

Louis Malle

DOSSIER 129



Au revoir les enfants

Ministère de la Culture et de la Communication
Centre National de la Cinématographie
Délégation au développement et à l'action territoriale
Ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche
Conseils généraux

COLLÈGE AU CINÉMA



AU REVOIR LES ENFANTS

par Jacques Petat

Un parcours hors du commun

Brillant, tel est sans doute le qualificatif qui vient à l'esprit lorsqu'il s'agit de parler de Louis Malle. Pur produit de la meilleure bourgeoisie française, il est bachelier à 16 ans, étudiant à Sciences Po et à l'IDHEC à 20, et Palme d'or à Cannes à 24 !

*Il réalise en 1958, avec **les Amants**, l'un des tout premiers films de la Nouvelle Vague dont il restera un fidèle compagnon de route. Ce film lui assure une réputation de cinéaste à scandales que les films suivants ne démentiront pas.*

*En 1971, avec **le Souffle au cœur**, il dépeint les amours incestueuses d'un jeune adolescent qui préfigure le personnage de Julien Quentin. Puis vint **Lacombe Lucien**, en 1974, qui jette un regard sans complaisance sur l'attitude des Français durant l'Occupation. Scandale à nouveau, certes, mais recherches approfondies sur la période.*

Au revoir les enfants est en germe.

Résidant aux Etats-Unis où il a passé dix ans, et réalisé sept films, il décide de s'atteler à un bouleversant souvenir d'enfance qui l'a taraudé toute sa vie. C'était en janvier 1944, il avait alors 11 ans...

*De retour en France, il écrit le script le plus personnel de sa vie et le réalise six mois après. **Au revoir les enfants** révèle une image de l'homme et du cinéaste qui fut trop souvent brouillée par son origine sociale et son goût pour la provocation.*

Le tournage fut, semble-t-il, emprunt d'une certaine gravité.

Louis Malle s'était entouré de figures de la résistance comme le décorateur Willy Holt qui avait connu la déportation.

Plus qu'un film, ce fut un pari avec lui-même : "J'étais paniqué, car c'était si important pour moi, c'était mon principal repère, l'événement le plus significatif de mon enfance, et peut-être de toute ma vie."

(Propos recueillis par Philip French)

*A-t-il voulu revivre cet événement par film et personnages interposés pour comprendre ce qu'il n'avait pu comprendre à l'époque ? A-t-il voulu reconstituer ces événements pour mieux pouvoir s'en détacher et en faire le deuil ? Continuer sa fresque sur l'Occupation commencée avec **Lacombe Lucien** ? Approfondir les relations d'un fils à sa mère, esquissées dans **le Souffle au cœur** ?*

Faire œuvre de cinéaste ? Plus certainement. Sa trop grande facilité n'a pas toujours servi sa carrière. Peut-être lui fallut-il être confronté à sa propre vie pour mettre en danger son art, sachant que seul celui-ci permettrait à sa quête d'approcher une certaine vérité.

Le public ne s'y est pas trompé. Ce fut le plus grand succès de sa carrière.

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : LOUIS MALLE	3

APPROCHES DU FILM

GENÈSE ET FORTUNE DU FILM	6
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	8
ANALYSE DRAMATURGIQUE	9
LES PERSONNAGES	10
TRAITEMENT & SIGNIFICATIONS	12
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	16

AUTOUR DU FILM

LES MESURES ANTIJUIVES SOUS L'OCCUPATION	20
L'AUTOBIOGRAPHIE AU CINÉMA	22
ACCUEIL CRITIQUE VIDÉO-BIBLIOGRAPHIE FRÉQUENTATION	23
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	24

Générique

Janvier 1944 : Madame Quentin accompagne à la gare de Lyon son fils, Julien, 12 ans. Avec son frère aîné, François, 16 ans, ils regagnent après les vacances de Noël un collège tenu par des carmes en région parisienne.

Dans le dortoir, le père Jean, directeur de l'établissement, présente un nouveau pensionnaire, Jean Bonnet, que le surveillant place à côté de Julien. Au réfectoire, Jean manifeste des goûts alimentaires particuliers, et Julien trafique avec Joseph, le grouillot de la cuisinière. Le cours de piano assuré par M^{lle} Davenne donne l'occasion à Julien d'éprouver une certaine jalousie à l'égard de Jean qui se révèle un excellent musicien.

Intrigué par le "nouveau", Julien intercepte une lettre, s'inquiète de ne pas le voir faire sa prière comme les autres... Mais lors d'un passage aux Bains-douches municipaux fréquentés par des Allemands (et donc interdits aux Juifs), Jean coupe court à ces attitudes inquisitoriales en déclarant qu'il est protestant. Julien n'en continue pas moins de harceler son camarade, d'autant qu'il a découvert qu'il ne s'appelle pas Bonnet, mais Kippelstein.

À l'occasion d'un jeu de pistes en forêt de Fontainebleau, les deux camarades se perdent et sont ramenés tard dans la nuit par des soldats allemands. Placés tous deux en observation à l'infirmerie, Julien en profite pour faire comprendre à Jean qu'il sait qu'il est juif. Ils se battent.

Visite dominicale de la mère qui déjeune au restaurant avec ses deux fils et Jean que Julien a invité au dernier moment. Une descente de la milice qui s'acharne sur l'un des habitués de l'établissement met en lumière l'ambiguïté des Français à l'égard des Juifs.

Une amitié naissante semble rapprocher les deux camarades : ils mangent ensemble, regardent avec complicité **Charlot l'émigré**, Julien confie à Jean ses problèmes d'énurésie...

La cuisinière accuse Joseph de vol et le trafic qu'il entretenait avec les élèves est découvert. Le père Jean renvoie Joseph. On voit Julien et Jean jouer du piano, lire les *Mille et Une Nuits*... Mais cette authentique amitié est brutalement brisée par l'arrestation de Jean, en pleine classe de mathématiques. La Gestapo arrête deux autres élèves juifs, ainsi que le père Jean et le surveillant Moreau, accusés de résistance active.

Titre original Production

Au revoir les enfants

Louis Malle
NEF (Nouvelles Editions de Films)
MK2 Productions – Marin Karmitz
Stella Film GmbH, Munich
NEF GmbH, Munich
& RAI Uno
Louis Malle
Louis Malle
Yann Gilbert
France La Chapelle
Renato Berta
Jean-Claude Laureux
Emmanuelle Castro
Marie France Poulizac
Willy Holt
Corinne Jorry
Gérald Molto
Christian Ferry
Jean-Yves Asselin
Susan Robertson
Jeanne Biras et Iris Carrière
Daniel Couteau
Claude Villand
Franz Schubert :
Moment musical n° 2 en la bémol majeur
Camille Saint-Saëns :
Rondo Capriccioso

Scénario
Réalisation
Assistant- réalisateur
Scripte
Image
Son
Montage
Assistante -monteuse
Décors
Costumes
Directeur de production
Conseiller de production
Régisseur général
Maquillage-coiffure
Casting
Bruitage
Mixage
Musiques

Interprétation

Julien Quentin Gaspard Manesse
Jean Bonnet Raphaël Fetjö
M^{me} Quentin Francine Racette
François Quentin Stanislas Carré de Malberg
Le père Jean Philippe Morier-Genoud
Le père Michel François Berléand
Joseph François Négret
Müller, officier de la Gestapo Peter Fitz
Boulangier Pascal Rivet
Ciron Benoît Henriet
Sagard Richard Leboeuf
Babinot Xavier Legrand
Négus Arnaud Henriet
Michel Laviron Jean-Sébastien Chauvin
Moreau Luc Étienne
M^{lle} Davenne, prof. de musique Irène Jacob
M^{me} Perrin Jacqueline Paris
L'infirmière Jacqueline Staup
Le père Hyppolyte Jean-Paul Dubarry
M. Tinchaut, prof. de lettres Daniel Edinger
M. Guibourg, prof. de mathématiques Marcel Bellot
M. Florent, prof. de grec Ami Flammer

Dédicace

Pour Cuotemoc, Justine et Chloé

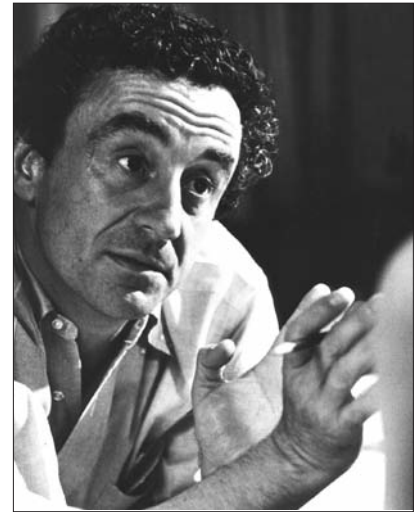
Film
Tournage
Format
Durée
N° de visa
Distributeur
Sortie en France
Prix

Couleurs
Provins et forêt de Fontainebleau
Pano (1/1,66)
1h43
64 487
Pyramide distribution
7 octobre 1987
Lion d'or Venise 1987 et 7 Césars en 1988

Louis Malle



Sur le tournage d'*Au revoir les enfants*, Louis Malle donne une indication à Gaspard Manesse (Julien Quentin) sous le regard de Jacqueline Paris (Mme Perrin, le cuisinière). Photo DR



Louis Malle sur le tournage de *la Petite*, en 1977, aux USA.

Palme d'Or à Cannes à vingt-trois ans, trois longs métrages avant l'éclosion de la Nouvelle Vague, dont il est proche sans pouvoir y être assimilé. Sa carrière, faite d'oscillations entre documentaire et fiction, France et États-Unis, audaces et classicisme, dessine la figure d'un cinéaste singulier : un auteur, pleinement responsable de ses films, une personnalité authentique et attachante, mais un homme jamais figé dans un style ou dans un propos réductible à une idée simpliste. Un auteur qui ne cherche pas à l'être : il l'est, comme par nature.

Louis Malle est né le 30 octobre 1932 à Thumeries, dans le Nord, d'une famille de la grande bourgeoisie catholique qui dirige les sucreries Béghin. Quoique agité, il suit des études secondaires brillantes, à Paris, chez les Jésuites de Saint-Louis-de-Gonzague, puis au collège des Carmes d'Avon, près de Fontainebleau. C'est là que se situe en 1944 l'incident qui est au cœur d'*Au revoir les enfants*. En octobre 1945, un souffle au cœur (qui inspirera le film homonyme) lui fait suivre un enseignement privé à domicile. Séduit par la vision des *Dernières vacances*, de Roger Leenhardt, il décide qu'il sera cinéaste, malgré la réaction négative de sa famille, en particulier de sa mère.

Une fois bachelier, Malle doit transiger à plusieurs reprises avec sa famille, qui le destine à une carrière dans l'entreprise familiale. Entre 1949 et 1951, il prépare des grandes écoles, entre à Sciences Po, puis opte pour l'IDHEC (Institut des

Hautes Études Cinématographiques), où il se lie avec Alain Cavalier et Philippe Collin, ainsi qu'avec l'acteur Nicolas Bataille qui tente en vain de monter *la Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, qui passionne Louis. Il est en effet devenu un passionné de jazz, puis de cinéma en découvrant, entre autres, *Jour de fête*, le *Journal d'un curé de campagne* et surtout *la Règle du jeu*. À l'IDHEC, il réalise *Crazéologie*, inspiré d'un enregistrement de Charlie Parker (*Crazeology*) et qui se veut un "essai de rendu cinématographique de l'absurde théâtral et littéraire".

Près d'obtenir son diplôme, Malle accepte un stage auprès du commandant Cousteau à bord de la Calypso, qui fera de lui le co-réalisateur du *Monde du silence*, Palme d'Or à Cannes en 1956. Son frère aîné, Jean-François Malle monte pour lui une société de production, la NEF (Nouvelles Éditions du Film), qui assurera son indépendance, à la façon des Films du Carrosse pour François Truffaut.

C'est Alain Cavalier qui lui parle d'un roman policier de Noël Calef, *Ascenseur pour l'échafaud*, qui sera son premier long métrage. L'intrigue, revue par Malle et le romancier Roger Nimier, juxtapose brillamment trois actions parallèles et Malle innove en faisant improviser la musique par Miles Davis directement à la vision du film. Le film obtient le prix Delluc 1957. L'année suivante, *les Amants*, sur un scénario de Louise de Vilmorin modernisant une nouvelle libertine du

FILMOGRAPHIE

Réalisations

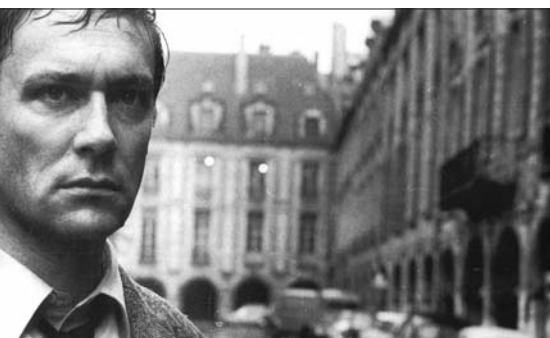
1954	<i>Station 307</i> (c. m. pour le Cdt Cousteau)
1955	<i>La Fontaine de Vaucluse</i> (id.)
1956	<i>Le Monde du silence</i> (co-réal. avec Jacques-Yves Cousteau)
1957	<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>
1958	<i>Les Amants</i>
1960	<i>Zazie dans le métro</i>
1961	<i>Vie privée</i>
1962	<i>Vive le Tour</i> (c. m.)
1963	<i>Le Feu follet</i>
1964	<i>Bons Baisers de Bangkok</i> (c. m. TV)
1965	<i>Viva Maria</i>
1967	<i>Le Voleur</i> <i>Histoires extraordinaires</i> (William Wilson)
1968	<i>Calcutta</i>
1971	<i>Le Souffle au cœur</i>
1972	<i>Humain trop humain</i> (sortie : 1974) <i>Place de la République</i> (id.)
1974	<i>Lacombe Lucien</i>
1975	<i>Black Moon</i>
1976	<i>Close up</i> (c. m. TV) <i>Pretty Baby</i> (La Petite)
1980	<i>Atlantic City</i>
1981	<i>My Dinner with André</i>
1983	<i>Crackers</i>
1985	<i>Alamo Bay</i>
1986	<i>God's Country</i> <i>And the Pursuit of Happiness</i> (La Poursuite du bonheur)
1987	<i>Au revoir les enfants</i>
1989	<i>Milou en mai</i>
1992	<i>Damage</i> (Fatale)
1994	<i>Vanya</i> (Vanya, 42 ^e rue)

Supervisions

1962	<i>Le Combat dans l'île</i> (Réal. : Alain Cavalier)
1966	<i>Les Désarrois de l'élève Törless</i> (Réal. : Volker Schlöndorff)

Interprétation

1969	<i>La Fiancée du pirate</i> (Réal. : Nelly Kaplan)
------	---



Dans *le Feu follet* (1963), d'après le récit de Pierre Drieu la Rochelle, Maurice Ronet est le bouleversant interprète d'Alain Leroy qui mettra fin à ses jours avec cette seule certitude : *"Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à l'objet"*.



Benoît Ferreux (Laurent) et Léa Massari (Clara, la mère) dans *le Souffle au cœur* (1971).



En 1974, Pierre Blaise interprète *Lucien Lacombe*, un jeune milicien qui préfigure le *Joseph* d'*Au revoir les enfants*. Il rend ici visite au tailleur juif réfugié, *Albert Horn* (interprété par Holger Lowenadler), et à sa fille *France* (Aurore Clément) dont il est tombé amoureux.

XVIII^e siècle de Vivant Denon, scandalise le public du festival de Venise par une longue scène saluée par François Truffaut comme *"la première nuit d'amour au cinéma"*. Les deux films ont pour interprète Jeanne Moreau qui soutient particulièrement le jeune cinéaste.

L'intérêt de Louis Malle pour la littérature moderne – dite *"de l'absurde"*¹ –, qui se joue des mots et des formes, le mène à choisir de tourner en 1959, quelques mois après la sortie du roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, qui se veut, avec l'aide de Jean-Paul Rappeneau (un copain du service militaire au Service Cinématographique des Armées), fidèle au roman en transposant le travail de Queneau sur la langue et les mots en un jeu sur l'image et les règles du langage cinématographique qui implique *"une mise en cause systématique du réel"*. Le film a bien moins de succès que le roman, mais il a ses fanatiques, dont Chaplin : *"C'est exactement ce qu'il faut faire, prendre le biais du comique pour dénoncer notre monde qui court à la catastrophe."*

Après *Vie privée*, (faux) reportage-fiction autour du mythe Bardot, alors en pleine gloire, *le Feu follet* réussit, lui, la fusion miraculeuse entre l'acteur Maurice Ronet, le personnage du roman de Drieu La Rochelle, Alain Leroy (inspiré du poète surréaliste Jacques Rigaut), et le réalisateur Louis Malle. Pour beaucoup, c'est l'une de ces œuvres majeures. Alors qu'il est tenu pour un des jeunes auteurs exigeants du cinéma français, Malle surprend en changeant complètement de ton et de registre. Il choisit de diriger des stars dans des films aux sujets moins ambitieux et à l'écriture plus convenue : Brigitte Bardot et Jeanne Moreau dans *Viva Maria* (son plus gros succès avant *Au revoir les enfants*), Jean-Paul Belmondo dans *le Voleur*, Alain Delon dans *William Wilson*.

Pourtant, Malle reste sensible à l'air de son temps. Juste avant 68, le voici partant tourner en Inde des documentaires pour la télévision et le cinéma, *Calcutta* et *l'Inde fantôme*. Il revient à la fiction avec deux films aussi étonnants que *"culottés"*, où l'on aurait tort de ne voir que goût de la provocation. *Le Souffle au cœur* s'inspire, dans le ton, non dans les faits, de l'adolescence du réalisateur, explorant un certain hédonisme dans la relation d'une mère et d'un fils pour aller jusqu'à l'inceste.

Lacombe Lucien choque à une époque où l'on est en pleine remise à jour de la Collaboration depuis *le Chagrin et la pitié*, de Marcel Ophüls, André Harris et Alain de Sédouy, diffusé en salles par la NEF: Louis Malle tente, sur un scénario écrit avec Patrick Modiano, d'explorer de l'intérieur, sans jugement apparent, l'engagement d'un jeune paysan dans la milice.

Malle passe ensuite brusquement de deux documentaires quasi engagés, en 1972, *Humain, trop humain* et *Place de la république*, à un ésotérique film de science-fiction *Black Moon*, très mal reçu de toutes parts. Malle entame alors, en 1978, une carrière américaine avec un film sulfureux, *la Petite*, où la virginité d'une fillette de treize ans est mise aux enchères dans un bordel de la Nouvelle-Orléans. Après, entre autres, *Atlantic City* et *Alamo Bay*, et deux documentaires très ancrés dans la réalité américaine, Louis Malle revient en France avec son film le plus autobiographique, *Au revoir les enfants*, qui remporte un grand succès.

Après *Milou en mai*, une description très sous-estimée par la critique de la France provinciale face aux événements parisiens de mai 68, Louis Malle réalise un film franco-anglais fraîchement accueilli, *Damage (Fatale)*, sorte de version tragique et glaciale des *Amants*, puis un superbe *"film de théâtre"* d'après une représentation d'*Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, *Vanya, 42^e rue*.

La maladie qui affaiblissait Malle depuis quelques mois, un cancer du sang, le rattrape à Los Angeles le 24 novembre 1995, alors que l'on pouvait attendre bien d'autres rebondissements de ce créateur que l'on croyait infatigable, dont un projet sur Marlène Dietrich... (Joël Magny)

1) Malle a été également marqué par Albert Camus, pour qui l'absurde est un concept métaphysique central, et il a un temps été tenté par l'adaptation de *l'Étranger*.

APPROCHES DU FILM



Jaquette de l'édition vidéo.

“My Little Madeleine”



Louis Malle a écrit son script en partant de la fin, par les scènes les plus fortement ancrées dans sa mémoire, celles auxquelles il savait qu'il ne toucherait pas.



Certains faits comme certains personnages, ainsi celui de Joseph, interprété par François Négret, furent tout ou partie inventés : la recherche de sa vérité lui importait davantage qu'une vérité historique qu'il tint cependant à préserver au mieux.



Mais sa volonté de reconstitution “documentaire” dut compter avec les forces générées par la fiction : le corps des acteurs. Gaspard Manesse pour Julien Quentin à gauche, et Raphaël Fetjö pour Jean Bonnet à droite, par leur façon de bouger, de se comporter, de réagir, allaient “influencer” ses souvenirs. Ce double mouvement constitua l'enjeu primordial de son travail.

Ce n'est qu'en 1972-74, lors de la préparation de **Lacombe Lucien** (dont l'histoire se déroule en 1944), que Louis Malle acquit la certitude de réaliser un jour **Au revoir les enfants**, c'est-à-dire, de mettre en scène l'histoire personnelle qui lui était arrivée, à l'âge de onze ans, en janvier 1944, et dont il ne parla jamais à personne, si ce n'est avec son frère.

Il semble que la gestation de ce projet fût lente et que l'idée s'en soit peu à peu imposée à lui. Comme s'il s'était agi non seulement d'exhumer et d'affronter une part de son enfance, mais de faire un travail de mémoire qui, à partir de ce point focal, le conduirait à remettre sa propre vie en question : *“Pendant longtemps, j'ai purement et simplement refusé de m'y attaquer, parce que cet événement m'avait traumatisé et qu'il a eu une énorme influence sur ma vie.”*¹

Après sa période américaine (1975-85), durant laquelle Louis Malle a réalisé quelque sept films, et épousé, à Lugagnac, son village d'adoption dans le Lot, l'actrice américaine Candice Bergen (union dont naquit à New York, en 1985, Chloë²), il décide, de façon concomitante, de revenir en France et de jeter sur le papier les premières idées d'**Au revoir les enfants**.

En août 1986, il s'isole à Paris pour écrire le scénario. *“J'ai commencé à écrire les scènes de la fin ; c'étaient celles que je ne voulais pas changer.”* De retour à Lugagnac, il lit son travail à Candice et à sa fille Justine, qui éclatent en larmes. Il décide de le tourner.

Le travail de mémoire

Il a vérifié certains de ses souvenirs (particulièrement avec son frère Bernard qui était en troisième) et constaté parfois des divergences... Mais il n'a pas simplement cherché à reconstituer le passé. Il a privilégié la réalité de son souvenir à la réalité historique : *“Le film est très proche de ce que j'ai vécu, précise-t-il, c'est le souvenir que j'en ai ; même si je l'ai inventé, ça ne change rien.”* Sa quête se porte davantage sur une sorte de vérité intérieure, une vérité qui serait révélée par un travail de remémoration qui n'est pas sans rappeler celui de Proust. N'a-t-il pas initialement intitulé son projet *My Little Madeleine* ?

Il a ainsi compressé le temps. Le film commence après les vacances de Noël, en janvier 1944 (sans doute le lundi 3, selon Pierre Billard⁴), pour s'achever le samedi

15 janvier soit une quinzaine de jours après. En fait, le jeune Hans-Helmut Michel (le vrai nom de Jean Bonnet) était entré au collège en janvier 1943, et le jeune Louis Malle en octobre 1943, en classe de cinquième. Le “nouveau” n'était donc pas le jeune Juif mais Malle lui-même, et “l'histoire” contée par le film a duré 3 mois et non quinze jours. Cette interversion et cette concentration temporelle répondent à des préoccupations dramaturgiques évidentes.

Il en est de même pour le personnage de Joseph, *“sans aucun doute un cousin de Lucien Lacombe”*, qui est inventé. S'il y avait bien eu un jeune garçon, *“extrêmement mal traité dans cette école pour gosses de riches”*, qui avait fasciné le jeune Louis, il ne fut pas, semble-t-il, le dénonciateur. Dans la réalité, *“on a dit que c'étaient des voisins, ou encore un ancien élève qui était entré dans la Résistance et qui avait été arrêté et torturé”*. De l'aveu même de Louis Malle, *“le fait que tout ait commencé par une petite affaire de marché noir [entre Julien et Joseph] et que le père se soit montré si sévère, cela fonctionne merveilleusement sur le plan dramatique... la complexité et l'ambiguïté de cette situation me plaisaient beaucoup.”*

Bien d'autres éléments ont été ou inventés ou modifiés : si la scène de la forêt est authentique, il s'agissait d'un autre camarade ; les “gentils” soldats bavarois qui ramènent les enfants n'ont jamais existé ; le refus de la communion au jeune Juif ou la prière de Jean Bonnet la nuit dans le dortoir³, ont également été imaginés, etc. Car Louis Malle a bel et bien écrit un scénario de fiction à partir d'une base autobiographique. Pierre Billard⁴ a remarquablement mis en évidence le décalage entre la réalité de 1944 (Louis n'avait guère connu l'enfant juif, n'a pas nourri une grande sympathie à son égard, n'a, semble-t-il, pas su qu'il était juif, n'a guère compris une situation qui le dépassait) et le souvenir de l'adulte (évidemment transformé par sa pleine connaissance de l'holocauste), d'une part, mais également d'autre part, l'influence qu'a pu avoir le personnage de Julien Quentin sur la propre perception de Louis Malle (telle qu'elle apparaît dans ses diverses déclarations faites à la sortie du film). Ce complexe travail d'écriture aboutit à faire d'un simple souvenir personnel (certes traumatisant⁵, mais peu précis) un objet de mémoire que nous pouvions faire nôtre.

La préparation

De Nicolas Seydoux (Gaumont) à Claude Berri (producteur et réalisateur du **Vieil Homme et l'enfant**, neuf ans plus tôt), on trouve le sujet éculé. Le montage financier rencontre de nombreuses difficultés. Ce sera finalement, grâce à la pugnacité de Fabienne Vonier (alors à la distribution de MK2), Marin Karmitz qui permettra, en novembre 1986, de boucler le budget (relativement modeste : 17 millions à l'agrément du CNC).

Le collège d'Avon (près de Fontainebleau) où se situait le collège de Louis Malle ayant été transformé, et soucieux de ne pas être pris au piège d'une reconstitution minutieuse, Louis Malle choisit le collège Sainte-Croix à Provins, en Seine-et-Marne, qui offrait des conditions très favorables⁶.

Dès septembre, le casting fut entamé en région parisienne. Gaspard Manesse (Julien) fut trouvé assez vite. En revanche, Raphaël Fetjö s'était montré trop introverti. Et ce ne fut qu'à trois semaines du tournage, après des essais dans la salle de classe avec les autres enfants, qu'il fut définitivement retenu. Tous deux étaient à moitié juifs (Manesse, par sa mère). Raphaël n'avait jamais fait de piano... tandis que Gaspard était bon musicien !

Le tournage

Étalé du 26 janvier au 27 mars 1987, le tournage était surtout concentré le matin, à cause des enfants, mais également pour des raisons de lumière. Louis Malle avait en effet demandé à Renato Berta, jeune chef-opérateur suisse, de faire "un film en couleurs, sans couleur" : "Je ne veux pas voir le soleil. Le seul rouge que je veux voir est la bouche de la mère". Éclairage froid, couleurs éteintes, tel fut le parti pris esthétique du réalisateur (particulièrement réussi dans la séquence de la forêt).

Pour la décoration, il eut recours à un très grand professionnel, Willy Holt, résistant de la première heure, arrêté et déporté. Son expérience de l'Occupation fut essentielle sur un tournage qui fut empreint d'une grande concentration, voire d'une certaine tension. "J'avais une trouille terrible, dira Louis Malle. Ce film-là, je n'avais pas le droit de le rater."

Pierre Billard rapporte (ibid.) que, lors du tournage du plan où Jean Bonnet soutient le regard de l'agent de la Gestapo (cf. photo 427, p. 18), Louis Malle tarda à dire

"coupez" : il était en larmes. Mais il se méfia de telles réactions sentimentales. Et il n'hésita pas à supprimer à la fin du film les applaudissements qui accompagnèrent le départ du père Jacques (son véritable nom), pourtant attestés dans *les Déportés d'Avon* (cf. Bibliographie).

La réception du film

Les premières projections du film eurent lieu en juillet 1987. S'il est ovationné à Venise où il remporte le Lion d'or, la critique française se montra parfois réservée (pour ne pas citer un Louis Skorecki qui dans *Libération* écrit : "Un gosse juif qui part pour la chambre à gaz, ça ne se filme pas comme une pub pour La Vache qui Rit"). En revanche, le public français (3,5 millions de spectateurs) et étranger assura un très large succès⁷ au film.

Au revoir les enfants partagera le Prix Louis Delluc avec *Soigne ta droite* de Jean-Luc Godard, obtiendra 7 Césars en 1988, mais, bien que favori, échouera aux Oscars américains (comme douze ans plus tôt *Lacombe Lucien*).

1) Toutes les citations de Louis Malle, sauf indication contraire, sont extraites de l'ouvrage de Philip French *Conversation avec... Louis Malle* (cf. Bibliographie).

2) **Au revoir les enfants**, à la fin du film, est dédié à ses trois enfants : *Pour Cuotemoc, Justine et Chloë*. L'aîné, Cuotemoc (du nom du dernier et héroïque empereur aztèque, neveu de Montezuma), est né à Mexico, en 1971, de l'actrice allemande Gila von Weiterhausen (qui joue dans *le Souffle au cœur* le rôle de la prostituée qui initie le jeune Laurent) ; il a passé son enfance à Munich et fait ses études aux USA. Justine est née en 1974 de l'actrice canadienne Alexandra Stewart (qui joua dans *le Feu follet* et *Black Moon*) ; elle a été élevée à Paris.

3) Cette scène lui a été racontée par des amis, comme Gilles Jacob, l'actuel président du Festival de Cannes, qui fut caché dans une église durant l'Occupation.

4) Nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Pierre Billard, *Louis Malle, le rebelle solitaire* (éd. Plon, 2003), pp. 461 et suiv.

5) "Ce fut un tel choc qu'il m'a fallu plusieurs années pour m'en remettre, pour essayer de comprendre, alors que, bien évidemment, je ne pouvais pas comprendre." (ibid.)

6) Grâce au maire, l'Académicien Alain Peyrefitte, et au directeur du collège – qui jouera le rôle du professeur de gymnastique.

7) Le film bénéficia indirectement de l'éclairage porté par l'actualité sur l'holocauste : en septembre 1987, venait en effet de s'achever le procès de Klaus Barbie ; *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, était diffusé à la télévision ; et Le Pen faisait de la mort de plus de 5 millions de juifs un "point de détail" de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.



La cour du collège Sainte-Croix de Provins telle qu'on peut la voir aujourd'hui.



Entrée vue de la cour. Au premier étage : dortoirs. Au rez-de-chaussée : salle de classe où fut tourné le film. On peut encore voir sur l'angle de la conciergerie et sur le chambranle de la fenêtre du milieu quelques fausses pierres en polystyrène qui avaient été disposées par la "déco" dirigée par Willy Holt.



À droite de la photo ci-dessus, la petite porte de sortie que l'on ne peut voir, aujourd'hui encore, sans émotion.

La ronde des lieux

1.
Gare de Lyon. M^{me} Quentin dit au revoir à son fils Julien. La séparation d'avec une mère qu'il vouvoie est difficile. Arrive François, le frère aîné, qui taquine leur relation fusionnelle. Le train roule, Julien est à la fenêtre, le paysage défile.

2. 0h03'08
Couvent des carmes : Petit collège St Jean de la Croix. Les pensionnaires marchent en rang et chantent sous la direction du père Michel qui s'enquiert de leurs vacances de Noël.
[Générique en surimpression sur 1 & 2]

3. 0h04'14
Dortoir : les enfants s'installent lorsque le père Jean présente Jean Bonnet, un nouveau pensionnaire que le surveillant Moreau place à côté de Julien.

4. 0h07'00
Après un passage aux lavabos, messe durant laquelle un pensionnaire s'évanouit à la suite d'une hypotrophie passagère.

5. 0h08'16
En classe, Julien lit un poème de Péguy. Devoir. Julien se charcute la main avec la pointe d'un compas. Dehors, un soldat allemand demande la confession.

6. 0h10'13
Dans la cour, les pensionnaires montés sur des échasses s'affrontent en reprenant des noms historiques (Bayard, Richard Cœur de Lion, Allah...). Michel Laviron renverse Julien. Négus défie Laviron, le meilleur ami de Jean Bonnet...

7. 0h12'29
Dans la cuisine : M^{me} Perrin, la cuisinière, soigne le genou de Julien, tandis que Joseph, son marmiton, trafique avec l'un des élèves. Julien à son tour échange avec lui de la confiture contre des timbres.

8. 0h13'38
Réfectoire : certains profitant de colis bien garnis, le père Jean invite à les partager. Bonnet laisse son morceau de viande à son voisin. Un élève lit l'histoire de Saint Siméon Stylite qui à 13 ans entendit le verset des Évangiles : *"Malheur à vous qui riez à présent car le jour viendra où vous pleurerez."* Les enfants rient à l'idée du saint perché sur sa colonne, que mime Julien. Un élève prend le biscuit de Bonnet et le recrache. Julien lui offre le sien, mais Bonnet refuse. Des élèves font tomber Joseph et lui vole une photo de sa "fiancée"...

9. 0h16'14
Dehors, Julien rejoint Joseph qui donne à manger aux cochons. Il hésite à échanger sa confiture contre les timbres que Joseph lui a apportés. Celui-ci le traite de *"vrai juif"*. Ils procèdent à l'échange, puis Joseph lui demande un peu d'argent. Julien refuse.

10. 0h17'27
En classe de mathématiques, Bonnet au tableau fait une démonstration. Sirène.

11. 0h18'52
Cave : continuation du cours, puis prière durant un bombardement. Julien s'aperçoit que Bonnet ne récite pas la prière.

12. 0h20'39
Dortoir : la nuit, Julien est pris d'énurésie.

13. 0h23'20
Pendant le cours de gymnastique, arrivée de M^{lle} Davenne, professeur de piano. Julien se révèle un

élève médiocre tandis que Bonnet manifeste un remarquable talent.

14. 0h26'04
Études : Bonnet laisse tomber une lettre de sa mère. Julien la récupère et la lit.

15. 0h27'07
Confession : le père qui reçoit un mystérieux appel téléphonique incite Julien à être gentil avec Jean Bonnet.

16. 0h29'16
Douches municipales "interdites aux juifs" : des Allemands se rhabillent, Bonnet se déclare protestant... À la sortie, un jeune homme porte sur son manteau une étoile jaune. *"Il a du culot celui-là !"* s'exclame l'un des élèves.

17. 0h33'35
Dortoir, la nuit : Jean Bonnet, debout fait sa prière. Julien l'observe.

18. 0h34'36
Au matin, décrassage dans la cour avec le surveillant Moreau. Arrivée des miliciens. Moreau et le père Michel cachent Bonnet. Joseph explique à Julien que Moreau est un réfractaire au STO.

19. 0h36'24
Cours de français : résultats du devoir ; le père Michel ramène Jean Bonnet. À la sortie, Joseph échange cigarettes et billes. Distribution du courrier.

20. 0h37'58
Julien lit sa lettre seul dans le dortoir. Sa mère lui annonce sa visite, il embrasse la lettre. Puis il fouille sous le polochon de Jean (découvre des "mezouzot"), puis dans son placard où un livre porte son vrai nom : Jean Kippelstein.

21. 0h41'19
Cours de grec. Jean n'en fait pas. Répondant à Julien, resté seul avec lui, il déclare préférer Aramis, et venir d'une classe "moderne" à Marseille ; que son père est prisonnier et que sa mère est en zone libre (qui n'existe plus, lui rétorque Julien). Le père Hippolyte les interrompt.

22. 0h44'04
Récréation : Julien retrouve son frère. Celui-ci lui demande de passer un mot à M^{lle} Davenne. Julien lui pose des questions sur les Juifs. Joseph est pris à partie par les élèves. Moreau intervient.

23. 0h45'47
Jeu de pistes dans la forêt de Fontainebleau : Julien trouve le trésor mais la nuit tombe. Jean, fait prisonnier, est parvenu à s'échapper et a retrouvé Julien. Égarés, ils sont recueillis par des soldats allemands bavarois catholiques et ramenés au collège.

24. 0h55'01
Infirmerie : François apporte à Julien une lettre de sa "pute" de mère. Julien fanfaronne face à deux camarades. Jean arrache les pattes d'une mouche morte. Julien lui offre du pâté que Jean refuse. Julien lui demande si c'est à cause du porc et lui dit connaître son vrai nom. Ils se battent.

25. 0h58'31
Après une courte scène aux lavabos où se manifeste l'acrimonie entre les deux camarades, messe avec les parents durant laquelle le père Jean se lance dans une violente diatribe contre l'arrogance des riches, puis, lors de la communion, refuse l'hostie à Jean.

26. 1h01'55
Dans la cour, M^{me} Quentin séparent Julien et Jean

qui se battent. Au restaurant, M^{me} Quentin avec ses deux fils et Jean. On parle du père, "ancien pétainiste", très occupé à Lille. Arrivent des miliciens qui veulent expulser un vieux client juif, Meyer. François les traite de "collabos". L'un des Allemands intervient et jettent les miliciens dehors. À Julien qui demande s'ils ne sont pas juifs, la mère répond : *"Non, mais je n'ai rien contre les Juifs, bien au contraire, à part Léon Blum bien entendu. Ah ! celui-là, ils peuvent le pendre"*.

27. 1h08'07
Dehors, M^{me} Quentin et ses enfants croisent Joseph que Fernande est en train de quitter. François s'intéresse à la sœur de Laviron et Julien se réfugie dans les bras de sa mère en lui demandant de retourner avec elle à Paris.

28. 1h10'02
Julien et Jean mangent ensemble.
Séance de cinéma : *Charlot l'émigrant* de Chaplin.

29. 1h14'33
Dortoir, nuit : nouvelle crise d'énurésie de Julien, découverte par ses camarades. Aux lavabos, Julien s'en explique à Jean.

30. 1h15'36
Dans la cour, M^{me} Perrin poursuit Joseph en le traitant de voleur.

31. 1h16'21
Dans le bureau du père Jean, les 7 élèves qui trafiquaient avec Joseph. Celui-ci est renvoyé et les élèves privés de sortie.

32. 1h18'13
Dans la chapelle, avec M^{lle} Davenne, Julien couvre l'absence de Jean. Puis profitant d'une alerte, les deux amis jouent ensemble du jazz au piano. Se retrouvant à la cuisine, ils croisent Joseph revenu chercher des affaires. Puis la nuit, au dortoir, ils lisent ensemble les *Mille et Une Nuits*.

33. 1h23'23
Le professeur de mathématiques donne des nouvelles des fronts. Arrive le Dr Müller, un agent de la Gestapo, qui demande Kippelstein. Julien se retourne. Jean est arrêté, le collège fermé. Le père Michel annonce l'arrestation du père Jean qui avait caché trois élèves juifs.

34. 1h27'49
Dortoir : les élèves rangent leurs affaires. Jean à Julien : *"T'en fais pas, ils m'auraient eu de toutes façons"*.

35. 1h29'56
Infirmerie : entendant monter la Gestapo, Moreau cache Négus dans un lit. L'un des sbires ordonne à Julien de baisser son pantalon, tandis qu'un autre, sur un signe de la sœur, découvre et arrête Négus. Moreau s'enfuit par les toits. Dans la cour, Julien retrouve Joseph en compagnie d'un agent de la Gestapo qu'il présente comme un ami.

36. 1h33'55
Müller rassemble tout le monde devant le collège, puis emmène le père Jean et les trois enfants. En réponse à leur au revoir, le père Jean lance : *"Au revoir les enfants"*. En voix off, Louis Malle dit : *"Bonnet, Négus et Dupré sont morts à Auschwitz, le père Jean au camp de Mauthausen. Le collège a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé et jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier."*

[Durée totale du film : 1h40']

Un récit à la première personne

Le film se passe pour sa plus grande partie dans l'espace clos du collège St Jean de la Croix. Trois lieux constituent le décor principal : le dortoir, la classe et la cour. Ils permutent de façon régulière durant la première partie du film (jusqu'à la séquence 23, dans la forêt de Fontainebleau). Il s'agit d'un espace relativement protégé, à l'abri du monde extérieur, que rythme la noria des activités quotidiennes : cours, repos, récréation.

Le tissage des lieux

Mais de façon habile et subtile, Louis Malle confère à ces lieux une fonction "symbolique" : a) le dortoir (qui, pratiquement, ouvre le film en 3 et le referme en 34) devient l'espace de l'intimité, des secrets, des pulsions. Quentin y est pris d'énurésie (12, 29) ; Bonnet y fait sa prière (17) ; Quentin lit la lettre de sa mère et Bonnet conserve ses "mezouzot" (20) ; les deux amis y lisent les *Mille et Une Nuits* (32), etc.

b) la cour sera celui de la représentation, de la fiction. On y prend des noms de héros historiques (6) ; on se conforme à l'image que l'on veut donner de soi aux autres (9) ; les tensions s'y révèlent (6, 18, 22) ; on se confronte à l'autre sous le regard d'autrui : particulièrement, Quentin s'y battra avec Bonnet devant sa mère qui les séparera (26). c) la classe est celui de la transmission du savoir, de la parole du maître, de la Loi, comme de l'exercice du pouvoir, y compris sous sa forme la plus terrifiante à travers l'agent de la Gestapo (33).

Ces trois lieux sont tissés entre eux (avec leurs annexes respectives : lavabos, infirmerie ; cuisine, réfectoire ; cave, bureau du père Jean, chapelle) pour constituer la trame fictionnelle et connoter chacune des scènes qui s'y dérouleront.

Le nœud central du film

La forêt de Fontainebleau (23) échappe à cet univers clos. Filmée entre chien et loup, cette longue séquence (10') se situe exactement au milieu du film, et marque une sorte de point de bascule à partir duquel les événements vont s'enchaîner jusqu'au climax final.

Elle isole, met en valeur et noue les deux thèmes principaux du film, déjà en filigrane : la relation particulière entre Quentin et Bonnet (désignée dès la séquence 3, lorsque les deux pensionnaires sont placés l'un à côté de l'autre), et la présence de l'armée

allemande d'occupation (1, 5, 16), dont l'appartenance à la religion catholique est soulignée dans cette scène, comme elle l'avait été déjà en 5 où un soldat demandait la confession.

On remarquera qu'une autre scène, dans les douches municipales (16), au premier tiers du film, se déroule également hors de l'institution scolaire et joue un rôle similaire. Immédiatement après l'épisode de la forêt, apparaît un nouvel espace, l'infirmerie, qui marque le début d'une sorte de dérèglement de l'ordonnancement des lieux scéniques et le début d'une confusion des valeurs : en 24, l'intimité de Julien est profanée ("*ta pute de mère*" lui lance son frère), l'identité de Jean, violée ; puis en 35, les sbires de la Gestapo y feront voler en éclats toutes les catégories.

Julien Quentin et Jean Bonnet



Cette difficile relation veine tout le film. Conforme sans doute à ce que vécut le jeune Louis Malle (cf. Genèse, p. 6), Julien ne nourrit pas une profonde sympathie pour le nouveau venu (le contraire eût sans doute favorisé une tonalité mélodramatique et gommé l'une des ambiguïtés qui fait la richesse du film). Une certaine rivalité s'installe même entre eux dès le début du film. On apprend ensuite que le meilleur ami de Jean est Laviron (6)... que d'ailleurs Julien n'aime pas beaucoup. Peu après, Jean refuse le gâteau que lui offre Julien (8). Mais cette rivalité fait vite place à une curiosité récurrente qu'éprouve Julien pour son nouveau camarade (11, 14, 17, 20, 21, 22), et où l'on peut pressentir une certaine fascination. Cette étrange relation, fondée sur une sorte d'attrait/répulsion, ne parvient cependant pas à se clarifier et aboutit aux deux bagarres (24 et 26) qui interviennent après la sortie en forêt. Aussi est-on presque étonné de retrouver Jean à la table des Quentin, au restaurant, tant le scénario a su préserver le caractère équivoque de ce désir d'amitié.

Julien et sa mère



Un autre axe, certes moins prégnant, est celui de l'amour que porte Julien à sa mère : il ouvre le film, est ensuite fortement rappelé par la lettre (20), et resurgit de façon décisive par la visite (26 et 27). On pourrait également en voir une résurgence symptomatique dans les crises d'énurésie (12 et 29). Surtout les deux thèmes (l'amour de la mère et l'amitié pour Jean) se recoupent dans la scène essentielle du restaurant, le premier permettant au second de s'épanouir (28 et 29). Certes, bien d'autres fils (M^{me} Perrin et Joseph ; François, le frère aîné ; les pères, etc.) se croisent pour tisser une structure scénarique complexe et riche : particulièrement, la relation triangulaire entre Julien, Joseph (qui trafique avec lui) et le père Jean (qui renvoie Joseph) joue le rôle d'une sorte de nœud dramaturgique qui sera fatal à Jean. Mais les relations affectives qu'éprouve Julien pour son camarade et pour sa mère sont essentiels à ce film écrit à la première personne.

Issus d'une réalité à la fois personnelle et sociale



Julien regarde Jean à la leçon de piano. L'image fait écho à celle de son départ dans le train, avec la trace sur rouge à lèvres de sa mère sur le front. Prémices d'une éducation sentimentale ?



Jean se montre un pianiste doué sous le regard admiratif de la jolie M^{lle} Davenne.

Pour son premier rôle, Irène Jacob, née en 1966, fait de M^{lle} Davenne, l'organiste professeur de piano, un beau personnage qui semble venir d'un autre monde, simple, sensible, cultivé, et révéler les liens encore ténus qui se tissent entre Julien et Jean. Elle connaîtra une brillante carrière, particulièrement sous la direction de Kieslowski (Prix d'interprétation à Cannes avec *la Double Vie de Véronique*, 1989).



Dans la cour balayée par de légers flocons de neige, peu avant l'arrestation, les deux amis, Jean Bonnet et Julien Quentin, s'interrogent sur leur avenir.

Louis Malle a évidemment concentré toute son attention sur les deux personnages centraux, puisque le film est avant tout l'histoire d'une amitié entre deux collégiens. Choisis tous deux sur casting, ils s'avèrent antinomiques (l'un, Julien, extraverti, frêle mais plus vivant, plus ouvert, éveille plus facilement la sympathie ; l'autre, Jean, introverti, massif mais plus doué, plus renfermé, ne suscite pas naturellement l'attention). Ne fut-ce pas pour Louis Malle une manière de nous faire partager d'emblée le point de vue qui fut le sien, quarante ans plus tôt ? Surtout, c'était placer leur relation naissante sous le signe d'une double interrogation : qui est cet autre qui se dérobe ? Quelle est sa différence qui m'intrigue, qu'est-ce qui, en lui, m'est à ce point étranger qu'il me fascine ?

Julien

Bien intégré dans le collège, il révèle vite certains traits de caractère, voire certaines failles : un attachement fusionnel à sa mère, une légère tendance masochiste, une énurésie récurrente, etc. C'est un enfant attachant qui semble susciter la confiance des pères. Sans doute bon élève, il est marqué par la classe sociale dont il est issu (cf. le grand frère, Péguy, latin-grec, attitude à l'égard de Joseph, etc.). La complexité du personnage culmine dans la belle scène des douches municipales où Julien semble "ailleurs". Il évoluera en fonction de sa relation à Jean Bonnet.

Jean

Il est moins "dessiné" que Julien (rappelons que dans la réalité, Louis Malle ne l'a quasiment pas connu). "Nouveau", il est naturellement un peu isolé (cf. le verset de Saint Siméon Stylite). Excellent élève en mathématiques, en musique, il subit l'envie et le rejet que provoquent les premiers de classe. Un certain mystère l'entoure (cf. nourriture, non-prière, attention particulière du surveillant et des pères, etc.) ; il ne se livre guère. Seules certaines réactions d'agacement ou le geste sadique qu'il opère sur la mouche (à mettre en relation avec celui de Julien avec son compas) laissent à penser que l'enfant souffre de secrets trop lourds à porter.

Leur véritable rencontre devra passer par certaines phases initiatiques : la présentation à la mère, lors de la scène du restaurant, comme si c'était elle qui d'une certaine manière allait "autoriser" Julien à nouer une relation amicale avec Jean ; puis, la volonté réciproque de se découvrir et d'accepter l'altérité de l'autre (*Charlot l'émigrant*, le jazz, l'énurésie, les *Mille et Une Nuits*). C'est la découverte de cette amitié naissante qui permettra à Julien de passer le cap de l'enfance. Le film nous en donne les prémices. Et sans doute peut-on ainsi mieux comprendre en quoi le martyre de Jean Bonnet fut déterminant dans la carrière de Louis Malle.

Joseph

Le “prolo” parmi les gosses de riches, le frère en cinéma du Colin de **Zéro de conduite** ou de Lucien Lacombe, Joseph dénote par sa façon d’être, sa violence rentrée. Il vit d’autant plus mal sa situation sociale et son handicap, que les autres, enfants de son âge, le lui rappellent constamment. Sa frustration devient l’un des ressorts dramatiques du film.

*Il est magnifiquement interprété par François Négret, déjà remarqué dans **Conseil de famille** (Costa-Gavras, 1985) et **Mauvais sang** (Carax, 1986), et dont la carrière s’est poursuivie avec Brisseau (**De bruit et de fureur** et **Noce blanche**, 1988 et 1989), Akerman (**Nuit et jour**, 1991), Schoendoerffer (**Dien Bien Phu**, 1991), Moati (**Des feux mal éteints**, 1993).*

Mme Quentin, la mère

Si Louis Malle a souhaité faire un portrait de sa mère et, à travers elle, d’une certaine classe sociale, il s’agit d’une esquisse en quelques traits contrastés : deux scènes (à la gare et au restaurant) et une lettre. Il s’agit à n’en pas douter d’une grande bourgeoise tout imprégnée de l’idéologie de sa classe, mais aussi d’une femme de cœur, qui ne manque ni de courage ni d’un charme certain. Rappelons que Madame Malle, très croyante, consacra beaucoup de son temps à venir en aide aux “malheureux”, visitant au besoin les prisons, et qu’elle protégea des Juifs durant l’Occupation. On retrouve en filigrane des traits de cette forte personnalité au détour des phrases ou des répliques de Mme Quentin.

*Son rôle est interprété par une actrice canadienne de 40 ans, Francine Racette, qui tourna sous la direction de Frédéric Rossif (**Aussi loin que l’amour**, 1971), de Jeanne Moreau (**Lumière**, 1976), de Joseph Losey (**Monsieur Klein**, 1976).*

Le père Jean

Le directeur du collège apparaît comme un homme de conviction. Pleinement engagé dans la Résistance, il l’est tout autant par rapport à son sacerdoce : de même qu’il refuse la communion à un non-baptisé (le contraire constituant une faute lourde), il n’hésite pas à faire un prêche d’une extrême radicalité contre les

riches¹ (citant le cinquième verset² de Saint Jacques – Jacques étant d’ailleurs le véritable nom du père Jean) devant la fine fleur de la grande bourgeoisie. Paradoxalement, ce sera sa sévérité à l’égard de Joseph (qu’il considère lui-même comme injuste) qui sera à l’origine du drame final. Tout cela en fait un personnage essentiel, complexe et contradictoire.

*Il est magnifiquement interprété par Philippe Morier-Genoud, un grand acteur de théâtre découvert par Georges Lavaudant, qui joua au cinéma sous la direction de François Truffaut (le docteur dans **la Femme d’à côté**, 1981), de Raoul Ruiz (la reine Margaret dans **Richard III**, 1986), de Jean-Paul Rappeneau (Le Bret dans **Cyrano de Bergerac**, 1990), Philippe Garrel (**J’entends plus la guitare**, 1991), Kieslowski (**Trois couleurs : Bleu**, 1992), Jacques Rivette (**Jeanne la Pucelle**, 1994), Bertrand Tavernier (Maurice Tourneur dans **Laissez-passer**, 2002).*

1) “cet événement a joué un grand rôle dans ma décision de devenir cinéaste, [et] déclencha en moi un intense intérêt pour ce qui se passait à l’extérieur du milieu très privilégié où je vivais.” (Louis Malle, *ibid.*)

2) citant Saint Matthieu : “Il est plus facile à un chameau de passer par le chas d’une aiguille, qu’à un riche d’entrer dans le Royaume du Seigneur” (Evangile XIX, 24) ; et Saint Jacques : “Eh bien maintenant, les riches ! Pleurez, hurlez sur les malheurs qui vont vous arriver. Votre richesse est pourrie, vos vêtements rongés par les vers...” (Épître, V, 1-2).



Accusé de vol par la cuisinière, Joseph proteste de son innocence face au surveillant Moreau, interprété par Luc Etienne.



Louis Malle a fait de Mme Quentin un vrai personnage, sans aller toutefois jusqu’à brosser un portrait de sa propre mère, tel qu’il l’avait un moment envisagé.



Un grand acteur au service d’un rôle complexe de Carme.

Bien que fondé à l’origine par des ermites, le Carmel est en effet un ordre religieux qui concilie une Règle très stricte avec une vie séculière. Sainte Thérèse d’Avila (1515-1582), saint Jean de la Croix (1542-1591) ou sainte Thérèse de Lisieux (1873-1897), dont la statue est érigée devant la classe, furent de grandes figures du Carmel.

À la recherche d'un passé perdu



Toute première image du film, avant que les militaires, les passagers, le frère et les autres pensionnaires en partance ne viennent encombrer le champ.



Avec la pointe d'un compas, Julien fait perler une goutte de sang... L'une des rares irrptions de la couleur dans le film.



Entre chien et loup, Julien recherche son chemin dans la forêt. C'est justement dans cet équilibre entre n. & bl. et couleur, dans le mélange du documentaire et la fiction, que Malle a choisi de tracer son parcours.



Resté seule avec Julien après le déjeuner au restaurant, M^{me} Quentin détourne élégamment sa demande affective.

Le film s'ouvre sur l'image d'une mère et d'un enfant, isolés sur un quai de gare, et se referme sur le visage de cet enfant, seul, en gros plan. De l'une à l'autre, le temps du film, nous pouvons suivre l'évolution d'un jeune collégien qu'une terrible irruption de l'Histoire dans sa vie va précipiter. Ainsi deux images similaires, comme souvent au cours du film, peuvent-elles retenir notre attention : M^{me} Quentin enserre son fils dans ses bras à la gare, puis à la fin du film, sur la place de l'église. Sa tendresse toute maternelle du début a fait place – s'étonnant du léger duvet apparu sous le nez de Julien – à la fugitive nostalgie d'une enfance qui s'en est allée.

Pour raconter cette histoire, Louis Malle n'a pas fait preuve, à première vue, d'une grande innovation stylistique, ce qui lui a été reproché par une partie de la critique. On peut en effet constater que l'écriture est parfaitement classique : cadres souvent fixes, avec de légers recadrages, pas d'effets d'angle (sauf lorsqu'ils sont parfaitement légitimés, comme la fuite de Moreau par les toits), quasiment pas de mouvements d'appareils (quelques pans et travellings d'une parfaite discrétion), etc. Ce parti pris nous semble justifié – comme nous tenterons de l'expliquer plus avant – par l'enjeu qu'a fixé Louis Malle à son film : non tant montrer les événements tels qu'ils se sont déroulés (ou qu'ils lui apparaissent aujourd'hui), que rendre sensible le processus par lequel ils sont advenus.

À cette syntaxe d'époque (les années 40/50), Louis Malle a donné les couleurs du temps : des tonalités "lourdes" (saturées et sans lumière), entre chien et loup (voir l'exceptionnel travail de Renato Berta dans la forêt de Fontainebleau), où peu de couleurs percent dans le vert-de-gris ambiant (si ce n'est le rouge des lèvres de la mère et du sang que le fils fait jaillir de sa main en la triturant avec un compas : comment en dire aussi long dans une scène aussi courte sur les relations d'un fils à sa mère ?). De fait, le réalisateur a demandé à son directeur de la photo de faire du noir & blanc en couleurs : à mi-chemin de l'un et de l'autre, le film participe autant du documentaire d'époque (que connote habituellement le noir & blanc) que d'une fiction écrite au présent¹.

D'emblée le présent et le passé sont imbriqués dans ce choix initial. **Au revoir les enfants** est-il un film écrit au passé ou au présent ? Est-il le regard que porte Louis Malle sur son enfance ? Ou bien le désir d'affranchir du temps son propre passé par un double travail : celui du récit (qui s'aventure vers un futur) et celui de l'œuvre (qui reflue du présent vers le passé) ? On ne peut pas ne pas évoquer ici Marcel Proust dont la réflexion suivante pourrait éclairer utilement le projet de Louis Malle : *"Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts..."*

Le maillage des réminiscences

Dans le dortoir, une fois le “nouveau” présenté et installé, le père Jean sort par le bord droit du cadre avec ces mots “Bonsoir les enfants”... Cette image sera reprise à la fin du film, dans la cour, lorsque le père Jean prendra congé des enfants. De nombreuses scènes ou images sont ainsi répétées au cours du film. S’agit-il, comme souvent au cinéma, de mettre en perspective le système de représentation ? De déplacer la relation que l’image cinématographique entretient ontologiquement avec le réel filmé, au sein même de l’écriture filmique ? Il nous semble que la problématique du double que Louis Malle met en œuvre dans son film participe davantage d’une mise en scène de son propre processus de remémoration, une façon de nous associer, nous spectateurs, à son travail de mémoire.

Quels sont les éléments d’écriture qui nouent un tel système de réminiscences dans lequel chaque scène semble à la fois rappeler une scène similaire antérieure – voire une réalité perdue – et constituer pour une scène à venir l’objet d’une remémoration subconsciente ?

Les scènes topiques

Ce sont d’abord les lieux qui suscitent ces correspondances. Ainsi les lavabos où les élèves manifestent un premier signe d’animosité à l’égard de Jean, puis où les deux garçons expriment leur acrimonie réciproque et enfin où la confession de Julien concernant son énurésie scelle leur amitié ; la cuisine où Julien rencontre pour la première fois Joseph et où, à la fin, il le surprend entrain de rechercher des affaires, Jean étant caché à ses côtés (cuisine qui évoque les nombreuses références à la nourriture qui émaillent tout le film) ; l’infirmerie qui fait lien entre la divulgation du véritable nom de Jean (cf. encore la nourriture) et, plus tard, l’arrestation de Négus ; etc.

Ce sont également des éléments de décor. Citons parmi bien d’autres, les deux piliers à l’entrée de la cour qui serviront de portiques à la terrible scène finale. Ils auront “marqué” la scène où Jean, seul, lit un livre avant d’être passé au “tape-cul”, l’arrivée remarquée du professeur de piano Mlle Davenne, puis celle funeste des militaires, la bagarre entre Jean et Julien sépa-

rés par la mère, Joseph confondu de vol par M^{me} Perrin, le dernier échange des deux amis dans la cour lorsqu’ils évoquent leur avenir (les deux petits piliers – *phallus* tronqués ? – encadrent leur arrivée et semblent rappeler leur commune absence de père).

Autre exemple, la porte arrière de la classe qui fonctionne comme une menace potentielle dans le champ, dans la mesure où elle fut empruntée par le père Hippolyte pour surprendre les deux garçons et qu’elle le sera par l’agent de la Gestapo (cf. Séquence p. 17, ph. 421a).

Regards et mouvements d’appareil

De subtils jeux de regards comme de simples gestes ou attitudes invitent constamment le spectateur à créer des liens, faire jouer des correspondances pour retrouver du “déjà-avoir-été-vu” ou bien, au contraire, pour voir *autrement* ce que l’on sait avoir été vécu. Un double mouvement que suscite l’attente du récit et le désir de ressentir la réalité d’un passé perdu.

Un simple mouvement de tête comme celui que fait Jean, en classe de littérature, sur sa droite, au début du film, apercevant dehors un soldat allemand qui demande la confession. On retrouvera un même mouvement au début de la scène qui s’achèvera par son arrestation (cf. Séquence p. 16, ph. 415 et 416). Le regard de Julien par la fenêtre du train après avoir quitté sa mère sur le quai de la gare, correspond à celui qu’il porte, à travers la vitre de la salle de musique, à M^{lle} Davenne admirative du talent de Jean, faisant ainsi l’apprentissage de la jalousie et la découverte d’un monde sentimental et érotique dont il ne serait plus le centre (voir la belle image de Julien dans la baignoire aux Bains-douches municipaux).

Plus récurrent et significatif, fonctionnant comme un véritable schème, est le regard trois quarts arrière de Julien vers Jean qui provoquera son arrestation. On le trouve de façon prémonitoire à de multiples reprises au cours du film. Lorsqu’en classe, il lit la lettre volée de la mère de Jean, lettre qu’il lui rend dans une attitude qui ne sera pas étrangère à celle qu’aura le Dr Müller (on voit là toute l’ambiguïté, le caractère amphibologique de l’écriture de Louis Malle). En classe de français, lorsque le professeur lui annonce qu’il aura de la



Devant le petit pilier de la cour, arrivée de M^{lle} Davenne, remarquée par Julien qui, pendant le cours de gymnastique, fait un mouvement de tête trois quarts arrière.



Un léger mouvement de tête permet à Jean de voir dehors un Allemand demander la confession. Mouvement qui sera repris dans la scène de l’arrestation (cf. p. 16, ph. 415 et 416).



Julien a intercepté la lettre de la mère de Jean. Il se retourne pour observer sa réaction : véritable image-schème du film. On remarquera, en se reportant p. 18, ph. 425, que le rideau noir derrière Jean est ici fermé.



Contre-champ du regard de Jean sur Julien : dernière image du film. Un plan qui ne peut renvoyer à aucun autre si ce n'est à la voix même de Louis Malle.



Moreau et le père Michel cachent Jean à l'arrivée des miliciens, sous le regard de Julien...



... qu'un simple mouvement (de corps et de caméra) met en relation avec Joseph.



Le dernier regard de Jean vers Julien, celui-là même que Julien n'aura cessé de lui adresser.

concurrence. En classe de grec, lorsqu'il découvre que Jean n'en fait pas. Mais on retrouve aussi un même regard dirigé vers M^{lle} Davenne lorsqu'elle fait son entrée dans la cour. Ou, au restaurant, vers M. Meyer, le vieil habitué juif. Ou vers Joseph qui vient d'être renvoyé par le directeur. S'il est inscrit comme une attitude normale, déterminée par la mise en place des personnages les uns par rapport aux autres, ce regard est souvent souligné par un gros plan ou par un montage en insert. Car, outre sa fonction de signifiant dans la construction du récit, il prend une valeur métonymique par rapport au film lui-même : il est le regard de Louis Malle qui se retourne sur son passé. Un champ aux contrechamps multiples, multivoques, qui seraient en fait la matière même du film, c'est-à-dire son travail de mémoire. Et dont l'aboutissement sera l'inversion finale : le dernier regard de Jean Bonnet vers Julien lorsqu'il passera la porte qui le mènera à Auschwitz.

Chacun de ces regards mériterait d'être analysé, car ils sont véritablement le point d'intersection de tous les axes de la mise en scène dans la mesure où tout est toujours vu par Julien. Au point de son regard, s'articulent tous les champs qu'il pressent plus qu'il ne re(connaît). Ils sont tantôt vus directement par lui, ou vus par lui mais dans notre regard, tantôt vus par le réalisateur avec lequel nous partageons la quête.

Mais la caméra ne joue jamais en contre-point. Elle est assujettie au regard de Julien, car elle est essentiellement l'instrument de cette quête : retrouver la réalité du regard perdu, découvrir la vérité des choses revisitées, et transfigurées par la représentation cinématographique.

Aussi les mouvements d'appareil sont-ils rares (donc hautement significatifs). L'un des plus remarquables est un petit panoramique de 90° qui accompagne un mouvement de corps de Julien et qui a pour effet de mettre en relation, comme par inadvertance, à la manière d'un lapsus, des personnages ou des événements apparemment étrangers l'un à l'autre : les miliciens ont fait irruption dans la cour de l'école, le surveillant Moreau et le père Michel emmènent précipitamment Jean sous le regard ébahi de Julien ; ils disparaissent par une porte reculée du bâtiment laissant Julien seul, interloqué ; la caméra reste sur lui qui amorce une rotation ; la caméra pivote pour suivre son mouvement et accompagner Julien qui découvre et s'avance vers Joseph. Quoi de plus simple, de plus évident qu'une telle mise en scène. Rien n'est plus intériorisé à nos habitudes spectatrices qu'une telle écriture. Et il fallait qu'il en soit ainsi pour que rien ne vienne distraire notre attention du véritable enjeu du film : quels sont ces liens qui échappent, qui se nouent à notre insu, et qui peuvent faire d'une simple faute d'attention une trahison ?

La révélation de l'amitié

Un double mouvement d'appareil, le seul d'une telle ampleur, se remarque dans la scène du dortoir qui précède l'arrestation de Jean. Il s'agit d'un mouvement d'une tout autre nature, qui n'est pas assimilable à un mouvement de pensée de Julien : il exprime, pleinement et exclusivement, le point de vue du réalisateur.

Dans l'obscurité, la caméra s'avance en travelling, lentement, précautionneusement, comme appuyée sur les barres métalliques des lits qui passent peu à peu hors champ. Les deux amis sont de dos. Jean tient une lampe-torche pour éclairer Julien qui lit les *Mille et Une Nuits*. L'image en évoque d'autres (celles de la cave, celles du dortoir...), mais le rapport qu'elle donne à voir est inversé : c'est Jean qui tient la torche et qui regarde Julien lire. Et, comme pour matérialiser ce passage du miroir, le travelling est enchaîné avec un autre, perpendiculaire. Même lent, même distance retenue. On s'approche, par une sorte de douce effraction, d'une intimité blottie. À nouveau les barreaux de lit s'effacent. Nul voyeurisme. Mais une attitude quasi religieuse face au mystère d'une amitié que la mort va sceller à jamais.

Cette scène est importante à plus d'un titre. Scénariquement, elle constitue l'ultime évolution des sentiments amicaux entre les deux garçons – ce qui rendra la scène de l'arrestation d'autant plus douloureuse. Mais surtout, elle marque la limite au-delà de laquelle le spectateur prend le relais du réalisateur. Le récit fait en quelque sorte place à l'œuvre. La vérité, qui est la véritable quête du film, n'aura de chance d'être entraperçue qu'à travers le regard que le spectateur portera à l'œuvre.

De quelle vérité peut-il s'agir ? Celle de l'éventuelle culpabilité du jeune Louis Malle ? Il s'en est clairement expliqué³. Ce serait une vision passablement réductrice du film. De façon plus judicieuse, il faut nous retourner vers l'œuvre et sa gestation. Lorsque Louis Malle a décidé d'écrire le scénario, il est parti de ce qui était le plus clair pour lui, ce qu'il avait décidé, quoi qu'il arrive, de ne pas changer, c'est-à-dire la fin. À partir de là, il a élaboré son récit, avec le souci de comprendre comment on en est arrivé là, comment les choses peu-

vent *advenir*, comment peut se produire l'irréversible collusion avec le mal⁴.

Ce temps du récit s'inscrit sur un axe chronologique allant du passé vers le présent. L'agencement des faits rapportés, leurs enchaînements impliquent une lecture de ce passé, telle que le réalisateur nous invite à la faire. Elle est évidemment porteuse de significations, de questionnements, de mises en relation productrices de réflexions (l'étude du simple enchaînement des séquences est à cet égard extrêmement intéressante dans la mesure où il est l'un des éléments constitutifs essentiels de la mise en scène).

Le deuxième temps, celui de *l'œuvre au travail*, pourrait-on dire, rapporte ce qui se joue entre le réalisateur qui donne corps à son souvenir, les personnages, qui par leur logique propre, influent sur les événements rapportés, et, troisième partie prenante, le spectateur qui, par les émotions qu'il ressent, par les incessantes réminiscences que la mise en scène l'incite à faire, transfigure le passé en présent. C'est ce doublement mouvement conjugué – celui du souvenir et celui de l'écriture – qui donne quelque chance de ressentir ce qui pourrait bien apparaître comme la *vérité*.

1) Opposition que Alain Resnais a superbement travaillée dans *Nuit et brouillard* (1956).

2) Parmi d'innombrables exemples, citons Roman Polanski, et particulièrement son méconnu *What* (1973).

3) "J'ai pensé que ça pouvait transmettre ce sentiment que je n'étais pas innocent car il me semble quand je regarde en arrière que nous étions tous responsables de ce qui s'est passé pendant le nazisme." (interview d'Andrée Tournès dans *Jeune Cinéma* n° 183, oct. 1987)

4) "Il y a ce moment terrible, dans la cour, quand Julien s'aperçoit que c'est Joseph qui est coupable. Là encore, c'est la découverte du mal." (in *Conversations avec...* de Philip French, *ibid.*)

5) "J'ai cherché à restituer ce que nous avons vécu, mon frère et moi." (*ibid.*)



Travellings enchaînés sur Jean et Julien lisant les *Mille et Une Nuits*.



Double mouvement de l'auteur qui se souvient...



... et du réalisateur qui fait du passé un présent.

Séquence n° 33 : Après avoir lu ensemble les *Mille et Une Nuits*, Julien et Jean se retrouvent au cours de mathématiques...



Pris au piège d'un réseau symbolique

Plan 414 *

Après l'obscurité du dortoir où les deux amis se sont endormis, on passe *cut* au plein jour : M. Guibourg, le professeur de mathématiques, indique sur une carte la situation des fronts en Ukraine et en Italie qu'il a matérialisée par des petits drapeaux allemands. Comme il sied à un enseignant, il prend soin d'indiquer ses sources (Londres et Paris), en prenant une position d'objectivité. Pour la première fois dans le film, il est fait explicitement allusion à la guerre. À la fin de son bref exposé, le professeur se retourne vers la classe.

Plan 415

Plan d'insert monté en contre-champ sur Jean Bonnet. La voix de M. Guibourg se prolonge en voix *off*. On remarque derrière les élèves une porte donnant sur l'extérieur ainsi qu'une carte au mur, faisant de ce décor d'arrière plan une réplique symétrique de celui du champ.

Le regard de Jean qui écoute attentivement est attiré vers l'extérieur. Il tourne la tête comme nous l'avions déjà vu faire (cf. séq. 5) durant le premier cours de français – plan qui était suivi par un mouvement de tête de Julien vers Jean. Subconsciemment, nous sommes en situation de réminiscence.

Plan 416

Plan subjectif : dehors, Moreau, le surveillant, court paniqué, passe derrière la statue de sainte Thérèse de Lisieux, et pénètre dans un bâtiment administratif. La voix de M. Guibourg s'est prolongée en *off* durant ce plan : au moment où il dit que *"la vérité est probablement entre les deux"*. Faut-il y voir une allusion à la position de l'Église vis-à-vis d'Hitler ? Sans doute pas – ce qui n'interdit cependant pas d'y réfléchir !

Par ce plan très bref, "l'extérieur" (matérialisé par la lumière) qui a constitué durant tout le film la menace permanente pour l'univers protégé des enfants, fait son intrusion dans la séquence, comme par effraction.

Plan 417

Nouveau plan d'insert. La voix du professeur est maintenant couverte par celle des enfants qui reprend en sourdine une célèbre chanson satirique : *"Radio Paris ment, Radio Paris est allemand"*. Le professeur ne relève pas, marquant ainsi un probable assentiment. L'axe des regards des enfants, souligné par l'éclairage, s'inscrit sur l'une des deux diagonales qui structurent l'espace rectangulaire de la classe. Nous appellerons cette diagonale *a*, qui joint la lumière de la porte d'entrée au fond de la classe, à droite, traité comme un angle mort.

Plan 418a

Au début du plan, on retrouve le professeur qui finit son exposé. La caméra est toujours placée sur cette même diagonale *a*, avec un angle plus large qu'en 414. Il quitte ensuite cette place pour rejoindre son bureau et annoncer un exercice d'algèbre, puis aller vers le tableau noir situé dans l'autre angle de la pièce. Il abandonne ainsi la diagonale *a* pour occuper l'extrémité de l'autre diagonale *b*. La caméra, quasiment au milieu de la classe, a suivi son déplacement par un petit panoramique. Rappelons que c'est souvent par un tel mouvement que sont mis en relation des éléments antagonistes (cf. p. 14). Le professeur est interrompu par un élève, Sagard, qui demande à sortir...

Plan 418b

L'enfant sort. La caméra panote à nouveau gauche/droite pour suivre Sagard et se retrouve dans la même position qu'au début du plan, se fixant sur le coin de la classe laissé vacant par le professeur et sur la porte entrouverte... Rendus attentifs au hors-champ, nous entendons un impératif *"Arrête-toi donc !"*

Brusquement Sagard est repoussé dans la classe et renvoyé à sa place par un soldat casqué. Sagard sort par le bord gauche du cadre resté fixe sur le soldat.

* Nous adoptons la numérotation des plans telle qu'elle est retranscrite dans le remarquable découpage publié par *L'Avant-scène cinéma* (que nous remercions vivement).



Plan 419

Plan d'insert. Raccord de mouvement : Sagard rentre par le bord droit du cadre où, au premier plan, Julien regarde stupéfait le soldat. Il est filmé, selon l'axe *a*, celui-là même auquel le professeur a laissé champ libre !

Puis, Julien tourne la tête sur sa droite, vers l'arrière... Ce mouvement de tête que nous lui avons vu faire plusieurs fois déjà n'est pas ici justifié. Ambigu, il reste en suspens et le met en pleine lumière...



Plan 420

Reprise du cadre **418b** : le soldat s'est rendu maître de *a* et occupe maintenant la place qu'occupait le professeur près de la porte d'entrée, comme si cette substitution était l'effet dramatique d'une sorte de défaut d'attention du professeur.

Au premier plan, les élèves tournent la tête dans un mouvement similaire à celui de Julien. Leur mouvement semble en revanche justifié par un bruit.



421a

La caméra occupe maintenant la diagonale *b*. La mise en scène bascule. Remarquons la symétrie avec le plan précédent : une porte – que nous n'avions pas vue depuis l'arrivée intempestive du père Hyppolite qui avait mis brusquement fin aux confidences des deux amis près du poêle (séq. 21) –, a pris la place de la porte d'entrée normale et un nouveau personnage se substitue au soldat. Il s'agit d'un civil qui rentre dans la classe, suivi par un travelling latéral...



421b

La caméra s'arrête sur un cadre similaire à **418a**, mais plus rapproché. Ce cadre isole maintenant le professeur, Julien (sa tête de dos) et le Dr Müller qui se présente avec un salut hitlérien comme membre de la Gestapo.

Ce cadre sur lequel le professeur avait le pouvoir en **418b**, est maintenant le lieu d'une confrontation entre les deux hommes que semble arbitrer le Christ qui les surplombe. Mais l'affrontement tourne vite court. Müller s'adresse à la classe pour demander qui est Kippelstein.



422

Contrechamp sur Julien et Boulanger à sa droite, au premier plan. Julien, regard baissé, lève les yeux sur Müller, semblant soutenir son regard. C'est un cadre similaire à **417**. Mais l'angle n'est plus le même et le cadre plus serré : nous sommes maintenant sur l'axe *b* et Müller a pris la direction de la mise en scène.

À l'arrière-plan, nous découvrons, avec retardement, ce que Julien pouvait voir en se retournant (cf. **419**) : la porte par laquelle Müller est entré, et maintenant gardée par un soldat, l'espace du danger par excellence où s'inscrit Jean Bonnet en *point de fuite*.



423

Continuation du plan **421**. Le professeur répond qu'il n'y a personne de ce nom dans la classe. Müller s'avance dans la travée, vers la caméra (le centre du pouvoir), marque un temps d'arrêt et se retourne brusquement pour aller prendre la place qu'occupait le professeur au début de la séquence. Müller aura donc parcouru les deux diagonales *a* et *b* quadrillant littéralement l'espace sur lequel il a pris complètement le pouvoir et jeté le filet de son piège.



424

Raccord dans l'axe : plan poitrine sur Müller qui enlève rageusement les petits fanions que le professeur avait placés sur la carte (surtout ceux qui indiquaient l'avancée soviétique !). On retrouve strictement le cadre du plan **414**. L'inversion du pouvoir est maintenant totale : Müller s'est substitué au professeur. L'agent de la Gestapo qui avait pénétré dans la classe par la porte arrière se trouve maintenant occuper celle de l'avant : il tient les deux diagonales, les deux axes de lumière éclairant (menaçant) la classe. Le piège est tendu.



425

Plan d'insert très bref sur Julien dans un cadre similaire à **422** : la caméra est cependant légèrement plus basse, à hauteur de l'enfant cadré plus près. Nous sommes plus proche de lui, plus proche de ses réactions intimes. La nature du plan a changé, il s'agit presque d'un plan "subjectif" susceptible de nous faire partager ses pensées, son inquiétude. Il tourne un instant la tête vers Jean, et ce geste devient un peu le nôtre.



426

Reprise du plan **424**. Mais le plan est raccordé avec le précédent sur le regard de Julien qui s'est retourné vers Müller (pour s'assurer que celui-ci ne l'a pas vu) et sur celui de Müller qui tourne la tête vers l'endroit qu'avait regardé Julien. Les deux mouvements sont parfaitement enchaînés et créent une relation de cause à effet.

Remarquons que l'attitude de Müller est à ce moment strictement semblable à celle qu'avait le professeur en **414** (qui regardait également Jean). Ambiguïté consciente ? Enrichissante, certainement.



427

Raccord dans l'axe sur Müller qui s'avance dans la travée, suivi par un travelling latéral. C'est une figure symétrique à celle qui l'avait vu pénétrer dans la classe. Implacablement, tout est retourné comme un gant, mis à nu.

Müller se place devant Jean (comme le fit Julien dans la scène de la lettre volée, séq. 14). Jean soutient son regard, puis baisse les yeux et range ses affaires.

Müller se tourne vers le poêle (évocation fugitive de la séq. 21), tandis que Jean passe derrière lui.



428

La caméra reprend Jean (raccord sur le mouvement du bras qui attrape le béret) et le suit. Jean sert la main de deux camarades situés près de lui, puis s'avance vers Boulanger et Julien. Il passe devant Boulanger et tend la main à Julien, tandis que le soldat tend le bras pour le retenir... L'attitude résignée de l'enfant juif dans la triangulation formée par le Christ et ses deux larrons (le soldat et le professeur) suscite un étrange sentiment...



429

Raccordé dans le mouvement, plan rapproché sur Julien qui serre la main de Jean. Pris en plongée, le visage de Julien exprime à la fois tristesse et incompréhension avant que sa main ne retombe, comme inerte, sur le pupitre et que le champ reste vide de la présence de Jean.



432

Après un contrechamp large (430), brisant brutalement le moment d'intimité du plan précédent, et montrant Müller dominer la scène du regard et le soldat pousser Jean dehors (mouvement suivi par un pano replaçant l'axe de la caméra sur a), et une brève reprise (431) du cadre **429**, Müller, accoudé au bureau, relègue le professeur à l'arrière-plan et tient un discours "d'autorité morale" : *"Ce garçon n'était pas un Français mais un Juif. Le directeur a commis une faute grave et le collège est fermé."* Pour rendre manifeste et définitive sa maîtrise sur la scène, il s'avance (à nouveau) dans la travée où était Jean, revient sur ses pas, remet son gant et sort.



433

Raccord à 180° selon l'axe a. Contre-champ, donc, sur ce que voyait Müller avant de sortir : le portrait de Pétain qu'aucun cadre (y compris le **417**) n'avait jusqu'ici révélé. Il apparaît donc que les deux axes par lesquels les agents de la Gestapo ont pénétré, étaient (bien mal) défendus par deux représentants de la société française (le professeur et le chef d'état), et qu'il a suffi d'une *faute* d'inattention, d'un insignifiant mouvement de tête de l'un à l'autre de ces axes du mal pour que l'enfant juif soit condamné.

* Seuls les numéros de plans imprimés en gras sont représentés par un photogramme.

AUTOUR DU FILM



Dans *Au revoir les enfants*, on peut voir à la sortie des Bains-douches un jeune homme qui porte l'étoile jaune. Dès septembre 1940, dans la France occupée, les Juifs étaient contraints de faire apposer un tampon sur leur carte d'identité et, à partir de mai 1942, de porter sur leur vêtement une étoile jaune avec l'inscription "JUIF".

Les mesures anti-juives sous l'Occupation



Au mur de la classe est accroché un portrait de Philippe Pétain (1856-1951), maréchal de France, devenu le 11 juillet 1940, chef de l'État français, après avoir signé l'armistice en juin.



Joseph traite Julien qui ne veut pas accepter le troc de "vrai juif" ! Une façon de rappeler combien la société française d'avant-guerre était contaminée par un certain antisémitisme.



La consonance allemande des noms patronymiques, comme "Kippelstein", était l'un des moyens de déceler une origine juive.

Août 1940 : les Français sont en état de choc : l'armée française considérée comme l'une des plus puissantes du monde s'est écroulée en cinq semaines ; cent mille soldats et officiers ont été tués, deux millions sont prisonniers de guerre, six millions de civils se sont enfuis vers le Sud lors de la gigantesque panique de l'exode. En même temps, les Français ont accueilli l'armistice signé le 22 juin avec une sorte de soulagement. Le prix à payer est pourtant lourd : le pays est partagé en zone du nord, dite occupée et en zone du sud dite libre. La flotte est désarmée, l'Allemagne s'engage à ne pas l'utiliser. La France devra prendre en charge les frais d'occupation, livrer tous les ressortissants allemands qui se trouvent sur son territoire, y compris les nombreux Juifs qui avaient fui les persécutions nazies. La loi du 10 juillet 1940 a mis fin à la république et donné tous les pouvoirs à Philippe Pétain. Les "responsables de la défaite", Edouard Daladier et Léon Blum, sont arrêtés. Ils seront jugés au procès de Riom, livrés aux nazis et déportés.

Dès la fin du mois d'août, la presse qui subit sous contrôle de l'occupant, libérée des contraintes du décret-loi Marchandeau sur les excès de la presse, se livre à une campagne de haine antisémite d'une violence inouïe, lance des appels au meurtre et à la délation. En clair le mot d'ordre est "mort au juif".

Comment définit-on le fait d'être juif en France en 1940 ?

Au départ, rien n'indique que l'on est juif¹. Assez vite cependant, pour pouvoir exercer certains métiers, il faut apporter la preuve que l'on n'est pas juif. La loi du 3 octobre 1940 précise dans son article premier : *"Est regardé comme juif toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou de deux grands-parents si son conjoint est lui-même juif"*. Le statut du 2 juin 1941 reprendra ces critères et les élargira à *"celui ou celle qui appartient à la religion juive ou y appartenait le 25 juin 1940 et qui est issu de deux grands-parents de race juive"*.

Tous les fonctionnaires doivent remplir un formulaire comportant leur arbre généalogique, celui de leur conjoint et une déclaration sur l'honneur certifiant qu'ils ne sont pas juifs. C'est en fait la sonorité des noms de famille qui sert de piste : en

cas de doute, on demandera des extraits de baptême. En zone occupée, une multitude d'ordonnances allemandes viendront compléter le statut des juifs.

Septembre 1940 : les juifs doivent se présenter au commissariat de police et faire apposer sur leur carte d'identité un tampon "JUIF", tampon qui sera remplacé en août 1943 par une perforation. Les étrangers ne peuvent que difficilement échapper à cette contrainte, car ils doivent faire renouveler la validité de leurs papiers. Les Juifs français se sont presque tous fait recenser.

Octobre 1940 : les juifs propriétaires d'une entreprise sont expropriés, leurs biens confisqués.

Avril 1941 : la liste des professions interdites aux Juifs s'allonge considérablement. Les exemptions pour mérites particuliers n'existent plus pour les postes de direction.

Mai 1942 : les Juifs sont contraints de porter un signe distinctif. Ils devront se présenter à la sous-préfecture pour y recevoir l'insigne en forme d'étoile jaune revêtu du mot JUIF en lettres noires, en échange d'un point de la carte de textile. Les contrevenants seront envoyés dans les camps de Juifs ainsi que les non-Juifs qui porteront l'étoile en signe de sympathie pour le judaïsme. Toute personne qui héberge un ou des Juifs, à titre payant ou non, doit en faire la déclaration.

Du 16 au 18 juillet, et le 10 août 1942 : les grandes rafles sont organisées par la police française.

Beaucoup de Juifs ont gagné la zone sud, espérant échapper à la traque des nazis. Ce ne sera qu'un sursis. Le gouvernement de Vichy édicte des lois qui précisent "l'antisémitisme d'Etat" avant même toute demande des Allemands. Dès juillet 1940, les lois xénophobes excluent des administrations toutes les personnes qui ne sont pas nées de père français. Pierre Laval² accepte de livrer aux Allemands les Juifs étrangers de la zone occupée dans l'espoir de sauver les Juifs français dont l'arrestation lors des rafles suscite une vive émotion dans l'opinion. Pour éviter l'effet désastreux de la séparation des familles sur l'opinion, il propose aux Allemands de leur livrer également les enfants de moins de seize ans.

La plupart des 14 000 enfants juifs déportés de France étaient français, soit parce que leurs parents étaient français, soit parce qu'ils étaient nés en France. Peu ont survécu, quelques-uns, âgés de plus de quinze ans et qui ont réussi à survivre comme travailleurs, ou ceux qui ont été arrêtés trop tardivement pour être acheminés jusqu'aux camps d'extermination.

Le 11 novembre 1942, suite au débarquement allié en Afrique du Nord, les Allemands envahissent la zone sud. Un mois plus tard une loi impose la mention sur la carte d'identité. Des grandes rafles sont organisées, par exemple, à Marseille en janvier 1943. Le port de l'étoile jaune sera programmé mais non appliqué, ce qui n'empêchera pas l'arrestation et la déportation de nombreux Juifs étrangers.

Jusqu'à la Libération, sur l'ensemble du territoire, les Juifs seront soumis à une multitude de dispositions discriminatoires : paiement d'une amende annuelle, apposition du mot "juif" sur la carte d'alimentation ; interdiction de circuler et voyager sans sauf-conduit ; interdiction d'être dehors entre 20h et 6h du matin ; magasins interdits à certaines heures ; compartiments réservés dans les transports en commun ; confiscation des postes TSF ; non-paiement de l'indemnité de licenciement à un Juif, etc.

Que savait-on à l'époque ?

Il est désormais admis que le secret imposé à tous les acteurs de la mise en œuvre de la "solution finale" a été l'un des mieux assurés pendant toute la durée de la guerre. Ce n'est que lors de la libération des camps que la réalité et l'ampleur de l'extermination systématique ont été révélées au monde entier. Cependant, dans les couches de la population française généralement mieux informées³, proches des différentes formes de pouvoir ou d'influence, beaucoup se doutaient qu'un sort funeste attendait les Juifs déportés, les enfants et les vieillards en particulier.

Lors du procès de Maurice Papon, ancien secrétaire général à la préfecture de la Gironde, la séance du 11 février 1998 est consacrée au convoi du 13 mai 1944 dans lequel 20 déportés étaient âgés de plus de soixante-dix ans. "Qu'est-ce que vous imaginiez ?" demande le Président Jean-

Louis Castaguède. "Une réalité de malheur, de souffrance et de mort", répond Maurice Papon.

Et comment réagissait la population ?

Qu'il s'agisse d'étudier aujourd'hui la résistance, la collaboration, l'épuration ou la déportation des Juifs, la période 1940-1945 se caractérise par la permanence d'une majorité passive et attentiste⁴, confrontée aux difficultés quotidiennes pour se nourrir, se vêtir, se chauffer, et de minorités actives. Il convient ici de rendre un hommage particulier à toutes celles et ceux qui, isolément ou dans les réseaux de résistance, ont sauvé dix mille enfants juifs dans des conditions que l'on a du mal à imaginer aujourd'hui. Le message qu'ils souhaitent transmettre aux générations qui les suivent est de se méfier des jugements manichéens : les bons d'un côté, les mauvais de l'autre. La barbarie peut renaître à tout moment et en tout lieu. La propension à l'héroïsme et à l'abjection réside au plus profond de chacun d'entre nous : les bourreaux sont des gens ordinaires. (Francis Delattre)

1) "Le Juif est un homme que les autres tiennent pour Juif : voilà la vérité dont il faut partir." (Jean-Paul Sartre, in *Réflexions sur la question juive*)

2) Pierre Laval (1883-1945), plusieurs fois ministre et deux fois président du Conseil (janv. 1931-janv. 1932 ; juin 1935-janv. 1936) avant-guerre, ministre d'État de Pétain, il fit voter la révision de la constitution (et la fin de la III^e République). Remplacé par Darlan (1941), arrêté puis libéré sur intervention allemande, il cumule (avr. 1942) trois portefeuilles essentiels (Intérieur, Information, Affaires étrangères) et souhaite ouvertement "la victoire de l'Allemagne". Réfugié à Sigmaringen (Allemagne) lors de la victoire des Alliés, il sera arrêté à Innsbruck (Autriche) par les Américains et livré aux Français. Condamné à mort, il est exécuté à Fresnes.

3) Louis Malle : "Oui, on savait. Et ceux qui prétendent qu'ils ne savaient pas ne sont que des... bref, on savait. Mes parents en parlaient, ils disaient que c'était horrible... Quand j'entends ou que je lis que la plupart des Français ignoraient tout du sort réservé aux Juifs... c'est un mensonge stupéfiant." (in *Conversations...*, ibid.)

4) Pour la comprendre, il ne faut pas sous-estimer l'influence de courants intellectuels antisémites puissants dans l'entre-deux guerres en France, dont le quotidien *L'Action française*, fondé en 1908 par Charles Maurras et Léon Daudet à la suite de l'affaire Dreyfus, fut particulièrement représentatif.



Un milicien insulte le vieux client juif, titulaire de la légion d'honneur. À l'instar de la SS allemande, la milice française fut créée en janvier 1943 par Laval. Recrutés parmi l'ultra droite, les miliciens étaient près de 35 000 (dont 15 000 "francs-gardes" en caserne). Habillés en bleu foncé avec un large béret, ils contrôlaient les forces de police ainsi que la propagande. Leur secrétaire général, Joseph Darnand, fut fusillé en 1945.



Un officier allemand intervient pour mettre fin au zèle du milicien. La scène souligne la méfiance des officiers de l'armée allemande à l'égard de cette police politique française qui a parfois devancé les pires exigences allemandes.



À Julien qui demande ce qu'on reproche aux Juifs, son frère François lui répond : "D'être plus intelligent que nous, et d'avoir crucifié Jésus-Christ. – Et c'est pour ça qu'on leur fait porter l'étoile jaune ?" s'inquiète Julien.

L'autobiographie au cinéma

L'autobiographie est un genre littéraire récent, même si on peut en discerner les sources chez saint Augustin (*Les Confessions*), Montaigne (*Les Essais*) et, surtout, chez Jean-Jacques Rousseau (*Les Confessions*). Elle a pu prendre la forme de mémoires (Chateaubriand et ses *Mémoires d'Outre-Tombe*), de journaux intimes (Henri-Frédéric Amiel) ou de romans autobiographiques (Marcel Proust).

Né à l'époque pré-romantique, le récit autobiographique ne s'est véritablement développé que dans la première moitié du XX^e siècle. C'est-à-dire lorsque les pratiques artistiques d'un Cézanne, d'un Proust, ont amené certains commentateurs, s'appuyant sur les travaux de Saussure en linguistique, Freud en psychanalyse, à reconsidérer le monde "comme représentation" et à interroger la relation entre l'autobiographie et son auteur.

Ainsi, le célèbre "je dis la vérité" de Jean-Jacques Rousseau se comprend bien mieux si on le traduit par : "je dis que je dis la vérité". C'est même ce qui rend *les Confessions* passionnant et fonde son originalité¹. Ce qu'a vécu Rousseau est-il plus digne d'intérêt que ce que chacun de nous vit ou a vécu au quotidien ? Ceux qui trouvent la volupté ailleurs que dans une fessée sont-ils moins dignes de littérature que le petit Jean-Jacques ? Mais lui joue du décalage entre ce qu'il a éprouvé et ce qu'il conte, entre le vécu et l'écrit, un décalage que l'écriture – et c'est là qu'il y a art et artiste² – prend en charge : la différence entre le temps du récit et le mouvement de l'œuvre, tel qu'on le rencontre chez Proust³ ou, plus tard, dans la "déconstruction" propre au Nouveau roman.

Pourquoi l'autobiographie est-elle si rare au cinéma ?

Contemporain de ces révolutions culturelles, le cinéma semblait se prêter particulièrement bien à l'autobiographie. Or peu de cinéastes ont vraiment manifesté une telle préoccupation. Une première raison est d'ordre pratique. Prenons le cas d'Henri Verneuil : son roman autobiographique *Mayrig* touche par un récit qui semble direct, ne s'embarrassant pas d'effets littéraires... L'efficacité du cinéaste ne pouvant être mise en cause, il faut admettre que cette "sincérité" immédiate se perd lors de l'adaptation au cinéma. La lourdeur du dispositif cinématographique

y est sans doute pour quelque chose : des stars aussi talentueuses qu'Omar Sharif et Claudia Cardinale dans le rôle des parents du petit Arménien de Marseille font nécessairement représentation, duplicata, insinuerité... Si les mots du roman pouvaient passer pour identiques à ceux de l'enfant, les images sont celles du cinéaste chevronné, mais surtout adulte, qui n'arrive pas à passer pour celles de l'enfant qu'il a été et qu'il met en scène – ce qu'a en revanche réussi un Fellini (*Fellini-Roma* ou *Amarcord*). Lorsque l'on n'est pas Fellini, le recours à des structures de production légères et un matériel adéquat, a pu faciliter le travail autobiographique, comme pour Nanni Moretti (*Journal intime*), Philippe Garrel (*Le Révélateur*, *la Cicatrice intérieure...*) ou Raymond Depardon (*les Années déclin*)⁴...

Et si le cinéma était essentiellement autobiographique ?

On peut avancer une autre hypothèse : si l'on trouve aussi peu de cinéastes, peut-être est-ce parce que l'on applique au cinéma une conception littéraire de l'autobiographie. En effet, lorsqu'un écrivain évoque un village, il convoque tous les villages du monde... Pour faire œuvre autobiographique, il doit faire accroire par sa fiction qu'il s'agit bien de "son" village, "plus mon petit Lyré que le mont Palatin", précisait Du Bellay...

À l'inverse, au cinéma, lorsque Louis Malle filme les petites rues de Provins, il s'agit certes pour lui de celles d'Avon, mais en aucun cas de celles du village de notre enfance, ni même d'un village qui serait passablement différent du "sien". Le possessif – la marque de l'auteur – est d'une certaine manière consubstantiel à l'image cinématographique. Le cinéma pourrait donc être considéré comme "essentiellement autobiographique" ; tout comme le serait d'ailleurs *l'Église d'Auvers* de Van Gogh...

Aussi, pour que le cinéma apparaisse comme spécifiquement autobiographique, au sens littéraire du terme, le réalisateur devrait-il se mettre lui-même en scène (Moretti, Woody Allen...). Ou bien, comme l'a fait Louis Malle, recourir au seul signifiant "réel" du cinéma, la parole, signant son film de sa propre voix. (J. P. et J. M.)



Nanni Moretti (*Journal intime*, 1993) aurait pu faire sienne la célèbre introduction des *Essais* : "Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre." (Montaigne)

1) Nous renvoyons au remarquable article "Autobiographie" publié par Daniel Oster (1938-1999) dans *l'Encyclopédie Universalis* (CD-Rom 7.0 © 1995-2001)

2) N'est-ce pas le simple décalque du vécu dans certains films de jeunes cinéastes contemporains qui en fait la vanité et la fadeur ?

3) "Car le mouvement progressif qui est celui de la vie dont le récit nous est fait (vie qui s'oriente vers un avenir inconnu, désiré, peu à peu atteint et dépassé) n'est pas le mouvement véritable de l'œuvre, qui est, au contraire, régressif, refluant du présent vers le passé, projetant dans le passé ce futur même vers lequel avance la vie." (Gaëtan Picon, in *Histoire des littératures*, tome III, Encyclopédie de la Pléiade, éd. Gallimard.

4) En 1983, Depardon, face à une petite caméra, feuillette un vieux album de photos.

Extraits de presse

Une poignante cantate contre l'oubli

"Pudeur et probité. Des vieux mots sans doute, mais nécessaires pour définir la beauté sans scories d'un récit tendre comme l'amitié et implacable comme l'Histoire, son honnêteté, sa fidélité à la vérité revisitée, sa capacité à aller au plus près des visages inédits, des regards où tout se lit. Louis Malle n'a pas trahi : ni sa mémoire, ni son ami."

Danièle Heymann, *Le Monde*, 2 septembre 1987.

Nous n'oublierons pas Malle se souvenant

"Observez la façon dont il montre une simple tension sur le visage du petit israélite pendant que se profile la statue de la Liberté dans *L'Émigrant* de Chaplin. Tout est dit au-delà des paroles."

François Chalais, *Le Figaro*, 20 septembre 1987.

Miraculeux

"Comment ce que le nouveau film de Malle possède de proprement miraculeux ? [...] *Au revoir les enfants* se hisse, par une tension progressive, au niveau de l'Histoire. D'admirables scènes se succèdent, où passe, sans la moindre emphase et comme au fil des jours, toute la douleur d'un temps maudit."

Michel Boujut, *L'Événement du Jeudi*, 8 octobre 1987.

Film du souvenir

"La mémoire du cinéaste s'est fixée sur une époque reconstituée le plus minutieusement possible. Sont donc exclus toute modernité du langage cinématographique, tout effet de style qui, au lieu de servir le propos, viendrait faire écran entre le cerveau et l'image. Cela donne une œuvre curieusement intemporelle, qui dégage une impression de déjà vu."

Jean Roy, *L'Humanité*, 1^{er} septembre 1987.

Un film daté

"Ce n'est pas seulement l'histoire qui est datée (1944, l'Occupation, un collègue catholique près de Fontainebleau...), mais la forme même du film, qui le fait ressembler à ce qu'il pouvait y avoir de meilleur dans le cinéma français des années cinquante..."

Serge Toubiana, *Les Cahiers du cinéma*, novembre 1987.

Avec une rare sensibilité, une œuvre indispensable

"Le beau film de Louis Malle [...] vient à point nommé rappeler aux mémoires défaillantes ce que fut, dans notre beau pays, le racisme, et ce qu'il pourrait être à nouveau. Avec une pudeur, une retenue, une sensibilité rares, loin de tout 'message' pesant. Dans l'émotion contrôlée d'un traumatisme encore vif, on le sent, plus de quarante ans après..."

Annie Coppermann, *Les Échos*, 7 octobre 1987.

BIBLIOGRAPHIE

Le Film

- **Au revoir les enfants**

Ed. Gallimard, 1987

- **Au revoir les enfants**

Ed. L'Avant-Scène Cinéma, n° 373, juillet 1988
(Découpage avec une présentation de Maurice Pons)

Louis Malle :

- Pierre Billard

Louis Malle, le rebelle solitaire

Ed. Plon, Paris, 2003

- Henry Chapier

Louis Malle - Ed. Seghers, 1964.

- Jacques Mallecot

Louis Malle par Louis Malle

Ed. L'Athor, 1978 (entretiens).

- René Prédal

Louis Malle - Ed. Édilig, 1989.

Entretiens :

- Philip French

Conversations avec Louis Malle

(Titre original angl. : *Malle on Malle*)

Ed. Denoël, 1993 (entretiens).

- Françoise Audé et Jean-Pierre Jeancolas

Entretien in *Positif* n° 320, oct. 1987

- François-Régis Barbry

Entretien in *Cinéma* n° 411, oct. 1987

- Serge Toubiana

"Souvenirs d'en France" in *Cahiers du cinéma* n° 400, oct. 1987

- Conférence de presse à Venise

in *Jeune Cinéma* n° 183, oct.-nov. 1987

- Jacques Gerstenkorn

"Malle pris au mots"

in *Vertigo* n° 2, avril 1988

Critiques :

- Robert Benayoun

"Un ailleurs infiniment proche"

in *Positif* n° 320, oct. 1987

- Marcel Martin

"Louis Malle, humaniste inclassable"

in *La Revue du Cinéma* n° 431, oct. 1987

- Jacques Valot

"Plus qu'un au revoir..."

in *La Revue du Cinéma* n° 431, oct. 1987

Divers :

- Maryvonne Braunschweig et Bernard Gidel

Les Déportés d'Avon - Ed. La découverte

VIDÉOGRAPHIE

- **Au revoir les enfants**

VHS Warner Home Video (Droits réservés au cercle familial)

- **Le Souffle au cœur**

VHS distribué par ADAV n° 22 322

- **Lacombe Lucien**

VHS distribué par ADAV n° 8 324

FRÉQUENTATION

Nombre d'entrées France :

3 489 000 spectateurs, au 07/2003.

Écritures croisées



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité pour le compte du
Centre National de la Cinématographie
par les Films de l'Estran,
ce dossier a été rédigé par Jacques Petat,
producteur,
Joël Magny, écrivain de cinéma
et Francis Delattre, administrateur territorial.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photogrammes de
Au revoir les enfants
sont la propriété de NEF et MK2.

Remerciements à :

Fabienne Vonier
Laurence Gachet
Nicolas Derouet
Sylviane Nie
Faustine Brouillard
Véronique Truelle
PYRAMIDE Distribution

Marin Karmitz
MK2

Madame Ollivier,
directrice de l'Institution Sainte-Croix à Provins,
et Madame Christine Noël,
pour leurs précieuses informations.

Prof. Dr. Kurt Maetzig

Haïm Obadia

Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat
et Joël Magny

Réalisation des photogrammes :
Films de l'Estran

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

SA Lescure Théol. Tél. : 01 55 62 05 04

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41/43, rue de Cronstad - 75015 - Paris
f.estran@wanadoo.fr

Achevé d'imprimer : 3^e trimestre 2003

L'histoire d'une amitié

Comment est-on passé d'une certaine animosité à une franche amitié ? Est-ce que cela s'est fait de façon progressive ou au contraire par alternance de rapprochements et de retraits ? Noter les scènes qui marquent les temps forts de cette évolution. Confronter cette évolution à celle des sentiments que l'on a pu éprouver pour ces deux garçons (pour l'un et pour l'autre). N'y découvre-t-on pas un certain décalage ? N'est-ce pas l'un des moteurs de la progression du récit ?

Julien et sa mère

À partir des quelques scènes relatives à la mère, essayer de dresser le portrait de cette femme.

Réfléchir aux sentiments qu'éprouve Julien pour elle et à leur évolution (pensez aux deux crises d'énurésie, ainsi qu'à la scène du compas – pourquoi ?). En quoi interfèrent-ils avec l'amitié de Julien pour Jean ? Avec le regard que Julien peut porter à Mlle Davenne ? Sur ce dernier point, ne pas oublier la scène de cinéma ainsi que la scène dans la chapelle.

Joseph

Ses relations avec Julien, les autres élèves. L'attitude du père Jean à son égard. En retraçant son évolution, par touches successives (noter la manière avec laquelle il apparaît dans les scènes), réfléchir en quoi il peut apparaître à la fin du film comme une incarnation du mal.

Le père Jean

Réfléchir sur ses différentes prises de position (son intransigeance, son laxisme). Souligner l'originalité de l'ordre du Carmel.

Le nœud du récit

Comment le trafic entre Joseph et les élèves, d'une part, et l'injustice commise par le directeur, d'autre part, ont-ils concouru au désastre final ? N'est-ce pas ailleurs que se situent les véritables causes ?

Mise en scène

Réfléchir sur l'organisation des lieux au sein du film.

Relever les quelques mouvements d'appareil. Les expliquer.

Mais aussi les incessants et légers recadrages (comme s'il s'agissait pour la caméra d'être toujours attentive à d'éventuels surgissements).

Rôle de la direction d'acteur.

Fonctionnement du souvenir

La part sans doute la plus remarquable du travail du réalisateur réside dans l'agencement des scènes, dans leur montage, et dans le système de correspondances qu'il a établi entre elles. Insister sur la richesse de ce tissu filmique en proposant de multiples exemples et en suscitant la recherche des élèves. En quoi cette (re)construction participe-t-elle du travail de mémoire de Louis Malle ?

Portrait d'une époque

Louis Malle a revendiqué pour son film une peinture d'époque "assez juste".

Quelle image le film nous donne-t-il de l'Occupation ?

Faire un rappel de la situation politique de la France en 1944 : l'État français, les forces d'occupation (armée, administration, Gestapo, rappel des théories racistes nazies), la division de la France en zones, le STO, les mesures anti-juives, la milice française, la Résistance.

Désigner l'antisémitisme qui ronge cette société à partir des scènes du film :

du "t'es un vrai juif" de Joseph aux propos orduriers du milicien avec le vieux client du restaurant en passant par les propos du grand frère ou de la mère...

Et que dire de la méfiance manifestée à l'égard de celui qui ne prie pas ou ne mange pas comme les autres ? Sur ce dernier point, toutes les scènes où il est question de nourriture, de cuisine, voire même de cochons que l'on nourrit (Joseph), constituent l'un des fils narratifs, parmi bien d'autres...

SÉQUENCE N 33

Après avoir lu les *Mille et Une Nuits* Julien et Jean se retrouvent au cours de mathématiques...



414



419



425



420



426



415



421a



427



416



421b



428



417



422



429



418a



423



432



418b



424



433