

nal et parfois hardi, souvent évoqué dans le présent volume, en même temps qu'il est redevable de Mendelssohn et Schumann.

La transdisciplinarité appelée par le sujet de la présente publication n'est véritablement servie que par la contribution, placée en fin d'ouvrage, de Damien Erhardt. Intéressante est la chronologie du « positionnement de Gouvy dans le champ musical » à la lumière de la « transmission transculturelle dans le 'sous-champ de l'appropriation beethovénienne' ». Durant une « phase de latence » (1848–1861), le Gouvy symphoniste est à l'apogée de son occupation d'un espace culturel transfrontalier, « avant-gardiste » en France répondant à l'horizon d'attente du public allemand. La « phase d'échange intensif » (1861–1905) est celle où s'accroît la réception française de Beethoven, en particulier dans l'œuvre et le discours de Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy, pour échafauder une nouvelle école française qui, sous l'influence de Liszt, relativise fortement l'importance de la musique instrumentale pure.

De la position de parangon de la modernité qu'il occupait en France avant 1870, Théodore Gouvy passe à celle de conservateur, ce qui pour Damien Erhardt explique le fait qu'il se soit consacré de plus en plus à la scène lyrique. Nous regrettons malgré tout que dans un tel article, l'arsenal conceptuel largement emprunté à Pierre Bourdieu, en raison des limites imparties par la forme des actes d'un colloque, l'emporte sur la mention précise des œuvres, dont on aura certes pris connaissance de façon discontinue à travers l'ensemble de l'ouvrage. Enfin, nous sommes d'avis que pour un premier contact avec l'œuvre et la personne de Théodore Gouvy, la consultation de ces actes devra s'accompagner de la lecture annexe d'une notice biographique complète.

Sofiane Boussahel, Paris

Vatter, Christoph : *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 42), 349 p.

Y a-t-il une vision filmique de l'histoire ? L'historien Marc Ferro posait la question au milieu des années 1970 et Christoph Vatter, en s'essayant au comparatisme entre les mémoires collectives allemandes et françaises sur l'Holocauste et la collaboration, continue d'apporter des éléments de réponse à une interrogation de plus en plus prégnante. En effet, à une période où l'historien contemporain fait face à la démultiplication des sources et des moyens de diffusion de l'image animée, l'influence des fictions sur la compréhension de l'histoire est davantage sujette à discussion. Ainsi l'étude de Christoph Vatter

se place non seulement dans un cadre franco-allemand, mais plus largement dans un contexte où l'image animée est un objet d'étude privilégié. Cependant, l'analyse des longs métrages de fiction nécessite une série de précautions théoriques. L'auteur en fait l'usage en introduction à ses travaux en ouvrant ceux-ci aux écrits sociologiques de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective, ainsi qu'au travail entrepris sur ce même sujet par Pierre Nora, ou encore celui sur l'imaginaire national de Benedict Anderson pour qui les produits culturels se révèlent particulièrement symboliques de l'amour porté à la nation.

C'est à partir de ces acquis théoriques que Vatter met en œuvre une entreprise comparatiste à laquelle les sciences sociales sont aujourd'hui sensibles. Mieux, le livre de Christoph Vatter essaie de réaliser une histoire comparative à partir des représentations : dans le flux d'images qui nous enveloppe, la tentative est louable et l'évolution chronologique qui éclaire ce propos, débutant avec *La Bataille du rail* et s'achevant avec *Monsieur Batignole*, nous permet de mesurer les conditions de réception des œuvres, ainsi que leur impact auprès des publics. En effet, outre les films de fiction, l'autre source majeure de l'auteur est la presse, une presse qui rend elle aussi compte des transformations de ce qu'Edgar Morin nomme *l'esprit du temps*, et surtout de la création d'une mémoire autour des long métrages. Ce sont ces mêmes journaux qui, dans la discussion qu'ils provoquent autour des œuvres, participent à l'évolution des préjugés et à la remise en cause des stéréotypes.

De ce projet complexe et ambitieux s'extirpent des temps forts, comme lorsque Vatter, à propos du film *Marie-Octobre* de Julien Duvivier, montre comment l'histoire passe au tribunal de la mémoire. De même, l'œuvre de Claude Berri est elle aussi finement traitée et Christoph Vatter dévoile l'image ambiguë donnée par le cinéaste du peuple français dans son rapport à la condition juive.

Peut-être pourrions-nous reprocher à l'auteur une filmographie insuffisamment étoffée, laquelle n'autorise pas toujours la mise en exergue de modèles de représentations et peut, par conséquent, nuire à la force de son propos et donc à la définition d'une atmosphère mentale. Cependant, cette faiblesse relative est compensée par l'attention que porte l'auteur au cinématographe. Le septième art, nouvelle archive et vecteur de mémoire, est lui-même usager d'images d'archives. Ainsi, comme le révèle l'auteur, les principaux personnages du conflit (Adolf Hitler, Heinrich Himmler, Philippe Pétain), lorsqu'ils apparaissent à l'écran, sont figurés sur ces supports. Le cinéma en devient un archiviste bien particulier, que les historiens doivent continuer d'étudier afin de ne pas le laisser verser vers ce que Marc Bloch appelait des histoires mal comprises.

Julien Gaertner, Nice