfattning. Historieuppfattning som term kan emellertid upplevas som statisk, när det intressanta egentligen är hur människor genom sin historieuppfattning förstår och agerar i sin samtid (och i förlängningen framtid). Ett bättre begrepp är då historiemedvetande, som just handlar om denna process. Ulf Zander förklarar begreppet på följande vis: "Innebörden av begreppet historiemedvetande är att individer och kollektiv mer eller mindre medvetet förhåller sig till olika tidsdimensioner i en enhetlig mental process. Urvalen och tolkningarna av det förflutna, förståelsen av det nuvarande och förväntningar inför framtiden ingår alla som komponenter i en tankeoperation."<sup>60</sup> Alla människor har ett historiemedvetande, och det är alltså med hjälp av detta som individen kan orientera sig i samtiden och mot framtiden i ljuset av historiska erfarenheter.<sup>61</sup>

Till resonemanget ovan kan fogas betydelsen av den historiska berättelsen. Man kan se det som att människan lever i och genom berättelser. På ett övergripande plan kan det exempelvis handla om kalla krigets slut eller välfärdssamhället. På det personliga planet kan det istället röra sig om berättelser om uppväxt eller familj. Om detta skriver Martin Wiklund i förordet till Rüsens arbete och konstaterar att "[v]i läser oss själva och vår situation och orienterar vårt handlande inför framtiden genom sådana berättelser. Begreppet historiemedvetande fångar just detta fenomen".<sup>62</sup>

Själva aktiveringen av historiemedvetandet sker när en identitetsbärande berättelse hotar att brista, och Rösen talar om *borderline events*.<sup>63</sup> Ett annat sätt att uttrycka det på är omvälvande förändringar, som både individer eller kollektiv kan genomgå. Exakt vad som ska

---

<sup>58</sup> Karlsson, 2010, s. 87.

<sup>59</sup> Karlsson, 2010, s. 88.

<sup>60</sup> Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider: bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, 2001, s. 41.

<sup>61</sup> Zander, 2001, s. 43.

<sup>62</sup> Rösen 2004, s. 18.

<sup>63</sup> Dahl, 2013, s. 68.

eller kan betraktas som en sådan händelse är diskuterbart. Krävs det att en mur faller eller att ett folkmord äger rum? Och är det händelsen eller själva representationen av densamma som egentligen utgör ett borderline event?<sup>64</sup> Enligt mitt synsätt kan även historiekulturella produkter såsom böcker eller filmer föranleda den här typen av omvälvande förändringar. I fransk kontext gäller det då bland annat den paxtonska revolutionen eller återigen *Le chagrin et la pitié*.<sup>65</sup> Oavsett synsätt gör händelsen att historien återigen blir angelägen. Nya frågor måste riktas mot det förflutna för att förtrogenheten med världen ska återvinnas. Här rör det sig visserligen om en abstrakt mental process, som empiriskt sett är svår att undersöka, men som däremot lämnar spår i historiekulturen som vi kan studera. Som Rüsen skriver kan historiekulturen ses som en artikulering av historiemedvetandet i ett samhälle. Detta leder vidare in på den funktionella analysen och historiebruken, som alltså kan ses som uttryck för historiemedvetandet, och ytterst hur människan umgås med sin historia.<sup>66</sup>

## Historiebruk

Genomgående för det hittills förda resonemanget är tanken på människan som en historisk varelse. Ett annat näraliggande konstaterade är att historia är viktigt för människan, att det är ett livsbehov, men att det också är nödvändigt att finna en balans mellan minne och glömska. Om detta skriver Friedrich Nietzsche i sin så kallade otidsenliga betraktelse om historiens nytta och skada, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Häri går han till angrepp mot vad som kan förstås som ett genetiskt perspektiv på historia, det vill säga ett alltför vetenskapligt perspektiv, fjärmat från vanliga människors behov.<sup>67</sup> Kort sagt berövas människorna sin historia med ett sådant perspektiv, enligt Nietzsche. Därför gör han följande plädering: "Om vi bara bättre lär oss just detta: att öka vår förmåga att bruka historien för *livets* skull!" Det handlar om att ta tillbaka historien, och på ett annat ställe fastslås att historia är något som "varje människa och varje folk behöver".<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Ta Förintelsen som exempel. Även om folkmordet på de europeiska judarna började uppdragas i samband med andra världskrigets slut var det på sätt och vis först genom sentida representationer – exempelvis TV-serien *Holocaust* – som det blev uppmärksammat i bredare sammanhang.

<sup>65</sup> Steven Dahl utgår från samma antagande i sin studie. Se Dahl, 2013, s. 68.

<sup>66</sup> Se citat från Rüsen i Karlsson, 2010, s. 59 (om att återvinna förtrogenheten med den egna världen). Se Karlsson, 2008, s. 10, Rüsen, 2004, s. 151–152 och Dahl, 2013, s. 32 (om relationen mellan historiemedvetande och historiekultur).

<sup>67</sup> Karlsson formulerar kritiken på följande sätt: "En sådan historia förkastar han [Nietzsche] som ett bildningsarv som enbart tynger människan som en börda, eller som ett sanningssökande som lever sitt eget intellektuella liv, utan att svara mot vad han uppfattar som livets verkliga behov." (Karlsson, 2010, s. 88.)

<sup>68</sup> Friedrich Nietzsche, *Om historiens nytta och skada: en otidsenlig betraktelse*, 1998, s. 37 och s. 60. Vad gäller balansen mellan glömska och historisk erinran, se exempelvis, s. 30.

Denna betraktelse, otidsenlig eller ej, kan i sin tur förstås utifrån, men också sammanfoga, vad som i detta avsnitt anförts om det genealogiska perspektivet på historia, historiemedvetande och historiekultur. När människans historiemedvetande aktiveras och hon vänder sig mot det förflutna med olika frågor och behov kan det ses som ett uttryck för ett genealogiskt historieperspektiv. När vi vidare brukar historia, exempelvis genom att producera eller ta del av filmer, kan detta ses som ett uttryck för att historiekulturen aktiveras för att möta dessa behov. På ett djupare plan kan detta i sin tur relateras till historiemedvetandet som lämnar avtryck i historiekulturen och hos de historiska produkter som brukas.<sup>69</sup> Trots att historiemedvetandet som sådant är svårt att komma åt går det således att studera det genom människans bruk av historien, som sällan är slumpartat, utan snarast behovsbaserat. I sin skrift lyfter Nietzsche fram tre olika typer av historiebruk: ett monumentalistiskt, ett antikvariskt och ett kritiskt. Dessa bruk ska inte vidare utvecklas här, men bör dock nämnas då de ligger till grund för senare typologier, bland annat den som Karlsson utvecklat, och som används i den fortsatta undersökningen.

Vad Karlsson tar fasta på i sin typologi är just de varierande behoven av historia och han identifierar sju olika typer av historiebruk: vetenskapligt, existentiellt, moraliskt, ideologiskt, icke-bruk, politisk-pedagogiskt och kommersiellt.<sup>70</sup> Bruken framförs som åtskilda och kan därför förstås som idealtypiska. Karlsson är dock noga med att påpeka att åtskillnaden inte är lika distinkt i verkligheten och att bruken ofta är överlappande eller samverkande.<sup>71</sup> Enligt min mening är det också i sistnämnda fall som studiet av bruken kan vara som mest givande. I den kommande analysen är det i huvudsak det vetenskapliga, det existentiella, det moraliska, det ideologiska och icke-bruket av historia som står i fokus.

Det vetenskapliga historiebruket kan sägas vara det enda som ger uttryck för ett genetiskt perspektiv på historien. Tillvägagångssättet följer både teoretiska och metodiska regelverk och distansen mellan studieobjektet och nuet upprätthålls. Några enkla lärdomar eller absoluta sanningar erbjuds därför sällan. Däremot kan det vetenskapliga historiebruket förse oss med historiska fakta, och på så vis begripliggöra varför samhället ser ut som det gör. Samtidigt ska det poängteras att det vetenskapliga historiebruket, till skillnad från de övriga historiebruken, inte främst bygger på behov eller efterfrågan som kommer utifrån. Tvärtom finner vi dessa behov inom den egna disciplinens ramar; frågan om vilken historia som är värd att studera avgörs utefter inomvetenskapliga kriterier om kvantitet och kvalitet. I vilken

---

<sup>69</sup> Resonemanget bygger på Karlsson, 2010, s. 88.

<sup>70</sup> Se Karlsson, 2009, s. 59, för en översiktstabell av bruken.

<sup>71</sup> Karlsson, 2009, s. 58–59.

utsträckning denna vetenskapligt förvärvade kunskap sedan "sipprar ned" till allmänheten är en annan fråga, som blivit alltmer aktuell för dagens historiker. Troligen är det så att professionaliseringen av historieämnet som pågått sedan 1800-talet i viss mån har gett upphov till andra typer av historiebbruk, som tydligare ligger i linje med utomvetenskapliga behov.<sup>72</sup>

Det existentiella historiebbruket svarar i huvudsak mot individers behov av att minnas för att finna orientering eller identitet i ett samhälle stätt i förändring. Ett för Sverige typiskt exempel är den utbredda släktforskningen, genom vilken många söker sina rötter. Man vill minnas och bevara de berättelser som är identitetsgrundande, och som alltså blir viktigare i tider av osäkerhet eller i hastig förändring. Genom ett existentiellt historiebbruk kan på så vis en kontinuitet i förhållande till det förflutna upprätthållas, och en förtrogenhet med samtiden vinnas.<sup>73</sup>

Det moraliska historiebbruket går ut på att framhålla en tidigare undanhållen historia, och kan ses som ett uttryck för indignation över en statsmakts negligering av denna historia. Målsättningen kan beskrivas som att "få till stånd en process som leder till att denna glömda historia erkänns, återställs eller rehabiliteras".<sup>74</sup> Till skillnad från det existentiella historiebbruket kan det moraliska i huvudsak knytas till grupper eller kollektiv som vill lyfta fram just sin historia. Icke desto mindre finns det skäl att tala om individers moraliska historiebbruk. Maria-Pia Boëthius uppgörelse med den svenska neutralitetsberättelsen, *Heder och samvete* (1991), kan ses som ett sådant. En sådan boks genomslagskraft möjliggörs dock genom att intresset och behovet för uppgörelsen återfinns hos en bredare publik. Vidare handlar det om vilka möjligheter som finns för att göra upp med historien. Som Karlsson skriver: "Situationen som främjar detta bruk är ofta en politisk-kulturell liberalisering eller öppenhet som plötsligt möjliggör att nytt ljus kastas över en historisk kontext."<sup>75</sup>

Det ideologiska historiebbruket sammanhänger med maktpolitiska ändamål. Enkelt uttryckt kan det beskrivas som ett bruk av historien i syfta att legitimera och rättfärdiga den egna maktpositionen. Aktörer är därför inte sällan just intellektuella eller politiska grupperingar, och den historia som ges uttryck för är ofta pedagogiskt präglad. "I historieideologernas arsenal återfinns [...] absoluta kronologier, tydliga periodiseringar, svartvita analyser och personteckningar, starka kontinuitetslinjer eller föga problematiserade framstegsperspektiv."<sup>76</sup> Exempel på det ideologiska historiebbruket återfinns vi bland annat i

---

<sup>72</sup> Karlsson, 2010, s. 394–395 och Karlsson, 2009, s. 57–58.

<sup>73</sup> Karlsson, 2010, s. 377–378 och Karlsson, 2009, s. 60.

<sup>74</sup> Karlsson, 2010, s. 383.

<sup>75</sup> Karlsson, 2010, s. 383.

<sup>76</sup> Karlsson, 2009, s. 63.

Nazityskland eller Sovjetunionen, men även – fast i mindre skarpskuren version – i länder som Frankrike och Sverige.<sup>77</sup>

Som en underavdelning till det ideologiska historiebruket finner vi icke-bruket av historia. Här rör det sig inte om vanlig glömska, utan om det som på ett medvetet sätt har utelämnats i historieskrivningen, i syfte att upprätthålla det historiska sammanhang inom vilket maktpositionen konsolideras. Huruvida man kan studera något som inte existerar är förstås en rimlig fråga i detta sammanhang. Men om man vill, för att återanknyta till de Gaulle, reducera Vichyregimen till en historisk parentes, så finns det goda grunder att undersöka varför. På så vis studerar man inte heller något som inte existerar, utan snarast den medvetna hållning som föranlett avsaknaden av en viss historia.<sup>78</sup>

### **Filmens plats i historiekulturen**

Samtidigt som jag har presenterat de teoretiska verktyg med vilka jag tänker genomföra analysen har jag försökt antyda filmmediets viktiga roll inom historiekulturen. Avslutningsvis ska denna nu närmare utredas, ty som förmedlare av historia framstår filmmediet som oerhört slagkraftigt. Det framgår inte minst av avsnittet om tidigare forskning, men även den amerikanske historikern Robert A. Rosenstone fastslår att "[a] century after the invention of motion pictures, the visual media have become arguably the chief carrier of historical messages in our culture".<sup>79</sup> Mycket talar för att det är en utveckling som kommer att stå sig.<sup>80</sup> Samtidigt är det ett medium som stundtals behandlats styvmoderligt av historikerfacket, som traditionellt har arbetat med det skrivna ordet som källa och med den klassiska källkritiken som metod. Filmmediet har sålunda setts på med en viss skepsis. Vanliga invändningar har bland annat kretsat kring bristande källkritik och objektivitet samt att det vetenskapliga får stryka på foten till förmån för kommersiella intressen osv.<sup>81</sup> Dessa är legitima invändningar. Inte ens dokumentärfilmer bör ses som objektiva förmedlare av historiska fakta. I vägen för den historiska sanningen, om vi nu kan tala om en sådan, står alltid urval, klippning, montage, kommentatorsspår med mera.<sup>82</sup> Men så är det inte enbart för deras historiska innehåll som den här typen av filmer är intressanta att studera, utan för vad de säger om sin samtid. Som Bill

---

<sup>77</sup> Karlsson, 2010, s. 386.

<sup>78</sup> Karlsson, 2009, s. 64 och Karlsson, 2010, s. 388.

<sup>79</sup> Robert A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* (1995), s. 3.

<sup>80</sup> Se Dahl, 2013, s. 11.

<sup>81</sup> För en utförligare diskussion om film och historisk källkritik, se Tommy Gustafsson, "Filmen som historisk källa: Historiografi, pluralism och representativitet", i *Historisk Tidskrift*, 126:3.2006.

<sup>82</sup> Erwin Leiser skriver i *Om dokumentärfilm* (1967), s. 8, att "[k]ameran ljuger såtillvida att den alltid är beroende av vad mannen bakom kameran känner och tänker. Filmen skapar en ny verklighet, även när den tycks ge en autentisk verklighetsskildring."

Nichols, professor i filmvetenskap, konstaterar: "Every film is a documentary."<sup>83</sup> Häri ligger själva poängen, eller som Zander uttrycker det:

Filmer i historiska miljöer är inte intressanta främst för att de visar 'hur det egentligen var' eller för att de utgår från en speciell Hollywoodmatris. I stället är det deras samtidsberoende som förtjänar särskild uppmärksamhet. Filmer i gemen visar nämligen på de behov av att minnas och omtolka och om de möjligheter och villkor för identitets- och minnesarbete som var rådande vid inspelningstillfällena.<sup>84</sup>

Förstått i relation till Ophuls film kan man säga att denna inte enbart är intressant som ett dokument över ockupationstiden, utan minst lika mycket för det behov den ger uttryck för av att omtolka det förflutna. Filmens framtida öde säger i sin tur en hel del om vilka möjligheter, men också problem, som en sådan omtolkning var förenad med.

Ytterligare en poäng är att filmer, som berättelser, ligger väldigt nära historiemedvetandet. Mer konkret innebär det att en individs historiemedvetande påverkar mottagandet och tolkningen av en film, men också att filmen påverkar och kan leda till en förändring av individens historiemedvetande.<sup>85</sup> Ställer man detta sedan i relation till filmmediets potential att nå ut till en ansenlig mängd människor finns det skäl att börja tala om filmens möjlighet att ligga till grund för kollektivt minne och identitet. Med tanke på dessa höga insatser är det därför förstäeligt att filmer kan ge uttryck, men också bli föremål, för historiebruk. Något som i allra högsta grad kan sägas vara giltigt för Ophuls film, vars intentioner, innehåll och mottagande blev till sprängstoff i efterkrigstidens Frankrike.

## Historisk bakgrund

Efter befrielsen ställdes Vichyregimens ledare Philippe Pétain inför rätta. Hans försvar kan summeras i följande mening: "Om jag inte kunde vara ert svärd så försökte jag vara er sköld."<sup>86</sup> Som redan antytts var det länge en livskraftig tanke, att Vichy hade spelat ett dubbelspel mot tyskarna i syfte att vinna tid medan general de Gaulle förberedde befrielsen. Dess sanningshalt kan däremot ifrågasättas, och vad som egentligen hände under de mörka åren är föremål för mycken historieskrivning. Inom ramen för denna uppsats kan dock inte annat än en summarisk beskrivning av skeendet ges, och mycket har redan antytts i avsnittet

---

<sup>83</sup> Bill Nichols, *Introduction to documentary*, 2001, s. 1.

<sup>84</sup> Ulf Zander, *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*, 2006, s. 30.

<sup>85</sup> Dahl, 2013, s. 67. Se även Karlsson, 2009, s. 53–54 och Zander, 2006, s. 279–280.

<sup>86</sup> Robert O. Paxton, *Vichy France: Old guard and new order 1940-1944*, 1972, s. 358.



om tidigare forskning. Följande redogörelse bör därför ses som ett kortfattat försök att teckna några av de viktigaste dragen i denna historia. Med tanke på uppsatsens inriktning ligger tonvikten, något orättvist kan det tyckas, på dess mörkaste aspekter.

### **Den tredje republikens fall**

Efter ett knappt år av låtsaskrig (*la drôle de guerre*) gick Tyskland den 10 maj 1940 till anfall mot Frankrike. Sex veckor senare var det totala nederlaget ett faktum för Frankrikes del, förkroppsligat genom det stora uttåget (som genom den franska termen "*l'exode*" tillskrivits bibliska konnotationer), då nästan en fjärdedel av befolkningen flydde söderut från sina hem i norra och nordöstra Frankrike.<sup>87</sup> Även landets institutioner bröt samman. Regeringen lämnade Paris, och den 16 juni avgick premiärminister Paul Reynaud. Hjälten från Verdun, marskalk Pétain, tillträdde och deklarerade att det var dags att avsluta striden. En vapenvila med Tyskland signerades (*l'armistice*). Frankrike delades i två zoner: den ockuperade i norr och den fria i söder. (Senare, i november 1942, ockuperades hela Frankrike som en följd av de allierades landstigning i Nordafrika.) I den fria zonen samlades majoriteten av den franska nationalförsamlingen, närmare bestämt i kurorten Vichy. Där röstade man den 10 juli fram en ny konstitution med Pétain som ledare över den franska staten (*l'état français*), populärt kallad Vichyregimen. Den tredje republiken hade gått under, men en överväldigande majoritet av fransmännen var lättade över av att ha den då 84 år gamle Pétain som ledare, som så berömt gav sig själv som gåva åt landet.<sup>88</sup>

### **Vichyregimen och samarbetet med tyskarna**

Även om Pétain hävdade att han hade agerat sköld var det i realiteten Vichyregimen som aktivt hade sökt ett samarbete med tyskarna. I viss utsträckning handlade det förstås om att få möjlighet att återställa det krigströtta landet (cirka 100 000 soldater hade dött i striderna, två miljoner satt i tysk krigsfångenskap och stora delar av befolkningen var på flykt). Men det handlade också om att i skuggan av ockupationen genomföra en ny politik och införa en ny ordning. Visserligen kan Vichyregimen svårligen beskrivas som homogen. Den fransk-amerikanske historikern Stanley Hoffmann talar exempelvis om Vichy som "a pluralist

---

<sup>87</sup> Uttåget har blivit föremål för många litterära skildringar, varav en av de mest berömda är Irène Némirovskys, *Suite française*, utgiven postumt 2004.

<sup>88</sup> Jean Favier (red.), René Rémond och Jean-François Sirinelli, *Histoire de France. T. 6, Notre siècle de 1918 à 1988*, 1988, s. 279–302. (Verket hänvisas till i fortsättningen som "Rémond, 1988.") Se även Bosworth, 1994, s. 96–97.

dictatorship".<sup>89</sup> Men en gemensam nämnare finner man i personkulten kring Pétain och framför allt i Vichyregimens konservativa revanschlystnad, bland annat riktad mot det socialistiska partiet "Le front populaire" som styrte Frankrike under det sena 30-talet. Mot en sådan bakgrund formulerades regimens officiella ideologi: *La révolution nationale*. En ideologi som möjligen mer rättvisande kan beskrivas som reaktionär än revolutionär, och vars motto löd "*Travail, Famille, Patrie*" (Arbete, Familj, Fädernesland). Enkelt uttryckt handlade det om ett slags värdekonservatism under ett auktoritärt styre.<sup>90</sup>

Vad denna politik kom att resultera i kan, som sagt, bara återges summariskt, men som en synnerligen viktig aspekt framstår regimens antisemitism. Utan påtryckningar från tyskt håll inrättades i oktober 1940 de första judelagarna (*les statut des Juifs*), som innebar att judar uteslöts från såväl den politiska som den kulturella sfären. Påföljande år stramades lagstiftningen åt, och kom då inte bara att handla om vilka yrken som var förbjudna, utan även om expropriation av judisk egendom. Vidare internerades judar i koncentrationsläger som var belägna i den fria zonen. Den här typen av diskriminerande åtgärder från Vichyregimen sida var ingalunda menade att leda till folkmord. Icke desto mindre kom de att underlätta för tyskarna som trappade upp förföljelserna av judarna, med kulmen under åren 1942–44. Som ett särskilt mörkt kapitel i Vichyregimens historia av samröre med tyskarna framstår den franska polisens arresteringar av judar. Exempelvis i samband med Vélodrome d'Hiver-räden den 16 juli 1942 då cirka 13 000 judar arresterades och fördes till en sporthall i Paris, från vilken de sedan sändes till förintelselägren i öst. Sammanlagt deporterades omkring 76 000 judar från Frankrike under de mörka åren, varav de flesta var av utländsk börd, och som i Frankrike trodde sig ha funnit en tillflyktsort. Pétains sköld hade alltså knappast hjälpt judarna.<sup>91</sup> Ett annat dystert exempel på fransk-tyskt samarbete finner vi i den gemensamma kampen mot motståndsrörelsen. Under ledning av Joseph Darnand grundades i januari 1943 den franska milisen, som lyckades värva cirka 45 000 fascistiskt lagda fransmän, som medverkade i jakten på judar och motståndsmän.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Stanley Hoffmann, *Decline or Renewal?: France Since the 1930s*, 1974, s. 4.

<sup>90</sup> Rémond, 1988, s. 281, 283–289, 291, 305–308. Paxton, 1972, s. 33, 51 (samt hans längre avsnitt om den nationella revolutionen, s. 136–233). Rousso, 1991, s. 7. Hoffmann, 1974, s. 5. Huruvida Vichyregimen bör betraktas som fascistisk är omstritt, se bl.a. Bosworth, 1994, s. 97.

<sup>91</sup> Vissa tyska krav motstods dock. Se Paxton, 1972, s. 184–185.

<sup>92</sup> Rémond, 1988, s. 313–314 (kort om judelagarna). Paxton, 1972, s. 173–185, skriver ett längre avsnitt om Vichys antisemitiska åtgärder och relationen till ockupationsmakten vad gäller denna fråga, se även s. 298 om milisen. Vad gäller siffran 76 000, se Serge Klarsfeld, *Vichy-Auschwitz: La "solution finale" de la question juive en France*, 1983 [2001], s. 9.

## Motståndsrörelsen

Ett desto ljusare, om än spretigt, kapitel från de mörka åren finner man i den ovan nämnda motståndsrörelsen. Precis som med själva Vichyregimen kan rörelsen svårligen beskrivas som homogen. Istället bestod den av män och kvinnor från alla samhällets skikt som genom individuella val beslutat att göra motstånd. Intentionerna för detta val var förstas lika varierande, ett faktum som senare skulle vålla problem. En gemensam nämnare är dock att de som gjorde motstånd var ytterst få från början. Det berodde delvis på att man var osäker på om kriget egentligen var över, men också på att Vichyregimen ännu inte visat sitt rätta ansikte. (Pétain hade ju kommit till fransmännen 1940 som en gudomlig överraskning – "*la divine surprise*".<sup>93</sup>) I takt med att ockupationen och världskriget intensifierades ökade dock antalet motståndsmän och -kvinnor successivt, för att nå en kulmen kring befrielsen 1944 med cirka 300 000–400 000 aktiva (av en befolkning på cirka 40 miljoner).<sup>94</sup>

En av de första att annonsera sitt motstånd var general Charles de Gaulle. Från sin exil i London deklarerade han den 18 juni i brittisk radio att "[d]et franska motståndets flamma kommer inte att slockna".<sup>95</sup> Få var det som lystrade till appellen då, men det var ändå kring de Gaulle som det fria Frankrike (*La France libre*) skulle komma att organiseras, som den yttre delen av motståndsrörelsen och som en sorts legitim fransk regering i exil. (Att det senare var fallet var något som de Gaulle ständigt hade problem med att övertyga de allierade om.) Vad gäller det inre motståndet rörde det sig om ett flertal spridda grupperingar i de båda zonerna. Utmärkande för dessa var att de hade olika mer eller mindre politiska inriktningar. Medan vissa ville befria Frankrike från ockupationens ok hade andra förhoppningar om att efter kriget reformera det franska samhället i grunden. Framför allt kan man tala om en splittring i motståndsrörelsen mellan kommunister och icke-kommunister. Vad gäller den förra kategorin så uppbar den ett stort antal aktiva, som efter att Hitler hade brutit Molotov–Ribentrop-pakten den 22 juni 1941, hade gett sig in i kriget och allierat sig med de Gaulle. Alliansen skulle knappast bli varaktig efter befrielsen, och överhuvud taget var det svårt att samla de spridda grupperingarna kring de Gaulle. År 1943 lyckades förvisso generalens utsände, och troligen motståndsrörelsens mest namnkunnige hjälte, Jean Moulin, med detta i och med skapandet av *Conseil National de la Résistance* (Nationella rådet för motståndsrörelsen). Men eftersom även partier och fackföreningar från den tredje republiken inkluderades grusades många

---

<sup>93</sup> Rémond, 1988, s. 296.

<sup>94</sup> Bosworth, 1994, s. 100, Paxton, 1972, s. 38–45. Rémond, 1988, s. 331.

<sup>95</sup> Rémond, 1988, s. 331, "*La flamme de la résistance française ne s'éteindra pas.*".

förhoppningar om att fransk politik efter befrielsen skulle bygga på de olika motståndsrörelserna.<sup>96</sup>

### En komplicerad historia

Vid befrielsen 1944 följde nya problem och andra krafter frigjordes i det franska samhället. Spontana hämndaktioner riktades mot kollaboratörer; cirka 10 000 tros ha dödats under de första veckorna efter befrielsen. Andra ställdes inför rätta i den stora "rening" eller "*épuration*" som vidtog, i vilken bland andra juridiska intressen hade att samsas med känslor av hämndbegär. Omkring 110 000 personer ställdes inför rätta i denna inbördeskrigsliknande kontext. Troligen kan straffen också sägas ha varierat i enlighet med dessa två intressen. Gemensamt var åtminstone, som Rousso skriver, att "[t]he purge thus made everybody unhappy", och att den bidrog till att öka splittringarna i det franska samhället.<sup>97</sup> Vad slutligen gäller de olika intressena från de olika motståndsgруппerna kom dessa i skymundan, och reducerades delvis av den myt om ett enat Frankrike, som de Gaulle lät odla. Exempelvis genom sitt tal från den 25 augusti 1944 vid befrielsen av Paris.<sup>98</sup>

Paris! Paris humiliated! Paris broken! Paris martyred! But Paris liberated! Liberated by itself, by its own people with the help of the armies of France, with the support and aid of France as a whole, of fighting France, of the true France, of eternal France.<sup>99</sup>

Paris, och därmed Frankrike, hade befriat sig självt. Vichyregimen kom däremot inte på tal. Ändå hade Pétain fyra månader tidigare besökt Notre Dame och då givits ett varm mottagande av Parisborna. Helomvändningen fångas väl i Pierre Labories retoriska fråga: "hur ställer man 40 miljoner kollaboratörer inför rätta av 40 miljoner motståndsmän?"<sup>100</sup> Frågan ställer sakernas tillstånd på sin spets. När euforin från befrielsen hade lagts sig var det dags att skriva historien om de mörka åren – den skulle visa sig vara minst sagt komplicerad.

---

<sup>96</sup> Bosworth, 1994, s. 100. Hoffmann, 1974, s. 46 (om splittringen mellan kommunister och icke-kommunister). Wieviorka, 2012, s. 20–24 (om kommunisternas roll i motståndsrörelsen och deras kamp om denna i den påföljande historieskrivningen). Rémond, 1988, s. 333–334 (om Jean Moulin och CNR).

<sup>97</sup> Rousso, 1991, s. 21.

<sup>98</sup> Stycket bygger på Bosworth, 1994 s. 101 och Rousso, 1991, s. 20–21. Utöver juridiska intressen och hämndbegär lyfter Rousso fram ett par andra faktorer som påverkade domsluten. Hans viktigaste poäng är dock att situationen liknade ett inbördeskrig, "*a guerre franco-française*".

<sup>99</sup> Citerat efter Rousso, 1991, s. 16.

<sup>100</sup> Laborie, 2011, s. 17. "[C]omment faire juger quarante millions de *collabos* par quarante millions de résistants?"

# Analys

Som nämdes i inledningen utgår jag från ett funktionellt perspektiv på historiekultur i analysen. Det innebär att *Le chagrin et la pitié* står i centrum, samtidigt som det är främst intentionerna bakom filmen och dess mottagande som är av intresse. Därför är analysen kronologiskt uppbyggd och grundar sig på filmens tolvåriga utgivningshistoria, från 1969 till 1981. Häri framträder de olika behoven och bruken av historia som *Le chagrin et la pitié* aktualiserar, och som jag diskuterar i de olika kapitelsammanfattningarna. Inledningsvis tar analysen dock avstamp i en presentation av filmen, i syfte att ge en grundläggande förståelse för denna.

## En mosaik av Frankrike under ockupationen

*Le chagrin et la pitié: Chronique d'une ville française sous l'occupation*. Så lyder den fulla titeln på Ophuls film, till vilken André Harris och Alain de Sédouy även medverkat, som alltså är en krönika över ockupationstiden i den franska staden Clermont-Ferrand, belägen i regionen Auvergne i den fria zonen. Att man valde Clermont-Ferrand som centrum för filmen hängde samman med att det i staden fanns exempel på alla de varierande erfarenheter som filmmakarna ville lyfta fram. Den låg nära Vichy, där hade funnits starka motståndsgrepp (*le maquis d'Auvergne, Libération*), men även milisen hade funnits där, och staden hade också varit plats för politiska rättegångar.<sup>101</sup> Precis som i *Korpen* får staden representera hela Frankrike. Filmen är fyra och en halv timmar lång och indelad i två delar: "Kollapsen" (*L'effondrement*) och "Valet" (*Le choix*). Medan den förra behandlar det militära debaclet, tyskarnas ockupation av landet samt Vichyregimens installation koncentreras den senare på vad som hände därefter. Hur politikernas och individernas val resulterade i både motstånd och samarbete (med judedeföljelserna som allvarligast konsekvens). Uppbyggnaden är på så sätt kronologisk med slutpunkt i befrielsen, när general de Gaulle hälsas längs huvudavenyn i Clermont-Ferrand. Vad som driver det hela framåt är filmens två komponenter: intervjuer som varvas med journal- och propagandafilmer. De senare utgör dock bara sammanlagt 45 minuter av filmen. Tyngdpunkten ligger alltså på intervjuerna och filmmakarna eftersträfvade ett urval av olika socialgrupper med varierande politiska uppfattningar, och som hade agerat olika under ockupationen.<sup>102</sup> I filmen bildar de därför en mosaik av erfarenheter från ockupationstiden. Vi får stifta bekantskap med såväl kända politiker (där Pierre Mendès-

---

<sup>101</sup> Ophuls, *L'Avant-Scène*, nummer 127/128, 1972, s. 10.

<sup>102</sup> *Jeune cinéma*, nummer 55, maj 1971, s. 10.

France framstår som den mest namnkunnige) som med anonyma motståndsmän, pétainister, kollaboratörer och de som bara försökte överleva. Därtill är det inte bara fransmän som figurerar i filmen, utan även f.d. tyska soldater och briter (bl.a. Anthony Eden, Churchills statssekreterare under kriget). Sammanlagt är det 34 vittnen som medverkar i filmen.<sup>103</sup>

Filmens titeln, översatt till svenska, betyder ungefär "Sorgen och medlidandet", och är ett citat hämtat från apotekaren Marcel Verdier, som intervjuas i filmen. Dessa var de två känslor, sade han, som han främst hade upplevt under ockupationstiden. Icke desto mindre ger filmen utrymme för mycket mer än så. Trots kopplingen till Clermont-Ferrand utvecklas filmen snart till att bli en krönika över hela Frankrike under ockupationen. Några av de stora ämnen som avhandlas genom intervjuerna och filmklippen är: Krigsnederlaget och Frankrikes relation till det allierade England, installationen av Vichyregimen och synen på Pétain, den nationella revolutionen, fransk antisemitism, Vichyregimens kollaboration med Tyskland, Frankrikes delaktighet i Förintelsen och motståndsrörelsen. Inte minst den senare belyses ur olika perspektiv genom att olika motståndsmän får komma till tals.

När filmen kom ut 1969 utgjorde den ett nydanande inslag i dokumentärfilmsgenren. Den generella frånvaron av ett kommentatorsspår ersattes av samspelet mellan filmklipp och intervjuer.<sup>104</sup> Plötsligt var det inte i filmens bildspråk som den stora kraften låg (vilket normalt är fallet), utan istället i just detta samspel.<sup>105</sup> Samtidigt skulle denna nya teknik ge upphov till kontroverser och en hel mängd frågor om intervjuerna, klippning, urval osv. Enligt Ophuls ska arbetet med filmen ha varit någorlunda förutsättningslöst. Exempelvis var frågorna till intervjuerna inte på förhand förberedda, utan anpassades allteftersom samtalen fortsked.<sup>106</sup> Vidare hävdar Ophuls att han och Harris, som alltså genomförde intervjuerna, inte hade försökt vara detektiver eller domare. Istället var det förklaringarna till de intervjuades ageranden under ockupationen som hade varit av intresse.<sup>107</sup> Därtill hade man filmat enormt mycket. Cirka tre kilometer film hade gått åt, vilket motsvarar ungefär 60 timmar intervjuer, varav bara en bråkdel användes i filmen.<sup>108</sup> Beträffande det slutgiltiga urvalet hävdar Ophuls att 20 procent ägnades åt motståndsrörelsen, 25 procent åt kollaboratörer samt Vichys politik och propaganda, medan de resterande 55 procenten inte kunde hänföras till någon av dessa kategorier.<sup>109</sup> Samtidigt är Ophuls inte främmande för att tala om manipulation och

---

<sup>103</sup> Se Ophuls, 1980, s. 23–24 för en förteckning över de intervjuade.

<sup>104</sup> Laborie, 2011, s. 87.

<sup>105</sup> Marc Ferro, *Cinema and history*, 1988, s. 143.

<sup>106</sup> Ophuls, 1980, s. 263–264.

<sup>107</sup> Positif, juni 1971, s. 52.

<sup>108</sup> Cinéma 71, nummer 157 juni, s. 39.

<sup>109</sup> Ophuls, 1980, s. 207.

understryker att det inte finns några objektiva dokumentärfilmer.<sup>110</sup> Icke desto mindre betonar han att det i huvudsak inte är en politisk film, utan istället "en film om mod och feghet i en tid av kris".<sup>111</sup>

I vilken utsträckning man ska förlita sig på Ophuls förklaringar kan förstås diskuteras. För att ge en så rättvisande bild som möjligt av filmen bör även ett par synpunkter från den tidigare forskningen inhämtas. Exempelvis skriver Rouso: "No doubt the film is one-sided and incomplete."<sup>112</sup> Denna ensidighet tar sig uttryck, menar han, i att filmmakarna lägger fokus på att skildra det icke-kommunistiska, inre motståndet, och då med betoning på dess gräsrötter. Vad Rouso mycket riktigt påpekar är att varken kommunisterna eller de Gaulle ägnas särskilt mycket utrymme i filmen (den senare är i princip frånvarande), vilket är uppseendeväckande då dessa två utgjorde motståndsrörelsens största beståndsdelar. Ej heller nämns det faktum att universitet i Strasbourg förflyttade sin verksamhet till Clermont-Ferrand, något som kan ses som en typ av icke-militärt motstånd. Att motståndsrörelsen var tämligen välorganiserad och demokratisk samt hade ett styrande råd (CNR) är en annan aspekt som Rouso efterlyser i filmen.<sup>113</sup>

Vad vidare gäller filmens framställning av historia understryker Colombat betydelsen av ironi. Inte sällan ställs motsägelsefulla vittnesmål mot varandra, något som även gäller journal- och propagandafilmerna, som ibland visar två helt olika sidor av samma händelse. På så sätt råder det ofta en diskrepans mellan det som sägs och det som visas. Detta gäller i sin tur många av intervjuerna, exempelvis den med Georges Lamirand som var ungdomsminister under Vichy 1941–43. På en fråga om den nationella revolutionen svarar Lamirand att "det bara är ett ord", varpå följer ett journalfilmsklipp där Lamirand håller ett brandtal om just den nationella revolutionen inför en folkmassa. Ett annat exempel är intervjun med köpmannen Marius Klein. Han konfronteras med uppgiften att han under ockupationstiden satte in en annons i den lokala tidningen för att tala om att han inte var av judisk börd, trots att hans efternamn kunde ge sken av detta. Medan Klein försöker förklara sig zoomar kameran in och närbilder visas av både ansikte och darrande händer. På så sätt försätts Klein i en mycket genant och defensiv position, vilket i sin tur förringar hans vittnesmål. Tekniken med inzoomningar är återkommande och fungerar ofta som en sorts lögn-detektor. Däremot drabbar

---

<sup>110</sup> Téléciné, nummer 171–172, 1971 (specialnummer om *Le chagrin et la pitié*), s. 26, 28.

<sup>111</sup> Ophuls, 1980, s. 20, "*C'est un film sur le courage et la lâcheté en période de crise.*"

<sup>112</sup> Rouso, 1991, s. 106.

<sup>113</sup> Rouso, 1991, s. 106. Det kan noteras att Stanley Hoffmann gör en något annorlunda tolkning. Även om han, liksom Rouso, påpekar luckorna i filmen, skriver han att den är "on the side of the résistance" (s. 47).

den mycket sällan de vittnen för vilka det är tänkt att man ska känna sympati, exempelvis Pierre Mendès-France, filmens hjälte, enligt Colombat.<sup>114</sup>

*Le chagrin et la pitié* är alltså knappast en objektiv dokumentärfilm. Som framgår ur teoriavsnittet är det överhuvudtaget svårt att tala om sådana, och som vi ska se längre fram var detta heller aldrig filmmakarnas avsikt, även om många recensenter tog filmen för sann. Kvarstår gör dock intrycket av filmen som en förmedlare av bilden av ett splittrat Frankrike, om än med en del luckor.<sup>115</sup> Enligt min mening ligger den springande punkten dock inte nödvändigtvis i filmens material eller i hur detta framställs. Desto intressantare är istället hur materialet framstår som oerhört autentiskt; vittnesmålen får ju tala för sig själva. Samtidigt öppnar detta för en mängd olika tolkningsmöjligheter. Med inspiration från både Nora och Rousso kan man därför tala om filmen som ett kärll som både avsåg och antogs bära ett visst innehåll.<sup>116</sup> Vilka filmmakarnas intentioner var ska därför studeras i det följande.

## Bakgrund och intentioner

Under det sena 60-talet tog Marcel Ophuls anställning vid ORTF och började samarbeta med André Harris och Alain de Sédouy, som vid tiden producerade TV-programmet *Zoom*. Utöver detta program gjorde trion även en dokumentärfilm om Münchenöverenskommelsen 1938, *Munich ou la paix pour cent ans* (1967), som var en stor succé. Under 68-krisen tog de ställning mot det gaullistiska TV-bolaget och gick ut i strejk. Därtill kom den sista sändningen av *Zoom* att skildra just dessa händelser, vilket man kan anta var föga uppskattat. När krisen blåst över lämnade Ophuls ORTF (istället för att vänta på att få sparken som han själv skriver), och började arbeta för Norddeutscher Rundfunk (NDR) i Hamburg. Där lanserade han förslaget om *Le chagrin et la pitié*, en sorts uppföljare till *Munich ou la paix pour cent ans*, som han redan under tiden hos ORTF hade påbörjat tillsammans med Harris och de Sédouy. TV-bolaget nappade på idén. Ophuls kontaktade sina kollegor som, även de i exil, nu

---

<sup>114</sup> Colombat, 1993, s. 49–58 (här beskriver Colombat filmen och diskuterar varför den blev så kontroversiell). Se vidare s. 167–211, där Colombat gör en utförlig innehållsanalys med ironibegreppet som främsta tolkningsredskap. Att ironi är en viktig komponent bekräftas av regissören, se Ophuls, 1980, s. 263.

<sup>115</sup> Ophuls diskuterar dessa luckor i flertalet intervjuer, exempelvis i *Jeune Cinéma*, no 55 1971, s. 10–11. Här betonar han slumpens betydelse för urvalet. Att den katolska kyrkans roll utelämnas i filmen förklaras med att biskopen i Clermont-Ferrand (som ville ställa upp i filmen) inte hade tid.

<sup>116</sup> Även Laborie utgår från en liknande idé för att förklara filmens framgångar. Han skriver (i min översättning): "Dessutom lämnade dess regissör medvetet ett omfattande utrymme öppet för fri tolkning där var och en kunde finna sin plats." (s. 109).



arbetade för Télévision Rencontre i Schweiz.<sup>117</sup> Tanken var, som nämndes redan i inledningen, att göra en film "*démystificateur*" om Frankrike under ockupationen.

Intresset för detta ämne kan till en början spåras, som Ophuls själv påpekar, i den egna biografien. Som barn tvingades han att fly till Frankrike, eftersom fadern, den berömde filmmakaren Max Ophüls (1902–1957), på grund av sin judiska börd inte längre kunde vara kvar i Tyskland. I Frankrike genomlevde familjen krigsnederlaget 1940 och det stora uttåget, men också effekterna av Vichys antisemitiska lagstiftning. 1941 flydde familjen till USA och det skulle dröja nästan tio år innan de återvände till Frankrike. Dessa personliga erfarenheter, menar Hoffmann, är delvis speglade i filmens första del, "Kollapsen", som Ophuls alltså genomlevt som barn. Men även André Harris hade erfarenheter av kriget. Hans far var gymnasielärare i Nevers, men också motståndsmän, och sköts ihjäl av tyskarna.<sup>118</sup> Själva intentionerna bakom filmen ligger emellertid inte så mycket i dessa upplevelser, utan snarare i en frustration över representationerna av desamma. Det var mytologin man ville åt och man ville nå ut till många.

I en intervju från 1971 i magasinet *Téléciné* talar Ophuls om diskrepansen mellan den information som fanns tillgänglig beträffande ockupationstiden och den bild som kablades ut via film och TV. Framför allt var de historiska filmerna i ämnet bristfälliga, eller som Ophuls uttrycker det: "jag måste tillstå att de som vi hade sett verkade framför allt medverka – mer eller mindre medvetet – till det som vi ville avlägsna, nämligen mytologin."<sup>119</sup> Att denna mytologi verkligen var rådande vid tidpunkten är något som även Harris bekräftar, och tillika uttrycker sin frustration över. "Det som irriterade mig var alltså inte motståndsrörelsen utan *le résistancialisme* [samma term som Rousso använder för myten] som inte alls speglade den historiska verkligheten, och med vilken man fyllt litteraturen, filmen, konversationerna i bistron och historieläroböckerna."<sup>120</sup> De hittills anförda uttalandena ger en god bild av den ilska som filmmakarnas intentionerna bottnade i, men också deras mycket goda förståelse för fransmännens historiemedvetande och historiebruk vid tidpunkten. Utan att använda dessa termer ger Harris själv en mycket träffande beskrivning av situationen. "Efter en historisk period som skakat om de politiska fundamenten i ett samhälle har man alltid behov av att tro

---

<sup>117</sup> Ophuls 2014, s. 175–188.

<sup>118</sup> Ophuls, *L'Avant-Scène*, nummer 127/128, 1972, s. 10. Hoffmann, 1974, s. 58–59. Colombat stödjer sig också på Hoffmanns idé, s. 49–50. Ophuls, 2014, s. 168 (om Harris far).

<sup>119</sup> *Téléciné*, nummer 171–172, 1971, s. 24. "*je dois avouer que ceux que nous avons vus nous semblaient surtout participer – plus ou moins consciemment – de ce que nous cherchions à éliminer, c'est-à-dire la mythologie.*"

<sup>120</sup> *Téléciné*, nummer 171–172, 1971, s. 38. "*Ce qui m'agaçait ce n'était donc pas la Résistance mais le résistancialisme qui ne représentait pas la réalité de l'Histoire et dont on a encombré la littérature, le cinéma, les conversations de bistrot et les manuels d'histoire.*"

på vissa mytologiska förankringar."<sup>121</sup> Med Rüsens ord kan man säga att vad Harris här talar om är det borderline event som ockupationstiden måste anses ha inneburit för fransmännen; det vill säga en mycket omvälvande förändring, som efter befrielsen framkallade behovet av att vända sig till historien med nya frågor, i syfte att på nytt vinna en förtrogenhet med världen. Som framgår av forskningsläget och den historiska bakgrunden var det i stor utsträckning de Gaulle som skulle komma med svaren på dessa frågor. Detta genealogiska perspektiv på historia lyckas Harris också ringa in när han konstaterar: "Om vi är produkterna av ockupationen så är vi det desto mer av befrielsen. Det var då som alla mytologierna, som vi attackerar i *Le chagrin et la pitié*, började få liv."<sup>122</sup> Ophuls och Harris var alltså mycket medvetna om historiens tempusöverskridande egenskaper när de satte sig för att, som Ophuls uttrycker det, "konfrontera den historiska realiteten – och all den vaghet med vilken den är förbunden – med dagens minnen".<sup>123</sup>

Filmmakarna var också enormt medvetna om sprängkraften i det egna mediet – filmen. Om det fortfarande var möjligt att göra revolution var det genom det audiovisuella, hävdade Ophuls.<sup>124</sup> Således ville man inte bara spränga mytologin – att filmen är anti-gaullistisk bekräftar regissören för övrigt i en intervju – utan man ville nå ut till så många som möjligt.<sup>125</sup> Samtidigt var det egentligen inte informationen i sig som var ny. Som Ophuls själv påtalar fanns all den känsliga informationen i filmen redan att tillgå i den historiska litteraturen.<sup>126</sup> Istället var det sättet på vilket informationen förmedlades som var nytt. "Utän tvivel är det så", skriver regissören, "att precis som en dokumentärfilm, under förutsättning att den vinner en viss framgång, kan väcka större uppseende än en historiebok och ha mer auktoritet än ett rent fiktivt verk, kan min film ge intrycket av att vara mer informativ än vad den egentligen är!"<sup>127</sup> Resonemanget bekräftar filmens viktiga roll i historiekulturen, samtidigt som det kan sättas i samband med ifrågasättandet av "nedsippringsteorin", det vill säga den vetenskapligt förvärvade kunskapens möjligheter att nå ut till och påverka allmänheten. Därför är det heller ingen slump att Harris och Sédouy i en intervju talade om televisionen som en spegel, för

---

<sup>121</sup> Télécine, nummer 171–172, 1971, s. 38. "*On a toujours besoin, après une période historique qui a fortement bouleversé les fondements politiques d'une société, de croire à certains ancrages mythologiques.*"

<sup>122</sup> Télécine, nummer 171–172, 1971, s. 33. "*Si nous sommes les produits de l'Occupation, nous le sommes bien plus de la Libération. C'est là que toutes les mythologies auxquelles nous sommes attaqués dans *Le chagrin et la pitié* se sont mises à vivre.*"

<sup>123</sup> Télécine, nummer 171–172, 1971 s. 31. "*de confronter la réalité historique – et tout le flou qui s'y attache – avec les souvenirs des gens d'aujourd'hui.*"

<sup>124</sup> Cinéma 71, nummer 157 juni, s. 38.

<sup>125</sup> Positif, juni 1971, s. 53.

<sup>126</sup> Ophuls, 1980, s. 206.

<sup>127</sup> Ophuls, 1980, s. 207. "*Sans doute parce qu'un film de documents, à condition de remporter un certain succès, semble avoir plus de retentissement qu'un livre d'histoire, et plus d'autorité qu'une œuvre de pure fiction, mon film peut avoir l'air d'être plus informatif qu'il ne l'est en réalité!*"

vilken det vid tiden fanns en stark rädsla att låta fransmännen titta i, för att se sig själva i en mindre ärofylld bild än den rådande.<sup>128</sup> Vad som också är återkommande i intervjuerna, och som är starkt förenat med ambitionen att nå ut till det stora flertalet, är tanken på att fransmännen fram till nu hade behandlats som barn. Mot den bakgrunden beskriver Ophuls filmprojektet som rentav patriotiskt: "Det är ett patriotiskt åtagande eftersom det grundar sig på en teori [---] nämligen att fransmännen är vuxna, att de har rätten att få höra och se vittnesmål från olika källor som rör deras eget förflutna, att de har rätten att få reflektera och diskutera kring dessa, och att få göra det som fria människor."<sup>129</sup>

### **Delsammanfattning**

Av det hittills anförda framstår intentionerna med filmen som mycket klara. För att tala med Wieviorka handlade det om att visa upp "the fragmentation of French memory", för att på så vis gå till attack mot den gaullistiska myten som hade slätat över de splittrande erfarenheterna av ockupationen. Därtill var målsättningen att nå ut till så många som möjligt. Intentionerna kan förstås utifrån det moraliska historiebruket, som går ut på att lyfta fram en tidigare undanhållen historia. Ett sådant historiebruk kan ofta kopplas till grupper eller kollektiv. I detta fall måste man istället tala om individer. Behovet hos Ophuls och hans kollegor kan i sin tur relateras till deras egna upplevelser av ockupationen, men framför allt till deras stora frustration över, samt medvetenhet om, förljugenheten i representationerna av de mörka åren. I sammanhanget är därför Ophuls resonemang om att behandla fransmännen som vuxna signifikativt. Det handlade om att ta tillbaka historien och att genom det kraftfulla filmmediet låta fransmännen få spegla sig i den. Huruvida detta moraliska historiebruk möjliggjordes genom en, som Karlsson benämner, "politisk-kulturell liberalisering", är tvetydigt. Filmen visades ju inte på fransk TV förrän 1981. Samtidigt måste betydelsen av 68-krisen lyftas fram. Även här rör det sig om ett borderline event med följden att den yngre generationen började ifrågasätta den äldre generationen, men också att denna äldre generation delvis själv kom i tvivelsmål. Sålunda skriver Ophuls, beträffande problematiken med att få vittnen att ställa upp i filmen: "Jag tror faktiskt inte att man hade kunnat göra den här filmen före 68".<sup>130</sup> Mot denna bakgrund kan *Le chagrin et la pitié* alltså betraktas som ett efterskalv till studentrevolten. Slutligen finns det därför också skäl att se filmen som inte bara ett uttryck för

---

<sup>128</sup> L'Avant-Scène, nummer 127/128, 1972, s. 11.

<sup>129</sup> Cinéma 71, nummer 157 juni, s. 43. "C'est une entreprise patriotique parce que bâtie sur une théorie [---] à savoir que les Français sont des adultes, qu'ils ont le droit d'entendre et de voir des témoignages provenant de différentes sources sur leur propre passé, qu'ils ont le droit de réfléchir et de discuter là-dessus, et de le faire en hommes libres."

<sup>130</sup> Ophuls, 1980, s. 221–222. "Effectivement, je ne crois pas qu'on aurait pu tourner ce film avant 68".

ett moraliskt historiebruk, utan även för ett ideologiskt sådant. Ofta återfinner man detta historiebruk hos politiker, men även bland intellektuella – Ophuls trio exempelvis –, som vill nyttja historien i maktpolitiskt syfte. Sådillvida kan intentionerna bakom *Le chagrin et la pitié* läsas som inte bara viljan att göra upp med den rådande historieskrivningen, utan faktiskt också med det gaullistiska etablissemanget.

## ORTF:s mottagande av filmen

Ursprungligen hade ORTF varit den tilltänkta samarbetspartnern för filmen, och även om det i slutändan blev en tysk-schweizisk produktion var det mot den franska publiken som *Le chagrin et la pitié* riktade sig. I september 1969 hade den premiär i Västtyskland och sedermera kom den att köpas in av 27 utländska TV-bolag.<sup>131</sup> I Sverige visades den 1972 under titeln *Ockuperat land*.<sup>132</sup> Parallellt med denna internationella succé rådde i Frankrike vad Ophuls kallade en passivitetens censur; filmen ignorerades helt enkelt från det statliga TV-monopolets sida.<sup>133</sup> Som jag nämnde inledningsvis finns inte mycket att hämta i arkiven på denna punkt. Men även om ORTF:s programkommission inte formellt diskuterade filmen 1969 så vittnar många andrahandskällor om att den var uppe för debatt i TV-monopolets administrativa råd 1971. På så sätt kan man få en viss inblick i de många turerna kring filmen. Först bör dock några ord sägas om televisionens roll i Frankrike. Den generella idén var nämligen att den skulle fungera som Frankrikes röst (*voix de la France*). En idé som kom från de Gaulle själv, som uppfattade televisionen som "ett fantastiskt verktyg för att stödja den allmänna andan [*l'esprit public*]", men också som ett verktyg han hade behov av, för att "försvara och förklara sina politiska val utan svaghet."<sup>134</sup> Med andra ord spelade den franska televisionen en viktig roll i skapandet och vidmakthållandet av den gaullistiska myten, och det är mot en sådan bakgrund man bör närma sig de olika förklaringarna bakom ORTF:s passiva censur.

I sina memoarer berättar Ophuls att när filmen var färdigställd hölls det en hel del förhandsvisningar i Paris, och chefen för ORTF, Jean-Jacques Bresson, som var en f.d. motståndsmann, ska ha närvarat vid en av dessa. Därefter ska Bresson ha uppsökt de Gaulle och frågat om råd. Efter att ha förklarat att filmen handlade om obehagliga sanningar ska

---

<sup>131</sup> Laborie, 2011, s. 114 (not 6).

<sup>132</sup> Svensk Filmdatabas, <http://www.sfi.se> (2014-04-14)

<sup>133</sup> L'Avant-Scène, nummer 127/128, 1972, s. 10.

<sup>134</sup> Monique Sauvage, Isabelle Veyrat-Masson och Géraldine Poels, *Histoire de la télévision française: de 1935 à nos jours*, 2012, s. 123. "instrument magnifique de soutien de l'esprit public" och "pour défendre et illustrer ses choix politiques sans défaillance".

generalen ha svarat: "Fransmännen behöver inte sanning, de behöver hopp."<sup>135</sup> Rent källkritiskt kan denna anekdot förstås ifrågasättas. Däremot står det klart att generalens formulering, i något förändrad form, levde vidare när Bresson 1971 inför den franska senatens kommitté för kulturfrågor meddelade att filmen "förstör myter som fransmännen fortfarande är i behov av".<sup>136</sup> Vad som ska ha föranlett detta uttalande torde emellertid ha varit ytterligare en visning som gjordes inför ORTF:s administrativa råd 1971, det vill säga i början av Pompidous presidentperiod.<sup>137</sup> Enligt Ophuls ville Pompidou absolut inte att filmen skulle visas, och han ska därför ha skickat en av sina ämbetsmän, Simone Veil, senare hälsominister under Valéry Giscard d'Estaing, till ORTF för att representera denna ståndpunkt.<sup>138</sup> Veil skriver om händelsen i sina memoarer, *Une vie* (2007), och berättar att hon mycket starkt avrådde det administrativa rådet från att köpa in filmen, samt hotade med sin avgång om de ändå gjorde det. Veils ståndpunkt synes dock ha varit mer personlig än politisk, och därmed också något förvånande. Som judinna och överlevare från Auschwitz kände hon mer än väl till ämnet för *Le chagrin et la pitié*. Men hon hade också erfarenhet av de rättfärdiga (*les Justes*), det vill säga människor som i Frankrike och i andra länder osjälviskt räddade judar under kriget med fara för sina egna liv. När hon greps av Gestapo i Nice 1944 hade hon levt i skydd hos just en sådan familj. Veil menade att detta var en aspekt av historien som fullkomligt utelämnades i filmen. Därtill ansåg hon att framställningen av motståndsrörelsen var mycket bristfällig.<sup>139</sup>

Veils ståndpunkt fick uppenbarligen gehör, men redan 1972 var filmen uppe till behandling igen. Då tillträdde Arthur Conte som ny chef för ORTF och lovade att *Le chagrin et la pitié* skulle visas. Året därpå hade löftet fortfarande inte infriats, något som Conte bland annat konfronterades med i en TV-sänd intervju. Conte hävdade då att dossiern fortfarande var under behandling, men hänvisade också till det problematiska med filmens längd. Framför allt menade Conte att filmen väckte moraliska problem beträffande berörda familjer: "jag får allvarliga protester från såväl familjer från motståndsrörelsen som från Pierre Lavals familj beträffande hur vissa passager behandlas."<sup>140</sup> Pierre Laval hade varit regeringsmedlem i Vichy och starkt drivande i samarbetspolitiken med Tyskland, inte minst beträffande deportationen

---

<sup>135</sup> Ophuls, 2014, s. 185, not 1. "*Les Français n'ont pas besoin de vérité, ils ont besoin d'espoir.*"

<sup>136</sup> Rousso, 1991, s. 110.

<sup>137</sup> Rousso, 1991, s. 111.

<sup>138</sup> Ophuls, 2014, s. 239.

<sup>139</sup> Simone Veil, *Une vie*, 2007, s. 276–279. Se även s. 36–40 om familjen som skyddade henne. Det kan dessutom nämnas att Veil hade en syster som var med i motståndsrörelsen.

<sup>140</sup> Nyhetsjournal, 3 januari 1973, från INA. "*j'ai à la fois des protestations graves de familles de résistants comme de la famille de Pierre Laval sur la manière dont certains passages sont traités.*"

av judar. I filmen medverkade hans svåger, greve René de Chambrun, som i intervjun försvarade svärfaderns politik. Enligt Ophuls var det just Chambrun som hade fått Conte att ändra sig, och när han avgick från sin post några månader senare hade filmen fortfarande inte visats.<sup>141</sup>

### **Delsammanfattning**

Närmare än så här är det svårt att komma orsakerna bakom ORTF:s passiva censur, varför denna, i det rådande källäget, framstår som högst personligt motiverad. Men även om Veils och Chambruns ord förefaller ha vägt tungt i de olika bedömningarna av filmen är det enligt min mening Bressons yttrande som, rent historiekulturellt, är mest signifikativt. Det var denna förklaring, och inte de mer privat betingade, som kommunicerades officiellt. Dessutom är det ett yttrande som på ett mycket tydligt sätt kan relateras till vad som framkommit ur den tidigare forskningen. Symboliskt sett, och för att tala med Bosworth, kan ORTF:s agerande inrangeras i Frankrikes långa andra världskrig. Samtidigt sammanföll filmen med en typ av kulmen i detta minnenas krig. General de Gaulles myt hade hittills hållit ihop det nationella narrativet, men också, som Wieviorka påpekar, inneburit att problemen skjutits på framtiden. När ORTF nu hade att ta ställning till filmen var det mot bakgrund av 68-krisen.

Studentrevoltens betydelse för filmen har redan antytts, men uttrycks även i klarspråk av Bosworth, som fastslår: "It was the spirit of 1968 which was the real genesis of *Le chagrin et la pitié*."<sup>142</sup> Vidare kan man dra en parallell till behandlingen av Resnais *Natt och dimma*, som trots sina framgångar också hade varit föremål för censur. Dock skiljer sig Ophuls film på en viktig punkt från Resnais. Medan Resnais behandlade Förintelsen behandlade Ophuls inte bara de mörka åren utan minst lika mycket, genom intervjuerna, minnet av dessa. Som Rousso skriver: "The authors aimed their spotlights not at the 1940s but at the late 1960s, after a decade of Gaullist government."<sup>143</sup> Som redan har påvisats var intentionerna dessutom mycket tydliga; det handlade om en kombination av ett moraliskt och ett ideologiskt historiebruk i syfte att göra upp med den gaullistiska myten. Utifrån denna kontext kan man alltså förstå Bressons uttalande och ORTF:s passivitet som inte bara ett resultat av personliga aversioner mot filmen, utan än mer som ett sätt att hålla ihop ett hotat historiebygge.

Resonemanget finner vidare en teoretisk grund i tanken på de olika bruken av historia. Även den gaullistiska myten kan ses som uttrycket för ett ideologiskt historiebruk, där

---

<sup>141</sup> Ophuls, 1980, s. 226–227.

<sup>142</sup> Bosworth, 1994, s. 112.

<sup>143</sup> Rousso, 1991, s. 112.

ockupationsåren, istället för att problematiseras, blev en svart-vit berättelse om ett enat Frankrike som hade befriat sig självt. Efter befrielsen svarade denna berättelse mot behovet av att ge fransmännen, som Harris uttrycker det, vissa "mytologiska förankringar". Sålunda bidrog den till att legitimera de Gaulles maktposition, men tjänade också som ett sätt att hålla ihop Frankrikes historiska kontinuitet, varför exempelvis Vichyregimens roll minimerades. ORTF:s beslut att inte köpa in och visa Ophuls film 1971 kan i sin tur ses som en fortsättning på detta ideologiska historiebruk, i formen av ett icke-bruk av historia, som är en underavdelning till det ideologiska historiebruket. Någon glömska i ordets vanliga bemärkelse handlade det dock inte om, utan tvärtom om en medveten hållning gentemot det förflutna. Den bild som Ophuls förmedlade överensstämde helt enkelt inte med den officiella och bemöttes därför med tystnad. Här kan man med fog anta att ORTF, precis som Ophuls och hans kollegor, var mycket medvetna om slagkraften i televisionen – "Frankrikes röst" – och att detta torde ha spelat in i bedömningen av filmen.

Detta icke-bruk genom tystnad kan vidare belysas från ett verk av den svenska historikern Eva Österberg, i vilket hon skriver om tystnadens historia. Häri studerar hon institutionaliserade tystnader och tystnadskulturer. Bland de olika typer av tystnader som identifieras återfinns samhällets pålagda tystnad, som känns träffande i fallet med *Le chagrin et la pitié*. Hon skriver bland annat om individer som kommit i onåd hos den styrande makten och tvingats till tystnad, exempelvis napoleonkritikern Germaine de Staël som gick i landsflykt. Det är frestande att dra en parallell till Ophuls och beskriva denne som en paria i det gaullistiska mytlandskapet. Samtidigt bör man komma ihåg att det inte var Ophuls som ORTF tog ställning till och bemötte med tystnad, utan hans film. Därför kan man snarare, precis som Österberg gör, tala om ett "statsstyrt förtigande".<sup>144</sup> Med stöd i den franske filosofen Paul Ricœur skriver Österberg: "Efter andra världskrigets slut var den franska nationen mer angelägen att minnas sitt bidrag till naziregimens fall och sina motståndshjältar än Vichyregimens kompromisser och medlöperi."<sup>145</sup> Det rådde alltså en tystnadskultur beträffande vissa aspekter av de mörka åren. ORTF:s passiva censur kan därför, med stöd i Karlsson, ses som ett icke-bruk av historia, och med hänvisning till Österberg, i en historisk kontext av tystnader, som en typ av statsstyrt förtigande.<sup>146</sup> Slutligen, och ironiskt nog, synes beslutet att inte visa filmen ha fått motsatt verkan. Som Rousso skriver blottade det sprickorna

---

<sup>144</sup> Eva Österberg, *Tystnader och tider: samtal med historien*, 2011, s. 208.

<sup>145</sup> Österberg, 2011, s. 209.

<sup>146</sup> Österberg diskuterar också huruvida den här typen av statsstyrt förtigande kan vara av godo för att en nation och ett folk ska kunna lägga det förflutna bakom sig. Det är en spännande fråga. Men den faller utanför ramen för föreliggande arbete.

i berättelsen om det enade Frankrike, samtidigt som det bidrog till att skapa uppmärksamhet kring filmen.<sup>147</sup>

## En fråga om tillgänglighet

Trots ORTF:s passiva censur tilläts *Le chagrin et la pitié* att visas på bio. I april 1971 hade den premiär på en liten biograf, Studio Saint-Séverin, i Paris latinkvarter. Varför filmen tilläts att visas på bio men inte på TV är en fråga som jag ska diskutera i detta avsnitt. Dessvärre är forskningsläget och källorna relativt magra i denna fråga. Det franska filminstitutets (CNC) dossier innehåller inte alla svar, men likväl ett kritiskt protokoll som inledningsvis ger inblick i hur pass kontroversiell filmen var. Det var knappast en självklarhet att låta den gå upp på bioograferna.

Den 2 mars 1971 sammanträdde en av CNC:s underkommissioner för en första bedömning av filmen. Deras referat målar upp bilden av en mörk film, eller som referatförfattaren, G.V. Letondot, troligen representant för inrikesministeriet, inleder: "Den här filmen är penibel."<sup>148</sup> Än mer genomgående för referatet är emellertid uppfattningen att filmen är ensidig, och olika upprörande scener lyfts fram. De tyska vittnena i filmen framstår som sympatiska, menade Letondot. Helmuth Tausend, f.d. kapten i Wehrmacht, som intervjuas under sin dotters bröllop, har bara goda minnen av sin tid i Clermont-Ferrand, men vill inte tala om vad Gestapo gjorde. Samtidigt framstår fransmännen som de riktiga skurkarna. Den judiske läkaren, Claude Lévy, säger att "fransmännen utmärkte sig i jakten på judarna, att Frankrike 'var täckt av koncentrationsläger', att den franska polisen initierade åtgärder som tyskarna inte bad om, såsom deportationen av unga barn".<sup>149</sup> Beträffande de som räddade judar med fara för sitt eget liv sägs det ingenting i filmen, noterade Letondot. Därtill ansåg kontrollkommissionen att filmen uppvisade bilden av ett välmående Frankrike. "Trots ockupationen levde man ett lyckligt liv i Frankrike, den svarta marknaden gagnade de skickliga [*débrouillards*], och man frossade."<sup>150</sup> Vidare konstaterade Letondot att det understryks i filmen att Frankrike var det enda landet i Europa som skrev under en vapenvila

---

<sup>147</sup> Rouso, 1991, skriver: "More than the film itself, the attempt to block its broadcast revealed the fragility of the official myth." (s. 112–113).

<sup>148</sup> Sous-Commission de contrôle cinématographique, dossier 20110387-546, Archives Nationales, Fontainebleau. "*Ce film est pénible.*"

<sup>149</sup> Ibidem. "*que les français se sont distingués dans la chasse aux juifs, que la France 'était couverte de camps de concentration', que la police française a pris l'initiative de mesures que les allemands ne demandaient pas, telles que la déportation de jeunes enfants.*"

<sup>150</sup> Ibidem. "*Malgré l'occupation, on menait joyeuse vie en France, le marché noir profitait aux débrouillards, et l'on faisait bombance.*"



och lät installera en samarbetsregim. Vad angår filmens skildring av befrielsens påföljder beskrivs denna som utförlig. En affärsidkare, frisörskan Mme Solange, vittnar om hur hon blev angiven av en av sina vänner, förhördes under tortyr av fransk polis, och dömdes till 15 års fängelse. Referatet fortsätter: "Kvinnor med rakade huvuden visas, till och med en avrättning (fransmän av fransmän, givetvis)."<sup>151</sup>

Referatet är till stor del beskrivande och kontrollkommissionen tar inte ställning till sanningshalten i ovan nämnda utdrag. Istället konstateras att filmen vill framstå som objektiv, att både motståndsmän och kollaboratörer får komma till tals, och att filmmaterialet med all säkerhet är autentiskt. Samtidigt understryks att "[a]llt ligger i hur saker och ting framställs" och att "efter dessa fyra timmar av visning framträder ett föga smickrande porträtt av fransmannen under kriget: skojare, profitör, brodermördare, småaktig och oberörd."<sup>152</sup> Vad vi får se är bara den ena sida av myntet, menar kontrollkommissionen, och man varnar för Ophuls skildring; den riskerar att "öppna oläkta sår, att ge nytt liv åt hat".<sup>153</sup> Således förespråkar kontrollkommissionen avslutningsvis att beslut om filmen ska tas i plenum.

Huruvida bedömningen av filmen är rättvisande är diskutabelt. Möjligen skulle även den kunna anklagas för att vara ensidig. Det intressanta här är emellertid det faktum att filmen inte utdöms som osann, utan enbart som onyanserad. På så sätt vittnar dokumentet om en sorts dubbel medvetenhet. Kontrollkommissionen vet att de mörka åren verkligen var mörka, men inser också att Ophuls framställning av denna period är ett hot mot den gaullistiska myten. Det senare uttrycks visserligen inte i klartext, men uttalandet om oläkta sår och risken för att gammalt hat ska blossa upp indikerar en vilja att skydda den hävdvunna historieskrivningen om ett enat Frankrike.

I slutändan tillät CNC dock visningen av filmen – det är ett beslut som dessvärre inte finns med i dossiern – och frågan inställer sig varför den tilläts på bio men inte på TV. Det är en fråga som i mycket handlar om tillgänglighet eller, historiekulturellt uttryckt, vilka möten med historien som var möjliga. Med tanke på källäget finns det här enbart utrymme för kvalificerade spekulationer. Enligt min mening är det troligt att man ansåg biografen som ett mindre farligt forum än televisionen. Om den senare var Frankrikes röst och kunde nå ut till miljoner, så skulle samma genomslagskraft aldrig kunna uppnås genom biografvisningar.

---

<sup>151</sup> Ibidem. "*On nous montre des femmes tondues, et même une exécution (de Français par des Français, bien sûr).*"

<sup>152</sup> Ibidem. "*Tout est dans la façon de présenter les choses [...] après ces quatre heures de projection, apparaît un portrait peu flatteur du Français pendant la guerre : fumiste, profiteur, fratricide, mesquin, à ras de terre.*" Det är i sammanhanget svårt att översätta betydelsen av begreppet "à ras de terre". Vanligen betyder det ungefär att man inte ser längre än vad näsan räcker, att man håller sig nära jorden utan att lyfta blicken och se sig omkring.

<sup>153</sup> Ibidem. "*de raviver des plaies mal cicatrisées, de ranimer des haines.*"

Vidare kan man spekulera i om det fanns en viss press att visa filmen eftersom ORTF inte ville göra det. Kanske ville man till och med undvika att filmen och personerna bakom den fick en martyrstatus. Å andra sidan är det möjligt att CNC (efter beslut i plenum) ansåg Frankrike redo för Ophuls film med tanke på de omvälvningar som ägt rum ett par år tidigare under studentrevolten. Regissören framhåller en intressant teori som går tillbaka på resonemanget om att staten, i syfte att vidmakthålla mytbildningen kring de mörka åren, behandlade fransmännen som barn. I en intervju från juni 1971 i magasinet *Cinéma* berättar han följande om statens sätt att begränsa filmen till biograferna. "Det motsvarar [...] en politisk idé, nämligen att en privilegierad minoritet ges rätten till en bredare och mer komplex syn på saker och ting, medan den genomsnittliga åskådaren [förmodligen TV-tittaren], uppfattat som ett intellektuellt begränsat barn, förblir undernärt."<sup>154</sup> Problemet, som Ophuls såg det, var att informationen begränsades och inte nådde ut till alla, vilket var just en av intentionerna bakom filmen.

### **Delsammanfattning**

Trots att *Le chagrin et la pitié* fick visas på bio kan man alltså säga att fransmännens möjlighet till ett möte med historien reducerades. I sammanhanget är det svårt att tolka detta som uttryck för något specifikt historiebbruk. CNC tillät ju trots allt filmen. Ändå är det historiekulturellt intressant, och det finns skäl att återvända till Karlssons definition av historiekulturen som ett kommunikativt sammanhang, och därmed också en urvalsprocess. I denna gavs Ophuls film förvisso utrymme, men ett förminskat sådant. Och även om källorna är tysta på denna punkt är det sannolikt att denna inskränkning i räckvidd spelade in i beslutet att låta filmen gå upp på bio i april 1971. Som kritikern Françoise Giroud skrev: "*Le chagrin et la pitié* har blivit villkorligt frigiven."<sup>155</sup> Ändå drog Studio Saint-Séverin fulla hus och filmen visades snart också på de större biograferna längs Champs-Élysées. Under 87 veckors visning i Paris lockade filmen 232 000 besökare och sammanlagt cirka 600 000 i hela Frankrike.<sup>156</sup> Trots begränsningen till biograferna attraherade filmen således en ansenlig publik, inte minst med tanke på att det är en dokumentärfilm, vilka sällan lockar stora mängder biobesökare.

---

<sup>154</sup> *Cinéma* 71, nummer 157 juni, s. 44. "cela aussi correspond à une idée politique, qui est qu'une minorité privilégiée a droit à une vision plus large, plus complexe, des choses, alors que le spectateur moyen, regardé comme un enfant borné, est sous-alimenté."

<sup>155</sup> L'Express, 3 maj 1971, Françoise Giroud. "'Le Chagrin et la pitié' a été mis en liberté surveillée".

<sup>156</sup> Rousso, 1991, s. 110.

## Mottagandet i pressen 1971

"Hela Paris talar inte om något annat än *Le Chagrin et la pitié*". Så skriver Annie Coppermann i inledningen av sin recension av filmen i den franska dagstidningen *Les Échos*.<sup>157</sup> Den var en av många recensioner som skulle komma att skrivas om Ophuls film under våren 1971. I föreliggande arbete har jag gått igenom ett trettiotal av dessa för att komma åt mottagandet av *Le chagrin et la pitié*. Hyllningarna var många och tongivande, men även ett par kritiska röster gjorde sig hörda, och mottagandet öppnar för en diskussion om historiemedvetande och historiebruk. Inledningsvis ska dock några av den tidigare forskningens resultat återges, hämtade från Rouso och Laborie.

### Tidigare analyser

Roussos viktigaste poäng är att filmen var ett hårt slag mot den gaullistiska myten, och att filmen därmed kom att utgöra en sorts motmyt till den officiella historieskrivningen. Som ett led i denna argumentation tittar Rouso på mottagandet, som han karaktäriserar som övervägande positivt. Vad han också påvisar är att såväl kommunistiska som högerinriktade tidningar lovordade filmen. Båda läger kunde i filmen finna argument för sin sak. Samtidigt konstaterar Rouso att vissa förmodade meningsmotståndare på ett oväntat sätt kunde förenas i en gemensam kritik mot filmen. Exempelvis var redan omnämnda Simone Veil kritisk till filmen, men också pétainisten Alfred Fabre-Luce som skrev i *Le Monde*. Fenomenet tolkar Rouso som en generationsfråga. De som hade upplevt kriget och ockupationen var kritiska mot filmen. Den yngre generationen var däremot positivare, eftersom de kunde utläsa svaren på sina egna frågor om ockupationstiden i *Le chagrin et la pitié*.<sup>158</sup>

Laborie, å sin sida, gör en något utförligare receptionsstudie, men konstaterar inledningsvis precis som Rouso att filmen i stort sett hyllades. Trots att filmen kritiserades av en del prominenta figurer såsom Simone Veil eller motståndskvinnan och Ravensbrücköverlevaren Germaine Tillion, mottogs och förstods den som historisk sanning. Den drivande frågan i Labories undersökning är därför att ta reda på varför Ophuls mörka bild av Frankrikes förflutna attraherades och accepterades så villigt från kritikerkårens sida. Laborie vänder sig till den historiska kontexten och understryker att filmen kom att dra fördel av statens passiva censur. Även 68-krisen, menar Laborie, gjorde pressen mottaglig för den typ av skildring som *Le chagrin et la pitié* innebar. Vidare diskuterar Laborie Pompidous

---

<sup>157</sup> *Les Échos*, 7 maj 1971, Annie Coppermann. "Tout Paris ne parle que du *Le Chagrin et la pitié*."

<sup>158</sup> Rouso, 1991, s. 100–114 (för mottagandet se främst s. 106–114).

presidentskap under det tidiga 70-talet och det faktum att han benådade milismannen Paul Touvier. Att Pompidou ville vända historiens blad indikerade att det förflutna verkligen var mörkt. Filmens ambitioner att avmystifiera historieskrivningen kunde därtill dra nytta av legenden om ett heroiskt Frankrike, en legend som, menar Laborie, i realiteten inte alls var så dominerande. På denna punkt skiljer sig Laborie alltså från Rousso. Sålunda svarade filmen mot vissa förväntningar som fanns i det franska samhället vid tidpunkten, men Laborie konstaterar också att vittnesmålen i filmen mottogs av publiken på ett, enligt honom, naivt sätt som autentiska och oförvanskade. Slutligen menar han att filmens varma mottagande uttryckte en sorts kompensation för hur tidigare hjältebetonade och banala filmer på ämnet – exempelvis *La grande vadrouille* från 1966 – gjort succé på den franska vita duken.<sup>159</sup>

### **En sann film**

Att mottagandet av *Le chagrin et la pitié* verkligen var positivt finns det många recensioner som vittnar om, exempelvis Françoise Girouds i veckomagasinet *L'Express*. Genomgående för recensionen var att filmen lovordades medan Frankrike kritiserades. Beträffande beslutet att inte låta visa filmen på TV skrev Giroud att makten bedömer fransmännen som inkapabla att se sig själva i spegeln så som de var. Ändå, menade Giroud, säger vittnena i filmen det som alla redan vet: att Frankrike stödde Pétain och därmed var slappt, att man främst var intresserad av att äta, och slutligen att några individer från och med 1942 var engagerade i motståndsrörelsen på ett eller annat vis. "Alla vet om det, men det får inte sägas", konstaterade Giroud, och fortsatte ironiskt, "[k]appan av hermelinskinnsom Charles de Gaulle kastade över Frankrikes paltor måste för alltid dölja att hon [Frankrike] hade förlorat inte bara kriget, vilket inte är obetydligt, utan också äran."<sup>160</sup> Medan Giroud tog filmen för sann kritiserades den tidigare mytologin kring de mörka åren. Och även om det gör ont att se *Le chagrin et la pitié* – ingen som är över 40 år kan se den oskuldsfullt menade Giroud – så är den renande.

Typiskt för denna recension, men också för de fåtal som var kritiska, är att filmen blev en språngbräda för att framföra den egna synen på historieskrivningen. Och det var inte bara Giroud som fick den egna historiesynen bekräftad i *Le chagrin et la pitié*. Ett annat bra exempel finner man i Jean Rochereaus recension i *La Croix*, i vilken han uttryckte kritik mot ORTF, men även stor beundran över Ophuls film. "Det är hela sanningen, inget annat än

---

<sup>159</sup> Laborie, 2011, s. 81–112 (se främst s. 106–112).

<sup>160</sup> *L'Express*, 3 maj 1971, Françoise Giroud. "Tout le monde le sait, mais il ne faut pas le dire. Le manteau d'hermine que Charles de Gaulle a jeté sur les guenilles de la France doit à jamais dissimuler qu'elle avait perdu non seulement la guerre, ce qui n'est rien, mais l'honneur."

sanningen, om det som var ockupationen av Frankrike och de ockuperade fransmännens ansikte, en redan ofta omskriven sanning, fram till nu aldrig uppvisad, med denna skarpsynta och torra orubblighet. Så var det, ack! Allt annat är legend."<sup>161</sup> Citatet är slående. Medan Ophuls själv värdade sig för att tala om objektiva dokumentärfilmer tillskrevs hans verk här kvalitéer som förmedlare av den historiska sanningen med stort s. Vidare berömde Rochereau filmens persongalleri, bl.a. Pierre Mendès-France som berättade om sin flykt från fängelset i Clermont-Ferrand.<sup>162</sup> Det gällde även Emile Couladoun, kallad överste Gaspard, motståndshjälten som grundade *Maquis d'Auvergne* men som nu sålde TV-apparater och stilla lyssnade på sina kunders påhittade minnen från motståndsrörelsen. En annan som uppmärksammades var den ädle lantbrukaren Louis Grave, som hade gått med i motståndsrörelsen från första stund, blivit angiven av en granne, och skickad via franska polis till Gestapo och vidare till Buchenwald. Trots att han visste vem som hade angett honom ville Grave inte hämnas. Då skulle han sjunka till angivarens nivå, menade han. Intresse riktades även mot den förfärlige tyske kaptenen Tausend som fortfarande ansåg Alsace vara tyskt. Och slutligen Christian de La Mazière, som modigt berättade hur han i sin högerextrema ungdom gått med i den franska Waffen-SS divisionen *Charlemagne*. I dessa porträtt och vittnesmål låg alltså vad Rochereau uppfattade som sanningen om ockupationstiden.

### **En film för ungdomen**

En annan återkommande tanke i recensionerna var att filmen var ett viktigt verk för ungdomen. I den vänsterinriktade tidningen *Combat*, grundad under andra världskriget och med rötter i motståndsrörelsen, skrev exempelvis Henry Chapier att det var en skandal att filmen förpassades till en liten biosalong i latinkvarteren. Filmen berörde alla. Men han konstaterade också att "de unga generationerna har nu äntligen ett referensdokument".<sup>163</sup> Filmen – "denna obarmhärtiga spegel" – krossade lögnerna om det förflutna.<sup>164</sup> Chapiers rekommendation av filmen till ungdomen kan därför ses som en indikation på att denna tidigare berövats en sann bild av historien om Frankrike under ockupationen. En liknande

---

<sup>161</sup> La Croix, 2 maj 1971, Jean Rochereau. "*C'est toute la vérité, rien que la vérité, sur ce que furent l'occupation de la France et le visage des Français occupés, une vérité souvent écrite déjà, jamais montrée jusqu'ici, avec cette impassibilité lucide et sèche. Ainsi fut-il, hélas ! Tout le reste est légende.*"

<sup>162</sup> Pierre Mendès-France var vid tiden för krigsnederlaget parlamentariker i den franska nationalförsamlingen. Tillsammans med andra politiker som ville fortsätta striden flydde han till Marocko. Av Vichyregimen förklarades han dock som förrädare och dömdes till fängelse. 1941 lyckades han fly och gick med i motståndsrörelsen. Mendès-France blev senare premiärminister under den fjärde republiken.

<sup>163</sup> *Combat*, okänt datum, 7 eller 15 april 1971, Henry Chapier. "*les jeunes générations ont enfin un document de référence*".

<sup>164</sup> *Combat*, 7 el. 15 april 1971, Henry Chapier. "*ce miroir impitoyable*".

rekommendation finner man i Jacques Sicliers recension i det TV-inriktade veckomagasin *Télérama*. Siclier konstaterade inledningsvis att av en slump hade *Le chagrin et la pitié* premiär samtidigt som man på nytt visade René Cléments *La Bataille du Rail* från 1946 på biograferna. Den senare var något av en hjältesaga om motståndsrörelsen vid järnvägen. Med stöd i Sicliers påpekande kan det dessutom nämnas att motståndsrörelsen uppbar en stark position i filmer om andra världskriget. Inte minst genom Hollywoodproduktionen och propagandafilmen *The Cross of Lorraine* från 1943 hade den gaullistiska bilden av ett Frankrike förenat i motstånd förmedlats.<sup>165</sup> Men om Clément 1946 hade givit "givit fransmännen revansch" konstaterade Siclier att det nu var dags att dags att konfrontera den historiska sanningen med myterna.<sup>166</sup> Sålunda ställde sig Siclier mycket positiv till filmen och konstaterade: "Vissa sanningar är inte alltid bra att säga. Ändå vet de fransmän som har upplevt dessa mörka år mycket väl att sanningen finns där, och att deras söner bättre skulle kunna förstå nuet, dagens samhälle, genom att följa och lyssna till detta beundransvärda reportage om det förflutna."<sup>167</sup>

*Le chagrin et la pitié* betraktades alltså av många som inte bara historiskt sann, utan också som ett verk för ungdomen. Ett bättre betyg än så för en historisk dokumentärfilm är svårt att tänka sig. Vidare kan det ställas i relation till Roussos idé om hur en motmyt installerade sig, men också till Labories resonemang om hur pressen, och samhället i övrigt, var mottaglig för den mörka spegelbild som Ophuls visade upp för fransmännen. Vad dessa båda forskare möjligen inte lyfter fram tillräckligt är däremot ytterligare en faktor i sammanhanget, nämligen filmmediets och i synnerhet dokumentärens sprängkraft.

### **Kameran som spegel**

Att Ophuls film, till skillnad från tidigare historieskrivning och mytbildning, betraktades som sann hänger till stor del ihop med vittnesmålen. Inte minst den i recensionerna återkommande spegelliknelsen bekräftar det. Och just själva dokumentärfilmen som källa till historisk sanning är något som diskuteras i ett par av recensionerna. Precis som Bosworth noterar tyckte man att *Le chagrin et la pitié* lyckades där historikerna hade gått bet. I biotidningen *Cinéma* kunde man exempelvis läsa följande: "För första gången på tjugofem år, får man intrycket att problemet med de där fruktansvärda åren äntligen behandlas, att kameran tillåter

---

<sup>165</sup> Zander, 2006, s. 146–148.

<sup>166</sup> *Télérama*, 24 april 1971, Jacques Siclier. "René Clément donnait aux Français la revanche".

<sup>167</sup> *Télérama*, 24 april 1971, Jacques Siclier. "Certaines vérités ne sont toujours pas bonnes à dire. Pourtant, les Français qui ont vécu ces années noires savent bien que la vérité est là, et leurs fils pourraient mieux comprendre le temps présent, la société présente, à suivre, à écouter cet admirable reportage sur le passé."

oss att lära känna sanningen om denna mörka period i vår historia."<sup>168</sup> Alexandre Astruc i veckomagasinet *Paris Match* drog i sin tur en parallell till Resnais *Natt och dimma*. "Den mästerliga konsten med vilken skaparna av denna film har lyckats frambringa det osynliga, säga det outsägliga, har så vitt jag vet bara en föregångare: Alain Resnais med 'Nuit et Brouillard.'"<sup>169</sup> Bildens makt över det skrivna ordet var även något som återkom i Coppermanns recension i *Les Échos*. "Denna fascinerande film förnyar helt och hållet utformningen av historisk film, och kanske till och med av historien. Den begripliggör mer historia än tjugo stora verk."<sup>170</sup> Ur citaten ovan kan vi utläsa inte bara en kritik mot tidigare historieskrivning, utan också en enorm tilltro till Ophuls teknik, enligt vilken vittnen fick tala fritt och där deras utsagor varvades med historiskt filmmaterial. Förvisso påpekade en del recensenter att några av intervjuerna var filmade på ett försåtligt sätt. Både köpmannen Klein och frisörskan Solange, vars darrande händer visas i närbild, förlöjligades menade exempelvis Rochereau. Ändå var det kameran, och inte böckerna, som bar på sanningen.

Kanske var det så som Laborie menade, att recensenterna var naiva inför Ophuls verk. Jag ska återkomma till denna fråga i slutet av detta avsnitt, men även här ägna några ord åt problemet. I en amerikansk studie genomförd på 1990-talet undersökte historikerna Roy Rosenzweig och David Thelen hur människor i USA tog del av historia. Studien grundade sig på vad som syntes för dem vara en paradox: den rådande uppfattningen att det amerikanska samhället drabbats av "a general crisis of historical amnesia", samtidigt som det allmänna intresset för historia faktiskt ökade i form av museibesök, historieorienterad turism etc.<sup>171</sup> En av frågorna i studien kretsade kring amerikanernas uppfattning om TV-förmedlad historia. Det visade sig att just TV och film var ett forum som de intervjuade hade ett särskilt lågt förtroende för när det gällde historieförmedling. Många menade att avsändarnas intressen, främst beträffande ekonomisk vinning, förvanskade innehållet.<sup>172</sup> Huruvida detta resultat kan anses som allmängiltigt eller specifikt för en amerikansk kontext lämnar jag öppet. Men om man ändå antar att förhållandena var liknande i Frankrike måste *Le chagrin et la pitié*s framgång förklaras med att det här handlade om något mer än vanlig TV-historia. Istället

---

<sup>168</sup> Cinémonde, maj 1971, G. Biancourt. "Pour la première fois depuis vingt-cinq ans, on a l'impression que le problème de ces années terribles est enfin traité, que la caméra nous permet de connaître la vérité sur cette période noire de notre Histoire."

<sup>169</sup> Paris Match, 27 april 1971, Alexandre Astruc. "L'art magistral avec lequel les auteurs du film ont réussi à faire apparaître l'invisible, dire l'indicible, n'a à ma connaissance qu'un précédent : celui d'Alain Resnais avec 'Nuit et Brouillard.'"

<sup>170</sup> Les Échos, 7 maj 1971, Annie Coppermann. "Passionnant, ce film renouvelle totalement la conception du cinéma historique et peut-être même de l'histoire. Il en fait plus comprendre que vingt gros ouvrages."

<sup>171</sup> Roy Rosenzweig & David P Thelen, *The presence of the past: popular uses of history in American life*, 1998, s. 3.

<sup>172</sup> Rosenzweig & Thelen, 1998, s. 97–101.

rörde sig om en dokumentärfilm, ett medium om vilket Bill Nichols skriver bland annat följande: "Through the capacity of film, and audio tape, to record situations and events with considerable fidelity, we see in documentaries people, places, and things that we might also see for ourselves, outside the cinema. This quality alone often provides basis for belief: we see what was there before the camera; it must be true."<sup>173</sup> I mottagandet av *Le chagrin et la pitié* var just denna tro på kameran som spegel påtaglig, och många ansåg filmen vara historiskt autentisk – inte ens CNC:s kontrollkommission ifrågasatte detta. När bilden som härur framträdde dessutom lämnades till synes okommenterad – för de verkliga kommentarerna ligger i filmens klippning – torde detta ha framstått som synnerligen förtroendeingivande.

### Beröm med förbehåll

Trots att mottagandet av *Le chagrin et la pitié* var övervägande positivt framställdes det ibland med en del förbehåll. Ofta handlade det om att filmens innehåll inte motsvarade vissa gruppers intressen eller förväntningar. Och även om Rousso har rätt när han påpekar att kommunistiska och högerinriktade tidningar kunde stämma upp i gemensam lovsång så var detta inte alltid fallet. Ibland kunde behoven av historia också kollidera. En recensent i tidningen *Paris Jour*, med kopplingar till motståndgruppen *Franc-Tireur*, kritiserade filmen för dess urval av vittnen. Inte minst var bilden av motståndsrörelsen skev.

"[M]otståndsrörelsen förtjänade, utanför all politik och vid sidan av de exemplariska maquisarderna [bl.a. överste Gaspard], ett mer komplett porträtt."<sup>174</sup> Recensenten menade därtill att motståndsrörelsen visst hade uppstått i Frankrike redan 1940. I kommunistiska *L'Humanité* gav André Gisselbrecht filmen ett positivt omdöme, men påpekade också en hel del luckor. Bland annat att den katolska högerns roll under ockupationen inte behandlades. I en annan kommunistisk tidning, *Les Lettres Françaises*, beskrev Michel Capdenac filmen som "en polyfon komposition" och lovordade denna.<sup>175</sup> Samtidigt beklagade han frånvaron av kommunistiska motståndsmän i filmen. Även om kommunistpartiets ledare under kriget, Jacques Duclos, intervjuas i filmen menade Capdenac att "kommunisternas roll i motståndsrörelsen framträder knappt".<sup>176</sup> I högertidningen *Rivarol* ägnade Jacques Langlois hela fyra sidor åt filmen. Här berömde han framställningen av den nationella revolutionen och

---

<sup>173</sup> Nichols, 2001, s. 2–3.

<sup>174</sup> Paris Jour, 30 april 1971, undertecknad CI. B. "*la Résistance méritait, en dehors de toute politique et à côté de maquisards exemplaires, un portrait plus complet.*"

<sup>175</sup> Les Lettres Françaises, 21 april 1971, Michel Capdenac. "*une composition polyphonique*".

<sup>176</sup> Les Lettres Françaises, 21 april 1971, Michel Capdenac. "*le rôle des communistes dans la résistance n'apparaît guère*".



av tyskarna, men noterade också att filmen inte var "våra drömmars vittnesmål".<sup>177</sup> Den innehöll luckor, inte minst beträffande kommunisterna. Medan "kamrat Duclos" fick lägga ut texten om den kommunistiska motståndsrörelsen bedrifter beklagade Langlois att inget nämnades om kommunistpartiets agerande fram till juni 1941 då Hitler bröt Molotov–Ribbentrop-pakten. Vad Langlois anspelade på var att kommunistpartiet, i och med pakten, inledningsvis hade intagit en solidarisk ställning till ockupationsmakten Tyskland.

Recensionerna befäster idén om *Le chagrin et la pitié* som ett kärll som både avsåg och antogs bära på ett visst innehåll. Detta gäller särskilt Capdenac och Langlois, som båda ställde sig positiva till filmen, men som också lyckades utläsa två helt olika bilder av kommunisternas roll i verket. Tolkningarna är knappast slumpartade, snarare är de baserade på olika behov av historia. Ur ett genealogiskt perspektiv kan de olika läsningarna av filmen ses som en fortsättning på splittringen mellan höger och vänster under ockupationstiden. Kampen om det förflutna blev i mottagandet av filmen också en kamp om framtiden.

### Sågningarna

Sedan fanns det även de som intog en helt och hållet kritisk inställning till filmen. Exempelvis pétainisten Alfred Fabre-Luce i *Le Monde*. I motsats till idén om filmen som en spegel hävdade Fabre-Luce att filmen ljög, om än med sanna bilder. Proportionerna var helt fel. Varför visade man upp Christian de la Mazière istället för att ge röst åt de många fransmän som trodde att Pétain hade ett hemligt avtal med de Gaulle (dubbelspelsteorin), undrade Fabre-Luce. Genom urval och klippning framträdde en förljugen bild: "Filmteknikerna vet mycket väl om det. Allmänheten gör det dessvärre inte".<sup>178</sup> Som exempel på särskilt motbjudande scener tog Fabre-Luce upp den med köpmannen Klein och frisörskan Solange. Den senare framstod som skyldig i och med att kameran zoomade in hennes darrande händer, menade Fabre-Luce, varför även intervjuaren (Ophuls) liknade en påflugan polis. Vad recensenten främst invände mot var emellertid behandlingen av "judeproblemet" i filmen, som han uppfattade som taktlöst.<sup>179</sup> "Det är alltid generande att se överlevare förakta den man som räddat deras liv."<sup>180</sup> Vilka överlevare Fabre-Luce syftar på förblir osagt. Att räddaren är marskalk Pétain står däremot klart. Tack vare dennes kollaboration med tyskarna, skriver

---

<sup>177</sup> Rivarol, 23 april 1971, Jacques Langlois. "*Le chagrin et la pitié n'est pas le témoignage de nos rêves.*" Även Rousso (s. 107) och Laborie (s. 121, not 69) tolkar recensionen som i grunden positiv.

<sup>178</sup> *Le Monde*, 13 maj 1971, Alfred Fabre-Luce. "*Les techniciens du cinéma le savent bien. Le public, malheureusement, ne le sait pas.*"

<sup>179</sup> *Le Monde*, 13 maj 1971, Alfred Fabre-Luce talar om "*problème juif*".

<sup>180</sup> *Le Monde*, 13 maj 1971, Alfred Fabre-Luce. Citatet är fritt översatt. Originallet lyder. "*Il est toujours gênant de voir des survivants accabler un homme à qui ils doivent la vie.*"

Fabre-Luce, kunde 95 procent av de franska judarna överleva Förintelsen. Att priset för dessa liv var att en lika stor andel av de utländska judarna i Frankrike förintades ser Fabre-Luce som ett pragmatiskt offerande av principer. "Han [Ophuls] säger enbart att Vichy inte borde ha utelämnat utländska judar. Antalet offer skulle ha varit mycket större, men principerna skulle ha räddats."<sup>181</sup> Uttalandet kan inte tolkas annat än som ett försvar av Pétains samarbetspolitik, men Fabre-Luce skulle inte få stå oemotsagd.

Bland andra kritiserade motståndshjälten och Ravensbrücköverlevaren, Germaine Tillion, Fabre-Luces försvar av Pétain.<sup>182</sup> "Faktum är", skrev hon, "att Vichyregimens få åtgärder på sin höjd tjänade till att identifierade offren och skyddade ingen."<sup>183</sup> De liv som räddades kunde istället hänföras till de rättfärdigas insatser, menade Tillion. Samtidigt var hon, precis som Fabre-Luce, en av de starkaste kritikerna av filmen. Ur denna framträdde ett fullt porträtt av Frankrike som inte stämde överens med Tillions uppfattning. Den tysta majoriteten som stod anklagad i denna film förtjänade mer än bara förakt. Utöver exemplet med de rättfärdiga lyfte Tillion fram hur folk på ett solidariskt sätt hjälpte varandra under ockupationen. Därtill ville hon påvisa luckor i Ophuls film. Varken Strasbourguniversitetets fortgående verksamhet i Clermont-Ferrand eller arbetarnas sabotage av däcktillverkningen i Michelinfabriken i samma stad framkom i filmen. Vidare menade Tillion att filmen försökte ge bilden av att motståndsrörelsen bara hade varit för dem som befann sig i samhällets marginaler. Exempelvis när Emmanuel d'Astier de la Vigerie, grundare av motståndgruppen *Libération-Sud*, i en intervju uttryckte att "motståndsmännen var missanpassade".<sup>184</sup> Den här typen av uttalanden utnyttjades från filmmakarnas sida utan att kontextualiseras. Avslutningsvis fastslog Tillion att regissörerna hade föredragit att visa "en fjärdedel av den skandalösa sanningen av den utslitna versionen som berättar de tre övriga fjärdedelarna".<sup>185</sup>

## Delsammanfattning

Resultatet av genomgången visar att mottagandet av *Le chagrin et la pitié* i huvudsak var positivt, även om en del kritiska röster höjdes. Precis som Rousso påpekar kunde

---

<sup>181</sup> Le Monde, 13 maj 1971, Alfred Fabre-Luce. "Il dit seulement que Vichy n'aurait pas dû livrer de juifs étrangers. Le nombre des victimes aurait été beaucoup plus grand, mais les principes auraient été saufs." Även om det inte framgår ur artikeln står Fabre-Luces resonemang i samband med en scen i filmen, där Chambrun (Lavals svåger) framför exakt samma argumentation, men tillrättavisas av Ophuls.

<sup>182</sup> Se även Pozzo di Borgo i Le Monde, 8 juni 1971.

<sup>183</sup> Le Monde, 8 juni 1971, Germaine Tillion. "En fait, les rares mesures officielles du gouvernement de Vichy n'ont servi qu'à mieux identifier les victimes et n'ont protégé personne."

<sup>184</sup> Le Monde, 8 juni 1971, Germaine Tillion. "les résistants étaient des inadaptés".

<sup>185</sup> Le Monde, 8 juni 1971, Germaine Tillion. "préférant un quart de vérité qui scandalise à trois quarts de vérité défraîchie par l'usage."

meningsmotståndare dessutom hamna på samma sida i sina omdömen om filmen. Däremot förefaller det vara en något snäv tolkning att läsa mottagandet av filmen som enbart en generationsfråga – exempelvis var Alexandre Astruc född 1923 och Françoise Giroud 1916.

Tolkningen av mottagandet kan enligt min mening kompletteras med ett resonemang om historiemedvetande. Genomgående för recensionerna är nämligen att gränsen mellan filmkritik och historiesyn suddades ut. Fenomenet torde kunna förklaras utifrån tanken på hur filmer, som berättelser, ligger nära vårt historiemedvetande. Att *Le chagrin et la pitié* dessutom behandlade fransk samtidshistoria innebar att den indirekt berörde den berättelse som alla fransmän mer eller mindre medvetet orienterade sig efter. De recensenter som var positiva till filmen fick på så sätt sin förståelse för det förflutna, och därmed också sin samtid, bekräftad. Deras recensioner blir ett uttryck för detta och i förlängningen också en fortsättning på Ophuls moraliska och ideologiska historiebruk. Det ser vi bland annat i Girouds ironiska kritik mot de Gaulles mytskrivning. Men för de som var negativa innebar filmen tvärtom ett hot mot den egna världsbilden. Inte minst för personer som Fabre-Luce som fortfarande hyllade Pétain, eller för Tillion, som hade helt andra upplevelser av de mörka åren än de som skildrades i filmen. Deras recensioner kan därför läsas som en kombination av ett existentiellt och ett moraliskt historiebruk. Samtidigt som de egna identitetsgrundande berättelserna värnades om gjorde man upp med Ophuls historieskrivning. Oviljan hos dessa recensenter att acceptera *Le chagrin et la pitié* kan vidare belysas med stöd av den danske historikern Claus Bryld. Med den danska ockupationstiden som exempel påvisar han ett påtagligt motstånd från såväl politiker som motståndsrörelsen (*motstandsbevægelsen*) att göra upp med ockupationstiden som myt. Detta motstånd relaterar Bryld till ett resonemang om hur individuella identiteter hänger samman med större kollektiva sådana: "I denne identifikation ligger implicit, at vi vender os bort, når et 'vrangebillede' bliver præsenteret, med mindre vi er rede til at modificere vores identitet."<sup>186</sup> När den gaullistiska myten attackerades i *Le chagrin et la pitié* hotades inte bara den franska kollektiva identiteten, utan även den individuella identiteten hos recensenter som Fabre-Luce och Tillion. Att de inte var beredda att modifiera den senare framgår klart av deras recensioner.

Kvarstår gör det faktum att filmens mottagande var förvånansvärt positivt. Att den i många fall accepterades helt och hållet som den historiska sanningen, som uttrycket för ett vetenskapligt historiebruk, trots att Ophuls aldrig hade några sådana ambitioner. Som redan nämnts har detta till viss del att göra med själva mediet – dokumentärfilmen – och att *Le*

---

<sup>186</sup> Claus Bryld, "Er vi selv historie? - kampen om samfundets legitime erindring", i Bernard Eric Jensen, Carsten Tage Nielsen & Torben Weinreich (red.), *Erindringens og glemslens politik*, 1996, s. 29.

*chagrin et la pitié* genom att förnya denna genre framstod som trovärdig. Den historiska kontext som Laborie lyfter fram spelar förstås också en mycket viktig roll i detta, men även här skulle resonemanget om historiemedvetande kunna tjäna som påbyggnad. 68-krisen var inte bara ett borderline event som banade väg för själva skapandet av *Le chagrin et la pitié*. Den var också ett borderline event som genererade nya frågor till det förflutna. Om de Gaulle tidigare hade kommit med svaren på dessa frågor stod de nu för många kritiker att finna i Ophuls film. Måhända var många av kritikernas lovord präglade av en naivitet i förhållande till filmen, men de var lika mycket en bekräftelse på det starka behov som fanns av en ny typ av historieskrivning. Slutligen kan man ställa kritikernas mottagande i relation till ORTF:s. Det behov av myter som Bresson tillskrev fransmännen fann knappast något underlag i pressen. Tvärtom kritiserades uttalandet. En gemensam nämnare för nästan alla recensionerna var att ORTF fick utstå stark kritik. Till och med Fabre-Luce menade att filmen skulle visas på TV och därefter följas av en debatt. "[D]et är dags att behandla fransmännen som vuxna", fastslog han.<sup>187</sup> Således visar mottagandet, såväl det positiva som det negativa, att det fanns ett uppdämt behov av att tala om de mörka åren i det franska samhället. Ophuls och hans kollegor lyckades besvara detta behov.

## Mottagandet i pressen 1979 och 1981

År 1979 var det dags igen för *Le chagrin et la pitié* att gå upp repertoaren i Paris. Återkomsten hade föranletts av den omdiskuterade visningen av miniserien *Holocaust* i Frankrike. Om filmen åtta år tidigare hade varit föremål för starka reaktioner väckte den nu mycket mindre uppseende. Beträktad som något av en akademisk klassiker lockade den enbart 30 000 besökare till biosalongerna.<sup>188</sup> Även i pressen var artiklarna om filmen tunnsådda: bara två stycken har jag kunnat uppbringa till undersökningen. Icke desto mindre var dessa positiva till filmen. Georges Cohen i *Matin* menade att man absolut borde gå och se den. "Det är obestridligt en beundransvärd historiektion", skrev Cohen, som också konstaterade att filmen var ännu mer anslående nu än för tio år sedan.<sup>189</sup> I en något längre artikel i *Le Monde* delade Claire Devarieux till viss del denna entusiasm, men konstaterade också att filmen hade åldrats. Samtidigt menade hon att den politiska situationen också hade förändrats och på sätt och vis hunnit ikapp filmen. Ingen politisk makt borde ha något att frukta i dess innehåll.

---

<sup>187</sup> *Le Monde*, 13 maj 1971, Alfred Fabre-Luce. "il est temps de traiter les Français en adultes."

<sup>188</sup> Rouso, 1991, s. 111.

<sup>189</sup> Recensionen ingår i Henry Roussos artikelsamling och är märkt "Matin", troligen rör det sig om morgontidningen *Le Matin de Paris*, 17 april 1979, Georges Cohen. "C'est incontestablement une admirable leçon d'histoire".

"Den smärtsamma avmystifiering som filmen företog, och verkliga förorsakade, är nu införlivad."<sup>190</sup> Men polemiken kring filmen hade försett den med ett dåligt rykte, menade hon. För vissa hade den blivit något slags bevis för en kollektiv skuld, medan detta egentligen inte alls var det intryck man fick när man såg om filmen 1979. Trots dess brister var det fortfarande en bra skildring av ockupationstiden. Filmen var, avslutade Devarieux, "en väsentlig del av kulturarvet."<sup>191</sup>

Även om båda dessa recensioner var positiva till filmen kan man bara spekulera varför besöksantalet var så pass modest i förhållande till premiären 1971. Devarieux idé om att fransk politik – och därmed det franska samhället – hade hunnit ikapp de känsliga frågorna som filmen berörde är ett viktig påpekande. Denna utveckling torde förvisso kunna karaktäriseras som ganska ofrivillig. Som Wieviorka noterar var varken Pompidou eller Giscard d'Estaing särskilt intresserade av att tala om de mörka åren.<sup>192</sup> Däremot hade Touvier och Darquieraffären fungerat som påminnelser om denna tid. Därtill hade en hel del nya filmer och böcker på ämnet kommit ut under åren 1971–1979, inte minst Paxtons bok eller den tidigare nämnda TV-serien *Holocaust*. En annan möjlighet, som Ophuls diskuterade tillsammans med vännen och filmregissören François Truffaut, var att filmen verkligen hade blivit historia. 1971 var personer som Pierre Mendès-France eller Anthony Eden samtida och bekanta för ungdomen. Nu var de historiska figurer.<sup>193</sup> Sammantaget är det svårt att härleda något säkert svar ur dessa spekulationer. Troligen hade tidens gång skapat en distans mellan filmen och dess publik. Samtidigt skulle det visa sig att när filmen till sist fick visas på TV 1981 så ägnades den återigen en enorm uppmärksamhet.

### **Mottagandet 1981**

Den 28 och 29 oktober 1981 visades *Le chagrin et la pitié* på den statliga TV-kanalen FR3. Enligt kanalen uppgick tittarsiffrorna till 15 miljoner. Den sista visningen följdes även av en diskussion i programmet *Nouveau vendredi*, i vilken medverkade bland annat ett 20-tal gymnasieungdomar från Clermont-Ferrand, historikern Henri Amouroux och Marcel Ophuls. Precis som vid biopremiären tio år tidigare fylldes tidningarna med recensioner och artiklar om detta historiska återseende. Utan att göra någon längre receptionsanalys av dessa menar både Rouso och Laborie att mottagandet av filmen 1981 uppvisade få avvikelser i

---

<sup>190</sup> Le Monde, 14 april 1979, Claire Devarieux. "La démystification douloureuse que le film a entreprise, et réellement suscitée, est à présent assimilée."

<sup>191</sup> Le Monde, 14 april 1979, Claire Devarieux. "il est un élément essentiel du patrimoine."

<sup>192</sup> Wieviorka, 2012, s. 104.

<sup>193</sup> Ophuls, 1980, s. 203–204.

förhållande till det första. Lovorden var fortfarande övervägande och de som hade kritiserat filmen 1971 vidmakthöll sina ståndpunkter.<sup>194</sup> Dessa synpunkter från den tidigare forskningen är i stor sett riktiga. Samtidigt finns det skäl att återvända till empirin för att nyansera och komplettera detta resultat.

Ett första påpekande man kan göra är att 1981-års kritiker hade en ny film att ta ställning till, eller åtminstone en film som genom tolv år av passiv censur hade betingats med ytterligare en dimension: den egna utgivningshistorien. I synnerhet de positiva kritikerna uppmärksammade detta. Exempelvis kröntes förstasidan av tidningen *Medias* med rubriken "Äntligen!". Artikelförfattaren, Michel Boujut, konstaterade vidare i ingressen att "[f]ransmännen har äntligen tillfälle att se sig själva så som de var".<sup>195</sup> Med utgångspunkt i denna spegelliknelse fortsatte Boujut med att återge filmens bakgrund, för att sedan lovorda den som "det mest slående porträttet av det förtryckta Frankrike".<sup>196</sup> Detta förstärkande samspel mellan filmens utgivningshistoria och innehåll var även ett genomgående inslag i en artikel i *Le Nouvel Observateur*. Här konstaterade artikelförfattaren att *Le chagrin et la pitié* tolv år senare inte var omodern. Mer än ett dokument var filmen en "superb lektion", som öppnade ögonen för både det sämsta och de bästa hos fransmännen under ockupationstiden.<sup>197</sup>

För filmens motståndare var utgivningshistorien, föga förvånande, av mindre betydelse. Alfred Fabre-Luce, som denna gång skrev i *Le Figaro*, tog förvisso upp den, men spekulerade då om 1979-års uteblivna succé berodde på att folk hade börjat förstå att det rörde sig om en falsk historia. Genom TV-visningen skulle vi få svaret konstaterade Fabre-Luce, som sedan ägnade sin artikel åt att i grund och botten framföra sina tidigare kritiska ståndpunkter om filmen.<sup>198</sup> Även Simone Veil upprepade sin kritik. Filmen uppvisade bilden av ett "fegt, egoistiskt och elakt Frankrike", som inte alls överensstämde med det hon själv hade upplevt. Inte minst gällde kritiken porträtteringen av motståndsrörelsen. Enligt Veil behandlades den knappt, och man fick intrycket av att folk hade hamnat i den mest på grund av en slump. Medan mycket få motståndsmän figurerade i filmen var det egentligen bara SS-mannen Christian de la Mazière som framstod som sympatisk. På så sätt menade Veil att filmen trivialiserade historien. Än värre var att filmen, genom att nästa döma ut alla fransmän som

---

<sup>194</sup> Rouso, 1991, s. 111 och Laborie, 2011, s. 101.

<sup>195</sup> MEDIAS, 22 oktober 1981, Michel Boujut. "les Français ont, enfin, l'occasion de se découvrir tels qu'ils furent".

<sup>196</sup> MEDIAS, 22 oktober 1981, Michel Boujut. "l'image la plus saisissante de la France sous la botte".

<sup>197</sup> Nouvel Observateur, 6 november 1981, okänd artikelförfattare. "une superbe leçon". Artikeln innehöll även ett svar på Simone Veils då nyligen yttrade kritik mot filmen, se Le Monde Monde, 30 oktober 1981.

<sup>198</sup> Le Figaro, 27 oktober 1981, Alfred Fabre-Luce.

skurkar, frikände dem som verkligen hade gjort sig skyldiga till allvarliga brott under ockupationen.<sup>199</sup>

Till dessa kritiska röster sällade sig även en del nya, och jag vill mena att mottagandet 1981 var mindre enhetligt positivt än det vid biopremiären 1971. I *Le Figaro* skrev litteraturhistorikern och högermannen Michel Mohrt, med anspelning på filmens titel, under rubriken "Fällan och hånet" (*Le piège et la dérision*).<sup>200</sup> Han riktade stark kritik mot filmen som han menade framställde en felaktig bild av Frankrike under ockupationen. Vittnena var inte representativa. Dessutom var intervjuerna genomförda på ett försåtligt sätt, varför även tittarna, i slutändan, blev lurade. Avslutningsvis pläderade Mohrt för att ockupationstiden borde lämnas orörd. "Det finns ingen värre prövning för ett land än att ockuperas av en fiendearmé. Från detta har Frankrike kanske ännu inte hämtat sig. Täck henne åtminstone med Noas kappa."<sup>201</sup> En helt annan kritik kom från Roger Tounzé i en intervju i *Le Monde*. Tounzé var journalist i Clermont-Ferrand och hade hjälpt Ophuls och hans kollegor med inspelningen. Nu frågade han sig varför allt det som hade filmats om Strasbourguniversitetets verksamhet i Clermont-Ferrand hade klippts bort i slutversionen. Bland annat påpekade Tounzé att studenterna från Alsace hade varit bland de första att motsätta sig tyskarnas ockupation av staden 1942. Likaså hade de varit bland de första att falla offer för tyskarnas räder. Elva timmars filmmaterial hade spelats in om detta, men inget hade tagits med i filmen, beklagade Tounzé. "Jag har aldrig fått veta vad som hände och jag väntar fortfarande på en förklaring."<sup>202</sup> I tidningen *La Croix*, där Annie Coppermann tio år tidigare hade lovordat filmen, skrev nu Étienne Borne, filosofiprofessor och tidigare aktiv inom det kristdemokratiska partiet MRP, mycket kritiskt om densamma. Det rörde sig om ett "mediokert verk" menade Borne, vars långa artikel ägnades åt att förklara varför.<sup>203</sup> Bland annat fastslog han följande: "Totalt sett erbjuder *le Chagrin et la Pitié* bara en ofullständig, partisk, efterfrågad, stympad och tillplattad representation av det som var den franska verkligheten under de mörka åren som sträcker från 1940 till 1944–1945."<sup>204</sup>

---

<sup>199</sup> Intervju med Simone Veil i TV-kanalen Europe 1, som i delar återgavs i *Le Monde* den 30 oktober 1981. "*une France lâche, égoïste, méchante*".

<sup>200</sup> *Le Figaro*, 30 oktober 1981, Michel Mohrt.

<sup>201</sup> *Le Figaro*, 30 oktober 1981, Michel Mohrt. "*Il n'ya pas d'épreuve plus terrible pour un pays que d'être occupé par une armée ennemie. La France n'en est peut-être pas encore remise. Couvrons-la, au moins, du manteau de Noé.*"

<sup>202</sup> *Le Monde*, 30 oktober 1981, Jean-Pierre Rouger. "*Je n'ai jamais su ce qui s'était passé et, j'attends toujours des explications.*"

<sup>203</sup> *La Croix*, 6 november 1981, Étienne Borne. "*une œuvre médiocre*".

<sup>204</sup> *La Croix*, 6 november 1981, Étienne Borne. "*Au total, le Chagrin et la Pitié ne propose qu'une représentation partielle, partielle, sollicitée, tronquée et aplatée de ce que fut la réalité française dans les sombres années qui vont de 1940 à 1944-1945.*"

## En förlorad sprängkraft?

Utifrån de hittills refererade recensionerna kan man konstatera att filmen, precis som tio år tidigare, möttes av både lovord och negativ kritik, även om den senare nu var något mer påtaglig. Vad som däremot framstår som nytt, och som kanske är det intressantaste, är själva tidsaspekten – att filmen också hade blivit berättelsen om sig själv. För de som var positiva till *Le chagrin et la pitié* innebar filmens utgivningshistoria en källa att hämta kraft ur, ett skäl att utropa "Äntligen!". Samtidigt skulle frågan inställa sig om filmens många år i karantän hade berövat den kraften som avmystifierare. Inte minst i samband med debatten med gymnasie- ungdomarna i *Nouveau Vendredi* skulle denna fråga aktualiseras.

I en artikel i *Le Monde* menade signaturen C. H. att filmens sprängkraft hade gått förlorad. Trots 15 miljoner tittare hade visningen av filmen "inte varit den politiska och sociologiska tilldragelse som man hade förutsett i TV-kanalerna".<sup>205</sup> Särskilt debatten i *Nouveau Vendredi* bevisade att filmen hade förlorat sin forna kraft som avmystifierare hävdade skribenten. "[D]agens ungdom är fullkomligt medvetna om det faktum att alla fransmän inte var hjältar, att alla inte var med i motståndsrörelsen. Det är de förresten inte heller förvånade över eller chockade av, ej ens besvärade, vilket inte är det minsta förvånande."<sup>206</sup> Men det var inte bara till innehåll som filmen hade bleknat. Rent formmässigt kändes den också passé, menade C. H., som tyckte att filmen i dag framstod som en lång och tung räckta intervjuer. Istället var man tvungen att konstatera att det var filmer som berättade en historia, exempelvis TV-serien *Holocaust* eller spelfilmen *Den längsta dagen* (1962), som tilldrog sig desto mer uppmärksamhet. I en artikel i *Le Figaro* tog även motståndshjälten och Ravensbrücköverlevaren Brigitte Friang fasta på debatten i *Nouveau Vendredi*. Under rubriken "En nedslående debatt" inledde hon med att genom ett ironiskt anslag karaktärisera ungdomarna.<sup>207</sup> De var både väluppfostrade och älskvärda, så till den grad att de överhuvudtaget inte hade uttryckt någon indignation alls i debatten. Häri låg också det nedslående i debatten. "Förvisso hade de alla varit överens om att *det inte var vackert, allt det där*, men med lojhet, en distans, nästan på ett obesvärat sätt."<sup>208</sup> Avslutningsvis vädrade

---

<sup>205</sup> Le Monde, 3 november 1981, C. H. "il n'a pas été l'événement politique et sociologique que l'on prévoyait dans les chaînes".

<sup>206</sup> Le Monde, 3 november 1981, C. H. "les jeunes, aujourd'hui, sont parfaitement au courant du fait que tous les Français n'étaient pas des héros, qu'ils n'étaient pas tous des résistants. Ils n'en sont d'ailleurs pas étonnés ni choqués, ni même troublés, ce qui n'est pas le moins surprenant."

<sup>207</sup> Le Figaro, 2 november 1981, Brigitte Friang. "Un débat attristant".

<sup>208</sup> Le Figaro, 2 november 1981, Brigitte Friang. "Certes, ils sont tous convenus que c'était pas beau, tout ça, mais avec une indolence, un recul, un détachement, une désinvolture presque".



Friang sin oro över hur denna generation skulle agera om den själv hamnade under ockupation. Det retoriska svaret var förstås att mycket få av dem skulle ha gjort motstånd.<sup>209</sup>

### **Delsammanfattning**

Mottagandet av filmen 1979 och 1981 kan i mycket jämföras med det från 1971, även om den negativa kritiken nu synes ha varit något mer framträdande. Gemensamt för recensionerna var, återigen, att gränsen mellan filmkritik och historiesyn suddades ut, och man kan resonera att det var historiemedvetandet som spelade in. De som berömde filmen gav i förlängningen uttryck för Ophuls moraliska och ideologiska historiebruk (även om detta torde ha varit mindre aktuellt 1979 och 1981). De kritiska recensenterna gav tvärtom uttryck för ett moraliskt historiebruk när de gjorde upp med Ophuls historieskrivning, men också för ett existentiellt genom att de värnade om den egna historiesynen – här tänker jag exempelvis på Simone Veil som inte kände igen sig i filmen.

Icke desto mindre inbjuder mottagandet 1981 till ett resonemang om skillnader. Claire Devarieux menade 1979 att fransk politik och det franska samhället delvis hade hunnit ikapp de svåra frågor som *Le chagrin et la pitié* behandlade. Utifrån denna tanke kan man argumentera att den stora uppmärksamhet som filmen ägnades 1971 bottnade i själva innehållet, samt att detta till stor del svarade mot ett uppdämt behov av en ny historieskrivning. 1981 var uppmärksamheten kring filmen inte mindre. Däremot kan man tänka sig att själva nyhetsvärdet inte låg så mycket i den nya historieskrivningen, utan i det faktum att filmen slutligen tilläts visas på TV. Genom ORTF:s passiva censur hade filmen betingats med ytterligare en dimension. Eller som Alain de Sédouy påtalade i en intervju i *Le Figaro*: "Faktum är att *Le Chagrin et la Pitié* har blivit en myt."<sup>210</sup> Enligt min mening kan detta ha varit en viktig förklaring till det stora mottagande som filmen fick 1981, inte minst vad gäller tittarsiffror. När man ställer 15 miljoner TV-tittare i relation till 600 000 biobesökare kan man dessutom förstå vad det var ORTF hade fruktat, men också vilken stor publik Ophuls och hans kollegor hade i åtanke när de gjorde filmen. Slutligen kan man fråga sig om den passiva censuren hade spelat filmmakarna i händerna. I viss mån måste denna fråga besvaras jakande. Med åren hade filmen blivit en del av Frankrikes kulturarv, som

---

<sup>209</sup> Rent bokstavligen gör Friang en hänvisning till den protest som ungdomar och studenter genomförde den 11 november 1940 på Champs-Élysées, då de traditionsenligt nedlade en krans vid triumfbågen för att fira första världskrigets slut. Hon skriver: "Den verkliga sorgen (*chagrin*) det är att frukta att mycket få av dem [ungdomarna i TV-debatten] skulle ha slagit sig samman med de pojkar och flickor i deras ålder [---] som den 11 november 1940, på Champs-Élysées sprang för att undvika de tyska lastbilarna som förvandlats till krossande tanks."

<sup>210</sup> *Le Figaro*, 28 oktober 1981, Robert G. Challon. "*Le chagrin et la Pitié est devenu un mythe, en effet.*"

Devarieux skrev. Samtidigt är det mycket som talar för att filmen hade förlorat sin sprängkraft 1981. Särskilt debatten i *Nouveau Vendredi* pekar på att den motmyt som Rousso och Laborie talar om hade hunnit etablera sig, och ersatt den gaullistiska myten som filmen attackerade. Att alla fransmän inte hade varit med i motståndsrörelsen var nu gårdagens nyheter.

## Avslutande diskussion

Trots sin titel lämnade *Le chagrin et la pitié*, ironiskt nog, föga utrymme åt varken sorg eller medlidande under sin tolvåriga utgivningshistoria. Snarare gav den upphov till häftiga reaktioner, och det gäller alla inblandade: ORTF, CNC och kritikerkåren, men även filmmakarna som försvarade sin film. Dessa aktörers kamp om minnet av ockupationstiden kan förstås utifrån tanken på det genealogiska perspektivet på historia – en tanke som har varit bärande för detta arbete – som enkelt uttryckt innebär att åtskillnaden mellan då och nu suddats ut. När Ophuls riktade kameran mot Clermont-Ferrand och dess vittnen handlade frågorna om det förflutna. Svaren, däremot, var ämnade åt samtiden. Denna samtid, här representerad genom stat och kritikerkår, var starkt präglad av den gaullistiska myten om ett enat Frankrike som hade gjort motstånd och befriat sig självt. I mottagandet av *Le chagrin et la pitié* hade stat och kritikerkår därför inte bara att ta ställning till en ny historieskrivning om ett splittrat Frankrike, utan också till om bilden av det nuvarande Frankrike behövde omvärderas – med den egna identiteten som yttersta insats. Mot en sådan bakgrund kan man förstå varför Ophuls skildring av ockupationstiden blev så omstridd.

Visserligen har kontroverserna kring filmen sedan tidigare uppmärksammats inom den franska historieskrivningen. Det är även med utgångspunkt i denna som jag har arbetat efter idén att Frankrikes relation till ockupationstiden kom att koncentreras i Ophuls film. Däremot menar jag att denna relation inte tillräckligt har belysts ur ett teoretiskt perspektiv. Det framstår nämligen som klart att filmen kom att fungera som ett kärl som både avsåg och antogs bära på ett visst innehåll. Därmed kom den att aktualisera olika behov och bruk av historia, och inom den tidigare forskningen saknas en tydlig diskussion kring dessa. I uppsatsen har jag därför fört just en sådan diskussion genom att utgå från historiekulturell teoribildning. Istället för att göra en klassisk filmanalys – i stil med den som Colombat gör – har jag utgått från det som Karlsson benämner en funktionell analys av historiekulturen. Härigenom framträder också mycket spännande resultat rörande de behov och historiebruk till vilka vi kan knyta inte bara filmen, utan också dess mottagande hos såväl stat som kritikerkår.

En första ingång till dessa resultat finner man i den historiekulturella miljö i vilken *Le chagrin et la pitié* gjorde sitt inträde. Redan under kriget, men framför allt i samband med befrielsen 1944, började de Gaulle odla myten om ett enat Frankrike som hade gjort motstånd och befriat sig självt. Vid tiden fungerade denna mytbildning som ett sätt att hålla ihop det franska samhället. Inte bara det förnedrande krigsnederlaget vändes till seger, än viktigare överslätades de djupa splittringarna avseende Vichy och motståndsrörelsen. I en tid av kris gav de Gaulle, precis som företrädaren Pétain, sig själv som gåva till det franska folket men också en ärorik berättelse att orientera sig efter. Som Wieviorka och Bosworth påpekar var dessutom både politiker och historiker tämligen obenägna att nyansera denna svart-vita historieskrivning. Det första verkliga ifrågasättandet av myten, och framför allt av det gaullistiska etablissemanget, kan istället identifieras i 68-krisen. Som ett borderline event banade studentrevolten vägen för Ophuls film.

Med denna historiekulturella situation som fond kan man utläsa filmmakarnas intentioner bakom filmen. Som framgår av undersökningen fanns det ett behov hos Ophuls och hans kollegor av att göra upp med det som de uppfattade som en förljugen bild av ockupationstiden. Därtill var det ett behov som de tyckte sig identifiera hos den franska allmänheten. Den hade, menade Ophuls, behandlats som barn – exempelvis genom de historiska filmer som hittills hade producerats om ämnet – men den hade rätten att behandlas som vuxen. Ophuls filmprojekt, patriotiskt eller ej, kan därför karaktäriseras som ett moraliskt historiebruk, som syftade till att göra upp med den rådande historieskrivningen. De skrev "historia med ljus", för att citera den amerikanske presidenten Woodrow Wilsons kända beskrivning av filmmediet.<sup>211</sup> Ur skuggorna framträdde tidigare undanhållna aspekter av de mörka åren, såsom Vichyregimens samarbetspolitik och Frankrikes roll i Förintelsen. Detta moraliska historiebruk kan också sammanlänkas med ett ideologiskt sådant. Som Karlsson påpekar är historiebruken ofta överlappande och samverkande. I detta fall innebär det att *Le chagrin et la pitié* kan ses som inte bara en uppgörelse med rådande historieskrivning, utan också som en uppgörelse med dess upphovsmän: det gaullistiska etablissemanget. Med detta menar jag inte att Ophuls i första hand närde några maktpolitiska ambitioner, men likväl att hans film – i den mån den kan förstås som en politisk handling – delvis var präglad av samma pedagogik som myten den attackerade. Om den senare kategoriskt framhävde ett enat Frankrike förmedlade *Le chagrin et la pitié* bilden av ett splittrat sådant. Huruvida filmen på

---

<sup>211</sup> Citerat efter Gustafsson, 2006, s. 472.

så sätt kom att utgöra en motmyt om ett fegt Frankrike är en fråga som jag bara har snuddat vid i denna uppsats. Mycket inom den tidigare forskningen talar dock för att så är fallet.

Även mottagandet av filmen aktualiserar en diskussion om historiebruk. ORTF:s beslut att inte visa den motiverades av Bresson med att den "förstör myter som fransmännen fortfarande är i behov av". Myterna som Bresson syftade på var förstås de som de Gaulle hade odlat genom ett ideologiskt historiebruk, i syfte att hålla ihop Frankrikes historiska kontinuitet. Beslutet kallade Ophuls för "passiv censur". Ett annat sätt att se på det är att det ideologiska historiebruket fortsatte, fast i formen av ett icke-bruk av historia. Detta bruk karaktäriserar Karlsson bland annat som "ett medvetet utelämnande", vilket är en träffande beskrivning av den tystnad som Ophuls film mötte.<sup>212</sup> Även Österbergs resonemang om ett "statsstyrt förtigande" känns relevant i sammanhanget. Samtidigt menar jag att den franska statens behandling av *Le chagrin et la pitié* ger anledning till en fördjupning av båda dessa tankar. Det finns nämligen något paradoxalt i hur tystnaden kring filmen annonserades. Eller, annorlunda uttryckt, hur pass aktivt icke-bruket var. Bresson skrädde ju knappast orden när han uttalade sig inför den franska senatens kommitté för kulturfrågor. Fenomenet är dessutom återkommande i den första bedömningen som CNC:s kontrollkommission gjorde av filmen. För dem låg inte problemet i dess sanningshalt, utan enbart i dess ensidiga fokus, och att den därmed riskerade att blåsa liv i gammalt hat. Mycket talar därför för att den gaullistiska myten var förknippad med en sorts dubbel medvetenhet. Samtidigt som den gav betryggande svar på svåra frågor verkar det ha funnits en insikt om att dessa inte bar på hela sanningen.

Resonemanget kan vidare tjäna som förklaring till varför filmen ägnades så stor uppmärksamhet i pressen 1971. Enligt Françoise Giroud kände alla redan till det som vittnena berättade. Men i och med filmen bekräftades denna kunskap för första gången på allvar. Därtill finns det mycket som talar för att kritikerkåren var redo för Ophuls nya historieskrivning. Labories påpekanden om 68-krisens betydelse och Pompidous tafatthet kring ockupationstiden framstår som viktiga i sammanhanget. En annan viktig förklaring är hur filmen som berättelse ligger nära historiemedvetandet. För de som lovordade *Le chagrin et la pitié* utgjorde filmen en bekräftelse på den egna förståelsen av det förflutna och för samtiden. I så måtto kan deras recensioner utläsas som förlängningar av Ophuls moralisk-ideologiska historiebruk. I slutändan syftade även de till en omvärdering av den samtida bilden av de mörka åren. För de som var kritiska till filmen utgjorde den tvärtom ett hot mot den egna världsbilden. Fenomenet kan bäst förklaras utifrån Brylids idé om att den

---

<sup>212</sup> Karlsson, 2010, s. 388.

individuella identiteten står i relation till en större kollektiv sådan. Ophuls attack mot den kollektiva gaullistiska identiteten innebar således för några recensenter ett hot mot den egna identiteten. Genom ett existentiellt och moraliskt historiebruk värnade de i sina recensioner om den egna berättelsen samtidigt som de gjorde upp med Ophuls historieskrivning. Mönstret är återkommande för filmens mottagande 1979 och 1981. Mycket i undersökningen pekar dock på att filmens nyhetsvärde hade förskjutits från innehåll till utgivningshistoria: att sprängkraften i filmen hade gått förlorad och att det var själva visningen av filmen på TV som var uppseendeväckande.

Det stora tittarantalet, 15 miljoner fransmän, vittnar om vad som hade stått på spel i de många kontroverserna kring *Le chagrin et la pitié*. Som en röd tråd i detta arbete löper därför idén om hur filmen, som en historiekulturell produkt, framstår som särskilt sprängkraftig. Det viktigaste uttrycket för denna sprängkraft är filmens potential att nå ut till många människor samt att ligga till grund för deras historiemedvetande. Om detta var Ophuls och hans kollegor mycket medvetna när de producerade *Le chagrin et la pitié*. Syftet var ju inte bara att göra upp med den gaullistiska myten, utan även att nå ut till så många som möjligt. Samtidigt var detta något som även ORTF förstod. Att den statliga televisionen kallades för Frankrikes röst var knappast en slump, ej heller vilken typ av historia som den gav röst åt. Även för CNC var det kontroversiellt att låta filmen gå upp på biograferna. Icke desto mindre är det troligt att biografens reducerade räckvidd i förhållande till televisionens spelade in i deras godkännande av filmen. Slutligen bekräftas *Le chagrin et la pitié*s sprängkraft genom de många spegelliknelserna i pressen. Det är anmärkningsvärt att så många kritiker mottog filmen som sann, ja rentav som resultatet av ett vetenskapligt historiebruk, samtidigt som Ophuls helt öppet tog avstånd från idén om objektiva dokumentärfilmer. Kanske var de positiva recensenterna naiva. Möjligen var de förblindade av törsten efter en ny historieskrivning. Oavsett svar finns det mycket som talar för att *Le chagrin et la pitié* med sina många vittnesmål samt klipp från journal- och propagandafilmer framstod som en särskilt autentisk och trovärdig dokumentärfilm.

I uppsatsen har jag valt att tala om *Le chagrin et la pitié* som "filmen som skakade Frankrike". Detta eftersom den kom att fungera som en katalysator för historiekulturella processer i det franska samhället vad gäller minnet av de mörka åren. Förhoppningsvis har min studie av dessa kunnat kasta ljus över det som jag i inledningen beskrev som ett övergripande forskningsproblem, det vill säga vilken historia som kunde förmedlas i Frankrike vid denna tidpunkt och i vilka sammanhang. Samtidigt inbjuder uppsatsen till vidare forskning. Mycket pekar mot att andra världskriget och i synnerhet Förintelsen alltmer

börjar ta formen av universella berättelser, som angår oss alla. Trots det, menar jag, förblir de inramade i nationella och historiska kontexter. På så vis kan det franska exemplet förstås som unikt, och det skulle vara intressant att studera detta över en längre tidsperiod. Arvet från de mörka åren fortsätter att verka i den franska samtiden, men omförhandlas också ständigt. För att tala med Nietzsche handlar det om att finna en balans mellan minne och glömska. Om detta skriver bland annat Paul Ricœur som varnar för såväl ett missbruk av glömska som av minne. Således talar han om det "rättmätiga minnet".<sup>213</sup> Hur detta uppnås är däremot en fråga som enligt min mening överskrider alla nationella och historiska kontexter. Slutligen vill jag därför inte bara öppna upp för ett fördjupat studium av fransk historiekultur beträffande minnet av de mörka åren, utan även mot internationella komparationer. Vilka likheter och skillnader skulle exempelvis framträda om man ställer det franska exemplet i relief mot det svenska?

---

<sup>213</sup> Paul Ricœur, *Minne, historia, glömska*, 2005. Se förordet, s. 33–35 och s. 128–133 (om skyldigheten att minnas, rättviseaspekten i detta, men också missbruket av minnet). Se även s. 507–512 (inledande ord till kapitlet om glömska).

# Referenser

## Arkiv

Dossier 19870378/20, Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

Dossier 20110387-546, Archives Nationales, Fontainebleau.

## Fransk press

Cinéma 71

Cinémonde

Combat

Jeune cinéma

L'Avant-Scène

L'Express

La Croix

Le Figaro

Le Matin de Paris

Le Monde

Le Nouvel Observateur

Les Échos

Les Lettres Françaises

MEDIAS

Paris Jour

Paris Match

Positif

Rivarol

Téléciné

Télérama

## Radio och TV

Radioprogrammet "Le masque et la plume", 18 april 1971 (hämtat från L'Institut National de L'Audiovisuel, INA, <http://www.ina.fr/emissions/le-masque-et-la-plume>)

TV-sänd nyhetsjournal med Arthur Conte, 3 januari 1973, (hämtat från INA: <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04001/le-chagrin-et-la-pitie-de-marcel-ophuls.html>)

## Tidskrifter

Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa: Historiografi, pluralism och representativitet", i *Historisk Tidskrift*, 126:3.2006

Zander, Ulf, "Den slingrande vägen från Auschwitz: Om Förintelsens bilder och de eventuella sambanden mellan då och nu", i *Scandia*, Årgång 2000, band 66, häfte 2

## Litteratur

Andersson, Lars M. & Zander, Ulf (red.), *In med historien!: fem historiker om korta och långa perspektiv i samtidshistorien*, Historiska media, Lund, 1997

Bazin, André, *French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic*, Ungar, New York, 1981

Bosworth, R. J. B., *Explaining Auschwitz and Hiroshima: history writing and the Second World War 1945-1990*, Routledge, London, 1994

Colombat, André Pierre, *The Holocaust in French film*, Scarecrow Press, Metuchen, N.J., 1993

Dahl, Steven, *Folkmord som film: gymnasieelevers möten med Hotel Rwanda - en receptionsstudie*, Forskarskolan i historia och historiedidaktik, Lunds universitet, Licentiatavhandling Lund : Lunds universitet, 2013, Lund, 2013

Favier, Jean, Rémond, René & Sirinelli, Jean-François (red.), *Histoire de France. T. 6, Notre siècle de 1918 à 1988*, Fayard, [Paris], 1988

Ferro, Marc, *Cinema and history*, Wayne State University Press, Detroit, Mich., 1988

Hoffmann, Stanley, *Decline or Renewal?: France Since the 1930s*, The Viking Press, New York, 1974

Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Echoes of the Holocaust: historical cultures in contemporary Europe*, Nordic Academic Press, Lund, 2003

Karlsson, Klas-Göran, *Med folkmord i fokus: förintelsens plats i den europeiska historiekulturen*, Forum för levande historia, Stockholm, 2008

Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.), *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken, 2.*, [uppdaterade och bearbetade] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2009

Karlsson, Klas-Göran, *Europeiska möten med historien: historiekulturella perspektiv på andra världskriget, förintelsen och den kommunistiska terrorn / Klas-Göran Karlsson*, Atlantis, Stockholm, 2010

Klarsfeld, Serge, *Vichy-Auschwitz: La "solution finale" de la question juive en France*, Fayard, Paris, 1983 [2001]

Laborie, Pierre, *Le chagrin et le venin: La France sous l'Occupation, mémoire et idées reçues*, Bayard Éditions, Montrouge Cedex, 2011

Leiser, Erwin, *Om dokumentärfilm*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1967

Lindeperg, Sylvie, *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*, O. Jacob, Paris, 2007

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind., 2001



Nietzsche, Friedrich, *Om historiens nytta och skada: en otidsenlig betraktelse*, Rabén Prisma, Stockholm, 1998

Nora, Pierre & Kritzman, Lawrence D. (red.), *Realms of memory: rethinking the French past*, Columbia Univ. Press, New York, 1996-1998

Ophuls, Marcel, *Le chagrin et la pitié*, Éditions Alain Moreau, Paris, 1980

Ophuls, Marcel, *Mémoires d'un fils à papa*, Calmann-Lévy, Paris, 2014

Paxton, Robert O., *Vichy France: old guard and new order, 1940-1944*, New York, 1972

Ricœur, Paul, *Minne, historia, glömska*, Daidalos, Göteborg, 2005

Rosenstone, Robert A. (red.), *Revisioning history: film and the construction of a new past*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1995

Rosenzweig, Roy & Thelen, David P., *The presence of the past: popular uses of history in American life*, Columbia Univ. Press, New York, 1998

Rousso, Henry, *The Vichy syndrome: history and memory in France since 1944*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1991

Rüsen, Jörn, *Berättande och förnuft: historieteoretiska texter*, Daidalos, Göteborg, 2004

Sauvage, Monique., Veyrat-Masson, Isabelle. & Poels, Géraldine., *Histoire de la télévision française: de 1935 à nos jours*, Nouveau monde, Paris, 2012

Veil, Simone, *Une vie*, Stock, Paris, 2007

Weinreich, Torben, Jensen, Bernard Eric & Nielsen, Carsten Tage (red.), *Erindringens og glemslens politik*, Roskilde Univ.-Forl., Frederiksberg, 1996

Wieviorka, Olivier, *Divided memory: French recollections of World War II from the Liberation to the present*, Stanford University Press, Stanford, California, 2012

Zander, Ulf, *Fornstora dagar, moderna tider: bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Nordic Academic Press, Diss. Lund : Univ., 2001, Lund, 2001

Zander, Ulf, *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska media, Lund, 2006

Österberg, Eva, *Tystnader och tider: samtal med historien*, Atlantis, Stockholm, 2011

### **Internet**

Svensk Filmdatabas, <http://www.sfi.se>

Utdrag från Charles de Gaulles memoarer, [http://de-gaulle-edu.net/sentrainer/trois\\_commt/certaineidee.htm](http://de-gaulle-edu.net/sentrainer/trois_commt/certaineidee.htm)