



# Un Secret

Un film de  
**Claude Miller**

d'après le roman de  
**Philippe Grimbert**

**Au cinéma le 3 octobre**

## Dossier d'accompagnement Pédagogique

Réalisé par **Florence Salé**, Professeure de Français  
Proposé par le site **Zerodeconduite.net**  
en partenariat avec **UGC Distribution**

### Introduction

*Un secret* de Philippe Grimbert est un ouvrage bref, publié en 2004 aux éditions Grasset et Fasquelle, qui a obtenu un vrai succès éditorial et remporté plusieurs prix dont le **Goncourt des Lycéens**.

Il fait aujourd'hui l'objet d'une adaptation cinématographique par le cinéaste Claude Miller (*L'effrontée*, *L'accompagnatrice*, *La petite Lili*, *La Classe de neige*...).

Derrière un style simple et accessible, le "roman" de Philippe Grimbert recèle une véritable complexité narrative, le passé se mêlant au présent, la vérité aux multiples omissions et mensonges, l'intime à l'Histoire.

C'est pourquoi son étude est tout à fait légitime dans le cadre du cours de Français.

Il ne s'agira pas ici de livrer une étude exhaustive du roman ou du film, ni d'aborder de manière approfondie les questions toujours complexes de l'adaptation.

Ce dossier d'accompagnement se limitera à proposer un parcours singulier à travers les "forêt de signes" que constituent chacun à leur manière et dans leur langage le livre de Philippe Grimbert et le film de Claude Miller. L'accent a toutefois été mis sur le livre, qui a l'avantage (à la différence du film) d'être disponible sur un support utilisable dans et hors de la classe. Loin de considérer le film de Claude Miller comme une simple illustration ou comme une récréation, on s'efforcera de proposer quelques pistes sur le travail de l'adaptation et le langage filmique. Celles-ci se limiteront aux traits les plus saillants de l'œuvre de Claude Miller, qui peuvent être convoqués sur le simple souvenir de la projection en salles.

Nous proposons à la fin de ce dossier un questionnaire portant sur la lecture du livre et le visionnage du film. Il est préférable de faire découvrir l'œuvre de Philippe Grimbert avant celle de Claude Miller, pour que les élèves puissent s'interroger sur l'écriture cinématographique en connaissance de cause. Les questions concernant le film pourront être données aux élèves avant la projection pour les engager à avoir une lecture active

des images. Les réponses ne sont pas rédigées mais elles renvoient aux thématiques développées dans ce dossier.

Celles-ci sont au nombre de trois : nous interrogerons tout d'abord la **thématique du secret** qui informe l'œuvre jusqu'à lui donner son titre. Nous étudierons ensuite **l'écriture du temps** à travers ses différents aspects : le tissage entre le présent et les différents passés, mais également l'inscription de la tragédie intime dans l'histoire collective. Enfin nous nous interrogerons sur l'ambiguïté générique de l'œuvre : **roman ou autobiographie ?**

**[NB : les références de page renvoient à l'édition du Livre de Poche]**

### Synopsis

Chétif et malingre, le narrateur a toujours eu du mal à saisir sa place auprès de ses parents, Maxime et Tania, aux corps d'athlètes. Il s'invente un frère, un roman familial, mais rien ne permet de combler le mal qui le ronge. A l'adolescence, la confidence d'une amie de la famille, Louise, lui fait découvrir le secret de ses parents, à travers des noms qu'il n'a jamais entendu prononcer : Robert, Hannah, Simon... En même temps que leur histoire, le narrateur apprendra la sienne et celle des siens.

### Fiche technique

Un film réalisé par	Claude MILLER
Ecrit par	Claude Miller, d'après le livre de Philippe Grimbert <i>Un secret</i>
Avec	Patrick BRUEL (Maxime) Cécile de France (Tania) Ludivine SAGNIER (Hannah) Julie DEPARDIEU (Louise) Mathieu AMALRIC (François)
Chef Opérateur	Gérard de Battista
Déco	Jean-Pierre Kohut-Svelko
Costumes	Jacqueline Bouchard
Production	Yves MARMION / UGC YM
Distribution	UGC Distribution

### Compléments pédagogiques

Les enseignants pourront également se reporter au supplément **Cinéclasse** édité par *Le Monde de l'Éducation* dans son **numéro 360** (Juillet-août 2007)

Les éditions du **Livre de Poche** publieront également un livret pédagogique de 64 pages comprenant :

- Une analyse thématique du roman
- Une analyse comparée film/livre
- Un entretien avec Philippe Grimbert
- Un entretien avec Claude Miller
- Un cahier de photos du film

<http://www.unsecret-lefilm.com> [Espace enseignants]

# I. L'écriture du secret

---

Avant de se lancer dans la lecture de l'œuvre, il peut être intéressant de réfléchir à son **titre** et à l'**horizon d'attente** que celui-ci convoque.

Un portrait publié par le magazine *Lire* de décembre 2004 révèle qu'*Un secret* n'était pas le titre que Philippe Grimbert avait choisi à l'origine pour son roman : il avait envoyé à son éditeur un manuscrit intitulé *Le cimetière des chiens*. Ce titre avait été refusé pour des raisons éditoriales et commerciales, les termes de "cimetière" et de "chiens" n'étant pas considérés comme "vendeurs". On peut essayer d'expliquer en quoi le titre finalement retenu était préférable :

- C'est un titre plus simple (groupe nominal) que le précédent (groupe nominal + complément du nom). Même s'il est déterminé par un article indéfini, il est aussi, paradoxalement, moins obscur que le précédent dont le référent (un lieu, une expression, une métaphore ?) nous échappe forcément au seuil de l'œuvre.

- C'est un titre attractif qui sollicite habilement la curiosité du lecteur ; d'emblée ce dernier sait que le récit comporte un mystère, qui va lui être dévoilé au cours de sa lecture. Les termes de "secret", "d'énigme" et de "mystère", sont des moteurs du romanesque délivrant une promesse de lecture palpitante et intense. A l'inverse, le premier titre suggérait peut-être une atmosphère trop mortifère, voire ennuyeuse.

- L'emploi de l'article indéfini ou numéral confère au titre *Un secret* une certaine modestie, une dimension anecdotique (il s'agit d'un secret parmi d'autres). Allié à la brièveté de l'ouvrage, ce caractère de modestie a peut-être été un argument de vente supplémentaire, dans une société pressée qui a perdu le temps et le goût de lire. Une des raisons du succès de l'ouvrage réside peut-être justement dans le fait que le récit de Philippe Grimbert dépasse de très loin la dimension anecdotique dans laquelle son titre semblait la confiner.

L'horizon d'attente du titre est balisé, il nous appartient de vérifier par la lecture de l'œuvre tout d'abord, puis le visionnage du film, comment cette dimension mystérieuse est mise en scène.

## 1/ Un secret, des secrets ?

Après la lecture, il est légitime de lever l'ambiguïté sur la classe grammaticale de "un" : s'agit-il d'un article indéfini ou d'un adjectif numéral ? On attend en effet la révélation d'un secret, et pas de plusieurs.

Chronologiquement, la première révélation faite par Louise au narrateur concerne sa judéité :

*Le lendemain de mes quinze ans, j'apprenais enfin ce que j'avais toujours su. J'aurais pu moi aussi coudre l'insigne à ma poitrine, comme ma vieille amie, fuir les persécutions, comme mes parents, mes chères statues. Comme tous ceux de ma famille. (p. 72)*

Cette révélation en appelle immédiatement d'autres (s'il est juif, c'est que ses parents le sont) qui concernent la "préhistoire" du couple formé par ses parents Maxime et Tania, et introduisent des personnages jusqu'à présent inconnus.

*Trois morts surgirent de l'ombre, dont j'entendis les noms pour la première fois : Robert, Hannah et Simon. Robert, le mari de Tania. Simon, le fils de Maxime et d'Hannah. J'ai entendu dire "le mari de Tania", "le fils de Maxime" et je n'ai rien ressenti. J'ai appris que mon père et ma mère, avant de devenir mari et femme étaient beau-frère et belle-sœur et je n'ai pas réagi. (p. 75)*

La suite du récit de Louise repris par le narrateur déploie tout un roman familial, avec ses personnages principaux (Maxime, Hannah, Simon) et secondaires (Robert, Thérèse...).

On peut tenter de résumer ainsi le secret caché par ses parents au narrateur et révélé par Louise : avant guerre les parents du narrateur ont été mariés chacun de leur côté, Maxime à Hannah et Tania à Robert (le frère d'Hannah). De cette première union Maxime a eu un fils avec Hannah, Simon. Robert, Hannah et Simon ont disparu pendant la guerre : Robert est mort dans un stalag du typhus (p.150). Simon et Hannah ont été arrêtés par la police française alors qu'ils tentaient de passer la ligne de démarcation pour rejoindre le reste de la famille à Saint-Gaultier. Bien des années après leur disparition, le narrateur apprendra qu'Hannah et Simon sont morts gazés dans le camp d'extermination Auschwitz, dès leur arrivée en déportation (p 167).

Ce secret n'est pas l'apanage de Tania et Maxime, toute la famille le partage et s'en fait le complice. Oncles, tantes, grands-parents font ainsi figure au narrateur de "société secrète, liée par un deuil impossible" (p. 63). Le narrateur enfant est lui-même le complice passif de ce secret, puisqu'il se refuse à interroger ses parents plus avant, "ne veut rien savoir" de leur trouble devant la réapparition de la peluche de Simon.

On peut estimer que le narrateur comme le lecteur atteignent le fond du secret lorsque Louise révèle dans quelles conditions Hannah est arrêtée et comment elle entraîne son fils avec elle :

*Louise et Esther retiennent leur souffle, elles la voient fouiller dans son sac, contempler ses papiers, les poser en évidence sur la table avant d'en sortir d'autres qu'elle tend à l'homme, sans lâcher son regard.*

Décontenancé, l'officier hausse les sourcils. A peine a-t-il jeté un œil sur le document qu'il aboie un ordre. Esther et Louise, paralysées, comprennent ce qui vient de se passer. On entend alors un trottement sur le parquet de la salle. Simon vient de sortir des toilettes et se précipite vers sa mère. Louise voudrait lui faire signe de se taire, de se diriger vers elle, mais il est trop tard. L'homme interroge Hannah du regard. Sans hésiter d'une voix calme, elle répond : "C'est mon fils." (p. 130-131)

Louise et Esther choisiront de cacher au reste de la famille les circonstances de l'arrestation de Simon et Hannah. (p137 : "Louise me dira qu'elles ne s'étaient senti ni l'une ni l'autre le courage d'évoquer l'acte suicidaire d'Hanna et avaient choisi de parler d'une imprudence, d'un oubli.") A son tour le narrateur dissimulera à son père les circonstances du drame alors qu'il les a apprises de la bouche de Louise (p.172 : "Surmontant ma crainte de le blesser je lui ai livré tout ce que j'avais appris, ne laissant dans l'ombre que l'acte suicidaire d'Hannah.")

On se rend compte que l'écriture entremêle un réseau de secrets (on peut y ajouter le désir secret de Tania et Maxime, mais aussi celui de Thérèse pour Maxime à Saint Gaultier, le silence que le narrateur garde sur son rire lors de la projection, etc) qui impliquent l'ensemble des personnages à des degrés divers et selon des relations complexes. Ces secrets touchent à la fois les drames intimes vécues par la famille Grinberg (la relation adultère entre Tania et Maxime, la perte de Hannah et Simon) et les horreurs collectives du nazisme.

On remarquera que ce qui constitue à la fois le nœud de l'intrigue et le fond du secret (l'acte suicidaire et infanticide d'Hannah) consiste précisément en une négation du secret. C'est le refus de se cacher qui a perdu Hannah et Simon, et cette double vérité (Hannah est juive, Simon est son fils) fait écho aux deux secrets initiaux : l'identité juive du narrateur et l'existence de son frère.

## 2/ Images du secret.

Le roman de Philippe Grimbert peut être lu comme un véritable travail de métaphorisation du thème du secret.

### a) Le roman

La première métaphore du secret est celle du "mur". Cette image est ambivalente, car elle évoque à la fois la protection derrière laquelle on se retranche mais aussi l'obstacle à franchir ; le "mur" est ce qui protège mais aussi ce qui enferme.

P.16 : *le geste de l'officiant, la croix humide imprimée sur mon front, ma sortie de l'église, serré contre le prêtre, sous l'aile brodée de son étole. Un rempart entre la colère du ciel et moi.*

P.17 : *Butant sans cesse contre le mur douloureux dont s'étaient entourés mes parents, je les aimais trop pour tenter d'en franchir les limites[...]*

p. 63 : *Aussi affectueux fussent-ils, une impalpable barrière laissait à bonne distance de moi oncles, tantes, grands-parents, interdisant les questions, repoussant toute confiance.*

P. 80 : *Aussi longtemps que possible, j'avais retardé le moment de savoir : je m'écorchais aux barbelés d'un enclos de silence.*

P.166 : *Persuadé d'avoir affaire à un nostalgique de Vichy, je m'étais muré dans un mutisme qui m'avait valu de redoubler ma terminale. Je voulus voir un signe dans cette mésaventure : je butais encore sur un mur*

Cette métaphore revient pour décrire le sentiment d'abandon total qui étreint Hannah, après la disparition de ses parents (p 123 : "Le premier mur vient de tomber"), et après l'annonce par Maxime que Tania les a rejoints à Saint-Gauthier (p 124 : "Le deuxième mur s'effondre avec fracas."), mais aussi pour exprimer l'oubli des siens qui permet à Maxime de se reconstruire à la Libération (p. 152 : "Un mur s'est élevé, qui étouffe leurs voix, il peine à en retrouver les intonations, il a oublié le timbre clair de son fils, les murmures de sa femme.").

Au fur et à mesure que le roman avance, la métaphore du mur évolue et se précise pour faire apparaître en filigrane l'image des camps de la mort ("enclos", "barbelés"), comme si la révélation du secret familial allait de pair avec la révélation des atrocités nazies.

La deuxième image qui exprime le secret, spécifiquement liée au personnage du narrateur, est celle de la faiblesse physique, de la maladie, comme si le secret rongait l'esprit mais aussi le corps. Cette maladie se donne d'autant mieux à voir à travers le corps de l'enfant et de l'adolescent qu'il contraste avec les corps "glorieux" de ses parents, sportifs de haut niveau.

P. 20 : *J'en étais le fruit, mais avec une jouissance morbide je me plantais devant le miroir pour inventorier mes imperfections : genoux saillants, bassin pointant sous la peau, bras arachnéens. Et je m'effarais de ce trou sous le plexus dans lequel aurait tenu un poing, creusant ma poitrine comme l'empreinte jamais effacée d'un coup.*

P. 25 : *Le manque de sommeil creusait chaque jour un peu plus mes joues, l'éclatante santé de mes parents contrastait encore davantage avec mon aspect souffreteux.*

P. 55 : *Enfin le résultat de l'union des deux athlètes est là, recueilli dans un linge : bien différent de celui dont ils ont rêvé, c'est un enfant fragile qu'il faut arracher à la mort.*

Là encore l'aspect maladif du narrateur enfant et adolescent ne manque pas d'évoquer les silhouettes décharnées des rescapés des camps. Le narrateur y fait lui-même allusion lorsqu'il apprend son hérédité juive en même temps que l'histoire de ses parents : *"Qu'allais-je donc faire de cet adjectif, collé à ma silhouette décharnée, semblable à celles que j'avais vues flotter dans des pyjamas trop grands ?"* (p. 73)

Au terme de la révélation, le narrateur subit une véritable transformation physique :

*"Mon apparence ne m'était plus une souffrance, je m'étoffais, mes creux se comblaient. Grâce à Louise, ma poitrine s'était élargie, le vide sous mon plexus s'était atténué, comme si la vérité y avait été jusque-là inscrite en creux. Je savais désormais ce que recherchaient les yeux de mon père lorsqu'ils fixaient l'horizon, je comprenais ce qui rendait ma mère muette. Pour autant je ne succombais plus sous le poids de ce silence, je le portais et il étoffait mes épaules."* (p 158)

En conclusion, on constate que l'écriture du secret, par le jeu des images et des métaphores, inscrit dans le récit personnel du narrateur la représentation des camps de la mort et de leurs victimes. Ainsi le roman dévoile-t-il le lien entre histoire intime et tragédie collective.

## **b) Le film**

La transposition cinématographique ne peut évidemment retranscrire telle quelle la polysémie des métaphores employées par l'auteur, ni de manière générale la richesse des jeux entre signifiant et signifié. En revanche le langage des images permet au réalisateur de tisser son propre réseau métaphorique, qui s'inspire de celui du livre en même temps qu'il l'enrichit.

### **Miroirs et fenêtres**

On peut s'arrêter sur les premières images du film, qui installent ses personnages et son univers visuel, et font ainsi figure de matrice à la représentation du secret.

Sur un fond qui s'apparente tout d'abord à un rideau de douche constellé de moisissures (impression donnée par la bande sonore qui laisse entendre un clapotis de gouttes d'eau) une ombre floue s'approche de nous pour parvenir au centre de l'image. L'ombre s'avère être le corps d'un enfant (le narrateur), et le rideau de douche une glace piquée dans laquelle le personnage s'observe.

A travers l'image du miroir cette scène introduit d'emblée le thème de la quête de soi, quête contrariée puisque la glace est piquée et le reflet imparfait. Mais elle installe aussi une atmosphère délétère, suggérée à la fois par le son (qui évoque l'humidité d'une geôle) et par l'image (le corps malingre de l'enfant). Cette atmosphère délétère est accentuée par antithèse avec le plan suivant, long travelling qui suit l'enfant mené par sa mère à travers la foule des baigneurs, sur les pelouses verdoyantes et l'atmosphère joyeuse du club aquatique. L'atmosphère souterraine et inquiétante du premier plan s'oppose à celle solaire et joyeuse des suivants, tandis que la singularité de l'enfant est mise en avant, son corps chétif et sa peau blanche s'opposant au corps athlétique et hâlé de sa mère, mais aussi à ceux, tout aussi sains et vigoureux, des autres adultes et enfants.

Ainsi le réalisateur met-il en scène dès les premières images l'écriture du secret, en reprenant sur un autre mode les motifs de la prison, de l'obstacle et du contraste des corps.

On retrouvera de nombreuses fois dans le film le motif du miroir déformant ou de la glace piquée. Elle ponctue en effet le passé du narrateur, puisqu'on le retrouve adolescent devant cette même glace, avant qu'il ne rencontre Rebecca, avant qu'il ne se bagarre lors de la projection. Habilement ce motif suggère que malgré l'ellipse temporelle, la même quête anime le même corps malade et que ce dernier se heurte toujours à l'absence de transparence.

De la même façon, c'est devant un miroir piqué que Maxime coiffe son fils Simon avant le drame, et c'est à travers une vitre qu'apparaît le visage déformé de Louise, qui ment, lorsqu'elle annonce que ce dernier et sa mère ont été arrêtés, à cause d'une "imprudence". Enfin, on voit le narrateur adulte essayer de dialoguer avec un jeune autiste dont la tête posée contre la vitre exprime à la fois le besoin de s'échapper et son impossibilité.

### **L'eau**

Comme on le voit dans ces premières images, le film donne beaucoup d'importance au thème de l'eau. L'eau de la piscine ou l'eau de la rivière à Saint-Gauthier, si elles permettent de mettre en scène le corps sensuel et sportif de Tania (qui tient de la sirène ou de l'ondine), symbolisent également l'oubli, le refoulement des souvenirs atroces. Elles évoquent les flots du Léthé, le fleuve de l'oubli qui séparait les Enfers du monde des Vivants.

Les plans sous l'eau reproduisent une volonté de fuir le chaos du monde, à travers l'étouffement des sons qui nous parviennent de loin. Comme le miroir piqué, les plans subaquatiques servent souvent de transition, de raccord entre différentes époques : ils permettent de véritables trouées narratives, propres à dire et à cacher en même temps.

### 3/ Secret et Culpabilité

#### a/ le roman

Si le livre insiste plutôt sur les **effets mortifères du secret** c'est que celui-ci est synonyme de culpabilité.

Dès les premières lignes du roman le secret est lié à l'expression d'une culpabilité, d'autant plus lourde qu'elle est inconsciente :

*"Honteux sans en connaître la cause, souvent coupable sans raison (...)" p. 12*

Cette culpabilité n'est que le reflet ou la conséquence de la faute originelle de Maxime et Tania, cette union adultère qui n'a pu exister que par la disparition d'Hannah et Simon :

*"Un vrai crime à ses yeux, répété nuit après nuit, exilant à chaque fois un peu plus Hannah et Simon." (p. 147)*

*"Mon père et ma mère, coupables aux yeux de tous, déchirés par leur désir, avaient-ils osé s'aimer au grand jour, se promener main dans la main sur les rives de la Creuse, afficher peu à peu leur liaison aux yeux de la famille ?" (p. 148)*

Le désir de Tania et Maxime puis leur union sont ainsi marqués du **sceau de la trahison et de la mort**.

C'est cette culpabilité qui est transmise au narrateur et incarnée par ses doubles successifs : le **frère imaginaire** qui semble incarner les qualités de Simon (fort, courageux, sportif), symétriques aux défaillances du narrateur (comme si, à la manière d'un vampire, l'un se nourrissait de l'autre) ; et le **chien en peluche** exhumé du grenier et baptisé du nom de Sim, à la fois témoin muet de la mort de Simon et fantôme du petit garçon. On peut voir en filigrane une réécriture du mythe de Caïn : le narrateur est à jamais marqué par le regard du père, qui le rend responsable de la mort de son frère : *"Mais son premier regard a laissé sur moi sa trace et régulièrement j'en ai retrouvé l'éclair d'amertume."*

Il est intéressant de remarquer que ce lien entre Désir et Mort, entre Eros et Thanatos, qui marque l'union entre Maxime et Tania se retrouve dans la culpabilité du narrateur enfant et adolescent, d'une part dans sa relation à son frère imaginaire, et d'autre part dans le déchaînement adolescent de sa libido.

Ainsi, le frère imaginaire, d'abord apaisant et protecteur, se révèle tyrannique et martyrise le narrateur. Mais ces violents corps à corps fantasmés par la narrateur n'excluent pas une certaine sensualité ambiguë :

*"Les années passant, il s'était transformé. De protecteur il était devenu tyrannique, moqueur, parfois méprisant. M'endormant au rythme de sa respiration je continuais cependant de lui confier mes peurs, mes défaites. Il les accueillait sans un mot mais son regard me réduisait à néant, il détaillait mes imperfections, soulevait les draps et étouffait un rire. Alors la colère m'envahissait, je le saisis à la gorge. Frère ennemi, faux frère, frère d'ombre, retourne à ta nuit ! Mes doigts dans ses yeux j'appuyais de toutes mes forces sur son visage pour l'enfoncer dans les sables mouvants de l'oreiller.*

*Il riait et tous deux nous roulions sous les couvertures, réinventant les jeux du cirque dans l'ombre de notre chambre. **Troublé par son contact, j'imaginai la douceur de sa peau.**" (p. 24)*

Mais c'est dans la crise qui déclenche la révélation que ce lien est le plus clair. Le narrateur insiste pendant plusieurs pages sur sa libido débridée d'adolescent, qui trouve à se nourrir jusque dans les images morbides des camps de concentration :

*"Les premières nudités qu'il m'était donné d'apercevoir à l'écran, taches pâles qui se détachaient sur fond gris des baraquements. Sachant trop bien ce que j'allais en faire une fois seul dans ma chambre, j'ai attardé mon regard sur ces chairs déjà profanées." (p. 65)*

Lors de la projection du documentaire projeté dans la classe, il est frappé par l'obscénité de la vision d'un corps de femme désarticulé, traîné nu par un soldat en uniforme :

*"La vision était trop forte, l'obscénité trop violente pour que je pense emporter cette image dans ma chambre. Je n'avais pourtant pas hésité certains soirs à en convoquer d'autres, comme après la fiction télévisée, lorsque j'avais fait mon choix dans la file des corps dénudés, désignant celui que je soumettrais à mon désir.*

*Mon voisin le capitaine d'équipe s'était agité sur le banc dès le début de la projection, profitant de l'obscurité il avait proféré à mi-voix quelques grossièretés qui avaient déclenché l'hilarité de la classe. Il étouffa un rire à la vue de ce corps obscène qui à chaque secousse ouvrait ses cuisses sur un triangle noir. Il me poussa du coude et je m'en tendis rire moi aussi, pour lui plaire. J'aurais aimé trouver quelque chose à dire, pour l'amuser. Il a imité l'accent allemand, il a dit : "Ach ! Chiens de juifs !" et j'ai ri encore une fois, plus fort. J'ai ri parce qu'il m'avait poussé du coude, parce que c'était la première fois que l'un de ces corps glorieux recherchait la complicité du mien. J'ai ri jus- qu'à la nausée. Soudain mon estomac s'est retourné, j'ai cru que j'allais vomir et sans prendre le temps de réflé- chir je l'ai frappé violemment au visage." (p 69)*

Comme si avec ce rire le narrateur profanait une dernière fois les sépultures d'Hannah et de Simon, et répétait ainsi à nouveau le "crime" de Tania et Maxime.

## b/ Le film

Pour adapter cette écriture de la culpabilité le film choisit de matérialiser les fantômes d'Hannah et de Simon, à Saint Gaultier après leur arrestation. On voit en effet tous les membres de la famille réunis autour d'une table, le regard vide, le visage fermé, pendant que les fantômes d'Hannah et de Simon, en chair et en os, vaquent à leurs occupations comme si de rien n'était, avant de sortir par la porte.

Ensuite il donne vie au frère inventé sous les traits d'une ombre parfois menaçante. Les effets sonores, notamment le martèlement des pas dans l'escalier ou les éclats de rires répétés, confèrent à cette ombre une matérialité pesante et inquiétante. On pourra conclure de ces effets, une impression "*d'inquiétante étrangeté*", dans la mesure où l'ombre, nécessairement légère, se révèle au contraire d'un poids incommensurable, poids qui étouffe le narrateur enfant.

Mais le film pousse la thématique du double plus loin, en mettant en parallèle les naissances de Simon et de François, ou en faisant le lien entre Sim et Echo : ainsi François débarrassé de sa culpabilité enlève le collier à la peluche, tout comme il enlèvera le collier à Echo une fois qu'il aura délivré son père de sa propre culpabilité.

En revanche, dans le film, tout ce qui renvoie aux désirs adolescents du narrateur est escamoté, jusqu'à son rire lors de la projection du documentaire. On peut estimer que l'écriture cinématographique se heurte ici à un tabou. Quand dans le roman la focalisation interne permettait d'éclairer et d'expliquer ce rire obscène, il risquerait à l'écran de choquer et de dérouter les spectateurs confrontés eux-mêmes à l'horreur des images. Cela nous permet de proposer une interprétation concernant l'introduction du personnage de Rebecca Finkel, qui n'existe pas dans le roman. Le narrateur noue une amitié amoureuse avec cette jeune fille explicitement juive. On peut imaginer que c'est cet amour naissant qui, entre autres, est profané par le rire du camarade.

# II. L'écriture du temps

---

## 1- Un passé à tiroirs

Le passé n'est pas uni ni linéaire dans *Un secret*.

Au présent de l'écriture s'oppose une **multitude de strates temporelles** qui entremêlent les **souvenirs du narrateur**, des plus lointains (son baptême dans la foi catholique) aux plus proches (la visite au cimetière des chiens qui déclenche le processus d'écriture), au récit d'épisodes de **la vie de ses parents** antérieurs à sa naissance, qu'ils soient réels (via le récit de Louise) ou inventés (le premier récit reconstitué par le narrateur enfant).

Il est néanmoins possible de faire une distinction fondamentale entre souvenirs du narrateur et récits de la vie de ses parents : les premiers sont narrés dans les temps traditionnels du récit, alors que les seconds utilisent le présent de narration.

### a) Le méandre des souvenirs.

Un peu à la manière d'une autobiographie (voir le **chapitre III**), *Un secret* est un récit rétrospectif, constitué par les souvenirs d'un narrateur qui se raconte à la première personne du singulier. Mais on se rend rapidement compte que ce récit ne suit pas un ordre chronologique : il est difficile dans les premières pages de situer les événements dans leur temporalité : baptême tardif, découverte de "Sim", invention d'un frère imaginaire, tous ces éléments se chevauchent sans qu'aucune date n'en vienne fixer le temps.

Cette complexité égare le lecteur, néanmoins elle est moins due à l'absence d'une chronologie linéaire qu'à la profonde dualité du "Je". En effet, ce dernier est à la fois le "je narré", englué dans le secret et le "je narrant", qui en toute logique en sait plus que le premier, puisqu'il a eu accès à la révélation.

Cette dualité occasionne des difficultés de compréhension, mais participe également à la construction de l'atmosphère du secret.

Ainsi la première phrase : "*Fils unique, j'ai longtemps eu un frère.*" ne peut que plonger le lecteur dans le doute. On perçoit bien que le narrateur a eu un frère bien qu'il ait été fils unique, mais cette assertion est mise à distance par la syntaxe et notamment l'adverbe "*longtemps*", comme si l'énoncé était davantage le constat d'une erreur qu'une affirmation.

Autre exemple, le baptême :

*Mon baptême avait eu lieu si tard que j'en gardais intact le souvenir : le geste de l'officiant, la croix humide imprimée sur mon front, ma sortie de l'église, serré contre le prêtre, sous l'aile brodée de son étole. (p16)*

Ce souvenir inscrit le narrateur dans la culture catholique. Mais quelques lignes plus loin il instille le doute :

*Malgré ces précautions la vérité affleurait, accrochée à des détails : quelques feuilles de pain azyme trempées dans de l'œuf battu et dorées à la poêle, un samovar modern style sur la cheminée du salon, un chandelier enfermé dans le buffet, sous le vaisselier. (p17)*

Anticipant sur le récit de Louise, le "je narrant" nous délivre des indices, dévoile des bribes du secret.

Si donc le fil suivi par la narration est moins celui de l'ordre chronologique que celui d'une prise de conscience avec ses stases ("*J'ai longtemps eu un frère*" p. 11, "*J'ai longtemps été un petit garçon qui se rêvait une famille idéale*" p. 35) ses anticipations (les intuitions de l'enfant et de l'adolescent), ses brusques accélérations (les révélations), c'est parce que le statut du sujet est complexe, le narrateur distillant à destination du lecteur des indices dont son personnage ne peut pas avoir conscience.

### b) Le roman familial : mythe et réalité

L'écriture du passé ne concerne pas uniquement le sujet : son histoire personnelle est en effet marquée par une histoire bien antérieure, à laquelle il n'a pas participé. Cette "**pré-histoire**" se livre dans le récit de deux manières, tout d'abord sur le mode mythique, puis sur le mode réel.

Frustré par le silence de ses parents et les non-dits familiaux, l'enfant compense par l'imagination et se bâtit un véritable roman familial à partir des bribes de souvenirs et d'anecdotes que lui ont livré ses parents ou leurs proches :

*J'ai longtemps été un petit garçon qui se rêvait une famille idéale. A partir des rares images qu'ils me laissaient entrevoir j'ai imaginé la rencontre de mes parents. Quelques mots lâchés sur leur enfance, des bribes d'informations sur leur jeunesse, sur leur idylle, autant de parcelles sur lesquelles je me suis jeté pour construire mon improvable récit. J'ai dévidé à ma façon l'écheveau de leur vie et, de même que je m'étais inventé un frère, j'ai fabriqué de toutes pièces la rencontre des deux corps dont j'étais né, comme j'aurais écrit un roman.*

*La pratique du sport, leur passion commune, avait réuni Maxime et Tania : mon histoire ne pouvait commencer que dans le stade où je les accompagnais si souvent. (p35)*



A la suite de ce passage le récit abandonne page 36 les temps du passé pour le présent de narration, marquant la différence entre passé vécu par le narrateur et passé imaginé :

*L'Alsacienne étend ses terrains de sport, sa piscine et ses gymnases en bordure de Marne. (...) Maxime est le fleuron de cette troupe, il brille dans le gymnase, terrasse ses adversaires à la lutte gréco-romaine, effectue sans effort la croix de fer aux anneaux. (...) Tania est la seule à percevoir les lignes invisibles qui traversent le stade.*

Le narrateur bâtit un véritable roman familial, dans lequel, ses parents, les dieux du stade, vivent un amour passionné à Paris et à Saint-Gaultier, traversant l'Histoire sans être inquiétés par ses horreurs. On lit néanmoins en creux la tentative de répondre aux malaises du présent : le narrateur émet l'hypothèse d'un amour tellement puissant entre Maxime et Tania qu'il aurait suffi à Maxime, peu pressé d'accueillir un enfant dans le couple.

La révélation de Louise contredit ce passé mythique et plonge le narrateur dans sa véritable préhistoire. Ce nouveau récit au présent, qui occupe tout le chapitre IV (pages 83 à 154) se surimpose au précédent. Le narrateur apprend que ses parents ont été mariés chacun de leur côté à Hannah et Robert, qu'un autre lui-même, Simon, a déjà existé, et que tous ces personnages ont été engloutis par l'horreur de la Seconde Guerre mondiale.

Néanmoins si la révélation de Louise contredit le passé mythique, elle ne l'abolit ni ne se substitue à lui. Passé fantasmé et passé révélé ne s'opposent pas, ils sont au contraire les **deux faces complémentaires** d'un même roman familial, et éclairent les figures de Tania et Maxime d'une lueur différente, solaire dans un cas et tragique dans l'autre :

*J'ai ajouté de nouvelles pages à mon récit, nourries par les révélations de Louise. Une seconde histoire est née, dont mon imagination a rempli les blancs, une histoire qui ne pouvait cependant effacer la première. Les deux romans cohabiteraient, tapis au fond de ma mémoire, chacun éclairant à sa façon Maxime et Tania, mes parents, que je venais de découvrir. (p. 85)*

## a) Le film et le traitement du temps

A l'opposition entre l'histoire du narrateur (raconté aux temps du passé : passé simple, imparfait, passé composé) et sa préhistoire, mythique ou réelle (racontée au présent de narration), le film substitue une autre dichotomie, matérialisée de la manière la plus visuelle qui soit : il oppose le présent du narrateur adulte (incarné par Mathieu Amalric) filmé en Noir et Blanc, à un passé filmé en couleur (celui de l'enfance et de l'adolescence du narrateur mais aussi celui des parents avant sa naissance).

On remarquera l'originalité de ce choix, qui va à rebours de la convention cinématographique habituelle : celle-ci consiste à montrer le présent en couleurs et le passé en noir et blanc (la couleur ne s'étant généralisé dans la photo grand public et au cinéma qu'à partir des années 1960, le noir et blanc est associé à la période antérieure, et par métonymie au passé en général opposé au présent).

Peut-être inspiré par un passage du roman ("*les événements dont j'ai appris les détails dans mon livre d'histoire, l'Occupation, Vichy, le sort des juifs, la ligne de démarcation, ne se réduisaient plus aux titres en gras d'un manuel scolaire, ils s'animaient soudain, photos en noir et blanc qui retrouvaient leurs couleurs*", p. 38), cet effet parvient habilement à retranscrire le présent de narration utilisé dans le roman. De la même manière que le présent de narration a pour effet de faire partager au lecteur avec davantage d'intensité les événements du récit, les couleurs vives et chatoyantes (le bleu de l'eau de la piscine, le vert de la campagne à Saint-Gaultier, la luminosité qui baigne chacune de ces séquences) montrent à quel point le passé est vivace et présent.

Peindre le passé en couleurs et le présent en noir et blanc, c'est dire également combien le passé qui est en théorie un temps mort l'emporte en fait sur le présent. Si le présent est mort à ce point, c'est justement que le passé est encore trop vivace, encore trop présent ; en effet, tant que le secret perdure, le refoulement de la vérité mine les corps et les esprits et le processus de destruction se poursuit.

Par ailleurs, en entrecroisant les passés au présent, en les faisant se répondre par des effets d'échos et de symétrie, le film obéit à la logique profonde de la narration du roman, qui mêle en permanence les secrets et leur révélation, la vérité et les mensonges.

## 2- L'écriture de l'Histoire

Contredisant la modestie et le caractère apparemment anecdotique de son titre, *Un secret* articule l'intime au collectif, le roman familial des Grimbert/Grinberg à l'Histoire. Dès les premières pages le narrateur inscrit le secret familial dans l'histoire collective :

*L'œuvre de destruction entreprise par les bourreaux quelques années avant ma naissance se poursuivait ainsi, souterraine, déversant ses tombereaux de secrets, de silences, cultivant la honte, multipliant les patronymes, générant le mensonge. Défait, le persécuteur triomphait encore. (p. 16)*

Par la suite c'est un documentaire sur les camps d'extermination, projeté en classe dans le cadre du cours d'Histoire, qui déclenchera la crise qui amènera à la révélation. Enfin le livre se clôt avec l'inscription de Simon dans "*l'ouvrage consacré aux enfants de France morts en déportation*" que publient les époux Klarsfeld. Si les parents Tania et Maxime sont enterrés au Père Lachaise, la sépulture de Simon semble ne pouvoir être que collective.

## a/ Comment le roman écrit-il l'Histoire ?

Le narrateur choisit de raconter l'Histoire comme l'ont vécu ses personnages : au présent. Il s'agit comme l'indique le passage cité plus haut ("*les événements dont j'ai appris les détails dans mon livre d'histoire...*" p. 38) de rendre leurs couleurs aux photos en noir et blanc.

On citera évidemment le choix du présent de narration, mais également du refus de références historiques, dates et noms propres (Hitler, Pétain ne sont pas nommés) qui mettraient les événements à distance.

On peut étudier le passage suivant, caractéristique :

*L'Autriche est annexée, la Pologne envahie, la France entre en guerre. Les pages défilent : victoire de l'Allemagne nazie, signature de l'armistice, instauration du régime de Vichy. Des noms claquent, criés dans les rues par les vendeurs de journaux, des visages s'affichent, auxquels la France va confier sa destinée. On voit défiler des chars, des troupes de conquérants descendre au pas de l'oie les Champs-Élysées. Sur la terrasse du Trocadéro un homme en grand uniforme, les mains dans le dos, contemple la tour Eiffel d'un œil de propriétaire. Le mal se répand, en quelques mois les valeurs s'inversent et les figures jusque-là familières deviennent l'incarnation du danger. Ceux qui assuraient la sécurité, réglaient la circulation, tamponnaient les papiers officiels, deviennent les auxiliaires zélés d'un projet implacable, fonctionnaires dont la simple signature peut bouleverser un destin. L'ennemi n'est plus seulement reconnaissable à ses uniformes vert-de-gris, à ses longs imperméables, il peut aussi se dissimuler sous les manches de lustrine des employés de mairie, sous la pélerine des sergents de ville, sous l'autorité des préfets et jusque dans le regard amical des voisins. Le gros autobus à plate-forme qui transportait les citadins à leur travail, déposait ses voyageurs devant jardins et cinémas, va s'alourdir de cargaisons d'hommes et de femmes chargés de balluchons. La quinze-chevaux qui emmenait des familles heureuses sur la route des vacances s'arrête désormais au petit matin devant les porches des immeubles pour y semer la terreur. (p. 98-100)*

La narration nous livre une représentation de l'Histoire en accéléré, comme si elle faisait défiler des titres de unes. Les énumérations et les asyndètes, les rythmes ternaires des premières lignes procurent un effet saisissant de vitesse, mais rendent aussi compte d'une véritable "machine infernale" qu'il apparaît impossible d'enrayer, la tragédie collective se glissant dans les ellipses. On constate la volonté de restituer une atmosphère à travers des "petits faits vrais" accumulés qui expriment une véritable métamorphose. À l'ambiance insouciant des années d'avant-guerre, marquées par les loisirs et les vacances (qui font allusion aux congés payés de 1936 : "*jardins et cinémas ; route des vacances*"), succède une menace terrifiante : "*projet implacable ; l'ennemi ; semer la terreur*".

Ces traits stylistiques d'une écriture qui juxtapose des scènes, où l'anonymat frappe les figures historiques comme les victimes, procure un effet moins solennel et une émotion plus authentique, comme si le narrateur faisait défiler des images d'archives sans commentaires qui parleraient d'elles-mêmes :

*Il n'ignore pas que la menace se rapproche. Elle a pris le visage de celui que l'Allemagne a hissé au pouvoir. Il ne peut se défaire de l'image du pantin sinistre dont les vociférations lui ont rendu odieuse une langue qui jusque-là l'avait bercé de ses lieder, de ses opéras, l'avait nourri de sa littérature et de sa philosophie. Les pages tournent de plus en plus rapidement, leurs images gagnent en précision. On y voit des files d'attente, des ménagères qui patientent une journée entière pour payer à prix d'or une viande de dernière qualité, quelques légumes jusque-là méprisés et du pain qu'il faudra trancher le plus finement possible. Mais surtout elles donnent raison aux prévisions les plus pessimistes de Joseph lorsqu'elles montrent des hommes qui ramassent des ballots ficelés à la hâte et s'entassent dans des autobus sous le contrôle de la police française. Plus tard ces mêmes images en noir et blanc projeteront aux yeux des incrédules les portes de wagons plombés, le brouillard de gares dont on ne revient pas. (p. 101-102)*

## b/ Comment le film transpose-t-il cette écriture de l'Histoire ?

Par l'enregistrement de la réalité, la présence des acteurs à l'écran, le cinéma n'a pas de difficulté à filmer ses personnages "au présent" : c'est son temps naturel. En revanche il lui est plus difficile d'inscrire ce présent dans l'Histoire. Le film choisit de montrer l'Histoire à travers des images d'archives. Ainsi l'apparition des corps glorieux des parents suscite l'insertion d'images filmées lors des Jeux Olympiques de 1936, distillant une ironie tragique. De la même façon, le film insère un extrait de *La Grande Illusion* de Jean Renoir. Tous ces procédés permettent de creuser la trame familiale et de l'articuler à la tragédie collective.

Mais le plus intéressant est la façon dont, par deux fois, le film reproduit l'accélération de l'écriture qui retrace les grandes étapes de la Seconde Guerre mondiale. Une lanterne magique tournant sur elle-même sur un fond noir et dans une pluie de cendres montre des images d'archive d'avions de combat. Plus tard la même lanterne magique montre des scènes de liesse sous une pluie de flocons tricolores, ces deux plans retracent donc les combats et la libération. La bande sonore (sirènes d'avion, explosions, foule en liesse, mais aussi une chanson de Maurice Chevalier) permet d'enrichir les extraits.

### 3- Le temps retrouvé

La finalité de la trame narrative d'*Un secret* se donne à lire en deux temps.

Il s'agit en levant les secrets, en rétablissant la vérité, en remplissant les trous de la mémoire, de faire naître les êtres à eux-mêmes (le narrateur retrouve son identité et devient un homme) et de les délivrer du fardeau de culpabilité qui les écrase.

Tout d'abord le narrateur est délivré par le récit de Louise :

*Les révélations de mon amie ne m'avaient pas seulement rendu plus fort, elles avaient aussi transformé mes nuits : je ne luttais plus avec mon frère, maintenant que je connaissais son nom. (...) Mon apparence ne m'était plus une souffrance, je m'étoffais, mes creux se comblaient. Grâce à Louise ma poitrine s'était élargie, le vide sous mon plexus s'était atténué, comme si la vérité y avait été jusque là inscrite en creux. (...) Depuis que je pouvais les nommer, les fantômes avaient desserré leur étreinte : j'allais devenir un homme. (p. 157-158)*

Ensuite c'est à son tour de délivrer son père (et dans une moindre mesure sa mère) de son secret, ce qui occasionne de manière discrète et émouvante l'abolition de la distance qui séparait depuis des années le père et le fils :

*Après une profonde inspiration j'ai continué. J'ai prononcé le nom d'Hannah et celui de Simon. Surmontant ma crainte de le blesser je lui ai livré tout ce que j'avais appris, ne laissant dans l'ombre que l'acte suicidaire d'Hannah. Je l'ai senti se raidir, serrer ses mains sur ses genoux. J'ai vu blanchir ses jointures mais, décidé à poursuivre, je lui ai donné le numéro du convoi, la date du départ de sa femme et de son fils pour Auschwitz, celle de leur mort. Je lui ai dit qu'ils n'avaient pas connu l'horreur quotidienne du camp. Seule la haine des persécuteurs était responsable de la mort d'Hannah et de Simon. Sa douleur d'aujourd'hui, sa culpabilité de toujours ne devaient pas permettre à cette haine d'exercer encore une fois ses effets. Je n'ai rien dit de plus. Je me suis levé, j'ai tiré les doubles rideaux, ouvert la porte et demandé à ma mère de nous rejoindre. Et j'ai tout répété, afin qu'elle sache, elle aussi. Mon père est sorti de sa chambre pour dîner avec nous. Au moment où je partais me coucher, il m'a arrêté, d'une pression légère de sa main sur mon épaule. Je l'ai serré dans mes bras, ce que de ma vie, je n'avais encore jamais fait. (p.172-173)*

Alors que le récit de Louise s'étirait sur une longue période et de nombreuses pages, la révélation du narrateur à son père est résumée dans une courte scène au symbolisme éloquent : les doubles rideaux et la porte symbolisent l'obstacle, et le geste de les ouvrir exprime la suppression de ces obstacles.

Une dernière étape est toutefois constituée par l'"*Epilogue*" (p. 177 à 185) qui permet au narrateur d'enterrer ses morts, au propre (ses parents) comme au figuré (Simon), et de nommer l'Histoire, à travers le personnage de Pierre Laval qui l'avait laissé muet lors de l'examen du baccalauréat. Il met également en scène la fille du narrateur, Rose : dans ce cimetière des chiens (qui renvoient aux chiens des Grimbert, Sim et Echo), une transmission s'opère, une filiation s'exerce, qui avait été contrariée à la génération précédente.

Le film parvient à retranscrire cette impression de temps retrouvé en montrant pour la première fois le présent en couleurs, comme si l'Histoire ne pesait plus sur les épaules du narrateur.

# III - Les enjeux de l'écriture autobiographique

---

## 1/ Roman ou autobiographie

A quel genre appartient *Un secret*, romanesque ou autobiographique ?

La question mérite d'être posée puisqu'elle met en jeu des éléments fondamentaux au niveau de la lecture qui sont la véracité du récit et la sincérité du scripteur, et que sur ce point *Un Secret* cultive les ambiguïtés.

Philippe Grimbert prend la précaution de préciser "*Roman*" sous le titre inaugural de son œuvre (p. 5 de l'édition du Livre de Poche). Néanmoins plusieurs indices peuvent nous inciter à une lecture autobiographique : la narration au "je" de la première personne, l'homonymie entre le narrateur et l'auteur.

Il est aisé d'établir un glissement de fait entre le narrateur nommé Grimbert et l'auteur nommé Philippe Grimbert. Mais le narrateur d'*Un Secret* est à moitié anonyme : si l'on sait que son patronyme est "Grimbert", il n'aura jamais de prénom (alors que tous les autres personnages en sont dotés).

Il nous semble pertinent de dresser un parallèle entre le "je" du narrateur d'*Un secret* et le "je" proustien, qui se dissimule et se montre à la fois. Si dans *A la recherche du temps perdu* le narrateur se fait appeler à deux reprises "Marcel", rien ne sera dit de son patronyme. Philippe Grimbert fait ici l'inverse en taisant le prénom de son narrateur mais en lui donnant son propre patronyme. On pourrait donc ranger *Un secret* dans la même catégorie que la *Recherche*, celle de "roman intime", ou encore "roman personnel". Plusieurs chapitres s'ouvrent d'ailleurs sur une même structure phrastique, alliant le passé composé et l'adverbe "longtemps" : "*Fils unique, j'ai longtemps eu un frère*" ; "*Longtemps mon frère m'a aidé à surmonter mes peurs.*", "*J'ai longtemps été un petit garçon qui se rêvait une famille idéale*", rappelant le mémorable "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*"...

On peut donc considérer qu'à l'intérieur même du genre romanesque explicitement convoqué par l'auteur, des enjeux autobiographiques se dessinent qu'il est légitime d'étudier.

## 2/ Le témoignage

La présence en creux de l'Histoire appelle évidemment la fonction testimoniale souvent attachée au genre autobiographique. Ainsi pour s'en tenir à la seule période de la Seconde Guerre Mondiale, les récits autobiographiques de Primo Levi, (*Si c'est un homme*), de Robert Antelme (*L'espèce humaine*), de Jorge Semprun (*L'Écriture ou la vie*) ont porté à la connaissance de tous les atrocités des camps d'extermination nazis. On peut également citer le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, qui recueille de nombreux témoignages de survivants des camps.

Si le narrateur n'a pas connu personnellement l'expérience de la déportation, il entend lutter contre "l'œuvre de destruction entreprise par les bourreaux" qui se poursuit par l'oubli : "*Simon et Hannah, effacés à deux reprises : par la haine de leurs persécuteurs et par l'amour de leurs proches*" (p. 81)

S'il ne témoigne pas de sa propre expérience, il entend témoigner "pour", et sauver Simon de l'oubli. De même qu'il a offert à ses parents une sépulture réelle (p. 184) il offre une sépulture symbolique à Simon.

La volonté de savoir se double ainsi d'une volonté de faire savoir, d'une transmission de la mémoire. Le narrateur se rend au Mémorial de la déportation pour savoir ce qui est arrivé à Hannah et Simon après leur arrestation (p. 167-168), et l'apprend à son père qui n'avait jamais effectué la recherche.

Surtout, dans l'épilogue, le narrateur mène cette démarche à son terme en inscrivant Simon dans la mémoire collective :

*"Peu de temps après j'étais retourné au Mémorial, ayant lu dans la presse que les Klarsfeld envisageaient de publier un ouvrage consacré aux enfants de France morts en déportation. J'avais déposé au service de documentation la photo de Simon conservée dans le tiroir de mon bureau, accompagnée des renseignements demandés. Quelques mois plus tard je recevais le gros livre noir, le terrible album rempli de sourires, de robes et de costumes du dimanche, de coiffures apprêtées, dans lequel il figurait, clignant des yeux sous le soleil, devant son rempart d'épis de blé.*

*Des années après que mon frère avait déserté ma chambre, après avoir mis en terre tous ceux qui m'étaient chers, j'offrais enfin à Simon la sépulture à laquelle il n'avait jamais eu droit. Il allait y dormir, en compagnie des enfants qui avaient connu son destin, sur cette page portant sa photo, ses dates si rapprochées et son nom, dont l'orthographe différait si peu du mien. Ce livre serait sa tombe." (p. 185)*

Il est permis de lire de deux façon cette dernière phrase : placé à cet endroit, l'adjectif démonstratif ("**ce** livre"), s'il réfère explicitement et anaphoriquement au livre-mémorial des Klarsfeld, peut renvoyer également (de manière cataphorique cette fois) au roman en train de s'achever. On remarquera pour étayer cette interprétation qu'*Un Secret* est dédié (p. 7 de l'édition du Livre de Poche) "*A Tania, Maxime et Simon*".

### 3/ Les pouvoirs de la parole

*Un secret* de Philippe Grimbert met en scène les **pouvoirs libérateurs et thérapeutiques de la parole** : la libération du secret guérit à la fois le malaise psychologique du narrateur et ses défaillances physiques que la médecine n'a pas su traiter (cf p. 20 : "*Cabinets de médecins, dispensaires, hôpitaux. (...) Chaque semaine ma mère m'accompagnait dans l'un de ces lieux devenus familiers (...). Des années passées à soigner cette anatomie défaillante.*")

On peut convoquer la notion de **résilience** théorisée et popularisée par le psychologue Boris Cyrulnik qui évoque la capacité humaine à surmonter un traumatisme, de la même manière que certains métaux ont la capacité de reprendre leur structure après un coup. Philippe Grimbert utilise lui même cette métaphore de l'empreinte laissée par un coup :

*"... ce trou sous le plexus dans lequel aurait tenu un poing, creusant ma poitrine comme l'empreinte jamais effacée d'un coup."* (p. 20)

*"Mon apparence n'était plus une souffrance, je m'étoffais, mes creux se comblaient. Grâce à Louise ma poitrine s'était élargie, le vide sous mon plexus s'était atténué, comme si la vérité y avait été jusque-là inscrite en creux."* (p. 158)

Plus largement, en soulignant les pouvoirs du psychisme, en mettant à jour l'existence de savoirs inconscients ("*j'apprenais enfin ce que j'avais toujours su*", p. 72), en soulignant les pouvoirs curatifs de la parole, *Un Secret* fait largement appel aux notions de la psychanalyse.

A la fin du roman, le narrateur compare d'ailleurs le cabinet de Louise l'infirmière à celui d'un psychanalyste, et fait allusion à la profession qu'il exercera plus tard :

*"Ma découverte de la psychanalyse durant les cours de philosophie fut décisive. Plus tard, lorsque l'on me demandait quelle avait été ma motivation pour entreprendre de telles études, je saurais quoi répondre : Louise, qui savait si bien écouter, m'avait ouvert les portes, elle m'avait permis de dissiper les ombres, m'avait restitué mon histoire. Je savais quelle place j'y occupais. Délivré du fardeau qui pesait sur mes épaules j'en avais fait une force, j'en ferais de même avec ceux qui viendraient à moi."* (p. 169)

Prenant cette allusion au pied de la lettre, le film choisit de nous présenter le narrateur adulte, dans le premier tiers du film, dans une fonction thérapeutique auprès d'un jeune patient. On pourrait d'ailleurs évoquer en parallèle le travail mené par Bruno Bettelheim avec ses patients autistes (on sait que Philippe Grimbert s'est lui-même occupé de jeunes patients autistes), travail recensé dans son ouvrage intitulé *La Forteresse vide*. Bettelheim a travaillé sur la **comparaison entre l'autisme et l'expérience des camps**, qu'il a lui-même vécue. On peut d'ailleurs comparer, toutes proportions gardées, l'enfance du narrateur, marquée par l'isolement et le silence, à la condition autistique :

*Certaines victimes des camps de concentration avaient perdu leur humanité en réaction à des situations extrêmes. Les enfants autistiques se retirent du monde avant même que leur humanité se développe vraiment. Y aurait-il un lien, me demandai-je, entre l'impact de ces deux sortes d'inhumanité que j'avais connue : l'une infligée pour des raisons politiques aux victimes d'un système social, l'autre un état de déshumanisation résultant d'un choix délibéré (si l'on peut parler de choix à propos de la réaction d'un nourrisson) ? En tout cas, ayant écrit un livre sur la déshumanisation dans les camps de concentration allemands, ce qui me préoccupa ensuite fut ce livre sur l'autisme infantile[...]*

*Quant à moi, ce furent les camps de concentration allemands qui me conduisirent à chercher, de la manière la plus immédiate et la plus personnelle, quels genres d'expériences pouvaient déshumaniser. J'avais fait l'expérience, sans savoir si elle finirait un jour, d'être à la merci de forces sur lesquelles je ne pouvais avoir aucune influence. C'était l'expérience de **vivre isolé de sa famille** et de ses amis, d'être **sévèrement restreint dans l'échange des informations**. En même temps, je me sentais soumis à une manipulation quasi totale par un environnement qui semblait tout faire pour détruire mon existence indépendante, sinon ma vie. (*La Forteresse Vide*, "Le monde de la rencontre", p. 24-25, Gallimard)*

## 4/ Film et autobiographie

La transposition du roman au film permet de lever la tentation d'une lecture autobiographique : d'une part la signature de Philippe Grimbert, l'auteur du roman, s'efface derrière celle de Claude Miller, l'auteur du film ; d'autre part, en incarnant le narrateur adulte dans la personne d'un acteur, Mathieu Amalric, le film accentue sa dimension romanesque.

On pourra remarquer que le film attribue un prénom au narrateur, "François", alors que le silence du roman permettait de conserver l'ambiguïté. "François" peut apparaître comme un énième double de Philippe, puisque la fricative en initiale "F" rapproche les deux prénoms. Mais ce choix apparaît surtout symbolique par son inscription de l'Histoire dans le prénom même (France/François) de celui qu'elle aura marqué au fer.

Se détachant des enjeux autobiographiques, l'adaptation rapproche *Un Secret* de ces romans qui ont mis en scène la Shoah à travers des tragédies individuelles ou familiales. On pense ainsi à un roman comme *Le choix de Sophie* de William Styron (1976), lui-même porté au cinéma par le réalisateur Alan J. Pakula (1983) : la tragédie de Sophie, victime que la barbarie nazie transforme en bourreau matricide, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'Hannah, que Philippe Grimbert dépeint sous les antiques traits de Médée : "*Hannah la timide, la mère parfaite, s'est transformée en héroïne tragique, la fragile jeune femme est soudain devenue une Médée, sacrifiant son enfant et sa propre vie sur l'autel de son amour blessé.*" (p. 127)

---

### Credits

Ce dossier a été réalisé par Florence Salé, professeure de Français au lycée Eugène Delacroix à Drancy (93), pour [Zerodeconduite.net](http://Zerodeconduite.net) et l'Agence Cinéma Education. Merci à Alexandre Chouraqui et UGC Distribution pour leur concours.

# Questionnaire de lecture

## Le livre

- 1- Quel est le nom de famille du narrateur ? En quoi est-ce important ?
- 2- Que découvre le narrateur alors qu'il est enfant dans la chambre de service ?
- 3- Comment le narrateur imagine-t-il la rencontre entre ses parents ?
- 4- Comment cette rencontre a-t-elle véritablement eu lieu ?
- 5- Dans quelles circonstances Louise révèle-t-elle "son secret" au narrateur ?
- 6- Qui est Simon ? Quelle est sa différence avec le narrateur ?
- 7- Qu'est-ce que le narrateur adulte continue de cacher à son père ?
- 8- Le titre initial était *Le cimetière des chiens*, pourquoi à votre avis ?
- 9- Comment comprenez-vous la dernière phrase de l'œuvre : "Ce livre serait sa tombe" ?

## Le film

- 10- Combien d'interprètes jouent le rôle du narrateur François ? Pourquoi ?
- 11- Comment expliquez-vous le recours à la voix off ?
- 12- Etudier le traitement de l'image en couleur et en noir et blanc, a-t-il une signification ?
- 13- Quels passages le film ajoute ou omet-il ? Pourquoi à votre avis ?
- 14- Comment à vos yeux le thème du secret est-il mis en scène ?
- 15- Trouvez-vous qu'il s'agit d'une adaptation fidèle ?