

L'Europe à l'écran

Le cinéma et l'enseignement de l'histoire

par Dominique Chansel

Projet «Apprendre et enseigner
l'histoire de l'Europe du 20^e siècle»

Conseil de la coopération culturelle

Editions du Conseil de l'Europe

Edition anglaise:

Europe on-screen – Cinema and the teaching of history

ISBN 92-871-4531-8

Les vues exprimées dans la présente publication sont celles de l'auteur; elles ne reflètent pas nécessairement celles du Conseil de la coopération culturelle du Conseil de l'Europe ni du Secrétariat.

Conception: Atelier de création graphique du Conseil de l'Europe
Série de timbres dessinée pour l'administration française de la Poste, © Jean Le Gac.
Editions du Conseil de l'Europe
F-67075 Strasbourg Cedex

ISBN 92-871-4529-6

© Conseil de l'Europe, mars 2001

Imprimé en Allemagne

Le Conseil de l'Europe, fondé en 1949 dans le but de réaliser une union plus étroite entre les démocraties parlementaires européennes, est la plus ancienne des institutions politiques européennes. Avec quarante et un Etats membres¹, parmi lesquels les quinze pays de l'Union européenne, c'est la plus grande organisation intergouvernementale et interparlementaire d'Europe. Elle a son siège en France, à Strasbourg.

Seules les questions de défense nationale étant exclues de ses compétences, le Conseil de l'Europe déploie ses activités dans des domaines très divers: démocratie, droits de l'homme et libertés fondamentales; médias et communication; questions économiques et sociales; éducation, culture, patrimoine et sport; jeunesse; santé; environnement et aménagement du territoire; démocratie locale et coopération juridique.

La Convention culturelle européenne a été ouverte en 1954 à la signature des Etats membres du Conseil de l'Europe, ainsi que des Etats européens non membres, ce qui permet à ces derniers de prendre part aux activités de l'Organisation dans les domaines de l'éducation, de la culture, du patrimoine et du sport. A ce jour, quarante-sept Etats ont adhéré à la Convention culturelle européenne: les pays du Conseil de l'Europe, plus le Bélarus, la Bosnie-Herzégovine, le Saint-Siège, Monaco, l'Arménie et l'Azerbaïdjan.

Le Conseil de la coopération culturelle (CDCC) est l'organe de gestion et d'impulsion des travaux du Conseil de l'Europe en matière d'éducation et de culture. Quatre comités spécialisés – le Comité de l'éducation, le Comité de l'enseignement supérieur et de la recherche, le Comité de la culture et le Comité du patrimoine culturel – l'assistent dans ses tâches, qui sont définies par la Convention culturelle européenne. Le CDCC entretient des liens de travail étroits avec les conférences des ministres européens spécialisés dans les questions d'éducation, de culture et de patrimoine culturel.

Les programmes du CDCC font partie intégrante des travaux du Conseil de l'Europe et ils contribuent, comme les programmes des autres secteurs, aux trois objectifs majeurs de l'Organisation, à savoir:

- protéger, renforcer et promouvoir les droits de l'homme et les libertés fondamentales, ainsi que la démocratie pluraliste;
- promouvoir la conscience de l'identité européenne;
- rechercher des solutions communes aux grands problèmes et enjeux de la société européenne.

1. Albanie, Andorre, Autriche, Belgique, Bulgarie, Croatie, Chypre, République tchèque, Danemark, Estonie, Finlande, France, Allemagne, Géorgie, Grèce, Hongrie, Islande, Irlande, Italie, Lettonie, Liechtenstein, Lituanie, Luxembourg, Malte, Moldova, Pays-Bas, Norvège, Pologne, Portugal, Roumanie, Fédération de Russie, Saint-Marin, République slovaque, Slovénie, Espagne, Suède, Suisse, «l'ex-République yougoslave de Macédoine», Turquie, Ukraine, Royaume-Uni.

Le programme du CDCC en matière d'éducation couvre l'enseignement scolaire et l'enseignement supérieur. Actuellement, ses grands projets portent sur l'éducation à la citoyenneté démocratique, l'histoire, les langues vivantes, les liens et échanges scolaires, les politiques éducatives, la formation des personnels éducatifs, la réforme de la législation sur l'enseignement supérieur en Europe centrale et orientale, la reconnaissance des qualifications; l'éducation tout au long de la vie au service de l'équité et de la cohésion sociale, les études européennes pour la citoyenneté démocratique, et les sciences sociales et le défi de la transition.

C'est un phénomène universel. Que l'on soit à Harvard, à Oxford ou à l'université de Bologne, après la raideur obligée quand il est question de sujets d'intérêt professionnel... la glace ne se brise que lorsqu'un quidam parle de cinéma. Soudain chacun s'anime et se délie... Le cinéma est la lingua franca du 20^e siècle. La dixième Muse, comme on dit en Italie, a chassé les neuf autres du Parnasse, du sommet en tout cas.

Gore Vidal dans *L'Histoire à l'écran*, Fayard, 1994, p. 11

Avant-propos

L'Europe à l'écran: le cinéma et l'enseignement de l'histoire a été rédigé dans le cadre du projet du Conseil de l'Europe intitulé «Apprendre et enseigner l'histoire de l'Europe du 20^e siècle». Ce projet a pour objectifs principaux:

- d'intéresser les jeunes à l'histoire récente de notre continent et de les aider à établir des liens entre les racines historiques et les défis auxquels est confrontée l'Europe d'aujourd'hui;
- d'aider les jeunes à s'identifier à une plus grande Europe;
- de leur apprendre à développer des compétences cruciales d'analyse critique;
- de les sensibiliser au fait qu'il est important de comprendre le point de vue de l'autre;
- d'encourager les enseignants à poser les bases d'une lecture européenne de l'histoire.

Le projet «Apprendre et enseigner l'histoire de l'Europe du 20^e siècle» est principalement axé sur des produits et a permis d'élaborer des matériels éducatifs destinés aux enseignants des écoles secondaires, ainsi qu'aux auteurs de manuels et aux concepteurs de programmes scolaires. Le projet a également exploité la grande variété des sources disponibles sur le 20^e siècle. Certaines de ces sources, notamment le cinéma et la télévision, ont menacé ou du moins «bouleversé» le rôle traditionnel de l'école dans la transmission de l'histoire. Les industries nationales du cinéma ont exploité le cinéma à des fins politiques sous tous les régimes. Il est donc important de développer une approche critique et objective du cinéma, occupation que beaucoup conserveront tout au long de leur vie.

En outre, le cinéma européen, comme pratiquement tous les types de cinéma, représente une source riche et complexe d'informations sur les sociétés et les populations européennes. Il révèle les souffrances des personnes vivant en marge de la société, souligne l'injustice sociale et donne la parole aux groupes minoritaires. Certains réalisateurs de pays appartenant à l'ancien bloc soviétique ont utilisé le cinéma de manière courageuse pour illustrer l'aliénation et la répression des sociétés totalitaires, malgré la censure, avec souvent un usage subversif de l'humour.

L'Europe à l'écran comporte des fiches sur cinquante films illustrant quatre thèmes du projet: le nationalisme, les femmes, l'immigration et les droits de l'homme. Beaucoup jugeront que l'étude est incomplète parce que tel ou tel réalisateur «engagé» a été oublié; d'autres se demanderont comment tel réalisateur ou tel film a pu être sélectionné. Ces réactions divergentes et controversées ne feront que conforter l'épigraphie de ce livre, selon laquelle le cinéma est devenu la *lingua franca* du 20^e siècle. Tout le monde a d'ailleurs des idées bien précises sur ce sujet.

Tous les films figurant dans cette étude ne peuvent évidemment pas être vus dans l'ensemble des quarante-sept Etats membres du CDCC. Il est plus que probable que dans certaines régions il sera difficile d'en voir même un seul, *a fortiori* sous-titré ou même doublé dans la langue du pays. Mais nous espérons qu'en attendant une diffusion véritablement paneuropéenne du patrimoine cinématographique de ce continent, cette étude encouragera et aidera les enseignants à prendre des initiatives et à utiliser leur cinéma national comme un outil pédagogique.

L'auteur de cet ouvrage, Dominique Chansel, est professeur d'histoire et géographie et enseigne l'histoire de l'art depuis 1998. Il est titulaire de diplômes universitaires en histoire, histoire de l'art et archéologie, latin et grec, ainsi qu'en études cinématographiques. Il a enseigné au département de cinéma de l'université des sciences humaines de Strasbourg de 1992 à 1997.

Les timbres figurant sur la couverture sont l'œuvre du peintre français Jean Le Gac. Comme dans ses tableaux, l'artiste a mélangé des images, des textes, des objets et des techniques modernes de reproduction pour cette commande des autorités postales françaises à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du cinéma en 1995.

Sommaire

Introduction	11
I. NATIONALISMES	
Le choc des nationalismes: la Grande Guerre 1914-1918	17
Fiche 1 – <i>La fin de Saint-Pétersbourg</i> (Poudovkine)	17
Fiche 2 – <i>Westfront 1918 – Quatre de l'infanterie</i> (Pabst)	21
Fiche 3 – <i>Les croix de bois</i> (Bernard).....	25
Fiche 4 – <i>Les hommes contre</i> (Rosi).....	29
Fiche 5 – <i>Pour l'exemple</i> (Losey)	33
Fiche 6 – <i>La victoire en chantant</i> (Annaud)	37
Des haines nationales et idéologiques: la seconde guerre mondiale ...	41
Fiche 7 – <i>Rome, ville ouverte</i> (Rossellini).....	41
Fiche 8 – <i>La bataille du rail</i> (Clément).....	45
Fiche 9 – <i>Kanal – Ils aimaient la vie</i> (Wajda).....	49
Fiche 10 – <i>Quand passent les cigognes</i> (Kalatozov).....	53
Fiche 11 – <i>Le pont</i> (Wicki)	57
Le dépassement des nationalismes?	61
Fiche 12 – <i>Jules et Jim</i> (Truffaut).....	61
Fiche 13 – <i>Le passage du Rhin</i> (Cayatte).....	65
Fiche 14 – <i>Le cercle parfait</i> (Kenovic)	69
II. FEMMES D'EUROPE	
La souffrance et le courage des femmes	75
Fiche 15 – <i>La Mère</i> (Poudovkine)	75
Fiche 16 – <i>Angèle</i> (Pagnol)	79
Fiche 17 – <i>Brève rencontre</i> (Lean)	83
Fiche 18 – <i>Les amours d'une blonde</i> (Forman)	89
Fiche 19 – <i>Une journée particulière</i> (Scola)	93
Fiche 20 – <i>Gelin</i> (Akad)	97
Contestation et révolte	101
Fiche 21 – <i>La vieille dame indigne</i> (Allio).....	101
Fiche 22 – <i>Les petites marguerites</i> (Chytilová).....	105
Fiche 23 – <i>Le mariage de Maria Braun</i> (Fassbinder)	109
Fiche 24 – <i>Rosa Luxemburg</i> (von Trotta)	113
Fiche 25 – <i>La petite Vera</i> (Pitchoul).....	117
Fiche 26 – <i>Femmes au bord de la crise de nerfs</i> (Almodóvar)	121

III. L'IMMIGRATION

Figures historiques de l'immigration	131
Fiche 27 – <i>Toni</i> (Renoir)	131
Fiche 28 – <i>Le chemin de l'espérance</i> (Germi).....	135
Fiche 29 – <i>Elise ou la vraie vie</i> (Drach)	137
Etrangers au paradis	141
Fiche 30 – <i>Pain et chocolat</i> (Brusati).....	141
Fiche 31 – <i>Tous les autres s'appellent Ali</i> (Fassbinder).....	145
Fiche 32 – <i>Bako, l'autre rive</i> (Champreux)	149
Trois regards d'immigrés: être turc en Allemagne	153
Fiche 33 – <i>Allemagne, patrie amère</i> (Gören)	155
Fiche 34 – <i>40 m² d'Allemagne</i> (Baser).....	157
Fiche 35 – <i>Tête de Turc</i> (Walraff, Gförer)	159
Les nouveaux courants migratoires: clandestins, sans-papiers	161
Fiche 36 – <i>Lettres d'Alou</i> (Armendariz)	161
Fiche 37 – <i>Voyage vers l'espoir</i> (Koller)	163
Les interrogations de la deuxième génération	165
Fiche 38 – <i>Le gone du Chaâba</i> (Ruggia).....	167
Fiche 39 – <i>My son, the fanatic</i> (Prasad)	171
Fiche 40 – <i>Fish and chips</i> (O'Donnell)	173

IV. LES DROITS DE L'HOMME

Le droit des enfants	179
Fiche 41 – <i>Sciuscia</i> (De Sica).....	179
Fiche 42 – <i>Padre padrone</i> (frères Taviani)	183
Le droit des travailleurs	187
Fiche 43 – <i>Les camarades</i> (Monicelli)	187
Fiche 44 – <i>Metropolis</i> (Lang)	191
Le droit à la différence et le respect des minorités contre les intolérances	195
Fiche 45 – <i>Scènes de chasse en Bavière</i> (Fleischmann).....	195
Fiche 46 – <i>Le vieil homme et l'enfant</i> (Berri)	199
Les libertés politiques fondamentales et l'oppression politique	203
Fiche 47 – <i>La bataille d'Alger</i> (Pontecorvo).....	203
Fiche 48 – <i>La plaisanterie</i> (Jirès)	209
Fiche 49 – <i>L'aveu</i> (Costa-Gavras)	213
Un cas tout particulier: le crime contre l'humanité	217
Fiche 50 – <i>La conférence de Wannsee</i> (Schirk)	217

Introduction

Ce travail est issu d'un constat de (télé)spectateur et d'une expérience professionnelle de professeur d'histoire-géographie. Il ne prétend ni à ouvrir des voies totalement nouvelles de la critique historique, ni à faire date dans l'exégèse cinématographique. Mais il pense, au confluent de ces deux systèmes d'interrogation du monde, répondre au souci de nombreux enseignants en fournissant quelques clés utiles, en posant quelques jalons nécessaires à une meilleure utilisation pédagogique d'un certain type de documents: les images filmiques.

Par leur intermédiaire, il espère contribuer à propager, dans la formation des jeunes citoyens, à la fois l'amour du cinéma et des images, et la lucidité critique à leur égard.

Dans l'enseignement secondaire, le développement foudroyant du magnétoscope, encouragé par l'engouement officiel pour les «technologies nouvelles», a augmenté dans d'énormes proportions la «consommation» d'images animées dans toutes les disciplines, et particulièrement dans le cours d'histoire-géographie. Non seulement la manipulation se révèle incomparablement plus facile que celle des anciens projecteurs 16 mm des établissements, et l'utilisation beaucoup plus souple, mais surtout l'accès aux documents filmiques, jadis limité, compliqué et onéreux, est largement ouvert par les possibilités d'enregistrement d'émissions documentaires ou de films de fiction sur les chaînes de télévision, dont il est inutile de signaler l'abondance et la variété, ou d'achat ou location de vidéocassettes dans toutes sortes de circuits commerciaux.

Pour reprendre les propos de Marc Nicolas, du Centre national du cinéma français, «jamais on a eu accès à autant de films, et notamment de films anciens. La vidéo (...) le câble (...) le satellite (...) ont complètement modifié notre relation aux œuvres en une génération, l'offre a été multipliée par dix. Et un tiers des trente millions de cassettes vendues l'an dernier concernait des films de plus de dix ans»¹.

Il nous faut aborder ici l'épineux problème juridique et économique des droits de diffusion de tel ou tel film en milieu scolaire. Les pratiques d'analyse filmique des enseignants, de l'école élémentaire à l'université, se heurtent à une difficulté institutionnelle majeure: les réglementations sur la sauvegarde des droits d'auteur et de la propriété artistique rendent souvent l'utilisation de telle ou telle œuvre légalement impossible.

Personne n'est plus respectueux que les professeurs des droits de l'auteur sur son œuvre, et ils comprennent parfaitement la validité des argumentaires des associations de défense des droits des professionnels. En attendant un véritable partenariat entre l'Education nationale et les divers milieux audiovisuels, en attendant surtout que les diverses instances européennes parviennent à mettre au

1. *Le Monde*, 25 octobre 1998.

point des règles de collaboration entre le secteur marchand de l'audiovisuel et les divers systèmes éducatifs européens – y compris les plus démunis – nous tenons à rappeler ces quelques idées simples:

- l'introduction massive d'équipements vidéo dans les établissements scolaires a développé des pratiques «illégales» de diffusion d'extraits d'œuvres cinématographiques ou télévisuelles, qu'il est totalement hypocrite de continuer à nier;
- la nécessaire éducation des jeunes à l'image ne peut se faire sans support! Et cette éducation, à long terme, ne peut avoir que des retombées bénéfiques sur l'ensemble de la production audiovisuelle, par la formation de son futur public;
- la présentation d'un court extrait, support d'analyse et de commentaire, ne détourne pas les élèves de l'œuvre, mais les incite plutôt à la découvrir dans sa totalité: on ne comprendrait pas alors les stratégies de promotion des nouveaux films qui inondent les télévisions d'extraits et de bandes annonces! Dans le cas, le plus fréquent dans l'enseignement de l'Histoire, de présentation d'œuvres anciennes, souvent en noir et blanc, parfois muettes, qui pourrait soutenir sérieusement que les adolescents, livrés à l'incessant matraquage publicitaire des «sorties de la semaine» et soumis aux effets de mode générationnelle, les découvriraient massivement d'eux-mêmes?
- ces pratiques, pour légalement répréhensibles qu'elles soient, n'ont aucun but lucratif: les enseignants doivent au contraire souvent investir beaucoup dans l'achat de matériel personnel, dans les cassettes ou supports de la nouvelle génération, sans même parler du temps passé à la formation permanente aux technologies nouvelles et à la préparation de ces cours innovants.

Mais du même coup s'est posée avec acuité la question d'un véritable usage pédagogique de l'image animée, au service des disciplines scolaires et dans le cadre d'une réelle éducation du regard. Il faut souligner que, jusqu'à une époque récente, beaucoup de jeunes enseignants arrivaient encore dans leurs premières classes sans avoir été réellement formés à l'analyse filmique et, de manière plus spécifique, à la critique des documents cinématographiques ou télévisuels d'archives. De manière paradoxale, un décalage semblait même s'être installé entre les avancées spectaculaires de la recherche historique sur ce type de documentation, initiée en France par les études pionnières de Marc Ferro relayées par les travaux importants de Jean-Pierre Bertin-Maghit, de Christian Delage, d'Antoine de Baecque et d'autres encore, et l'aspect globalement routinier et conventionnel de l'utilisation en classe. Alors même que depuis une vingtaine d'années des pratiques pédagogiques novatrices se sont développées autour de l'emploi du document (textes, statistiques, document archéologique ou iconographique, etc.), en faisant une place essentielle aux méthodologies d'analyse critique, le film, qu'il soit montage d'archives, documentaire de création ou film

de fiction, reste la plupart du temps au mieux comme une illustration partielle d'un cours traditionnel, au pire comme un substitut médiocre à celui-ci.

Ce travail se propose donc de sensibiliser les maîtres et, par leur intermédiaire, leurs élèves, à un type de document d'histoire spécifique de notre siècle: les images en mouvement.

On peut dire que le cinéma intervient d'emblée comme témoin des préoccupations dominantes (préoccupations revues et corrigées par les forces politiques, économiques, idéologiques qui sont alors dominantes) des sociétés dans lesquelles il se développe. Ce phénomène s'exerce de deux manières. D'une part, le cinéma paraît reproduire, refléter une certaine vision du monde, avec son cortège de comportements, d'habitudes, de hiérarchies, de valeurs, par laquelle une société se donne à voir, d'autre part, le cinéma développe, dans le mouvement même par lequel il «montre» le monde et la société auxquels il renvoie, une certaine stratégie de représentation destinée à organiser un point de vue déterminé dans la masse des spectateurs. Cela est évident pour les films militants (dont l'intention est de dénoncer un aspect particulier ou la totalité d'un ordre social, politique et culturel précis), ou pour les films de propagande ouverte au service d'un pouvoir (où il s'agit au contraire de justifier un ordre déjà installé ou en voie de constitution). Mais cela est également vrai pour les films dits de «divertissement» ou «artistiques», qui, même s'ils ne justifient pas ouvertement l'ordre social, politique et culturel dans lequel ils s'inscrivent, peuvent s'accommoder de cet ordre, voire le légitimer plus ou moins indirectement. Certains réalisateurs, certaines équipes peuvent aussi, dans certains cas, jouer avec les codes et les tabous dominants, quand ce n'est pas directement avec la censure, et ouvrir aux spectateurs vigilants des possibilités d'échapper au discours officiel, ou au consensus mou d'une «pensée unique», tragique capitulation de l'esprit.

En tout état de cause, le cinéma entretient avec la société dont il est une composante active des rapports multiples et complexes: l'analyse de ces rapports peut être riche d'enseignements significatifs pour un public scolaire. Ajoutons que nous sommes persuadés, pour l'avoir souvent observé dans les classes, qu'une approche analytique d'une séquence ou d'un film dans sa totalité, pourvu qu'elle soit menée avec rigueur et passion, ne détruit pas un élément essentiel du rapport des adolescents aux images filmiques, source d'intérêt et de motivation: le plaisir du spectateur, rendu encore plus intense par la jubilation du décryptage.

I. NATIONALISMES

Le choc des nationalismes: la Grande Guerre 1914-1918

La fin de Saint-Pétersbourg (Konets Sankt-Peterburga), de Vsevolod Poudovkine

URSS, 1927, NB, muet

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – révolution soviétique

A. Autour du film

Le réalisateur. Vsevolod Poudovkine (1893-1953) est un des grands réalisateurs de l'âge d'or du cinéma soviétique dans les années 20. Il a connu les vicissitudes de l'Histoire – mobilisé, blessé, prisonnier pendant la première guerre mondiale – avant d'être attiré par le cinéma. Il commence à travailler en collaboration avec Koulechov à Moscou dès 1920. Devenu un théoricien de l'art du muet, il met en pratique ses conceptions du montage, du gros plan, du ralenti dans plusieurs films (*La Mère*, 1925 – *La fin de Saint-Pétersbourg*, 1927 – *Tempête sur l'Asie*, 1928) qui font de lui un des pionniers incontestés du cinéma muet. A partir des années 30, soumis d'abord aux nouveaux impératifs du cinéma sonore et aux consignes strictes du «réalisme socialiste», il devient peu à peu un cinéaste officiel dont les œuvres les plus tardives sont trop souvent de simples illustrations de la propagande du régime (*La moisson*, 1953).

Le contexte de production a une importance capitale. Le film a en effet été élaboré et réalisé en 1927: il s'inscrit directement dans les grandes opérations de commémoration de la révolution d'Octobre 1917. Le Mejrabpom, le studio d'Etat du cinéma nationalisé, se devait de faire un effort tout particulier à cette occasion: les deux plus grands projets furent confiés à ces réalisateurs jeunes, enthousiastes et débordants de théories novatrices qu'étaient Eisenstein, Poudovkine. Une belle émulation eut lieu entre les deux équipes qui tournaient souvent sur les mêmes lieux historiques à quelques jours d'intervalle, et avec les mêmes figurants, ouvriers volontaires, ou soldats prêtés par l'Armée rouge. Poudovkine réussit à terminer *La fin de Saint-Pétersbourg* pour l'automne 1927. Eisenstein ne devait sortir *Octobre* qu'au printemps 1928.

Il faut préciser que le choix de Poudovkine de s'attacher à des personnages modestes et anonymes s'était révélé judicieux. Car Eisenstein, qui avait voulu figurer les principaux personnages historiques de l'année 1917, se trouvait pris dans les conflits de la direction du Parti en 1927: ainsi la figure de Trotski devenait indésirable!

Eclipsé pendant longtemps par le prestige du travail d'Eisenstein, le film est aujourd'hui reconnu comme un des chefs-d'œuvre du cinéma soviétique des années 20.

Le scénario. Au départ le projet devait embrasser toute l'histoire récente de Saint-Pétersbourg, mais Poudovkine, et le scénariste Nathan Zarkhi avec qui il travaillait, se rendirent compte qu'il était très ambitieux: ils décidèrent de resserrer l'action sur une trame simple: un paysan déraciné, emporté dans la grande tourmente de l'Histoire, dans la première guerre mondiale, puis la révolution, prend conscience de sa condition et du rôle qu'il doit jouer. Si les personnages prévus par le scénario renvoient beaucoup à des types symboliques – le paysan illettré et déraciné, l'ouvrier plus conscient, la militante dévouée –, l'habileté de la mise en scène sait leur donner une vraie épaisseur de personnages réels, saisis dans leur intimité quotidienne.

B. Analyse du film

Le récit. Scène ordinaire de l'exode rural dans la Russie du début du siècle: un jeune homme quitte son village pour trouver du travail en ville. Pour survivre, il devient briseur de grève. Dans son ignorance il va même jusqu'à livrer à la direction les noms des meneurs de la grève. La police arrête les principaux leaders, parmi lesquels un camarade du jeune homme, qui vient du même village et qui l'a accueilli généreusement chez lui. Indigné devant tant d'injustice, le jeune paysan se révolte violemment. Il est emprisonné.

Quand la guerre mondiale éclate, dans l'enthousiasme nationaliste, le jeune gars est expédié au front. Le caractère terrible de la guerre, la fréquentation des militants bolcheviques favorisent sa prise de conscience. Il est mûr pour devenir un soldat de la révolution: il participera aux mutineries en février 1917, avant de faire partie des troupes qui attaqueront le palais d'Hiver en octobre.

Partis pris et point de vue. Inscrit dans le cadre des cérémonies d'anniversaire de la révolution d'Octobre, le film est à l'évidence un instrument au service de la propagande officielle du régime, et doit donc être interprété comme tel. Ce qui n'enlève rien d'ailleurs à ses qualités esthétiques et à sa force narrative.

La thèse centrale du film reprend la lecture léniniste de la première guerre mondiale («un cadeau fait à la révolution»). Mais le travail de Poudovkine s'écarte cependant des vues d'autres cinéastes de l'époque, tel Eisenstein, qui privilégient dans leurs œuvres l'action collective, les masses en lutte, en refusant de s'intéresser de trop près aux destins individuels. Centré sur l'itinéraire du jeune paysan, ses erreurs, ses souffrances, sa prise de conscience, le film gagne en humanité et en émotion sincère ce qu'il peut perdre en valeur didactique révolutionnaire.

Travaux d'analyse des deux séquences – les thématiques générales

1. *L'hystérie nationaliste entretenue de façon artificielle au moment de la déclaration de la guerre*

- Relevez les images, les plans les plus caractéristiques de la mise en scène de «l'enthousiasme» populaire.
- Comparez avec quelques récits connus des journées de mobilisation, en Allemagne, en France, par exemple.
- On constatera avec intérêt que les splendides images de Poudovkine ont souvent été utilisées, sans indication de sources, par des documentaires européens donnés comme de purs films de montage d'archives! Quelles manipulations sont ainsi introduites, quel effet est ainsi créé, dans ces documentaires prétendument fondés sur des «documents authentiques»?

2. *La séquence en montage alterné qui met en parallèle, de manière hallucinante, l'assaut des malheureux fantassins russes contre les mitrailleuses allemandes et les vagues de la spéculation boursière*

- Quel est le procédé cinématographique utilisé pour établir ce parallèle? Ce procédé est mis au service d'une volonté de démonstration idéologique: quel est l'effet recherché?
- Quels sont les divers termes, qu'il faut retrouver avec précision, de la comparaison ainsi établie?
- Quelle vision de la guerre est ainsi donnée? En quoi s'oppose-t-elle aux discours patriotiques habituels?
- Quel courant de pensée politique est ainsi vulgarisé par le cinématographe? appartient-il uniquement à l'URSS des années 20?
- Quel rapport – à nuancer – peut-on établir entre cette séquence et ces deux citations célèbres du socialiste français Jean Jaurès (assassiné en août 1914): «Le capitalisme porte en lui la guerre comme les nuages la foudre», «On croit mourir pour sa patrie et on meurt pour des industriels»?

Ce travail peut être mené collectivement, en classe, donné aussi à un groupe, en travail dirigé, ou à la maison. Il sera facilité par un questionnaire précis, orientant l'attention des élèves.

Westfront 1918 – Quatre de l’infanterie (Westfront 1918 – Vier von der Infanterie), de Georg Wilhelm Pabst

Allemagne, Nero-Film, 1930, NB

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) est l’un des plus grands réalisateurs allemands et son parcours est emblématique de l’histoire du cinéma allemand. Depuis ses débuts expressionnistes avec *Le trésor* (*Der Schatz*) en 1923, jusqu’à la grande production internationale des années 30, comme *L’Atlantide* (*Die Herrin von Atlantis* – 1932); du Kammerspiel avec *La rue sans joie* (*Freudlose Gasse*) au timide renouveau du cinéma allemand d’après-guerre, avec *C’est arrivé le 20 juillet* (*Es geschah am 20. Juli*), Pabst a abordé de nombreuses thématiques et il s’est essayé à plusieurs styles, tout en se révélant un grand découvreur de talents: il fut l’inventeur de Greta Garbo, Brigitte Helm, Louise Brooks...

Au début des années 30, marquées par la recrudescence des luttes politiques et sociales, ses films se font les témoins d’une réflexion plus engagée, entre parabole sociale (*L’opéra de quat’sous* – *Die Dreigroschenoper* – est adapté de B. Brecht) et idéalisme humanitaire: *Quatre de l’infanterie*, *La tragédie de la mine* sont tout à fait représentatifs de ce moment-là.

Le scénario, élaboré par Laszlo Vajda et Peter Martin Lampel, s’avère conforme dans ses grands éléments au roman d’Ernst Johansen. Il n’y a pas à proprement parler d’intrigue, mais plutôt une suite d’épisodes des épreuves de quatre jeunes allemands, camarades de combat, quelque part sur le front de l’Ouest.

Le contexte de sortie. Le début des années 30 est marqué dans les cinématographies européennes et américaine par la production d’un grand nombre de films sur la guerre de 1914-1918: citons par exemple *A l’Ouest, rien de nouveau* de Lewis Milestone, *No Man’s Land* de Victor Trivas, *La patrouille de l’aube* de Howard Hawks. On a souvent voulu lier ce phénomène avec le développement du cinéma parlant (voir fiche sur *Les croix de bois*). Mais il faut aussi souligner la dégradation du climat international sur le plan politique et social, liée à la terrible crise économique et aux nouvelles inquiétudes et tensions qu’elle fait naître. Le spectre de la guerre envahit à nouveau l’imaginaire des peuples.

Cependant, avant 1933, le nazisme n'a pas encore triomphé en Allemagne, «l'esprit de Genève» des tentatives de dialogue européen est encore présent, et à l'intérieur des associations d'anciens combattants, beaucoup sont résolument pacifistes.

Aussi bien, tous les films de guerre de cette période sont teintés de volonté pacifiste, en présentant, sans concession, les souffrances de petits groupes d'individus, plongés dans la tourmente meurtrière. Dans ces films «humanistes», la représentation de l'adversaire n'est plus chargée de haine, mais au contraire de compréhension, pour les épreuves traversées en commun.

A contrario, l'arrivée d'Hitler au pouvoir verra le retour en force des thèmes nationalistes et militaristes: c'est ainsi que *Aurore* de Gustav Ucicky (1933), film à la gloire des sous-mariniers, fait un éloge direct de la valeur militaire et justifie la guerre, alors que le film de Hans Zoberlein, *Troupes de choc (Stoßtrup 1917)*, 1933, se livre à un plaidoyer nationaliste et exalte le sacrifice nécessaire de l'individu à la communauté nationale.

B. Analyse du film

Le récit. Sur le front, quelque part en France, dans une guerre qui s'éternise... Quatre soldats allemands, Karl, un jeune étudiant, Hans, un solide Bavarois, un lieutenant, voient leurs destins mêlés dans la grande tourmente. Les moments de peur – les bombardements –, de violence extrême – les assauts dans les tranchées – alternent avec l'ennui de la vie quotidienne, montrée sans lyrisme dans ses difficultés, ses problèmes, sa misère...

Il y a parfois des moments de bonheur, d'illusion: on rencontre au cantonnement de repos des jeunes femmes, on ébauche des idylles... Hans courtise une jolie française, Yvette.

Karl est heureux de partir en permission: mais ce retour à la maison peut s'avérer très démoralisant: le clivage entre les réalités vécues et le bourrage de crâne nationaliste de l'arrière, les retrouvailles avec la femme aimée peuvent réserver des surprises traumatiques...

Pour les quatre camarades, la mort, ou la folie, sont au bout de l'épreuve.

Partis pris et point de vue. Les partis pris de réalisation du film découlent des principes de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité) dont on sait que Pabst s'est voulu dans ces années-là le principal représentant au cinéma: il s'agit de porter sur le monde, sur la société, un regard aussi réaliste, aussi objectif que possible. Ce projet esthétique et idéologique explique les choix quasi documentaristes du réalisateur, particulièrement saisissants dans les inoubliables séquences de combat. Certes le film exprime un point de vue allemand sur le conflit, mais, employant à dessein un ton réaliste, sans gloriole patriotique, sans pathos excessif, il met surtout l'accent sur l'horreur et l'inutilité de la guerre.

Il s'oppose ainsi à une vision idéalisée de l'honneur militaire et des vertus guerrières, arme idéologique du mouvement nazi en ce début des années 30.

L'analyse des représentations

1. *L'intensité des combats.* Dans *Quatre de l'infanterie*, la violence de la guerre est particulièrement prégnante. Le spectateur est souvent plongé dans un univers de cauchemar, dans une réalité documentaire. On s'attachera à repérer quelques procédés cinématographiques mis au service de cette volonté de réalisme (beaucoup de plans serrés, coupés au sol, à hauteur d'homme, enferment le spectateur dans l'étouffement de la tranchée).

2. *Des moments particulièrement forts.* La mort de l'étudiant, la folie du lieutenant. On pourra analyser l'ensemble des dispositifs de représentation: le choix des lieux (types de décors) et des moments, la manipulation de la durée (temps réel ou ellipse), cadrages principaux, jeu des acteurs...

3. *La vision de l'ennemi.* On relèvera les séquences, les images où apparaissent des soldats alliés, et on s'attachera à en analyser avec précision les éléments. On étudiera particulièrement la dernière séquence du film, où Karl agonise sur son lit d'hôpital: à quelle nationalité appartient le blessé allongé à ses côtés? Quel geste, quelles paroles sont-ils mis en valeur par le cinéaste? En quoi exprime-t-il tout le message humaniste du film?

4. *Les rapports avec l'arrière.* On analysera particulièrement la séquence de la permission de Karl. De quelle manière est évoquée l'incompréhension grandissante entre les civils et les soldats qui reviennent du front? Quelles catégories sociales sont particulièrement dénoncées, pour leur bêtise et leur égoïsme? Comment la mise en scène ridiculise-t-elle leurs bavardages patriotiques? Par contre, les souffrances du reste de la population sont bien montrées: les rations alimentaires, les files d'attente. De quelle manière cette notation documentaire est-elle utilisée comme ressort dramatique du récit fictionnel?

5. *Le drame intime: le soldat et son épouse.* Quelle est la situation évoquée? Est-elle totalement inattendue et pourquoi? De quelle manière la réalisation parvient-elle à échapper aux principaux poncifs et à surprendre malgré tout le spectateur? L'issue de cette scène est-elle prévisible dès le départ? Comment évoluent les réactions des protagonistes, et pourquoi? Pourquoi la tentation de la violence est-elle, non seulement possible, mais même très crédible?

Des historiens aujourd'hui parleraient de l'inévitable «brutalisation» des rapports humains liés à la guerre. On remarquera qu'il y a très peu de paroles échangées, mais que la rigueur et la précision de la mise en images permettent au spectateur de suivre les hésitations, les accélérations de la narration. Quel est le principal enseignement de cette scène? Peut-on le généraliser à l'ensemble du film? «Il n'y a pas de héros, il n'y a que des victimes.»

Les croix de bois, de Raymond Bernard

France, 1931, NB, 110 mn

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. Raymond Bernard (1897-1977) est un cinéaste français important des années 20 et 30, injustement oublié aujourd’hui. Il connut de grands succès avec des films historiques (*Le miracle des loups*, 1924) ou des adaptations de grandes œuvres de la littérature française (*Les misérables*, 1933 – *Tartarin de Tarascon*, 1934). Il fut tout à fait sensible au thème de la guerre de 1914-1918, auquel il consacra trois films de genre et de traitement très différents (*Marthe Richard au service de la France*, 1937, *Les otages*, 1939)

Le scénario est tiré avec une grande fidélité d’un des «romans de guerre» qui obtint le plus de succès en France, *Les croix de bois*, de Roland Dorgelès (1919).

Le début des années 30 voit naître une véritable vague de films prenant pour cadre et pour sujet la Grande Guerre. Il est avéré que le développement des techniques du cinéma sonore et parlant a largement contribué à cette relance: on pouvait ainsi entendre le fracas des bombes, le staccato des mitrailleuses, les cris et les appels des hommes... le pandémonium de la bataille apportait à la fois plus de réalisme et plus d’intensité dramatique à l’action. La bande-son du film fut particulièrement soignée: les techniciens firent appel aux dernières innovations, tant dans la prise de son, avec l’utilisation de nombreux micros, qu’au mixage, avec les tout premiers mélanges de pistes sonores.

Sur le plan politique et social, le début des années 30 est marqué par la crise et les nouvelles inquiétudes qui lui sont liées: mais en 1931, le nazisme ne domine pas encore en Allemagne, les tentatives de dialogue européen de l’«esprit de Genève» subsistent, et la majorité des puissantes associations d’anciens combattants sont pacifistes.

Les films de cette période sont emprunts de volonté pacifiste. On y présente, sans concession, les souffrances de groupes d’individus qui sont entraînés malgré eux dans la tourmente meurtrière. Dans ces films «humanistes», l’adversaire n’est plus représenté avec haine, mais avec de la compréhension pour les épreuves traversées en commun.

L'accueil du public fut très bon: ce fut le plus grand succès commercial en France pour l'année 1932. Il semble avoir touché non seulement les anciens combattants, mais, de façon plus large, un public populaire. Le film acquit dans les mois qui suivirent sa sortie un statut presque officiel: le Président de la République de l'époque y pleura, dit-on, mais surtout, il fut souvent montré aux enfants des écoles. Aujourd'hui par contre, c'est un film relativement peu connu, peu diffusé en France sur les chaînes généralistes.

B. Analyse du film

Le récit. A travers les tribulations quotidiennes d'une escouade d'infanterie dans les grandes offensives de Champagne en 1915-1916, Raymond Bernard donne à la fois une représentation vraisemblable de la violence des combats, des souffrances des hommes et de leur endurance. L'escouade, microcosme de la société française, où se côtoient l'étudiant Demachy, l'ouvrier d'usine Sulphart, le pâtis-sier Breval, et bien d'autres, est confrontée à des situations extrêmes où la solidarité et le courage sont indispensables à la survie.

Partis pris et point de vue. Raymond Bernard cherche avant tout à livrer une vision documentaire de la guerre: cette volonté réaliste vise à faire prendre conscience au spectateur, sans pathos excessif, de l'horreur de la boucherie guerrière moderne.

Le film paraît refléter assez exactement, non pas les mentalités de 1915, mais un certain état d'esprit des anciens combattants du début des années 30: un mélange complexe de souvenirs des épreuves traversées, mais aussi des moments de «rigolade», de fraternité des hommes, toutes origines confondues. Avec une remarquable absence de haine pour l'adversaire. Avec aussi des allusions nettes à la distance entre la troupe et les états-majors, et à la fracture douloureuse d'avec l'arrière et notamment avec les femmes aimées... Aucune gloriole patriotarde, mais une certaine fierté d'avoir tenu, avec les camarades.

A un soldat qui lui demande s'il sait si la bataille s'est terminée par une victoire, un troupier répond: «C'est une victoire, parce que je suis vivant...»

L'analyse d'une représentation au fil de ses occurrences dans le film: la vision de l'ennemi

Dans le cadre du thème général, on s'attachera à analyser de quelle manière est représenté dans le film l'adversaire allemand. La méthode est simple: il s'agit de relever, au fil du film, les occurrences où il apparaît, mais aussi celles où il est simplement évoqué par des allusions des soldats français.

Ce travail peut être mené collectivement, en classe, donné aussi à un groupe, en travail dirigé, ou à la maison. Il sera facilité par un questionnaire précis, orientant l'attention des élèves.

Occurrence 1: séquence de la patrouille de nuit

1. Dans quelles circonstances, de quelle manière le jeune soldat français rencontre-t-il pour la première fois l'ennemi? Le voit-il? Est-il vu?
2. Décrivez avec précision le plan cinématographique qui montre au spectateur le soldat allemand: le cinéaste aurait-il pu en faire l'économie? Justifiez votre réponse.
3. Quelle est la réaction du soldat français? Quelle émotion le réalisateur lui fait-il transmettre? Quelle(s) réflexion(s) cela peut-il entraîner chez le spectateur?

Occurrence 2: l'assaut

1. Les Allemands qui tentent de s'opposer à l'attaque des Français: quand apparaissent-ils? à quelle occasion? Ont-ils résisté longtemps? courageusement? De quelle manière le travail filmique le montre-t-il?
2. Décrivez et commentez les réactions des soldats français devant la sortie des prisonniers.

Occurrence 3: la corvée d'eau

1. Pourquoi l'image du «sniper» allemand est-elle très négative? (Quelle est sa position? son occupation?)
2. Dans la réalité, ce soldat serait-il visible par les Français? Qu'apportent ces plans cinématographiques de l'Allemand à la dramatisation du récit?

Occurrence 4: l'agonie du soldat

1. L'agonie: de quelle manière est-elle filmée? Quelles sont les dernières «images mentales» que le procédé de fondu enchaîné attribue au mourant?
2. Que remarque-t-on dans le défilé des «croix de bois»?
3. Contre qui, contre quoi les images peuvent-elles solliciter la colère du spectateur? Pour qui, pour quoi peuvent-elles lui inspirer de la pitié?

Synthèse: reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

Critique externe de cette représentation, par la mise en relation avec d'autres documents:

- En quoi peut-elle contraster énormément avec les stéréotypes chauvins de la presse française pendant la guerre? (Reprendre par exemple l'occurrence 2: les soldats allemands se rendent-ils facilement, dans quel état? Comparer avec les récits de bourrage de crâne d'une certaine presse.)

- En quoi peut-elle faire écho aux sentiments complexes éprouvés par les soldats français et dont témoignent les multiples documents sur l'état d'esprit des poilus (lettres, journaux de tranchées...).
- Peut-on la mettre en rapport, et de quelle manière, avec l'état d'esprit pacifiste de beaucoup d'anciens combattants au début des années 30? (Reprise de la séquence de l'agonie: quelle image du soldat allemand reste en dernière instance dans la conscience du spectateur?)

Les hommes contre (Uomini contro), de Francesco Rosi

Italie, 1970, couleur, 1 h 45

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports sociaux – antimilitarisme

A. Autour du film

Le réalisateur. Francesco Rosi (né à Naples en 1922) est un des plus grands noms de la cinématographie italienne des années 60 et 70. Il a commencé sa carrière comme assistant de Visconti puis d'Ettore Gianini. Dès son premier film, *La Sfida (Le Défi)*, il obtenait une distinction au festival de Venise en 1958. Ses œuvres suivantes, *Salvatore Giuliano*, *Mani sulla Città (Main basse sur la ville)*, lui ont valu une réputation méritée de cinéaste «politique» au meilleur sens du terme, dans la lignée du néoréalisme.

Après *Les hommes contre*, Rosi réalise une série de très grands films, à la fois récits passionnants et enquêtes sociopolitiques très rigoureuses et excellemment documentées, comme *l’Affaire Mattei* ou *Cadavres exquis*. Rosi est avant tout un excellent observateur de la société italienne, lucide et sans complaisance dans la dénonciation des situations scandaleuses ou injustes. Il ne recule pas devant un certain didactisme, à condition qu’il soit servi par une écriture cinématographique efficace et de qualité.

Le scénario. Elaboré par plusieurs scénaristes de talent comme Toni Guerra et R. La Capria, il s’inspire de faits réels, rapportés par un récit autobiographique, *Une année sur le haut plateau*, d’Emilio Lussu, un intellectuel socialiste mobilisé dans l’armée italienne. Ces combats terribles et vains dans les Alpes italiennes se déroulèrent en 1916.

Le contexte de sortie du film et l’accueil du public. Dans l’abondante production de films de guerre, l’année 1959 vit une œuvre exceptionnelle, *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, faire sensation ou scandale (rappelons qu’il fut interdit en France), tant par ses qualités esthétiques que par la violence de son propos. A sa suite, les années 60 voient réapparaître un certain nombre de scénarios prenant pour cadre le conflit de 1914-1918. Mais nous sommes loin des propos simplement pacifistes des films des années 30 qui se contentaient le plus souvent de constater l’horreur de la guerre! Ces nouveaux films sont violemment antimilitaristes, ils dénoncent la bêtise sanguinaire des généraux bouchers, s’indignent devant le broyage des consciences, le naufrage de la condition humaine

prise dans l'impitoyable engrenage de la «grande Histoire». Du même coup ces scénarios remettent en lumière des aspects longtemps occultés dans les histoires officielles du conflit, les désertions, les affrontements entre les soldats et la hiérarchie, les mutineries de 1917, les difficiles rapports entre le front et l'arrière.

Ces nouvelles approches correspondent aux nouvelles sensibilités politiques de la jeunesse contestataire d'après 68. En Italie comme partout en Europe, naissent de nouvelles radicalités: il s'agit de dénoncer la violence guerrière et l'utilisation mensongère des valeurs traditionnelles d'autorité, de patriotisme. Francesco Rosi s'inscrit à l'évidence dans ce vaste mouvement de dénonciation politique. C'est aussi à la guerre du Viêt-Nam ou aux autres conflits de son temps que pense Rosi lorsqu'il déclare «vouloir lier la signification d'une guerre d'il y a cinquante ans aux guerres qui ont lieu aujourd'hui».

B. Analyse du film

Le récit. Dans le décor tourmenté des Alpes, une division italienne et des troupes autrichiennes s'affrontent en un combat douteux pour contrôler un point d'appui, le Monte Fior. Perdu, repris, reperdu, ce sommet devient le symbole d'une lutte absurde.

Le général Leone, qui commande la division italienne, est un ambitieux inhumain et plein de mépris pour la piétaille de ses soldats. Il traite ses troupes avec morgue, et exige d'elles d'énormes sacrifices pour reconquérir le sommet.

D'abord obéissants et passifs, les soldats, choqués par les boucheries inutiles et la cruauté de leur général, prennent conscience de l'inutilité de leur dévouement et des mensonges officiels. Des mutineries éclatent, mais elles sont durement réprimées par des fusillades pour l'exemple.

Deux lieutenants, Sassu et Ottolenghi, sont les témoins de cet engrenage. Sassu est un idéaliste, qui croit au devoir et à la patrie: il est persuadé de lutter pour une cause juste, qui légitime des sacrifices. Ottolenghi, anarchiste et sceptique, est prêt à saisir l'occasion de détruire une société qu'il refuse. Malgré leurs conceptions opposées, les deux camarades s'estiment. Pris dans le flux des événements, ils en seront l'un et l'autre des victimes.

Partis pris et point de vue. Le film prend délibérément le parti des «gens de peu» entraînés malgré eux dans la tourmente d'une guerre qui n'est pas la leur. Dans le prolongement du «Mai rampant» italien, c'est une analyse politique des rapports hiérarchiques, une dénonciation virulente de la manipulation des hommes et des crimes commis au nom de l'Etat. Les mutineries et les désertions sont resituées dans leur contexte comme autant de réponses désespérées, collectives ou individuelles, à des situations insupportables.

Travaux d'analyse de trois séquences

1. *L'assaut dans la pierraille et son échec sanglant*

- Quelle est la mission de l'avant-garde (ces soldats n'ont pas d'armes, mais des outils: lesquels?). Quelles dérisoires mesures de protection leur ont été fournies? (L'utilisation de ces «armures» n'est pas une invention: elle a bien donné lieu à de malheureuses expériences!) En quoi cela ajoute-t-il une note de ridicule à une situation tragique? Quelle allusion historique se permet de faire le général? Commentez-la. Quel est le sort de cette avant-garde?
- Pourquoi l'assaut général est-il malgré tout donné? On s'efforcera d'analyser les indices visuels pour formuler des hypothèses sur les réactions des divers officiers et soldats qui apparaissent à l'image. Comment expliquer l'échec sanglant de cette tentative?
- Décrire et commenter avec précision l'attitude des soldats autrichiens devant l'attaque italienne. En quoi devient-elle inattendue? Est-elle plausible, et pourquoi? On recherchera dans d'autres sources de documentation des témoignages sur des cas comparables, des fraternisations par exemple.
- Quelle est l'attitude du général Leone devant le carnage? Comment les choix de mise en scène nous le rendent-ils particulièrement détestable?
- Expliquer l'intervention du lieutenant Ottolenghi: quel est son sens, son effet?

2. *Les tentatives de désertion ou de mutilations volontaires.* On analysera les différentes situations évoquées pour définir les différents moyens utilisés par les soldats pour échapper à la guerre. Les buts recherchés sont-ils atteints? Comment apparaissent les soldats interrogés? Quelles sont les «réponses» à ces actes de la hiérarchie militaire? En ce qui concerne la tentative de désertion, on s'attachera à déterminer la ruse employée, et les diverses réactions des officiers, des camarades, ou des «ennemis» autrichiens.

3. *Les mutineries.* Sous forme de tableau, on pourra comparer les causes, le déroulement, l'issue de ces mutineries telles qu'elles sont représentées dans le film avec les mutineries authentiques étudiées par les historiens (par exemple les mutineries de l'année 1917 en France, ou les mutineries de troupes russes). Il s'agit ici d'opérer une mise en relation avec d'autres documents, pour entraîner l'élève à la critique argumentée des représentations cinématographiques.

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force. Quel est le propos général du film? Quels sont, dans cette optique, les vrais ennemis des soldats italiens? Dans quelle pensée politique peut-on retrouver ces conceptions?

Pour l'exemple (King and Country), de Joseph Losey

Grande-Bretagne, 1964, NB, 92 mn

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – condition humaine

A. Autour du film

Le réalisateur. Joseph Losey (1909-1984) est un cinéaste américain très européen! Avant tout homme de théâtre, influencé par Brecht, il ne vient à la mise en scène cinématographique qu'en 1943. En 1948, il tourne *The boy with green hair*, apologie contre le racisme. Au début des années 50, victime de la chasse aux sorcières du maccarthysme, il doit quitter Hollywood et travailler en Grande-Bretagne, d'abord sous un nom d'emprunt avant de pouvoir afficher sa véritable identité. Reconnu pour ses films policiers à l'atmosphère originale, il donne toute la mesure de son talent à partir des années 60, surtout dans sa collaboration suivie avec Harold Pinter. *The servant*, *The Go-Between*, *Accident*, autant de chefs-d'œuvre qui marquent cette période créatrice, à laquelle appartient *King and Country*.

Le scénario est tiré avec une grande fidélité par James Lansdale d'une pièce de théâtre de John Wilson qui avait connu un succès important au Royaume-Uni. Les deux acteurs principaux y sont prodigieux: si Dirk Bogard incarne impeccablement l'officier Hargreaves, Tom Courtenay s'est totalement identifié au malheureux soldat Hamp. Il recevra le premier prix d'interprétation masculine à Venise en 1964.

B. Analyse du film

Le récit. 1917, la guerre s'enlise interminablement. Les soldats anglais piétinent dans la boue des tranchées du nord de la France et le moral est bas. Dans un moment de cafard, un jeune soldat, Hamp, modeste cordonnier des faubourgs de Londres, a tenté de désertre. Arrêté, il passe devant une cour martiale.

Son défenseur, commis d'office, est le capitaine Hargreaves, un officier sévère, mais intègre. S'il n'a d'abord aucune complaisance pour celui qu'il tient pour un déserteur, il comprend au cours de leurs entretiens comment l'horreur d'une guerre inhumaine a profondément traumatisé ce jeune homme naïf et fruste, qui s'était engagé volontaire dès août 1914 pour «le Roi et la Patrie». Pris d'une

compassion sincère, mais sans grande illusion, le capitaine fait tout son possible devant le tribunal militaire pour arracher une mesure de clémence.

Mais l'ordre d'une nouvelle offensive est communiqué: le bataillon doit remonter en ligne et attaquer dès le lendemain. Tous les hommes ne sont plus que des morts en sursis. L'état-major estime que le déserteur Hamp doit être condamné à mort, pour servir d'exemple à la troupe.

Dans la nuit qui précède à la fois l'assaut et l'exécution, ses camarades réussissent à rejoindre Hamp dans sa cellule de fortune: ils ont mis la main sur des bouteilles d'alcool, et ils s'enivrent tous dans une beuverie désespérée. Au petit jour, le prisonnier est traîné presque inconscient au poteau d'exécution. Mais il ne meurt pas immédiatement et c'est le capitaine Hargreaves qui lui donne, presque tendrement, le coup de grâce.

Partis pris et point de vue. La description, à la fois stylisée et minutieuse, que fait Joseph Losey de l'épouvantable guerre de tranchées est parfaitement crédible. La boue règne en maîtresse absolue dans un univers glauque de casemates et de boyaux de terre. La «guerre de tranchées» où l'art de la guerre semble réduit à rien, où l'on souffre interminablement dans la boue, et où l'on meurt pour conquérir et reprendre quelques mètres de terre, devient la meilleure représentation de l'absurdité de toute guerre.

La première guerre mondiale, plus que la seconde, où les enjeux idéologiques ont été au moins aussi importants que les affrontements nationaux, devient ainsi l'archétype, la représentation symbolique de toutes les imbéciles aventures guerrières que les cinéastes sensibles à l'esprit pacifiste des années 60 entendent dénoncer.

Joseph Losey, cinéaste humaniste, observateur minutieux des oppositions des classes sociales et de leur difficulté à communiquer, ne se contente pas de dénoncer l'absurdité de la guerre. Il démonte aussi les mécanismes d'aliénation sociale et culturelle qui la rendent possible par l'acceptation, enthousiaste ou résignée, des hommes.

L'analyse de quelques-unes des thématiques du film. *Pour l'exemple* est un film austère, dur et sans concession. En outre, les interrogations qu'il pose sur les rapports de l'homme à la souffrance, à la violence guerrière, sur le courage et la lâcheté, sur les rapports des classes sociales peuvent entraîner de véritables questionnements philosophiques sur la condition humaine. L'enseignant veillera donc à le proposer à des classes des dernières années de deuxième cycle.

Dans ce cadre, une série de recherches pourront être proposées aux élèves:

1. *Sur l'horreur des conditions de survie dans les tranchées.* Le film est tiré d'une pièce de théâtre. Le réalisateur, acceptant de rester fidèle à une certaine théâtralité, n'a pas cherché une reconstitution spectaculaire. De quelle façon a-t-il reconstruit l'univers des tranchées? En le stylisant comme un monde obscur

et souterrain, une sorte d'Enfer de Dante, et en sélectionnant des éléments particulièrement éprouvants: la pluie, la boue, la crasse, les rats...

On s'attachera particulièrement à répertorier les scènes où apparaissent les rats pour en étudier les significations, souvent métaphoriques: si les rats sont les pires ennemis des soldats, ne sont-ils pas parfois leurs identifications symboliques?

2. *Sur la représentation de la guerre:* de façon très intéressante, le film ne montre aucun combat. De quelle manière la violence des affrontements, son inhumanité sont-elles suggérées? Uniquement par le témoignage du soldat Hamp. Or, ce malheureux soldat ne sait pas manier le langage, il s'exprime mal, par bribes, sans pathos. Ses déclarations à son défenseur, au tribunal, en sont d'autant plus importantes à analyser. Les élèves pourront ordonner dans une classification, chronologique ou thématique, les informations ainsi recueillies. A titre d'exemple, les récits de la mort de son ami anéanti par un obus («il n'était plus nulle part, sauf plein sur moi»), de son propre ensevelissement dans un trou d'obus. Ils se feront peu à peu une idée d'une guerre terrible, telle qu'elle a pu être vécue et perçue par un homme modeste, entraîné malgré lui dans un drame qui le dépasse.

3. *Sur les deux principaux protagonistes, le soldat Hamp et le capitaine Hargreaves.* On analysera tout ce qui les distinguent fondamentalement: les «acquis de classe» de l'officier, sa culture, sa facilité à s'exprimer, sa conscience des situations, ses capacités à la conceptualisation, à l'abstraction; mais aussi ce qui finit par les rapprocher malgré tout.

4. A partir de ces premières études, on pourra, comme le film nous y convie, développer une réflexion plus large sur le poids des déterminations socioculturelles sur la conduite des individus, sur la responsabilité de l'homme devant ses actes, sur l'héroïsme (dévoyé dans une idéologie guerrière?) et la lâcheté (instinct de survie légitime?).

Ces travaux peuvent être menés collectivement, en classe, donné aussi à un groupe, en travail dirigé, ou à la maison. Ils seront facilités par des questionnaires précis, orientant l'attention des élèves.

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

Critique externe de ces représentations par la mise en relation avec d'autres documents.

La victoire en chantant, de Jean-Jacques Annaud

France, 1976, couleur, 1 h 35

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – colonisation

A. Autour du film

Le réalisateur. Jean-Jacques Annaud, né en 1943 à Draveil, dans la banlieue parisienne. A l'issue de ses études de cinéma à l'Idhec, il a commencé à travailler dans la publicité, où il devint un réalisateur reconnu. Depuis son premier long métrage, *La victoire en chantant*, en 1976, Jean-Jacques Annaud a fait au cinéma une carrière remarquable, se remettant sans cesse en cause avec des thèmes et des risques nouveaux. Il a connu quelques-uns de ses plus grands succès internationaux avec des sujets marqués par le goût de la reconstitution historique comme *La guerre du feu* en 1981, *Le nom de la rose*, d'après Umberto Eco, en 1986 ou *Sept ans au Tibet* en 1998.

Le scénario est le fruit d'un travail en collaboration avec l'écrivain Georges Conchon, auteur notamment de *L'Etat sauvage*, un roman qui critiquait déjà les aspects négatifs et les dérives de la colonisation française en Afrique. Le film, sur la recommandation du réalisateur, a été construit comme une suite de sketches, avec des scènes volontairement courtes.

Si l'accueil de la critique fut largement positif à la sortie, le public français bouda le film. La description féroce de certains travers nationaux et de pages peu glorieuses de l'histoire de France fut probablement pour quelque chose dans cet échec. Les producteurs et le réalisateur se mirent d'accord pour en présenter une nouvelle version, un peu plus courte, sous le nouveau titre de *Noirs et Blancs en couleurs*. Il obtint alors à Hollywood l'Oscar du meilleur film étranger en 1977. A la suite de cette distinction, il fit en France et en Europe une carrière tout à fait honorable.

B. Analyse du film

Le récit. Janvier 1915, dans un petit poste oublié de l'Afrique équatoriale française, tout proche de la frontière avec le Cameroun, alors colonie allemande. Dans ces confins reculés de la brousse, la nouvelle de la déclaration de guerre n'est pas encore parvenue à la poignée d'Européens qui y vivent: quelques commerçants imbéciles et cupides, un sergent alcoolique de la coloniale, qui com-

mande une section de tirailleurs indigènes, deux missionnaires aux méthodes de conversion un peu particulières et un jeune géographe issu de l'École normale, que sa position d'intellectuel marginalise quelque peu. Lorsque les nouvelles du conflit parviennent enfin de la métropole, la petite colonie, dans un grand élan patriotique, décide de former une colonne pour prendre d'assaut le minuscule poste-frontière ennemi, qu'occupent seulement trois Allemands, avec lesquels ils vivaient jusqu'alors en bonne entente.

L'expédition, mal préparée, tourne au désastre: les indigènes enrôlés malgré eux dans l'aventure servent de pitoyables victimes à la mitrailleuse allemande.

Le jeune géographe, dont on avait jusque-là dédaigneusement repoussé les suggestions, va prendre les affaires en main: il va se révéler un meneur d'hommes. Mais ce sera au détriment de ses convictions humanistes et pacifistes...

Partis pris et point de vue. *La victoire en chantant* de Jean-Jacques Annaud, avec une ironie mordante, s'en prend aux affrontements impérialistes entre grandes puissances européennes, qui, en 1914, ont fait de l'Afrique aussi un champ de bataille: la bêtise patriotarde, les illusions de supériorité sur l'adversaire, le racisme des petits blancs promus officiers, l'insouciance de la vie humaine, la stupidité des «stratégies» militaires sont dénoncés avec une allégresse vacharde par un Jean-Jacques Annaud iconoclaste. Mais cette satire repose sur des faits malheureusement bien réels. L'humour et le sarcasme sont des armes de dénonciation redoutables. L'enseignant devra néanmoins prendre garde à l'utilisation presque constante du «deuxième degré» dans les dialogues du film, et y préparer les élèves: par exemple, les remarques chauvines ou racistes de certains personnages peuvent choquer de jeunes sensibilités; ou, bien pire, les conforter dans leurs stéréotypes.

Deux pistes de travail peuvent être proposées, l'une analytique sur une ou deux séquences du film, l'autre synthétique sur la totalité de l'œuvre. Le choix dépend évidemment de la maturité de la classe et du temps que pourra consacrer l'enseignant au travail.

1. *Analyse de la séquence d'ouverture* (générique plus cinq premières minutes):

- Quels documents illustrent-ils le générique? De quelle époque datent-ils?
- Repérez et décrivez quelques thèmes véhiculés par ces cartes postales naïves.
- Quelle musique accompagne ce générique? Quel effet produit aujourd'hui cette association?
- Quels sont les tout premiers plans du film? En quoi le style choisi par le réalisateur – plans serrés sur des détails des uniformes – permet-il un effet de surprise comique?
- Quels sont les éléments dominants de la bande-son (musique, dialogues)? A quel pays européen renvoient-ils, de façon caricaturale?

- Quel est l'effet produit par le mouvement panoramique de la caméra qui permet de transporter le récit dans le territoire français?
- Comment les oppositions nationales européennes sont-elles transportées sur le sol africain?

2. *Travaux de synthèse: réalité historique et caricature?*

Les pulsions nationalistes, les sentiments chauvins:

- De quelle façon le réalisateur nous montre-t-il les réactions de la petite poignée de Français à l'annonce de la guerre? Quels éléments de la propagande patriotique du début du siècle sont-ils évoqués?
- Quels défauts souvent attribués aux Français (par eux-mêmes – par les autres peuples) sont-ils mis en scène?
- Comment est représenté à l'image, ou évoqué en paroles, l'adversaire allemand? Quels préjugés nationaux sont-ils repérables?

Dominants-dominés dans le système colonial:

- Les attitudes de domination, la bonne conscience raciste varient, dans leur nature ou leur expression, suivant les groupes d'Européens concernés (commerçants, missionnaires, soldats, intellectuel...): on dressera un relevé des informations données en ce sens dans les différentes séquences du film.
- Comment nous sont montrés les recrutements des tirailleurs indigènes au fil du film? En quoi la méthode mise au point par le jeune géographe est-elle plus efficace, et plus implacable, que la méthode du sergent?

La volonté de dénonciation par l'humour est la caractéristique principale de ce film: on s'attachera donc à établir une critique externe des représentations que le film propose, par la mise en relation avec d'autres documents sur le contexte historique, pour mieux faire repérer en retour quelques procédés d'ironie et de comique.

Travaux de documentation utiles. On pourrait travailler sur les sujets suivants: le partage de l'Afrique par les puissances européennes, au Congrès de Berlin, au Traité de Versailles; la propagande coloniale des divers pays européens; les opérations militaires en Afrique durant la première guerre mondiale; l'utilisation des troupes coloniales (d'Afrique, d'Asie) sur les différents champs de bataille.

Des haines nationales et idéologiques: la seconde guerre mondiale

Rome, ville ouverte (Roma, città aperta), de Roberto Rossellini

Italie, 1945, NB, 1 h 37

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. Roberto Rossellini (1906-1977) est un cinéaste d'importance majeure dans l'histoire du cinéma européen. Il a commencé sa carrière à la fin des années 30, et ses premiers films sont marqués à la fois par le climat nationaliste de l'Italie fasciste, mais aussi par un humanisme chrétien qui sera une constante de son œuvre. Dans les difficiles années d'après-guerre, dans une Italie ravagée et misérable, Rossellini réalise, souvent avec des moyens de fortune, une série de films forts et émouvants qui marquent le début du courant néoréaliste. De *Rome, ville ouverte (Roma, città aperta)* au *Général Della Rovere (Il generale Della Rovere)*, son travail revient souvent sur les valeurs et les interrogations nées de la Résistance.

Sa rencontre avec Ingrid Bergman oriente aussi son œuvre vers l'analyse lucide des problèmes du couple et les entraves à la communication entre les êtres, avec *Stromboli, Viaggio in Italia*, etc.

Cinéaste discuté, il reste considéré comme un des pères de la modernité cinématographique: son influence sur les réalisateurs européens d'après-guerre fut incontestablement profonde et durable.

Le scénario est le fruit d'un travail commun de Rossellini et du jeune Federico Fellini, d'après Sergio Amidei: à l'évidence inspiré de nombreux faits et personnages authentiques de ces heures dramatiques de l'Italie contemporaine, il n'en reste pas moins une mise en fiction, où la narration entremêle épisodes de vie quotidienne et moments héroïques, des éléments mélodramatiques – la liaison amoureuse de Manfredi – et des scènes d'action. La structure du film paraît ainsi juxtaposer des petits épisodes distincts liés entre eux par tel ou tel des personnages. La narration est volontairement simple, avec des dialogues dépouillés. Mais l'humour n'est pas totalement absent, Don Pietro se révélant à l'occasion un prêtre facétieux!

L'accueil du public fut très bon: l'immense succès du film s'explique en partie par ses qualités intrinsèques – force du récit, émotion et authenticité revendiquées –, en partie aussi par l'exceptionnelle qualité de ses interprètes parmi les-

quels la grande Anna Magnani. Il est sans doute vrai aussi que l'image flatteuse de la résistance italienne qu'il véhiculait était la plus consensuelle possible, rassemblant dans un même éloge l'engagement patriotique des militants communistes, le dévouement des gens modestes, l'héroïsme des prêtres catholiques, et même l'action des officiers monarchistes... En ce sens, son succès était un signe des espérances unanimistes de l'Italie d'après-guerre, avant la reprise des grandes luttes sociales et politiques.

Le film reçut la palme d'or au festival de Cannes en 1948.

B. Analyse du film

Le récit. Hiver et printemps 1944: en Italie, l'avance alliée est lente. Rome, déclarée ville ouverte, est toujours aux mains des Allemands, qui y font régner une loi martiale impitoyable, en collaboration avec les dernières milices fascistes.

Le film raconte l'histoire tragique de trois membres d'un réseau de résistance: un intellectuel, l'ingénieur Manfredi, militant communiste, un prêtre, le charitable Don Pietro, un modeste imprimeur, Francesco.

Manfredi, traqué par la Gestapo, se réfugie chez Pina, la veuve avec qui Francesco doit se marier. Il confie au prêtre Don Pietro une mission importante.

Pendant ce temps, les gamins du quartier, parmi lesquels Marcello, le petit garçon de Pina, se livrent à des actes de sabotage improvisés, à la grande colère des parents, inquiets de ces actes de patriotisme incontrôlés!

La cachette de Manfredi est trahie par les imprudences de sa maîtresse, Marina, une artiste droguée et fragile, manipulée par une espionne allemande. Les Allemands cernent le quartier. Francesco est arrêté, et embarqué dans un camion. Pina court derrière en hurlant: elle est abattue sans pitié sous les yeux de son enfant...

Arrêté un peu plus tard, Manfredi est soumis à la torture par les SS: il meurt sans parler. Le prêtre Don Pietro, également arrêté, en même temps qu'un déserteur autrichien qu'il hébergeait, a dû subir le spectacle du martyr de son ami; comme il refuse lui aussi de parler, il doit être fusillé. Les enfants du quartier l'accompagnent à la mort en sifflant un air patriotique, les soldats du peloton hésitent à tirer... L'officier allemand devra l'abattre d'une balle dans la nuque.

Partis pris et point de vue. Peu d'acteurs professionnels, pas de décors fabriqués. Tourné dans des conditions d'extrême dénuement, le film en a retiré une incontestable authenticité qui fait toute sa force d'émotion. C'est un témoignage pathétique sur le sacrifice consenti par des patriotes italiens, de milieux sociaux, d'appartenance politique, de confession religieuse divers, unis dans la solidarité de la lutte contre l'oppression. Image idéalisée de la résistance, qui gommait les oppositions et les contradictions internes, mais qui répondait à l'espérance du peuple italien dans les terribles difficultés de l'immédiat après-guerre.

*Pistes d'analyse du film*1. *Le refus des effets cinématographiques*

- L'image est-elle en général très contrastée? plutôt grise? Quel type d'images peut-elle rappeler? (Il n'y a pas de jeu de violents contrastes dus à des éclairages artificiels).
- Les cadrages: y a-t-il des cadrages bizarres ou sophistiqués?
- Y a-t-il des gros plans? Commenter leur rareté: la caméra prend les personnages avec ce qui les entoure (autres personnages, éléments du décor, qui donnent à lire un cadre social circonscrit).
- Les décors: où semblent tournées les séquences? Décrire avec précision deux intérieurs que tout oppose, le modeste appartement de Pina, les locaux de l'officier allemand.
- Les techniques de tournage sont proches de celles du documentaire: retrouver les principales, évaluer leurs effets.

2. *L'unité du peuple italien*

- Quels sont les différents personnages qui appartiennent aux réseaux de résistance, où qui lui apportent un appui? A quelles catégories sociales appartiennent-ils?
- Toutes les classes d'âge sont évoquées: repérer les diverses scènes.
- Comment le scénario rend-il hommage à toutes les composantes de la résistance, y compris par exemple aux officiers royalistes? Commenter l'importance de la présence d'un prêtre et analyser comment est composé son personnage pour le rendre tout à fait sympathique au spectateur.
- Le rôle, l'importance des femmes dans cette résistance du peuple italien. Il est important, pour l'étude des mentalités, de bien relever l'ambiguïté du discours que tient le film sur la nature féminine. On s'attachera à détailler l'admirable personnage de Pina, que l'interprétation formidable d'Anna Magnani rend emblématique de la «mamma» romaine, courageuse, vive et passionnée, pleine de tendresse pour les siens... Mais il y a aussi un personnage de femme fragile, la danseuse de music-hall Marina, entraînée dans la trahison par ses faiblesses.

3. *Qui est l'ennemi? Comment est-il représenté?*

- Pourquoi la présence du soldat déserteur (rôle somme toute secondaire) est-elle importante pour le message du film? Quels sont les motifs de son acte? Comment est-il accueilli par le prêtre?
- Nazis, fascistes... On étudiera les différents types humains présentés. Certains sont plus antipathiques que d'autres: lesquels et pourquoi? Quelles méthodes utilisent-ils?

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

La bataille du rail, de René Clément

France, 1946, NB, 85 mn

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. René Clément (né à Bordeaux en 1913) s'est rapidement orienté vers le cinéma après des études d'architecture. Il réalise des courts métrages de 1937 à 1944, en général des reportages mais aussi un film burlesque avec Jacques Tati. A la Libération, il est choisi par la toute nouvelle Coopérative générale du cinéma français pour réaliser *La bataille du rail*. Le film connaît un grand succès et la carrière de René Clément est lancée: Cocteau fait appel à lui pour le tournage de *La belle et la bête*.

René Clément reviendra à plusieurs reprises sur le temps de la guerre et de l'Occupation, avec *Le père tranquille* (1946), *Les maudits* (1947), *Jeux interdits* (1951), *Paris brûle-t-il?* (1961). Il apparaît à la fois comme le chantre de la résistance et le témoin lucide et poétique de la guerre.

Il tend à se spécialiser, au cours des années 50 et 60 dans des adaptations littéraires prestigieuses d'après Emile Zola (*Gervaise*), Marguerite Duras (*Barrage contre le Pacifique*). Le public réserve plutôt un bon accueil à ses solides films policiers (*Plein soleil*, *Le passager de la pluie*).

René Clément, un des meilleurs réalisateurs français qui se soient révélés après 1945, fut très contesté par les jeunes auteurs de la Nouvelle Vague.

Le contexte de réalisation. Dans l'enthousiasme de la Libération, le film est d'abord une commande documentaire dans le cadre de la Coopérative générale du cinéma français, dont le directeur Louis Daquin était un résistant, membre du PCF. René Clément commence à travailler sur le scénario dès septembre 1944, et ne démarre le tournage qu'en avril 1945. Formé par le documentaire, il cherche à en conserver la force et l'authenticité: il bénéficie de l'aide précieuse du grand chef opérateur Henri Alekan, qui se sert de sa caméra à la manière des reporters d'actualités.

Dans une France en reconstruction, encore soumise à d'impitoyables restrictions, René Clément ne dispose que de moyens financiers très limités, mais il sait en tirer des conséquences positives. De là la formidable impression de vérité de certaines scènes, où l'on tire avec de vraies balles, faute de balles à blanc, où les

explosions sont réelles et où l'on fait dérailler un vrai train blindé, filmé par trois caméras, faute d'argent et de techniciens pour des trucages sophistiqués.

Les acteurs sont pour l'essentiel des agents des chemins de fer, membres du réseau «résistance-fer», qui est un des coproducteurs du film, il y a peu de professionnels, et très peu connus. Les Allemands ont été choisis parmi des prisonniers. Tous les acteurs sont d'ailleurs présentés par ordre alphabétique, avec le seul nom de famille: il s'agit de bien mettre en valeur l'élan collectif du travail, en refusant tout vedettariat.

L'accueil du public. Prix du meilleur film et de la mise en scène au premier festival de Cannes en 1946, le film connut un énorme succès public: après de longues années noires, le peuple français avait besoin de héros! Le film s'inscrivait d'ailleurs de manière consensuelle dans les deux grandes «mémoires» de la Résistance, la communiste et la gaulliste. Les allusions au régime de Vichy et à la collaboration y étaient inexistantes.

Malgré cet énorme succès, le film devait rester sans postérité réelle. Longtemps diffusé en France dans les circuits de ciné-clubs ou de cinémas scolaires, il est aujourd'hui méconnu des plus jeunes générations, malgré son grand intérêt historique.

B. Analyse du film

Le récit. Le film présente l'activité des réseaux de la résistance-fer entre 1940 et 1944 (passage d'hommes, distribution de tracts et propagande clandestine, sabotages, attentats) puis l'action conjuguée des cheminots et des maquisards pour retarder, bloquer et détruire les convois allemands dirigés vers le front de Normandie. Il n'y a pas vraiment de narration composée autour d'un axe unique, mais toute une série d'épisodes reliés par la seule chronologie.

Partis pris et point de vue. «Le cinéma doit apporter une réponse à l'inquiétude sociale du spectateur et il doit y trouver de l'espoir dans la lucidité. C'est une conception qui, je crois, peut s'exprimer par le réalisme esthétique et social», déclarait René Clément en 1946. En fait, les travaux d'analyse d'aujourd'hui doivent bien tenir compte que *La bataille du rail* présente une image officielle et consensuelle de la Résistance. Le film avait reçu d'ailleurs l'aval du CNR (Comité national de la Résistance), qui insistait sur l'authenticité des scènes. Il est clair que nous avons affaire à une œuvre marquée par une volonté d'unanimité patriotique, une épopée hagiographique, où tous les personnages sont des héros à part entière, prêts au sacrifice, et tous solidaires. Cela n'enlève rien à l'intérêt historique du film, mais impose des précautions particulières.

Quelques propositions d'analyse: les représentations du film

1. *Une France unanime, des Français engagés et solidaires*
 - Quelle image globale de la lutte s'impose au visionnement? celle d'une lutte nationale contre l'ennemi: l'occupant allemand. C'est le seul adversaire désigné.

- Cette lutte est menée dans l'unité de tous (Les cheminots de France). Elle est à l'image d'une Résistance homogène, sans conflits intérieurs ni tensions, appuyée sur un peuple de France unanime.
- On ne trouvera aucune mention ou allusion à des traîtres, collaborateurs, vichystes. Il est simplement fait ironiquement référence aux «longues oreilles» d'un employé, ou à l'attentisme d'un chef de gare. Sont ainsi épinglés des défauts, des faiblesses individuelles, mais il ne s'agit en aucun cas d'une condamnation politique (et pourtant, nous sommes encore en pleine période de l'épuration).
- L'image globale est bien celle d'un pays tout entier uni dans la lutte.

2. *Une image flatteuse de la Résistance*

- La résistance des chemins de fer est présentée comme une organisation très bien structurée, avec une hiérarchie sans faille, de l'ingénieur en chef au conducteur, au mécano et à l'aiguilleur: cette organisation assure l'efficacité du travail (gagner du temps par exemple). Elle répond aux critères d'une grande entreprise moderne.
- Il n'y a pas de trace de tensions internes, de conflits possibles. Ainsi tous les aspects «lutte de classe» (une autre lecture possible partiellement de la Résistance) sont évacués.
- Ces choix renvoient en fait à l'idéologie de la période de reconstruction, impulsée aussi bien par les gaullistes que par les communistes: c'est par le travail de tous, les manches retroussées, dans le cadre de grandes entreprises nationales, que la France sera redressée. L'image unanimiste de la Résistance est réinvestie dans les nécessités de l'après-guerre (reconstruction, nationalisation).

3. *Des femmes un peu oubliées*

- On s'efforcera de repérer les scènes où les femmes sont présentes et jouent un rôle: on se rendra compte combien elles sont peu présentes dans le film, à peine esquissées en trois silhouettes: une secrétaire de la kommandantur, l'épouse du retraité sollicité par la Résistance, une maquisarde.
- On notera les points positifs et négatifs (il y en a!) de ces trois personnages.
- A une époque où le droit de vote est enfin accordé aux femmes en France, et où elles ont joué un rôle très actif dans la Résistance, et malgré la présence de Colette Audry au générique, le film ne met guère l'accent que sur la lutte des hommes. Est-ce une caractéristique des mentalités de l'époque?

4. *Une image de l'Allemand très caricaturale, dont on s'efforcera de bien repérer les différents éléments* (par exemple la figure de l'officier prussien mêlée à celle du nazi fanatique).

5. *Choix esthétiques et narratifs*: certains critiques ont voulu voir dans le film le reflet des choix idéologiques de 1945: un modèle soviétique du documentaire didactique, aux héros collectifs contrastant avec un modèle américain, fondé sur

une narration spectaculaire et des épisodes haletants. En fait, on peut également y lire un écho du néoréalisme italien, et surtout l'influence des circonstances contraignantes.

Kanal – Ils aimaient la vie, d'Andrzej Wajda

Pologne, avril 1957, NB, 94 mn

Thèmes repérables: nationalismes – patriotisme – guerre mondiale – résistance

A. Autour du film

Le réalisateur. Andrzej Wajda (né en 1926), symbole et principal réalisateur d'une nouvelle génération de cinéastes polonais. Fils d'un officier de l'armée polonaise (exécuté à Katyn par les Soviétiques), il a grandi dans une atmosphère de patriotisme et d'héroïsme romantique. Il a 18 ans en 1944, marqué par la Résistance, à laquelle il a participé dans les rangs de l'Armia Krajowa (AK), l'armée de l'intérieur. Il fait ses études après-guerre aux beaux-arts puis à la toute nouvelle école de cinéma à Łódź. Après quelques courts métrages, il devient l'assistant d'Aleksander Ford. Il est révélé au public international par son deuxième long métrage, *Kanal*, en 1957. Il n'a cessé depuis de renforcer son audience internationale, avec une série de grands films qui prennent à bras le corps les problèmes de la Pologne contemporaine. *L'homme de marbre*, *L'homme de fer*, *La terre de la grande promesse*, sont quelques-uns de ses plus grands films.

Le réalisateur le plus connu du cinéma polonais est aussi celui qui est le plus spécifiquement polonais, puisant sans cesse dans la mémoire collective de la nation, pour la retravailler dans de puissantes mises en scène. A ce titre, il n'est pas seulement un témoin de son temps, mais aussi un acteur de la conscience historique de sa patrie.

Le scénario est adapté par Jerzy Stefan Stawinski d'un de ses propres récits. Cet écrivain et scénariste avait été officier dans l'Armia Krajowa, et avait vécu en partie les événements qu'il narra plus tard. Si l'on tient compte de la propre expérience de Wajda, on comprend toute la force d'authenticité qui anime le film.

La création de ce film a lieu dans un nouveau contexte, social et politique, le dégel polonais. En 1956, dans une grande effervescence populaire, le régime polonais a connu une évolution considérable avec l'éviction de la vieille garde stalinienne et le retour de Gomułka au pouvoir.

Avec la disparition des censures staliniennes, l'histoire récente de la Pologne peut enfin être revisitée. L'action de la résistance polonaise contre l'occupant

nazi est ainsi revalorisée dans toutes ses composantes. Les luttes de l'Armia Krajowa, l'armée de l'intérieur, calomniées et discréditées au cours de la période stalinienne (ses chefs avaient été accusés de trahison et de collusion avec l'ennemi), sont enfin réhabilitées. Gomułka proclame: «Le sang versé pour la Pologne, qu'elle qu'en soit la source, nous est précieux.» L'insurrection de Varsovie, longtemps sujet délicat et occulté, suscite un nouvel intérêt.

Dans le domaine de l'industrie cinématographique, la division de la lourde structure étatique de production (Film Polski) en unités plus petites et plus souples, dirigées par des artistes réputés, offre aux studios un vrai espace de liberté. Même si la censure n'a pas totalement disparu, de nouvelles possibilités d'expression sont offertes aux créateurs, qui peuvent développer des réflexions plus authentiques et plus hardies.

L'accueil du public polonais fut très partagé, dans le climat de bouillonnement intellectuel et social. Des réticences et des protestations provenaient de certains anciens résistants, qui, tout en étant heureux de voir portées à l'écran leurs luttes auparavant niées par la propagande stalinienne, en attendaient une glorification collective et n'appréciaient pas de voir l'héroïsme de leur époque représenté dans cet univers dantesque et désespéré.

Au festival de Cannes, le film remporta le prix spécial du jury et fut salué par la critique internationale.

B. Analyse du film

Le récit. Le film relate un épisode particulièrement dramatique de l'insurrection de Varsovie contre l'occupation allemande, en septembre 1944. Contraints d'évacuer sous la pression ennemie le quartier Mokotow, une poignée de combattants de l'armée polonaise de l'intérieur tentent de rejoindre un autre quartier où la lutte continue. Un seul chemin possible: les égouts.

La petite troupe s'y engage résolument mais s'y disloque rapidement en trois groupes, qui tentent chacun leur chance dans des itinéraires différents, subissant des fortunes diverses. Du même coup, l'intrigue est divisée en trois récits parallèles, qui s'attachent au sort de trois groupes différents.

Pourchassés par les Allemands, à bout de forces, hommes et officiers luttent pour leur survie. Ils connaîtront tous des destins tragiques.

Partis pris et point de vue. C'est un film noir et tragique. Le pessimisme du récit, le sort final des personnages marquent bien la prise de distance avec les nombreux films de «guerre» des années staliniennes où tous les héros étaient positifs et se devaient d'être quasiment infaillibles, tant dans leurs décisions que dans leurs attitudes. En outre, l'œuvre de Wajda se veut exorcisme du passé récent, où le regard sur l'héroïsme polonais était obscurci par les mensonges staliniens. Le thème central du film met en questionnement, dans une démarche à

la fois nécessaire et douloureuse, les notions de gloire héroïque ou d'exaltation romantique qui abondent dans les grands récits patriotiques.

Le film de Wajda s'inscrit dans le débat renouvelé qui agite les intellectuels polonais. Tout en rendant hommage à la lutte courageuse de l'armée de l'intérieur, il pose un certain nombre de questions trop longtemps retenues: pourquoi lancer une insurrection dont l'issue ne peut-être que la défaite? Les gestes héroïques, parfois suicidaires, servent-ils vraiment la cause patriotique que l'on déclare servir?

Il n'évade pas l'interrogation politique majeure, totalement impossible à énoncer sous le stalinisme, mais qui dans cette Pologne de Gomułka, encore sous l'ombre du grand pays frère, reste sulfureuse: pourquoi l'Armée rouge, campée de l'autre rive de la Vistule, n'intervient-elle pas pour venir en aide à l'insurrection polonaise, qu'elle laisse écraser sous ses yeux par l'occupant nazi?

Travail proposé. Le film est à analyser dans son ensemble, pour la réflexion qu'il développe sur l'héroïsme patriotique. Mais son procédé narratif – la division en trois récits parallèles qui retracent les péripéties dramatiques de chaque tentative de sortie – est tout à fait favorable à un travail par groupe. Ce travail peut être mené collectivement, en classe, donné aussi à un groupe, en travail dirigé, ou à la maison.

- Le film est d'abord un grand et haletant film d'action: on s'attachera donc à la bonne compréhension des itinéraires et des mésaventures des trois groupes, sachant que certains élèves non polonais peuvent ne pas bien saisir l'enchaînement des événements en raison des difficultés de lecture que peut parfois induire le montage parallèle sophistiqué des divers épisodes.
- Au passage, sans en faire l'essentiel du travail, on définira les représentations les plus importantes de l'ennemi allemand. Est-il très présent à l'image, et de quelle manière (caricaturale ou réaliste), comment est-il évoqué par les partisans?
- Les nazis ne sont pas les seuls ennemis des groupes de partisans: quels sont les autres? Le froid, le manque de nourriture, l'eau, l'obscurité... On insistera sur les caractères particulièrement atroces de cette lutte souterraine, en les faisant relever et classer par la classe dans une récapitulation générale.
- Les réactions des hommes devant le danger, l'espérance, la mort sont très diverses. Des sensibilités se disloquent, des caractères s'affirment, la lâcheté, la trahison, le dévouement absolu peuvent voisiner. Un questionnaire précis orientera l'attention des élèves pour une analyse fine des diverses visions du patriotisme, de l'héroïsme militaire, que semblent porter en eux les principaux héros.
- L'amour trouve sa place dans le récit. Cela paraît-il artificiel, et donc une concession à un certain goût du public pour les romances cinématographiques? Ou est-ce un moment fort dans la thématique générale du film, et pourquoi?

Enfin, on pourra opérer une critique externe de cette représentation, par la mise en relation avec d'autres documents. Outre les documents historiques traditionnels, deux films polonais de la même période peuvent apporter des compléments utiles et une excellente mise en perspective, *Eroica* «*Scherzo alla polacca*» de Andrzej Munk (1958) et *Lotna* d'Andrzej Wajda (1959).

Quand passent les cigognes (Letjat zuravili), de Mikhaïl Kalatozov

URSS, 1957, NB, 1 h 35

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. Mikhaïl Kalatozov (1903-1973), né à Tiflis, en Géorgie. A la suite d'études d'économie, Kalatozov débuta au cinéma comme acteur. Mais il devint rapidement un bon opérateur, dans la lignée des pionniers du cinéma soviétique. Après des films documentaires, dont le remarquable *Le sel de Svanétie*, il subit quelques démêlés avec la censure de l'époque stalinienne: en 1932, son film *La griffe dans la botte* fut interdit, et il connut une période d'effacement. La mobilisation générale de la guerre fut pour lui l'occasion de rebondir, avec quelques œuvres de propagande patriotique et une mission d'attaché culturel aux Etats-Unis de 1941 à 1945. A son retour en URSS, il assume des responsabilités dans l'industrie cinématographique, avant de revenir à la réalisation. *Quand passent les cigognes* reste incontestablement son plus grand succès, ses films suivants ne rencontrant plus un très grand engouement du public.

Le scénario de Victor Rozov a su utiliser avec habileté les recettes éprouvées des grands mélodrames amoureux. Mais il a su également donner une crédibilité forte à tous les personnages, sans négliger des personnages apparemment secondaires, comme les parents, la grand-mère... Le lyrisme de la mise en scène ne rentre pas en conflit avec le réalisme des situations quotidiennes, mais y trouve au contraire un appui.

L'accueil du public fut très bon: palme d'or au festival de Cannes en 1958, le film fut aimé pour des raisons diverses. Il fut apprécié comme un signe du dégel politique et bouleversa plus d'un spectateur par son romantisme emporté. La critique cinématographique occidentale fut souvent séduite par l'extraordinaire virtuosité de l'opérateur Sergeï Urusevskij, par le lyrisme du style. «La scène finale est d'un lyrisme et d'une beauté photographique où forme et contenu réussissent une conciliation longtemps attendue», s'enthousiasma le critique des *Cahiers du cinéma*, Eric Rohmer, futur grand cinéaste français.

Le film lança la carrière de l'actrice Tatiana Samoïlova, l'extraordinaire «petit écureuil» de la romance amoureuse.

Il est resté dans les pays occidentaux, en France notamment, comme un des rares films russes «qui fasse un peu partie de la mémoire des Français» (Serge Daney).

B. Analyse du film

Le récit. A Moscou, en juin 1941. Boris et Veronika sont amoureux. Alors qu'ils s'attardent dans les rues passe un superbe vol de cigognes... Mais l'invasion allemande est annoncée. Boris veut faire son devoir et s'engage, contre l'avis de sa famille et malgré les pleurs de Veronika. Au cours d'un bombardement aérien, Veronika perd ses parents et sa maison est détruite. Elle se réfugie chez les parents de Boris, qui sont toujours sans nouvelles de leur fils.

Après avoir longtemps résisté, Veronika cède à la cour pressante que lui fait Mark, le frère de Boris, qui a su habilement éviter la mobilisation et rester «planqué» à l'arrière. Veronika travaille dans un hôpital: au contact des blessés, elle se rend compte combien ils sont sensibles à la fidélité des êtres aimés: elle prend conscience de la gravité de sa faute. Elle quitte Mark, dont la lâcheté la dégoûte. Elle attend, entre espoir et crainte, le retour de Boris: elle ignore qu'il est tombé, solitaire et sans gloire, anonyme dans cette guerre inhumaine. Elle se rendra donc à la gare, avec des fleurs, pour attendre le retour des soldats...

Partis pris et point de vue. Ce grand film romantique, pathétique, avec des scènes particulièrement poignantes, est en même temps tout à fait remarquable, dans le cadre des thématiques abordées, par son refus des visions stéréotypées de la «guerre patriotique» et de l'héroïsme des soviétiques telles qu'elles avaient été obligatoires pendant la période stalinienne. Le ton était radicalement nouveau, et des situations totalement occultées jusqu'alors ont été mises en lumière. Le film montrait courageusement que la population russe, loin de son image héroïsée par une certaine propagande, connaissait faiblesses et lâchetés, qu'il pouvait y avoir des jeunes Russes «embusqués», et des jeunes filles qui succombaient aux avances d'un suborneur, au lieu d'attendre chastement et stoïquement leur fiancé parti au front.

Les travaux d'analyse porteront donc en priorité sur ce refus de donner de la guerre une représentation conventionnelle en termes héroïques et pompeux, pour serrer au plus près la vérité des êtres et la tragédie des destins.

- Quelles sont les principales représentations de la réalité de la guerre? On distinguera avec précision les scènes qui se passent au front – sont-elles nombreuses? – des manifestations de la présence de la guerre dans la vie quotidienne de l'arrière – bombardements, restrictions, angoisses, etc. On remarquera que les combats sont placés hors champ et que l'on s'intéresse plutôt aux civils et à l'arrière. Une volonté intimiste, une approche individuelle remplacent les grandes fresques monumentales.
- La guerre n'est pas le ferment héroïque qui soude le pays, au contraire. Remarquer les images des combines, de la débrouillardise individuelle, des conduites de lâcheté, de peur ou de démission... Toute la société n'est pas

irréprochable. Malgré tout, cette dénonciation des tares de la période de la guerre reste dans des limites précises, à analyser avec soin. Y a-t-il des attaques contre le régime politique, contre ses représentants? Quels sont les personnages positifs, les bons côtés qui sont représentés?

- La mort de Boris: une mort solitaire sans grandeur? De quelle façon cet épisode émouvant est-il traité à rebours des stéréotypes héroïques? A titre d'exemple, on pourra poser les questions suivantes: dans quel cadre naturel se déroule le dernier combat? La mission des combattants apparaît-elle importante? Comment est qualifié l'encerclement subi par les Russes? Boris est-il entouré de la solidarité de la camaraderie virile souvent représentée? De quelle manière la séquence est-elle filmée? Quel point de vue est ainsi privilégié? La fin de Boris est filmée en plans rapprochés, focalisés sur les combattants. Il n'y a pas de larges perspectives! Les plans généraux, les plans d'ensemble sont quasiment absents. Il s'agit bien d'un contrepoint des images héroïques de la guerre, d'un rejet de la vision imposée dans la période stalinienne.
- La représentation de l'ennemi: durant la guerre, et dans les années qui suivirent, le cinéma soviétique était mobilisé par l'urgence. Son devoir sacré était de mobiliser l'énergie, la combativité de toute la population, notamment des soldats de l'Armée rouge. Du coup, il faut apprendre à haïr l'ennemi. Des scènes violentes insistent sur la brutalité, la cruauté des soldats allemands: des jeunes filles sont torturées, des enfants assassinés sous les yeux de leur mère, comme dans *L'arc en ciel* (Donskoï, 1943). Il s'agit d'exciter une haine salvatrice contre les Allemands, tous confondus avec les nazis, tous coupables. Dans certains films des années 50, la figure du nazi bestial s'estompe, remplacée par celle d'un ennemi faire-valoir qui permet d'exalter à rebours l'héroïsme et les compétences du soldat russe. Que se passe-t-il ici? D'abord la caméra est tournée vers les individus russes, vers leur destin personnel: aussi, la réalité concrète de l'Allemand tend à disparaître. Boris meurt, tué par un ennemi invisible...
- Le personnage féminin: comment sa conduite est-elle présentée? Le spectateur est-il invité à la condamner, à la comprendre? Comment perçoit-on la dernière séquence du film, surchargée d'émotion? On insistera sur le fait que «Tatiana attend le tout dernier plan pour fondre son chagrin privé dans l'émotion collective. C'est une brèche dans la martyrologie officielle du cinéma stalinien». Le seul scandale, c'est celui d'une vie, de deux vies brisées par la guerre.

Le pont (Die Brücke), de Bernhard Wicki

RFA, 1959, NB, 1 h 32

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – enfants dans la guerre

A. Autour du film

Le réalisateur. Bernhard Wicki est né en 1919 à Vienne de parents suisse et hongrois. Il fut essentiellement un acteur important, dans une filmographie éclectique avec des réalisateurs très divers, parmi lesquels Kautner, Pabst, Fassbinder, Antonioni, Handke, etc. Il passe à la mise en scène avec *Die Brücke* en 1958; le succès de ce film lui vaut la réputation de spécialiste des films de guerre. C'est pour cela qu'il est associé à la réalisation du grand film américain *Le jour le plus long* en 1962. Il réalisera encore plusieurs films estimables, parmi lesquels une solide adaptation de l'œuvre de Dürrenmatt, *Der Besuch (La rancune)*.

Le scénario est de Michaël Mansfield et de Wilhelm Vivier, d'après le récit largement autobiographique de Manfred Gregor.

L'accueil de la critique et du public fut très bon en République fédérale allemande: il faut souligner que les films allemands sur la seconde guerre mondiale furent très rares dans les années d'après-guerre, dans les difficultés de la reconstruction et les angoisses des premiers affrontements Est-Ouest. Le pays était en outre confronté à un délicat problème de culpabilité et il n'était pas facile d'aborder une période noire que beaucoup préféraient taire et oublier.

En 1959, le film arrivait à un moment moins dramatique, dans une période de détente internationale, dans un pays résolument engagé dans la construction européenne et jouissant déjà des premiers fruits du «miracle économique».

Première tentative d'exorcisme d'un passé tragique, la métaphore consensuelle qu'il proposait rencontra un large assentiment du public allemand. De manière tout à fait révélatrice, *Le pont* parut à l'époque être pourvu de toutes les qualités pédagogiques: des séances scolaires furent organisées et le film fut projeté à tous les écoliers allemands.

Le film a reçu de très nombreux prix et eut une brillante carrière internationale.

B. Analyse du film

Le récit. Les derniers mois de guerre, les dernières convulsions de l'Allemagne nazie: cinq adolescents de 15 à 16 ans, camarades d'études dans le même lycée, font partie des dernières vagues de mobilisation du printemps 1945, lancées de manière désespérée contre les armées alliées. Le sous-officier chargé d'encadrer ces recrues inexpérimentées, ému de leur jeunesse, et conscient de la vanité de la résistance à outrance, tente de les sauver du désastre en leur confiant un secteur non menacé, un village avec un petit pont sans aucun intérêt stratégique. Mais par malheur des éléments blindés américains empruntent ce passage. Les adolescents, élevés dans le moule de l'idéologie officielle, imprégnés d'un nationalisme fanatique, sont emportés par l'exaltation romantique du sacrifice. Cependant la dure réalité des combats éveillera peu à peu certains à la conscience critique. Il sera malheureusement trop tard: tous mourront, à l'exception d'un seul.

Partis pris et point de vue. Le film se veut une dénonciation de l'absurdité de la guerre, et particulièrement des sacrifices inutiles et stupides qu'elle engendre. C'est aussi une critique tout à fait explicite de l'embrigadement de la jeunesse par le III^e Reich et de sa propagande criminelle: les illusions patriotiques sont savamment entretenues par des gouvernants sans scrupule, qui savent pourtant la poursuite de la lutte sans objet; l'enthousiasme, le sens du sacrifice, le goût de l'absolu des jeunes sont ainsi manipulés au service d'un projet idéologiquement pervers. Ce patriotisme dévoyé a certes des conséquences dramatiques pour la vie de ces adolescents; mais auparavant, il aura aussi gangrené la conscience morale de certains, en abolissant leurs repères moraux et en les poussant au crime.

Propositions de travaux

1. *Des adolescents différents, pris dans un engrenage meurtrier*
 - Les cinq jeunes gens ont des situations sociales différentes, que l'on repérera avec soin (statut social de la famille, mais aussi, en cette période de disparition des hommes, présence ou absence d'un référent masculin).
 - Ils ont aussi des problèmes psychologiques, affectifs particuliers. On étudiera comment le scénario organise cette individualisation des personnages: l'un d'eux est en conflit avec son père, un autre vit avec intensité ses premières amours, et les autres?
 - Quelle est leur attitude face à leur enrôlement militaire? Peut-on trouver des éléments d'explication, dans leur environnement familial, dans leur conditionnement social?
 - Quelles sont les évolutions les plus remarquables durant le combat?
2. *Une société allemande fatiguée de la guerre*
 - Analyser l'attitude des civils devant la marche des événements.

- Une attention plus particulière sera accordée au personnage du professeur: comment son attitude est-elle perçue par les jeunes?
 - Quelles sont les réactions des parents à la mobilisation des adolescents?
 - Définir et expliquer les différentes attitudes des officiers qui ont la responsabilité du groupe des jeunes.
 - Un moment particulièrement dramatique est celui où des pionniers de la Wehrmacht, vétérans expérimentés chargés de faire sauter le pont, se heurtent à l'incompréhension du groupe des jeunes gens: quelles sont les deux logiques qui s'affrontent alors?
3. *Des Américains surpris par cette résistance imprévue*
- Le pont du village est-il un objectif important?
 - Les soldats américains comprennent-ils à qui ils ont affaire? à quel moment? quelle est alors leur réaction?
4. *Travaux complémentaires*
- On étudiera le rôle dans les ultimes combats du printemps 1945 de la jeunesse allemande fanatisée. Par exemple, on pourra se reporter aux dernières actualités de la propagande nazie qui exalte le rôle de la Hitlerjugend dans la défense de Berlin.
 - On s'interrogera également, en contrepoint, sur l'utilisation des très jeunes soldats, aux enfances dévoyées, dans des conflits contemporains, en Asie, en Afrique, mais aussi malheureusement dans des affrontements en Europe.

Le dépassement des nationalismes?

Jules et Jim, de François Truffaut

France, 1961, NB, 1 h 40

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – rapprochement entre les peuples – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. François Truffaut (né à Paris en 1932, mort en 1984) est une des plus fortes personnalités du cinéma français, la figure emblématique de la Nouvelle Vague. Après une jeunesse difficile et rebelle, il est sauvé par sa cinéphilie et sa rencontre avec André Bazin, le grand critique de cinéma de l'époque. Écrivant dans des revues, le jeune Truffaut exerce son regard avisé et souvent féroce. Son article «Une certaine qualité du cinéma français» le consacre comme un des chefs de file de la Nouvelle Vague. Passant enfin à la réalisation, il s'impose dès son premier long métrage, *Les quatre cents coups*, qui obtient le prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1959, avant de rencontrer un très large public.

En 1961, *Jules et Jim*, son troisième long métrage, marque une étape importante dans une œuvre ensuite abondante, devenue aujourd'hui classique.

Le scénario est tiré avec une grande fidélité du roman très largement autobiographique d'Henri-Pierre Roché, qui narrait une histoire d'amour audacieuse: deux hommes aimaient la même femme et parvenaient à vivre avec elle, dans le Paris de 1907. Truffaut a réussi une superbe adaptation, hymne à l'amour et à la vie. Dans le cadre qui est le nôtre, il faut noter que le réalisateur a particulièrement mis l'accent sur la problématique franco-allemande, consacrant notamment de longues minutes à l'évocation de la guerre de 1914-1918, beaucoup moins présente dans le roman. François Truffaut reviendra encore à plusieurs reprises sur la mémoire de cette Grande Guerre, notamment dans *La chambre verte*.

La Nouvelle Vague. Au départ habile formule journalistique appliquée à une nouvelle génération, l'expression «Nouvelle Vague» se rapporte de manière plus précise au mouvement des jeunes cinéastes français de la fin des années 50. Ce mouvement informel, qui regroupait des personnalités aussi différentes que Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, peut se définir rapidement par quelques caractères communs:

- Tous sont des cinéphiles passionnés (avec une forte culture cinématographique, acquise souvent à la cinémathèque de Henri Langlois) amenés à pratiquer une activité d'écriture critique: Truffaut dans *Arts*, puis les *Cahiers du cinéma*.
- Ils ont élaboré un véritable programme esthétique, refusant les conventions et les lourdeurs de ce qu'ils appellent «le cinéma de papa». Rejetant, en outre, toute collaboration avec les scénaristes patentés, ils se veulent les «auteurs» de leurs films.
- Tous passent à la réalisation en quelques mois entre 1958 et 1959, et leurs premiers films (*Le beau Serge*, *Les quatre cents coups*, *A bout de souffle*) remportent de très grands succès, tant par leurs thématiques modernes que par les qualités d'une mise en scène personnelle et libre.

De façon plus large, la Nouvelle Vague s'inscrit dans le vaste mouvement de la modernisation de la société française, porté par la croissance économique. Elle peut refléter en partie l'aspiration de la nouvelle et nombreuse génération à plus de liberté dans la culture, les mœurs, les modes de vie, etc.

B. Analyse du film

Le récit. Dans le gai Paris d'avant la guerre de 1914, un Français, Jim, et un Allemand, Jules, se sont liés d'une amitié profonde. Ils tombent tous les deux amoureux de Catherine, une jeune femme, moderne, libre et fantasque (personnage à qui l'interprétation de Jeanne Moreau apporte un charme et une fragilité inoubliables). Ils partagent une vie bohème, passent ensemble d'agréables vacances dans le Midi de la France... Elle finit par épouser Jules et l'accompagne en Allemagne.

La guerre sépare Jules et Jim: chacun est mobilisé dans l'armée de son pays. Ils font leur devoir, mais en redoutant de se retrouver face à face. A la fin de la guerre, Jim rejoint le couple en Allemagne, dans un chalet de montagne. Catherine a donné à Jules une petite fille, mais elle n'est pas heureuse. Jules accepte qu'elle prenne Jim comme amant. Mais Catherine est instable, incertaine. Leurs relations se dégradent et Jim rentre en France.

Quelques années plus tard, au début des années 30, Catherine rejoint Jim à Paris, où l'on perçoit les échos inquiétants de la montée du nazisme. Elle l'invite à faire une promenade en voiture: elle précipite le véhicule dans le fleuve, provoquant leur mort. Jules fait incinérer les corps.

Suggestions de recherches

Dans le cadre de la thématique envisagée, le travail pédagogique sur le récit complexe de ces amours affranchies et de cette amitié fidèle pourrait ne privilégier que deux approches: l'une analytique, l'autre synthétique.

L'analyse portera sur une séquence centrale: l'évocation de la guerre de 1914-1918.

- Quelle importance (durée relative, choix et impact des images, etc.) le film accorde-t-il au conflit? La comparaison avec le roman se révélera particulièrement éclairante.
- De quelle manière la séquence de la guerre est-elle raccordée à la séquence précédente, par l'image, et surtout par le son? Quel effet de sens produit ce montage?
- Quels sont les différents plans sur la guerre? Quelle est la provenance de ces images? L'observation attentive permettra de distinguer des images d'archives, pour la plupart tirées du Service cinématographique des armées, d'images de films de fiction des années 30, et du travail de reconstitution du réalisateur (ne serait-ce que par la présence des personnages de la fiction).
- Quelle est l'attitude des deux amis dans le conflit? On insistera sur l'absence de message antimilitariste dans le film: les héros font chacun dans son camp leur devoir, on les voit tous les deux habillés en soldats. Mais leur position morale et intellectuelle est-elle identique?
- Cette attitude vous semble-t-elle possible dans l'atmosphère de l'affrontement de la première guerre mondiale?
- Le cimetière du Vieil-Armand: place et sens de cette promenade entre les croix.
- Les lendemains de guerre: en peu de mots et d'images, beaucoup de choses sont dites: la guerre fratricide, finalement sans haine. Aucun triomphalisme, mais le soulagement de s'en être tiré, et la joie de savoir l'autre en vie. La complicité des deux anciens combattants, face à une certaine incompréhension des femmes.

Le travail synthétique, plus exigeant – mais il peut être mené par plusieurs groupes d'élèves – portera sur l'image de l'ami allemand, développée tout au long du film.

- Oskar Werner, l'acteur qui joue le rôle de Jules, est un acteur autrichien: la nationalité de Jules est-elle explicitement donnée dans le film? Comment peut-on expliquer cette prudence du réalisateur? (Le roman est plus clair.) Certes, les indices qui permettent d'identifier la nationalité de Jim sont nombreux – on en relèvera quelques-uns, certains relèvent-ils des stéréotypes nationaux?
- Le «pays de Jules» est-il déterminé par des repères géographiques précis? (Il est question d'une région «près du Rhin»). Quels paysages d'Allemagne apparaissent dans le film? A quelle image générale de l'Allemagne renvoient-ils? Précisons que les scènes du chalet ont été tournées... sur le versant alsacien des Vosges!

- A l'exception de Jules, voit-on d'autres personnages allemands dans le film, et comment sont-ils représentés? Entend-on souvent dans le film la langue allemande?
- «Chacun enseignait à l'autre sa langue et sa littérature», explique au début du film la voix-off. En quoi la relation des deux amis dans leurs insouciantes années d'avant-guerre est-elle fondée sur des découvertes culturelles communes, des goûts artistiques partagés? Mais cette «Europe de la culture» n'est-elle pas très «française» dans ses choix? Quels importants mouvements artistiques et culturels ne sont pas mentionnés? Que peut-on en déduire?
- Il y a dans le film des évocations du nazisme: lesquelles?
- Comment peut-on percevoir l'ambiguïté de la dernière scène du film, au crématorium de Strasbourg: Jules seul devant les cendres de ses amis?

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force. Le film marque – avec ses audaces, et aussi ses limites – une évolution de l'image de l'Allemand au cinéma, longtemps restée très négative. On s'interrogera sur la réconciliation franco-allemande, telle qu'elle peut être ressentie dans ce film du début des années 60, par un cinéaste généreux et épris de modernité, mais héritier d'une mémoire douloureuse.

Le passage du Rhin, d'André Cayatte

France, 1960, NB, 2 h

Thèmes repérables: nationalismes – guerre mondiale – réconciliation franco-allemande – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. André Cayatte (né en 1909) est un cinéaste français qui eut son heure de gloire dans les années 50. Journaliste, avocat, romancier, Cayatte vient au cinéma à la fin des années 30 par l'écriture de scénarios. Fait prisonnier en 1940, il s'évade. Sans papiers en règle, il est contraint de travailler à Paris pour la société de production allemande La Continental, où il réalise à partir de 1942 ses premiers films. Il sera inquiet pour cela à la Libération. Après la guerre, il retient surtout l'attention du public et de la critique par des films engagés sur des questions de société, plaidoyers contre la peine de mort, pamphlets contre le mauvais fonctionnement de la justice, attaques argumentées contre la défaillance de l'éducation familiale, etc. Il est violemment attaqué par les cinéastes de la Nouvelle Vague qui lui reprochent de privilégier la démonstration d'une thèse au détriment de la réflexion esthétique sur la mise en scène. Il s'efface peu à peu dans les années 70.

Le scénario est une création d'André Cayatte, à partir d'une idée d'Armand Jammot. Cet ami journaliste avait eu l'occasion dans les années 50 de faire une série de reportages sur les ex-prisonniers français qui avaient choisi de refaire leur vie en Allemagne, et a nourri le scénario de beaucoup d'anecdotes authentiques. Mais la thématique générale reprend aussi en partie des expériences vécues du cinéaste, tant pour la reconstitution matérielle de la période que pour le questionnement qui est lié. Echo d'anciennes interrogations intimes du cinéaste, il inaugure de façon remarquable une nouvelle phase de la perception collective de l'ancien «ennemi héréditaire».

Selon une pratique professionnelle courante dans le cinéma français des années 50, les dialogues ont été réécrits par Maurice Auberger.

En France, depuis 1958 et la fondation de la v^e République, l'opinion publique est traversée de deux courants apparemment contradictoires: le retour du général de Gaulle à la tête du pays remet à l'honneur l'esprit de la Résistance, qui a fondé sa légitimité politique. Mais en même temps, la politique audacieuse de rapprochement franco-allemand qu'il mène avec le chancelier Adenauer

contribue à faire évoluer les mentalités dans le sens d'une nécessaire réconciliation. L'accueil du public au film de Cayatte, l'un des premiers films d'après-guerre à montrer une famille allemande modeste et sympathique, fut très positif; cela apparaît avec le recul comme un symptôme important de l'évolution de l'opinion publique française.

Le film obtient un lion d'or au festival de Venise en 1960.

B. Analyse du film

Le récit. Deux Français sont fait prisonniers par les Allemands en 1940. L'un, Jean, est un journaliste, brillant et ambitieux. L'autre, Roger, est un pâtissier, gentil et serviable. Le récit, construit en deux intrigues parallèles, présente leur itinéraire: en captivité, tous deux sont affectés dans un commando de travail à la campagne, comme main-d'œuvre auxiliaire chez divers exploitants agricoles. Dans le petit village où ils sont placés sous la garde d'un cafetier nazi, Jean et Roger font des choix différents. Jean s'évade, regagne la France, s'engage dans la Résistance, devient directeur de son journal. Mais cette trajectoire héroïque est trop souvent acquise au détriment de son humanité: son évasion a été réussie en abusant de la confiance d'Helga, la jeune fille de la famille paysanne chez qui il travaillait avec Roger. Celui-ci, par contre, n'a pas voulu acheter sa liberté par une «saloperie» envers une famille qui l'a bien accueilli. Resté sur place, il finit peu à peu par s'intégrer à ce milieu de gens modestes. Il partage avec eux le quotidien, le travail de la terre au rythme des saisons, les joies et les peines de ces longues années difficiles. Son dévouement le rend très vite indispensable, alors même que les générations d'hommes sont frappées, les unes après les autres, par les mobilisations de la «guerre totale». Un sentiment tendre l'unit peu à peu à Helga.

La guerre finie, Roger rentre en France, mais, malheureux d'une réadaptation décevante, il préfère retourner en Allemagne, où il se sent utile et apprécié.

Partis pris et point de vue. Le film de Cayatte part d'une idée originale dans le cinéma français: montrer la guerre mondiale vue d'un village allemand. Si on peut trouver trop pesante la comparaison implicite des deux destins parallèles, et si l'histoire de Jean notamment peut paraître trop démonstrative, le sort du petit pâtissier peu à peu admis et aimé dans la communauté villageoise est à la fois intéressant et émouvant. Le film privilégie un point de vue humaniste, où les hommes de bonne volonté arrivent à dépasser les méfiances, les préjugés nationaux, pour travailler et survivre ensemble.

L'essentiel du travail pédagogique devrait s'attacher à bien cerner l'évolution au fil des séquences du point de vue du petit pâtissier sur les Allemands qu'il découvre. Incarné par le très populaire chanteur Aznavour, ce personnage est très représentatif d'un «Français moyen» stéréotypique, artisan modeste, chez qui le bon sens et l'intelligence du cœur remplacent les diplômes... Il est incontestablement le personnage le plus sympathique, en qui peuvent s'identifier facilement les spectateurs: à ce titre, il est investi du message principal du film: celui d'une

possible entente franco-allemande, dont ses amours avec Helga offrent la métaphore la plus tendre.

Le questionnement analysera donc avec le maximum de précision les diverses occurrences de ses rencontres avec les Allemands.

- Au moment de la mobilisation en 1939: dans quelle attitude est-il surpris? dans quel cadre à l'image? Quelle valeur peut-on donner à la présence de la grille du soupirail? Quels sont les principaux commentaires de son beau-père sur les Allemands? et ses réponses?
- Quelle est la première vision que donne le film de l'ennemi allemand? Quel effet produit le mouvement de haut en bas de la caméra (découverte de la colonne de prisonniers)?
- Le voyage du Rhin à l'intérieur de l'Allemagne: de quelle façon s'exprime la naïveté de la découverte géographique?
- L'arrivée dans le village: on commentera le personnage du notable nazi (cafetier SA) et son intervention à propos des relations avec les femmes allemandes. Quelle est l'attitude des premiers Allemands entrevus (enfants, jeune femme au bébé, etc.)? Quelle réaction entraîne-t-elle chez les prisonniers?
- La famille paysanne d'accueil: les divers membres ont à l'égard du Français des attitudes différentes, dont on s'efforcera de comprendre les motifs.
- Le transport des pommes de terre: de quelle façon est suggérée la naissance d'une complicité entre la jeune Helga et Roger? Vous paraît-elle plausible, en fonction de l'ensemble du film?
- Pourquoi Roger refuse-t-il de s'évader avec Jean? Commentez cette attitude.
- De quelle manière Roger réussit-il son intégration, dans la famille du bourgmestre, dans la communauté villageoise?
- Quelles raisons le film propose-t-il au retour de Roger en Allemagne après guerre?
- Un travail, secondaire mais néanmoins intéressant, s'attacherait à étudier la représentation des années de guerre vues d'Allemagne (par un cinéaste français!).
- Qu'apporte, par rapport au spectateur français, le choix d'une Allemagne «rurale» au lieu d'une grande ville?
- De quelle manière est montrée la dégradation de la situation des populations allemandes au cours du conflit?
- Quelles sont les souffrances, les malheurs les plus souvent signifiés?
- De quelle manière est évoqué le totalitarisme nazi? Le film introduit-il une distinction entre Allemand et nazi? En quelles circonstances et de quelles façons? On observera avec une attention particulière les diverses attitudes, mais aussi les divers éléments du décor, par exemple les portraits accrochés aux murs...

Le cercle parfait (Savrseni krug), d'Ademir Kenovic

Bosnie-Herzégovine – France, 1997, couleur, 1 h 50

Thèmes repérables: résurgences des nationalismes – dénonciation de la violence guerrière – enfants dans la guerre

A. Autour du film

Le réalisateur. Ademir Kenovic est né en 1950 à Sarajevo. Après des études universitaires, il commence en 1972 des études de cinéma et de lettres à l'université de Denison, aux Etats-Unis. Dès 1976, il travaille pour la télévision de Sarajevo, pour des documentaires ou des programmes scolaires. En 1986, il passe à la réalisation de son premier long métrage. En 1989, il enseigne à l'Académie du cinéma et du théâtre de Sarajevo; son deuxième film, *Kuduz*, est remarqué par trois Felix (distinctions du cinéma européen).

En 1990, il participe à la création d'un collectif d'auteurs et d'artistes de Sarajevo qui, durant le siège, sera un des rares lieux où puisse encore s'exprimer la culture. En 1994, en plein conflit, il réalise *MGM/Sarajevo*. *Le cercle parfait* est le premier film bosniaque tourné à Sarajevo après la guerre.

Le scénario. Ademir Kenovic, en collaboration avec Abdulah Sidran, avec la participation de Pjer Zalica.

Le contexte de sortie. Le conflit en Bosnie-Herzégovine, avec ses massacres terribles, et le long siège de Sarajevo avaient ému, indigné les opinions publiques européennes. La longue apathie des gouvernements européens avait provoqué la colère de nombreux intellectuels, parmi lesquels des cinéastes. *Le cercle parfait*, réalisé très vite après les Accords de Dayton, est un film témoin inoubliable. La critique élogieuse qui entoura sa sortie n'était pas simple affaire de compassion: le film est remarquablement construit et mis en scène, malgré les énormes difficultés que l'on peut imaginer. Dans le cadre d'un travail scolaire, il est particulièrement apte à émouvoir un public adolescent et à fournir une entrée motivante dans la difficile question des nationalismes de l'ex-Yougoslavie.

B. Analyse du film

Le récit. Dans leur chambre, dans une petite maison à la campagne non loin de Sarajevo, deux enfants de sept et neuf ans, Adis et Kerim, sont surpris par des coups de feu et un grand tumulte: le village est attaqué par un commando

d'hommes cagoulés et armés jusqu'aux dents, qui incendient les maisons et mitraillent les habitants. Cachés sous leur lit, les deux enfants réussissent ensuite à s'échapper par une fenêtre sans avoir été repérés. Ils ont perdu toute leur famille. Ils sont témoins de scènes brutales, mais parviennent tant bien que mal à gagner les faubourgs de Sarajevo. Par hasard, ils trouvent refuge chez Hamza, le poète, dont la femme et la fille, épuisées par les bombardements et les terribles conditions de vie du siège, viennent de quitter Sarajevo dans un convoi.

Hamza ne peut laisser les enfants sans aide, d'autant plus qu'il se rend compte que Kerim est sourd-muet. Il s'efforce avec eux de retrouver la trace de leur tante Aïcha, leur seule parente à Sarajevo et l'unique survivante de leur famille. Le long déplacement qu'Hamza entreprend avec les deux enfants dans l'ancien quartier de leur tante est rendu très périlleux par le tir des «snipers»; et il s'avère inutile, la tante blessée par un bombardement a été emmenée à l'hôpital, puis en Allemagne par une organisation humanitaire. Hamza n'a pas d'autre solution que de garder près de lui les enfants, auxquels il commence d'ailleurs à s'attacher.

Dans toutes les difficultés de la vie quotidienne d'une ville en ruine, Hamza et les enfants vont lutter ensemble. Il a neigé, c'est l'hiver, rigoureux comme souvent à Sarajevo. Le siège implacable de la ville par les «tchetniks», les miliciens serbes, multiplie les souffrances de la population. Le moindre déplacement est rendu difficile, le ravitaillement en eau potable, l'alimentation sont des problèmes permanents, la faim est omniprésente. Les civils réfugiés dans les caves alternent moments d'espérance sur des rumeurs folles et moments de découragement pendant lesquels la lutte pour la survie, pour un peu de bois à brûler, pour un pigeon à manger, brise parfois les anciens liens conviviaux et crée des antagonismes violents. Certains ne le supportent pas.

Heureusement le dynamisme et l'élan de vie des enfants sont contagieux. Ils recueillent un chien blessé, se lient d'amitié avec la petite fille du voisin. Avec Hamza, ils connaissent des moments de rire, de rêves partagés. Ils se risquent parfois dans des expéditions téméraires, comme aller pêcher dans la rivière à la barbe des tchetniks.

Hamza pense avoir trouvé un moyen pour faire sortir les enfants de Sarajevo. Mais le chemin doit franchir les lignes, près de l'aéroport. La tentative s'avère encore plus dangereuse que prévue. Le destin est cruel pour les enfants de Sarajevo.

Partis pris et point de vue. «J'ai vu l'horreur, la destruction, la mort, la torture. Ma façon de combattre tout cela fut de faire un film qui serait à la fois tendre, simple et passionnant (...) Je voulais également une authenticité sans égale quant aux émotions, à l'atmosphère et aux faits que je décrivais. Mon intention était de décrire une histoire qui serait comprise par tout le monde, car la barbarie hélas est universelle. J'ai voulu mettre toute mon énergie pour dire de toutes

mes forces que personne, nulle part, ne devrait jamais revivre ce qui s’est passé à Sarajevo entre 1992 et 1997» – Ademir Kenovic (*Télérama*, 1997).

L’analyse d’une représentation au fil de ses occurrences dans le film

1. *Un siège terrible*

- Les souffrances de la population: relever avec des exemples précis les multiples raisons de souffrances de la population civile de Sarajevo, dans le domaine de l’approvisionnement en eau, en vivres, pour l’énergie – chauffage, électricité –, pour les transports, les communications téléphoniques, etc.
- Solidarité ou antagonismes? Comment la mise en scène représente-t-elle le comportement des gens de Sarajevo – de l’entourage d’Hamza, ou de simples anonymes – devant les difficultés de la vie quotidienne? Les réflexes de solidarité l’emportent-ils toujours sur des réflexes égoïstes de survie ou sur des pulsions agressives? Le réalisateur cherche-t-il à donner des gens de Sarajevo une vision héroïque? Justifier les réponses. Que faut-il penser de ces choix?
- La mort toujours présente: relever avec précisions les différentes circonstances de la vie quotidienne devenues en raison du siège très dangereuses. Etudier les diverses représentations de la mort, à comparer avec les images d’actualité des télévisions.
- Ce film «dur» est-il un film triste? De quelles façons l’humour, la poésie, la musique sont-ils mis à l’œuvre dans *Le cercle parfait*? Quelle est d’ailleurs la justification du titre, et quels symboles peut-on y lire?

2. *Mené par un ennemi impitoyable*

- Repérez les diverses occurrences où sont montrés les ennemis? Comment sont-ils représentés à chaque fois? Comment nous apparaissent-ils? Quels effets cinématographiques particuliers concourent à créer ces effets de sens?
- Sous le regard de la communauté internationale: quelles allusions, par les images, ou par les dialogues, sont faites aux autres pays européens? à la France notamment? Que pensez-vous de la scène où Hamza et les deux enfants observent la fête de Noël à l’ambassade?
- Quelles références sont faites aux Etats-Unis, à l’Otan, à l’Onu?
- Rechercher l’explication des positions des puissances internationales à l’époque.

Synthèse. Reprendre l’ensemble des observations ci-dessus pour dégager le point de vue général du réalisateur. Il sera tout à fait nécessaire d’éclairer ce point de vue par un ensemble documentaire extérieur, récits d’autres témoins, articles de presse, documents cartographiques.

II. FEMMES D'EUROPE

La souffrance et le courage des femmes

La Mère (Mat), de Vsevolod Poudovkine

URSS, 1926, NB, 1 h 24

Thèmes repérables: émancipation féminine – luttes ouvrières – révolution

Illustrations souhaitables: deux photogrammes sur la figure de la mère, du début et de la fin du film, pour manifester le changement de dignité opéré dans le personnage par sa longue prise de conscience.

A. Autour du film

Le réalisateur. Vsevolod Poudovkine (1893-1953) est un des grands réalisateurs de l'âge d'or du cinéma soviétique dans les années 20. Il a connu les vicissitudes de l'Histoire – mobilisé, blessé, prisonnier pendant la première guerre mondiale –, avant d'être attiré par le cinéma. Il commence à travailler en collaboration avec Koulechov à Moscou dès 1920. Devenu un théoricien de l'art du muet, il met en pratique ses conceptions du montage, du gros plan, du ralenti dans plusieurs films (*La mère*, 1925 – *La fin de Saint-Pétersbourg*, 1927 – *Tempête sur l'Asie*, 1928) qui font de lui un des pionniers incontestés du cinéma muet. A partir des années 30, soumis d'une part aux nouveaux impératifs du cinéma sonore et d'autre part aux consignes strictes du «réalisme socialiste», il devient peu à peu un cinéaste officiel dont les œuvres les plus tardives sont trop souvent de simples illustrations de la propagande du régime (*La moisson*, 1953).

Adapté du roman de Gorki, œuvre dont la notoriété a largement dépassé les limites de l'ancienne Russie, le film répondait en fait à une commande officielle: l'industrie cinématographique était depuis 1919 nationalisée dans le nouvel Etat soviétique. Le projet initial devait s'inscrire dans la célébration du vingtième anniversaire des troubles révolutionnaires de 1905, qui avaient bouleversé pendant plusieurs mois l'empire tsariste avant d'être brutalement réprimés.

En fait, Poudovkine fut choisi à la hâte pour mener à bien ce projet, et il bénéficia semble-t-il d'une grande liberté pour adapter, avec l'aide du scénariste Nathan Zarkhi, le roman de Maxime Gorki. Le choix de la grande actrice Vera Baranovskaïa pour interpréter la figure de la mère fut sans doute important: elle s'investit particulièrement dans ce rôle et lui donna une expressivité tout à fait particulière.

L'accueil du public. Le film est sorti en URSS en 1926 avec un grand succès public. Comme la plupart des films soviétiques, il n'a pas été diffusé à cette époque en France dans les circuits commerciaux habituels. Il a fait l'objet d'une double diffusion parallèle: militante, dans les milieux proches du PCF, puis ciné-philique dans les réseaux de ciné-clubs.

C'est aujourd'hui à la fois un classique du cinéma soviétique des années 20 et un incontestable chef-d'œuvre du cinéma européen, souvent cité comme tel dans les différentes histoires du cinéma. Il est quelquefois diffusé sur les chaînes européennes dans des créneaux «culturels».

B. Analyse du film

Le récit. Dans la ville de Tvera, en 1905. L'ouvrier Vlasov rentre chez lui, une nouvelle fois ivre. Il brutalise sa femme, soumise et apeurée. Son fils Pavel doit prendre la défense de sa mère en menaçant son père.

De graves affrontements sociaux se préparent: le père est recruté comme homme de main par des provocateurs au service du patronat, alors que Pavel, une amie et de jeunes ouvriers organisent la grève. Pavel cache des armes sous le plancher de la maison familiale.

A l'usine, des heurts opposent ouvriers et briseurs de grève. Le père Vlasov est tué. Alors que la mère veille le corps de son mari, la police vient perquisitionner. Croyant sauver son fils, la mère révèle la cachette des armes: Pavel est immédiatement arrêté, au désespoir de sa mère abusée. Un procès inique le condamne: sa mère implore son pardon. Le 1^{er} mai, alors que les manifestations ouvrières déferlent sur la ville, l'évasion de Pavel est organisée. A la faveur des affrontements qui se multiplient en ville, Pavel parvient à rejoindre la manifestation où il a le bonheur de retrouver sa mère.

Mais la violence de la répression policière se déchaîne... Les soldats tirent: Pavel meurt dans les bras de sa mère. Elle reprend le drapeau et fait face à la charge des cavaliers...

Partis pris et point de vue. Le film est le récit d'une prise de conscience: une femme soumise, à la fois écrasée par la misère, la brutalité de son mari, la dureté de la répression policière à l'occasion des luttes ouvrières, découvre, dans l'exemple de l'engagement militant de son fils, les chemins de sa propre émancipation.

Certes, le film, marqué par le climat idéologique des années 20, est manichéen: on pourra s'attacher à montrer les procédés de surcharge caricaturale que l'esthétique cinématographique utilise pour ridiculiser ou accabler les tenants du patronat et de l'ordre social établi.

Mais la description de l'évolution de la mère est remarquable, dans ses rapports avec les forces oppressives qu'elle subit parmi lesquelles Poudovkine se garde d'oublier les rapports de force à l'intérieur du couple: la violence du mari

annonce et préfigure dès la première séquence la violence sociale de la fin du film.

Analyse de la transformation d'un personnage, dans la comparaison de deux séquences

Séquence d'ouverture:

1. Quel est le motif réel du retour de Vlasov à la maison? Que peut signifier le plan du policier devant le cabaret? De quelle façon le film fait-il percevoir que cet homme brutal est lui-même un produit de la brutalité de la société?
2. Quels procédés filmiques sont utilisés dans le domaine du cadrage et du montage pour opposer les deux figures du père et de la mère? Quelles images vous semblent le mieux symboliser l'impuissance de la femme, son humiliation? Justifiez votre réponse.
3. En quoi cette séquence évite-t-elle au film de sombrer dans une propagande trop simpliste de lutte des classes? Quelle violence fondamentale est mise en lumière? Quelles formes d'oppression spécifique peuvent être amenées à subir les femmes?

Dernière séquence:

1. Comment se déroulent les retrouvailles du fils et de la mère? (Description et analyse des effets de sens.) Comment l'histoire de ces individus est-elle articulée dans l'histoire collective?
2. Quels procédés filmiques sont utilisés dans le domaine du cadrage et du montage pour rendre manifeste la nouvelle dignité de la mère? Quel est l'importance du jeu de l'actrice dans sa transformation physique?
3. Commenter les plans de la mort de la mère: de quelle manière est provoquée l'émotion du spectateur?
4. Quels sont les plans qui démontrent la récupération propagandiste du récit?

Synthèse. L'évolution du personnage de la mère s'inscrit-il dans un processus d'émancipation féminine?

Mise en relation critique. Toute une série de recherches complémentaires pourront être demandées aux élèves. Sur l'adaptation du roman de Gorki: pourquoi le scénario s'en écarte-t-il parfois? avec notamment l'invention du personnage du père? Sur la condition féminine en milieu ouvrier en Russie au début du siècle; sur les conceptions soviétiques des années 20 de l'émancipation féminine¹.

1. Pour une étude sur les femmes dans la Russie de Staline, voir la pochette pédagogique de Ruth Tudor, *Enseigner l'histoire des femmes au 20^e siècle*, Editions du Conseil de l'Europe, 2000 (note de l'éditeur).

Angèle, de Marcel Pagnol

France, 1934, NB, 2 h 30

Thèmes repérables: condition féminine – domination patriarcale – enfant naturel

A. Autour du film

Le réalisateur. Marcel Pagnol (né à Aubagne en 1895, mort en 1974), fils d'instituteur, qu'il sut si bien évoquer dans ses livres de souvenirs d'enfance, ce jeune méridional fut d'abord professeur d'anglais. Mais il se fit rapidement connaître dans les années 20 pour ses pièces de théâtre: les succès extraordinaires de *Topaze* en 1927 et de *Marius* en 1928 lui apportèrent la consécration dans ce domaine.

Marcel Pagnol s'intéressait depuis longtemps au cinéma. Mais il lui fallait attendre le développement des techniques du parlant pour pouvoir utiliser pleinement sa verve de dialoguiste. Ses premiers films sont les adaptations de ses œuvres théâtrales, comme la très célèbre trilogie *Marius*, *Fanny*, puis *César*. Le succès public, national et international, est énorme. Du coup, Marcel Pagnol se tourne définitivement vers le cinéma. Dès son deuxième film, il crée sa propre maison de production, la société des «films Marcel Pagnol». Il a la certitude que l'auteur dramatique sera le cinéaste de l'avenir, thèse qu'il développe de manière polémique dans une revue critique éphémère *Les cahiers du film*.

Le scénario est tiré du roman *Un de Baumugnes* de l'écrivain provençal Jean Giono, auquel Pagnol avait acheté les droits de cinq livres. La modification du titre est déjà symptomatique: le scénario de Marcel Pagnol se recentre sur le personnage féminin, la malheureuse Angèle. Les dialogues sont du pur Pagnol, et l'atmosphère du film est du même coup très différente de celle du livre.

Le contexte de sortie du film. Le film est tourné au printemps 1934, en décors naturels, et la sortie en salle se fait à Marseille en septembre 1934: le film y fait d'ailleurs un véritable triomphe, en partie lié à son aspect régionaliste; pourtant, Marseille n'y est pas vraiment flattée!

Par rapport aux thématiques développées dans le film, on se contentera de trois observations sur la société française de cette époque. Depuis 1931, la population urbaine l'emporte statistiquement sur la population rurale; l'Etat, les Eglises, une partie de la presse sont inquiets de la dénatalité (l'avortement est sévèrement interdit depuis 1920); enfin les Françaises n'ont pas encore le droit de vote

(obtenu en 1944), et les femmes mariées sont encore frappées (jusqu'à la loi du 13 février 1938) d'incapacité civile, soumises de fait à la puissance maritale. Le mari exerce seul l'autorité parentale.

B. Analyse du film

Le récit. Dans un petit coin de Provence, une ferme modeste sous l'autorité paternelle de maître Clarius. Ce paysan a une fille, la jolie et douce Angèle; il a aussi recueilli et élevé un enfant trouvé, un peu simple d'esprit, Saturnin, qui lui voue une affection sans borne.

Mais Angèle, jeune fille trop naïve, est séduite par un musicien de passage. Elle en attend un enfant, et elle le suit à Marseille. Sans scrupule, son séducteur la force à la prostitution dans les rues chaudes près du Vieux-Port.

Le brave Saturnin se risque dans la grande ville, réussit à retrouver la trace d'Angèle, et à l'arracher à l'emprise de son souteneur. Mais de retour à la ferme, Angèle se heurte à l'autorité inflexible de son père: pour cacher cette honte familiale, le patriarce a décidé d'isoler sa fille et son enfant dans une cave de sa propriété. Elle devra y vivre au secret, sans aucun contact avec quiconque.

Albin, un jeune berger du village de Baumugnes, est depuis longtemps amoureux d'Angèle. Pour obtenir des nouvelles, il envoie son ami, le vieux journalier Amédée, se faire engager à la ferme de Clarius. La présence d'Amédée est d'ailleurs fort utile à la remise en état de l'exploitation agricole délaissée par maître Clarius, rendu amer par son chagrin. Amédée réussit à retrouver Angèle et à informer Albin.

Albin parvient jusqu'à la cave d'Angèle, et s'en fait reconnaître en jouant de l'harmonica. La jeune femme accepte de partir avec lui. Mais c'était sans compter la colère de Clarius, prêt à tirer sur les deux jeunes gens. Amédée s'interpose et Albin plaide sa cause: il parvient à lever les scrupules du père qui ne voulait pas donner à un garçon dont il connaît l'honnêteté sa fille déshonorée.

Partis pris et point de vue. Il est important de noter que Pagnol, malgré les difficultés techniques, a voulu échapper au studio pour tourner en décors naturels, sur les lieux mêmes de l'action: c'est dans l'arrière-pays provençal, qui lui rappelle son enfance, dans une vieille ferme d'un vallon isolé, qu'il a tourné le film. Toute l'équipe a vécu l'aventure collective du tournage, dans cette campagne isolée où il fallait penser à installer un campement de fortune avant même de tourner une seule scène. De là, la très forte impression d'authenticité qui se dégage de la peinture de la vie quotidienne alors que les situations peuvent sembler bien mélodramatiques et les dialogues trop théâtraux. Les historiens du cinéma se sont plu à souligner que l'initiative de Pagnol en faisait un des précurseurs du néoréalisme italien.

En ce qui concerne le thème, qui peut paraître vieilli, de la fille-mère et de l'enfant naturel, on relèvera que le Marcel Pagnol de ces années-là semble

littéralement obsédé par ces figures que l'on retrouve encore déclinées dans *Fanny* ou *La fille du puisatier*.

Travaux pédagogiques proposés

1. *Une France rurale archaïque*

- Dans un premier temps, on relèvera à travers l'ensemble du film les images de la vie rurale en Provence que le réalisateur a cherché à rendre authentiques (on rappellera les conditions de tournage). Pourront être observés aussi bien l'habitat – la vieille ferme et son confort spartiate, les villages entrevus – que les paysages agraires – principales cultures, étendue des parcelles, états des routes et des chemins, présence de l'eau – et les travaux des champs – outillages et méthodes.
- A la suite de cette enquête minutieuse, il sera nécessaire de mettre en relation, dans l'espace et dans le temps, les principales informations recueillies. Dans l'espace: cette société rurale filmée en 1934 présentait-elle déjà des signes de retard, d'archaïsmes, par rapport à d'autres régions françaises (européennes), par rapport à d'autres terroirs méditerranéens? Dans le temps: quelles sont les principales évolutions qu'ont pu connaître ces campagnes, du point de vue démographique, économique, technologique?
- On posera également le problème de l'objectivité de la caméra de Marcel Pagnol et de la subjectivité du regard du spectateur. Quelles images a privilégiées le réalisateur et pourquoi? Le spectateur contemporain voit-il ses images comme on les découvrait en 1934 à Marseille? Quel filtre psychologique peut aujourd'hui embellir ce monde presque totalement disparu?
- Quelle opposition, très conventionnelle, le film établit-il entre monde rural et monde urbain? D'où vient le musicien suborneur? Quels sont les dangers de la ville? Est-elle reconnue comme émancipatrice ou procurant des avantages positifs? Quelles contradictions peut-on établir entre cette vision idéalisée de la campagne et les phénomènes migratoires de la même période, quant à eux bien réels? Quels sont les avantages que le film reconnaît à la société rurale? Sont-ils indiscutables?

2. *Une femme éternelle mineure, victime du jeu des hommes*

- Quelle est, dans la succession des mésaventures d'Angèle, la part de son initiative personnelle? Quelles sont les soumissions qu'elle accepte l'une après l'autre? On s'attachera à décrire, éventuellement sous forme de tableau, la chronologie, les circonstances et les protagonistes de chacun de ces abandons (docile sous l'autorité d'un père, puis asservie par son amant, soumise au désir des hommes... mais ensuite sauvée par Saturnin, punie et emprisonnée par son père, retrouvée par Amédée, délivrée par Albin).
- Quelles sont les principales faiblesses que le film attribue à Angèle? Et les armes, les atouts? En quoi paraissent-ils très conventionnels? Sont-ils des stéréotypes d'un discours masculin sur une «éternelle» nature féminine?

- Le statut de fille-mère: on s'attachera à délimiter d'abord la réalité quantitative du phénomène à cette époque en l'absence de toute contraception efficace et avec les difficultés d'un avortement illégal, donc clandestin et dangereux (on pourra reprendre quelques repères législatifs). Ensuite on analysera les réactions des principaux protagonistes du film à la grossesse d'Angèle. Pourquoi, aux yeux de son père, sa conduite apparaît-elle si condamnable? Peut-on trouver dans la littérature, dans d'autres films des exemples de cette sévère attitude sociale? Quel est en fin de compte le message implicite du film, quels protagonistes semblent en être les porteurs?
- Le film vous paraît-il, comme certains critiques l'ont prétendu, faire l'apologie du patriarcat? Quels sont les points positifs du personnage de Clarius? Mais aussi ses limites et ses erreurs?

Brève rencontre (Brief encounter), de David Lean

Grande-Bretagne, 1946, NB, 1 h 26

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine – rapport à l'enfant

A. Autour du film

Le réalisateur. David Lean (1908-1991). *Brief Encounter (Brève rencontre)* est le premier long métrage de David Lean. Il avait débuté sa carrière au cinéma comme monteur, avant de collaborer avec Noël Coward dans des films de propagande patriotique, comme *In Which we Serve (Ceux qui servent en mer, 1942)*.

Dans les années qui suivent la guerre, David Lean s'impose comme un des plus grands réalisateurs britanniques en adaptant quelques grands romans de Charles Dickens (*Les Grandes espérances, Oliver Twist*). Il apparaît comme le spécialiste de la belle adaptation littéraire.

Dans les années 50 et 60, il se tourne de plus en plus, en collaboration avec l'industrie du cinéma américaine, notamment avec le producteur Sam Spiegel, vers des films à gros budget, de diffusion internationale. *Le pont de la rivière Kwai, Lawrence d'Arabie, Le docteur Jivago* sont autant de grands chefs-d'œuvre qui jalonnent cette période.

Le scénario est une adaptation par Noël Coward de sa pièce de théâtre *Still Life*, jouée précédemment à Londres avec un grand succès. On remarquera l'ambiguïté du titre anglais: «vie tranquille» ou «nature morte». Ce scénario solide fut plusieurs fois repris par la suite, notamment par le metteur en scène italien Vittorio de Sica dans *Stazione Termini*.

Celia Johnson est une remarquable interprète de Laura Jesson, Trevor Howard incarne le médecin Alec Harvey.

Le contexte de sortie. Le film sort à l'automne 1945, dans une Europe tout juste sortie de la guerre. C'est très vite un immense succès public en Grande-Bretagne, puis en Europe occidentale. Peut-être est-il encore mieux accueilli parce qu'il marque, avec ce drame amoureux à la fois si grave et si banal, un retour à la normalité de la paix, loin des héroïsmes obligés (les seuls soldats qu'on y entrevoit sont des ivrognes perturbateurs!). Après des années où primaient les élans collectifs, il marque aussi le droit de retour à la sphère de l'intimité.

À l'époque, il apparaît comme un regard neuf et non conformiste sur les relations amoureuses, un critique allant jusqu'à affirmer que c'était «la première fois qu'un film britannique abordait sentiments et sexualité d'une manière adulte».

Il reçoit au printemps 1946 la palme d'or au festival de Cannes, symbolisant ce que l'on appelle parfois une «renaissance» du cinéma britannique.

B. Analyse du film

Le récit. En Angleterre, en 1945. Une jeune femme, Laura Jesson, mène une vie paisible, entre deux charmants enfants et un mari tranquille et plein d'égards qu'elle croit aimer. Dans cette existence bien réglée, la jeune femme a pris certaines habitudes: elle se rend tous les jeudis par le train à la ville voisine pour ses courses et quelques moments de détente personnelle. Elle passe à la bibliothèque et assiste à une séance de cinéma.

Un jeudi parmi tant d'autres, tout bascule: sur le quai de la gare, elle attrape une poussière de charbon dans l'œil. Un inconnu s'offre gentiment à l'aider: il est médecin généraliste et se rend tous les jeudis à l'hôpital. Il s'appelle Alec Harvey.

Le jeudi suivant, ils se revoient, passent l'après-midi ensemble. C'est le début d'une passion d'autant plus intense que tous deux la savent par avance condamnée par les normes sociales et, davantage encore, par la rigueur de leur propre éducation et par leur conception de la morale. Le retour à l'ordre familial se fait au prix du déchirement intérieur et de la souffrance du renoncement, dont il s'agit en outre d'éviter les manifestations extérieures, au nom de la dignité et du «self-control».

On notera que le récit dramatique est servi par un système narratif complexe et habile: le film s'ouvre en fait par les dernières minutes que passent ensemble les deux amants, autour d'une tasse de thé, dans le buffet de gare minable où ils attendent de prendre les trains qui vont les arracher définitivement l'un à l'autre. Cette ultime entrevue est interrompue par l'irruption d'une vague connaissance jacassante dont le bavardage brise leurs derniers instants de bonheur. Alec se lève, et s'en va, avec une simple pression de la main sur l'épaule de Laura. Même leurs adieux leur sont ainsi confisqués. Cette scène grotesque et pathétique est suivie du retour désespéré de Laura chez elle, où elle retrouve la fausse quiétude du foyer, dans une soirée morne, où son mari s'absorbe dans les mots-croisés du *Times*: à partir de là, dans une longue réminiscence douloureuse, se déroule le flash-back de la si brève rencontre.

La prise en charge du récit à la première personne par la voix-off de Laura ajoute un poids formidable d'émotion.

Partis pris et point de vue. Le film est resté le symbole d'un cinéma britannique de qualité dans les années qui suivirent la seconde guerre mondiale. Si certains critiques ont voulu y voir «une esthétique de la grisaille au service d'une

éthique de la résignation», la réalisation de David Lean a su rendre émouvante, presque lyrique, une histoire banale, très ancrée dans le quotidien. C'est ainsi que l'utilisation du *Concerto pour piano* de Rachmaninov donne une noblesse pathétique aux scènes qu'il illustre, tandis que la concentration d'une bonne partie de l'action dans la petite gare, sur les quais, et surtout au buffet (c'était le décor unique de la pièce de Noël Coward) lui confère un réalisme très fort. Le critique britannique John Russel Taylor, qui a rédigé la préface à la publication du film dans *Classic Films Scripts*, note avec justesse qu'«il a maintenant valeur de document sur un mode de vie et un code moral aujourd'hui disparus».

Suggestions de recherches

1. *Une vie bien rangée*

- On cernerait le mieux possible l'appartenance sociale de l'héroïne et les habitudes de vie qui y sont liées. Le film donne-t-il beaucoup de détails sur les activités de son mari? quelques indices permettent de les imaginer. Comment se déroule la vie familiale, et dans quel cadre matériel? On tentera d'estimer le niveau de vie de la famille, relativement à leur époque (le nombre de pièces, la présence de sanitaires, d'un certain type de mobilier, d'équipement ménager, la décoration du salon, l'habillement des enfants, autant d'éléments à relever). On s'attachera à décrire avec précision les décors qui reconstituent de manière très réaliste la maison de Laura et en même temps restituent une atmosphère: «*home, sweet home*».
- De quelles manières le statut de Laura – femme mariée, au foyer, dans une ville de province – conditionne-t-il une bonne partie de ses comportements et habitudes? Quelle part de vie personnelle réussit-elle à préserver?
- Laura est une cinéphile assidue, mais quel type de films va-t-elle surtout voir? Quelle influence est-elle donc susceptible de subir? Quel média a aujourd'hui remplacé totalement le cinéma en salle pour fournir aux femmes au foyer des rêves de substitution?
- Les autres personnages féminins (les relations de Laura, la serveuse du buffet de la gare): après avoir défini leur identité sociale, on s'attachera à analyser quels contrepoints, négatifs ou positifs, elles apportent au personnage de Laura.

2. *L'inattendu*

- Quel incident mineur est à l'origine de la rencontre? En quoi est-il à la fois très réaliste (avec une valeur presque documentaire pour le spectateur contemporain) et en même temps très symbolique?
- A partir de quel moment la jeune femme est-elle obligée de reconnaître ses sentiments? Analyser sa démarche intérieure, telle qu'en rend compte le découpage filmique.

3. *Un amour impossible? Le poids des contraintes extérieures*

- Les contraintes extérieures font peser une pression supplémentaire sur une liaison fragile. Elles peuvent être d'ordre matériel: dans ce cas elles sont en partie liées au niveau de développement technique et économique de l'époque. On tentera d'y sensibiliser les élèves: pourquoi l'essentiel du film se passe-t-il dans une gare? Quel est le poids des horaires dans la construction dramatique du récit? On pourra commenter les premières images du film, où le chef de gare relève le passage ponctuel d'un rapide par un sourire satisfait, en soulignant le symbolisme social. Qu'apporte en revanche la location de l'automobile?
- La pression extérieure la plus forte est surtout celle du regard des autres. On en relèvera les exemples les plus probants. De quelle manière Laura affronte-t-elle les rencontres fortuites avec des connaissances? Elle est prise dans le carcan des conventions sociales et soumise aux dangers de la rumeur.
- Comment analyser le silence du mari? N'est-ce pas là une forme de pression particulièrement subtile? Décrire et commenter les derniers propos et les dernières images du film.

4. *Un amour impossible? Le poids des principes moraux*

- Quels sont les caractères de leur liaison – caractères pourtant inévitables et banals – que Laura et Alec ne peuvent accepter? D'où provient leur profond malaise?
- Pourquoi leur rupture devient-elle inévitable? Quelles maladresses – mais faut-il appeler cela des maladresses – commettent Laura et Alec? Que penser notamment du comportement d'Alec? En quoi est-il peut-être plus moralisateur que la jeune femme?
- De quelle manière la sexualité est-elle évoquée dans le film? Quelles images en sont données? En comparaison avec le cinéma d'aujourd'hui, on soulignera la retenue, la pudeur de ce film. Peut-on parler à ce propos d'autocensure?
- Dans *Anna Karenine* de Tolstoï, l'héroïne désespérée se jette sous un train. Mais il s'agit d'une passion slave! Pour Laura, la tentation du suicide est-elle forte? Pourquoi ne va-t-elle pas jusqu'au bout? On analysera avec soin la très belle séquence où la jeune femme désespérée et affolée se rue hors du buffet de la gare, pour s'arrêter juste au bord du quai, dans le tourbillon du rapide qui passe à grande vitesse.
- Pourquoi pourrait-on dire que Laura est une victime de son éducation? Ses actes, ses paroles portent-ils les marques de cette culture de la répression des émotions, qui a longtemps été le critère dominant d'une éducation bourgeoise (et spécialement dans le monde britannique)? Des critiques ont parlé à propos de ce film d'un «archétype de la moralité petite-bourgeoise britannique»: on discutera ce jugement.

- La conduite d'Alec apparaît-elle comme une fuite? Peut-on parler de la grandeur du sacrifice de Laura? Comment imaginer, en étudiant la dernière séquence, ce que sera sa vie après ce déchirant renoncement?

Synthèse. On pourra mesurer l'écart qui existe entre les valeurs et les modes de vie de cette société britannique de 1945 et ceux des sociétés contemporaines. Il sera pertinent de s'appuyer sur les évolutions législatives enregistrées depuis 1945 dans les domaines familiaux et matrimoniaux.

Les amours d'une blonde (Lasku Jedné plavoviesky), de Miloš Forman

Tchécoslovaquie, 1965, NB, 1 h 20

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine

A. Autour du film

Le réalisateur. Miloš Forman (né en 1932). Le plus brillant, peut-être, de cette étincelante génération d'artistes tchécoslovaques des dernières années 60. Dès ses premiers longs métrages – *L'as de pique*, *Les amours d'une blonde*, *Au feu les pompiers!* – il installe un ton très personnel de persiflage, d'insolence et de légèreté, qui tranche avec la production académique. Ce style irrévérencieux se nuance parfois d'amertume et de tendresse. Il est un des leaders des jeunes cinéastes tchèques. Il doit quitter son pays après l'intervention soviétique de 1968. Il s'installe alors à Hollywood, où il réalise une série de très grands films, comme *Vol au-dessus d'un nid de coucou* ou *Amadeus*, qui lui donne l'occasion de revenir filmer à Prague. Il est aujourd'hui une des plus sûres valeurs du cinéma international.

Le scénario. Ivan Passek et Yaroslav Papousek travaillèrent au scénario avec Miloš Forman. Celui-ci s'appuyait sur des scénarios très écrits, avec des dialogues d'une très grande précision. Mais il comptait sur la grande fraîcheur de ses jeunes comédiens, la plupart du temps non professionnels, pour en assurer des saisies remarquables, frappantes de vérité et de justesse. L'héroïne des *Amours d'une blonde* est la sœur de la première femme de Miloš Forman.

La Nouvelle Vague tchèque. C'est en effet par ce choix délibéré d'acteurs non professionnels que Miloš Forman et ses camarades Menzel, Nemeč, Chytilovà se démarquent le plus du cinéma orthodoxe. Pour que les non-professionnels se sentent à l'aise, ils les ont fait tourner en décors naturels, loin des studios.

Bien entendu, cette nouvelle vague s'écarte rapidement des codes de représentations officiels. Loin des héros positifs hérités du «réalisme socialiste», ils réinventent des personnages plus humains, aux prises avec la difficulté d'être. Ils dénoncent, par une ironie bienvenue, les défauts du régime. Ils analysent avec causticité la morne réalité sociale qu'ils ont sous les yeux.

Ils apprennent à ruser avec la censure, et profitent des périodes de relative libéralisation culturelle du milieu des années 60. La répression du Printemps de Prague mettra un terme à ce mouvement culturel émancipateur.

B. Analyse du film

Le récit. Au début des années 60, dans une petite ville terne, non loin de Prague. Une usine de chaussures pour enfants emploie une importante main-d'œuvre féminine. Jeunes pour la plupart, et venant des campagnes d'alentour, les ouvrières vivent en foyer: les loisirs sont pratiquement inexistantes et l'ennui règne en maître: les jeunes gens sont si rares, les hommes sont mariés, ou déjà vieux. Le soir, au foyer, la blonde et jolie Andula raconte ses amours à sa copine...

Le directeur de l'entreprise finit par se rendre compte que sa main-d'œuvre féminine a bien besoin de présence masculine: un meilleur moral, ce serait bon pour la productivité! Il parvient à convaincre un officier supérieur de faire procéder à des manœuvres dans le voisinage, pour organiser un grand bal public en profitant de la présence de ses hommes. Hélas!, les soldats sont des réservistes, ni très beaux, ni très jeunes. La rencontre de ces hommes murs et peu séduisants avec les jeunes ouvrières est un fiasco: le bal est sinistre... Heureusement, il y a les musiciens de l'orchestre. Andula a vite repéré un mignon pianiste, Milda. Une nuit ensemble, et c'est peut-être le grand amour.

Milda doit rentrer à Prague, où il habite encore chez ses parents. Andula n'hésite pas une minute: elle quitte son foyer et son usine pour le rejoindre. Mais là, elle va se heurter à l'autorité des parents et au poids des conventions. Milda révèle sa vraie nature, pas très héroïque et plutôt veule. Andula se décide à prendre le chemin du retour. Elle doit faire son deuil de beaucoup d'illusions.

Partis pris et point de vue. Poursuivant dans son second film l'examen critique et acerbe de la société «socialiste» de son temps, Miloš Forman, jeune réalisateur impertinent, osait s'éloigner des représentations et des slogans officiels pour aborder avec franchise la vie sexuelle et sentimentale des jeunes femmes, leurs désirs et leurs rêves, leurs illusions et leurs mensonges, etc. Le film est à la fois une chronique réaliste, souvent amère, des mesquineries et des insuffisances de la vie de province, dans un cadre social passablement gris et étouffant, mais c'est aussi un appel discret à ne pas le subir, à ne pas se résigner à la médiocrité ambiante. Malgré ses frustrations et ses déceptions, Andula aura tenté de vivre, d'échapper à un avenir tout tracé. Au risque de retirer de ses juvéniles amours plus de blessures que de bonheur...

Suggestions de recherches

1. *La condition de la femme dans cette société «socialiste»*
 - De quelle manière le réalisateur montre-t-il le travail féminin dans l'usine? En quoi s'écarte-t-il des innombrables films documentaires de propagande sur le sujet? Quels écarts pointe-t-il entre les slogans officiels et la vie quotidienne dans l'entreprise? On relèvera le plus grand nombre possible d'informations sur les conditions de travail et de vie montrées, ou suggérées, par les images.

- Comment le travail cinématographique parvient-il à rendre palpable la routine et l'ennui que ressentent les jeunes ouvrières, sur le lieu de travail, au foyer?
 - Cette organisation sociale garantissait malgré tout aux femmes certains acquis: lesquels?
 - Quels sont les rapports des jeunes femmes entre elles, et avec leur hiérarchie? On analysera la stratégie des cadres supérieurs (de l'entreprise ou de l'armée) envers la main-d'œuvre féminine.
2. *Une femme à la recherche du bonheur...*
- La jeune Andula dispose d'une marge de liberté. Dans quel domaine entend-elle surtout exercer son autonomie? Comment le spectateur s'en rend-il compte? La relative liberté sexuelle dont elle fait preuve était-elle très courante au début des années 60? Cette liberté l'immunise-t-elle contre les illusions sentimentales?
 - Le fiasco du grand bal populaire: on décrira la séquence, en s'attachant à montrer comment le point de vue ironique du cinéaste s'exerce moins dans les paroles échangées que dans la mise en images (travail de cadrage et de montage).
 - La rencontre et la première nuit: comment le réalisateur filme-t-il ces scènes? Utilise-t-il des ellipses, lesquelles et pourquoi? En quoi filmer une certaine nudité peut-il témoigner à ce moment-là d'une véritable audace? Trop souvent aujourd'hui, l'érotisme au cinéma n'est utilisé que dans un but, lequel? Est-ce pour Forman un acte politique, contre le puritanisme officiel?
3. *Les questions de contraception sont-elles abordées dans le film?*
- Le conflit des générations est abordé dans ce film. Miloš Forman explore ainsi un des tabous de la société communiste: il était auparavant exclu de montrer autre chose que des vieux qui aiment les jeunes et que des jeunes qui respectent la sagesse et l'expérience de leurs aînés. De quelle façon Andula affronte-t-elle les parents de son amant? Et lui-même, comment réagit-il à leurs injonctions?
 - La fin des illusions marque-t-elle aussi la fin des espérances et des rêves? Quelles ouvertures ménage la fin du film?

Une journée particulière (Una giornata particolare), d'Ettore Scola

Italie, 1977, couleur, 1 h 45

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité –
émancipation féminine – rapport à une société totalitaire

A. Autour du film

Le réalisateur. Ettore Scola est un des réalisateurs emblématiques de la grande période de la comédie italienne. Né en 1931, il a côtoyé dans son enfance méridionale la pauvreté et la marginalité. Monté à Rome, il a d'abord fréquenté les milieux du journalisme, en collaborant à des revues. Il écrit pour la radio, puis des scénarios pour le cinéma. En 1964, on lui confie sa première réalisation. Le genre de la comédie italienne lui convient parfaitement, puisqu'il excelle à mêler l'observation critique de la société à une ironie mordante: c'est ainsi qu'il obtient quelques-uns de ses plus grands succès, comme *Drame de la jalousie*, *Affreux, sales et méchants*, et surtout *Nous nous sommes tant aimés*, où l'humour, toujours féroce, se teinte de nostalgie.

Une journée particulière est un film un peu différent, attaché à la fois à une analyse subtile du fascisme au quotidien et à la peinture sensible d'une rencontre amoureuse insolite.

Le scénario, fruit d'une collaboration entre Ettore Scola, Ruggero Maccari et Maurizio Constanzo, est venu du projet commun de faire un film sur la période fasciste. Ruggero Maccari avait eu connaissance d'un épisode particulier de la répression fasciste qui frappait les homosexuels, déportés dans une bourgade de Sardaigne: un présentateur de la radio, Nunzio Filogamo, ne se séparait jamais d'un certificat qui déclarait qu'il n'était pas homosexuel... Ce fut le point de départ du récit. Puis les trois scénaristes ont eu l'idée d'inscrire ce drame intime dans la grande Histoire. La visite d'Hitler à Rome en 1938 avait été largement couverte par les actualités filmées du régime: cela leur permettait un ancrage tout à fait ingénieux. Peu à peu, au fil de l'écriture, le personnage d'Antonietta allait prendre une place majeure.

À sa sortie en 1977, le film connut un grand succès, tant de la part de la critique que du public, en Italie comme dans le reste de l'Europe. Il faut dire qu'il était servi par la formidable performance des deux acteurs principaux, Sophia Loren et Marcello Mastroianni, deux monstres sacrés du cinéma italien, qui en l'occurrence n'avaient pas hésité à remettre en question leurs images de séduction,

lui en jouant un intellectuel homosexuel, elle en acceptant le rôle d'une ménagère vieillie et fatiguée.

En raison de cet immense succès, le film fut adapté au théâtre: il devint une pièce montée dans plusieurs pays d'Europe ou d'Amérique latine.

B. Analyse du film

Le récit. 8 mai 1938 à Rome: c'est une journée faste pour le régime fasciste, qui reçoit en grande pompe l'allié hitlérien. Toute la population est mobilisée pour venir acclamer les deux dictateurs. Dans cet immeuble moderne qui abrite employés et petits fonctionnaires du régime, c'est dès le petit matin le branle-bas: tous les membres de la famille se préparent à la grande manifestation. La première levée est la mère de famille, Antonietta, affairée à la préparation du café puis à l'habillage des plus petits de la ribambelle de gamins de sa famille.

Lorsque enfin tout l'immeuble se vide, Antonietta reste seule, pour finir les multiples tâches ménagères. C'est dans cette journée particulière qu'elle va faire la connaissance d'un homme, lui aussi isolé, lui aussi marginalisé par la société fasciste: c'est Gabriel, journaliste à la radio, suspect au régime pour ses idées libérales et son homosexualité, qui a été consigné dans son appartement par la police.

Antonietta, d'abord craintive, prend peu à peu confiance en cet homme doux et tendre, si différent de son mari brutal et muflé. Gabriel l'aide dans ses tâches ménagères, elle en vient peu à peu aux confidences, à la tendresse partagée... Mais il ne peut s'agir que d'une très brève embellie, dans une vie difficile. A l'issue de la grande parade, l'immeuble se remplit à nouveau d'une foule fatiguée et bruyante.

Partis pris et point de vue. Le film doit être bien compris dans sa double inscription chronologique. Si le réalisateur se livre à un travail très fin et très sensible de reconstitution de la fin des années 30, dans la vie matérielle, mais surtout dans les mentalités, il n'en reste pas moins vrai que les interrogations centrales du film – la condition féminine, la reconnaissance ou l'exclusion des homosexuels dans la société –, toutes ces thématiques renvoient plutôt aux vastes débats d'idées qui agitaient l'Italie comme toute l'Europe occidentale au début des années 70.

Suggestions de recherches

1. *Le poids des circonstances historiques*
 - On analysera plus particulièrement la première séquence du film: des questions sur la nature du document présenté devront permettre d'établir la double nature des images (images en noir et blanc des actualités fascistes et passage à la couleur pour le film de fiction) et leurs inscriptions chronologiques différentes. Des questions simples mais précises (quelles dates, quels lieux sont indiqués par le commentaire en voix-off des images

d'actualités? Quels personnages historiques peut-on y reconnaître? Quel est le motif proclamé de la visite, etc.) permettront d'abord de présenter le contexte historique.

- On s'attachera ensuite à faire décrire le type d'architecture urbaine dévoilé par les mouvements de la caméra, que l'on pourra faire comparer à des documents tirés des manuels ou autres. Cette architecture a une signification sociale: elle est aussi, en partie, instrument du fascisme au quotidien: pourquoi? En quoi peut-elle favoriser le contrôle social? Quel personnage peut y jouer un rôle? Faire réfléchir sur le grand portail, le rôle de la concierge, le regard collectif, etc. Quelles classes sociales apparaissent surtout dans cet immeuble?

2. *Les contraintes de la famille*

- Quelle est la situation sociale probable de la famille? Si elle n'est pas indiquée de manière explicite, de nombreux indices permettent de cerner l'activité professionnelle du père, d'autres d'évaluer, au moins approximativement, le niveau de vie de la famille: le nombre de pièces, la présence de sanitaires, d'un certain type de mobilier, d'équipement ménager, l'habillement des enfants, autant d'éléments à relever, puis à comparer avec des documents de la fin des années 30 (attention aux représentations anachroniques chez beaucoup d'élèves: le faible équipement ménager n'est pas signe de pauvreté dans les années 30, en revanche la présence d'une salle de bains avec l'eau courante est presque un luxe).
- Quel est le nombre d'enfants dans cette famille? Quel gag, spécifiquement cinématographique, accentue-t-il la surprise du spectateur? Cette fécondité féminine était-elle exceptionnelle dans l'Italie d'avant-guerre? et aujourd'hui? Quelles réflexions peut-on mener sur ces phénomènes?
- Quelle est la première personne debout dans la famille? Pourquoi ne va-t-elle pas à la grande cérémonie publique? Recensez l'ensemble des tâches évoquées ou montrées dans le film. Peut-on voir un certain partage des tâches, avec les enfants – filles, garçons? –, avec le mari?
- A qui le mari s'identifie-t-il, et pourquoi? Relever des traits de son caractère, au travers de sa conduite, ou de ses paroles. De façon plus générale, quelles informations pouvez-vous retirer sur les idées dominantes de la période fasciste telles qu'elles se trouvaient diffusées au quotidien, pour les rapports entre les sexes, les relations familiales, l'exaltation du nationalisme. Quelles pressions familiales et sociales pouvaient amener l'individu au conformisme?

3. *Une femme soumise, qui s'éveille à la conscience*

Le très beau personnage d'Antonietta est formidablement servi par l'interprétation nuancée de Sophia Loren. Ce peut être l'occasion d'une réflexion collective sur le métier d'actrice tant déformé par ses caricatures médiatiques: pour quels grands rôles féminins était surtout connue Sophia Loren dans les années 50

et 60, tant en Italie qu'à Hollywood? Pourquoi ce personnage de la mère que lui confie Ettore Scola est-il nouveau pour elle? Quels risques y prend-elle?

En ce qui concerne le personnage d'Antonietta, l'analyse filmique pourrait se focaliser sur trois paramètres importants:

- Son apparent conformisme, et sa soumission à l'ordre établi, qui ne vont pas sans coups de cafard ni coups de gueule. Comment le film rend-il compte du poids des tâches ménagères? Quels rapports entretient-elle finalement avec son mari? Est-elle dupe de son comportement? Le méprise-t-elle? Avec lesquels des enfants a-t-elle de bonnes relations? Pourquoi?
- Son refuge dans une part de rêves, d'échappées fantasmatiques. Mais en quoi ses rêves sont-ils souvent artificiels, et surtout fabriqués sur mesure par le conditionnement social? Quel est par exemple le rôle de la radio, souvent présente? On étudiera de près la fascination d'Antonietta pour le «Duce», emblème d'une virilité triomphante. Ettore Scola s'est inspiré ici d'un phénomène bien connu dans l'Italie fasciste, l'adulation de nombreuses femmes italiennes pour le séducteur Mussolini.
- Enfin sa découverte de la possibilité de relations différentes, avec un homme différent: possibilité de dialoguer, d'être écoutée et comprise. Possibilité d'être traitée en égale, avec respect. Possibilité d'exprimer son désir, au lieu d'être toujours soumise au désir masculin.

Le film ouvre en fin de compte une véritable réflexion sur l'identité féminine ou masculine, en obligeant le spectateur à dépasser les stéréotypes qu'il peut entretenir. En quoi le film est-il ainsi révélateur des préoccupations intellectuelles et sociales des années 70?

La bru (Gelin), de Lütfi Ömer Akad

Turquie, 1973, couleur, 1 h 37

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine – rapport à l'enfant – rapport à la religion – exode rural

A. Autour du film

Le réalisateur. Lütfi Ömer Akad est né en 1916 à Istanbul. Tout au long de sa vie consacrée au cinéma, du milieu des années 40 à la fin des années 70, Lütfi Akad a réalisé près d'une cinquantaine de longs métrages de fiction. S'il est peu connu en Europe occidentale, il est reconnu dans son pays comme un des pères fondateurs du cinéma turc, dont le rayonnement et l'influence furent incontestables.

Comptable, puis directeur de production, il réalise son premier film, *Frappez la putain*, en 1949. On remarque déjà son sens du récit cinématographique, en rupture avec l'ancienne école théâtrale. Mais il s'affirme bien plus par sa volonté de réalisme social, par le regard fraternel, lucide et tendre, qu'il porte sur les humbles, les opprimés.

Cinéaste particulièrement intéressant, en avance sur les mentalités de son temps, Lütfi Akad propose à travers ses films humanistes quelques beaux portraits de femmes dignes et courageuses, qui s'opposent aux contraintes des structures sociales héritées du passé et aux carcans des coutumes archaïques. Dans une œuvre multiple, on retiendra plus particulièrement *La mère* ou *Ma bien-aimée publique*.

A partir de 1973, Lütfi Akad entreprend une grande fresque sociale sur les problèmes les plus aigus de la Turquie moderne: l'exode rural, le déracinement, l'intégration en ville constituent les thématiques brûlantes de trois grands films: *La bru*, *La noce*, *La dette*. Dans chacun de ses films, les personnages féminins bénéficient d'une attention toute particulière.

B. Analyse du film

Le récit. *La bru* fait partie de cette trilogie particulièrement importante aux yeux de Lütfi Akad, avec *La noce* (1974) et *La dette* (1975). Les trois films évoquent tous selon des angles différents le choc culturel et matériel vécu par les familles paysannes fraîchement débarquées dans la grande ville.

Le récit de *Gelin* est centré sur l'expérience douloureuse d'une jeune femme. Lorsque Meryem et son mari arrivent à Istanbul, avec leur jeune enfant, ils n'ont pas d'autre choix que d'être hébergés par la belle-famille Haci Ilias, qui les a précédés de quelques mois. Le beau-père, en véritable patriarche attaché à la structure quasi féodale du clan familial, a investi l'argent commun dans un petit commerce dans un quartier misérable d'Istanbul, là où échouent les rêves brisés des campagnards déracinés.

Toute la famille travaille dur au petit magasin, et les affaires ne marchent pas trop mal: aussi, de manière imprudente, le chef de famille s'endette lourdement pour ouvrir un autre magasin, plus vaste, plus moderne, dans un quartier plus chic. Cela ne se fait qu'au prix de nombreux sacrifices dans un climat d'entêtement où se mêlent ignorance, obscurantisme et superstitions religieuses.

Le petit garçon de Meryem tombe gravement malade et son mal réclame des soins onéreux. La jeune femme, courageusement, tente de convaincre sa belle-famille de l'urgence de la situation. Mais l'argent est rare, et réservé à la réussite du projet du beau-père. A l'occasion de la fête du mouton, le patriarche entend absolument respecter la coûteuse tradition religieuse, au détriment des soins de l'enfant. Le sacrifice aura bien lieu, mais avec deux victimes...

Meryem à la fois désespérée et révoltée quitte la famille, trouve du travail en usine. Ce qui devrait devenir pour son mari un point d'honneur lui ouvre au contraire les yeux: au lieu de tirer vengeance du départ de son épouse, il finit par la rejoindre pour une vie commune enfin émancipée...

Partis pris et point de vue. Le film trace avec lucidité et dignité l'itinéraire d'une jeune femme, la belle-fille, qui se bat pour elle et les siens à l'intérieur de ce clan familial acharné à s'implanter avec succès dans la grande ville. La prise de conscience de la bru sera douloureuse: elle comprendra peu à peu que l'ignorance et le respect borné des traditions peuvent être criminels, que certaines pratiques religieuses peuvent n'être que des façades hypocrites, masquant mal la dureté de cœur et la rapacité financière.

Lütfi Akad réalise là un de ses meilleurs films, qui a pris avec le recul une force documentaire étonnante, sans perdre son pouvoir d'émotion. Il y utilise presque toujours une caméra fixe, en accord, dit-il, avec la sobriété de l'homme turc, dans un style quasi documentaire.

Suggestions de recherches

1. *Les difficultés de l'immigration en ville*
 - Pour beaucoup d'élèves européens, l'exemple turc, sans doute le plus récent, peut être l'occasion de rappeler l'immense mouvement de l'exode rural qui a bouleversé tous les pays depuis le 19^e siècle: Bretons et Auvergnats à Paris, Calabrais en Lombardie, Irlandais dans les banlieues de Londres, etc. Avant de s'étendre à l'étranger, les mouvements migratoires en Europe ont d'abord concerné des citoyens d'un même pays.

- Les origines géographiques de la famille sont-elles évoquées? Quelles sont-elles? Quelle ville et quel quartier ont été choisis pour la nouvelle installation? Pourquoi?
- Comment sont présentées les principales difficultés de la vie quotidienne? La famille n'est pas dans la misère, mais dans une gêne permanente. Malgré tout, les espérances sont fortes au début de la narration: sur quoi se fondent-elles? L'ouverture du nouveau magasin donne lieu à des scènes assez comiques: elles illustrent de façon amusante un contraste important: lequel?
- Qu'essaye de préserver en milieu urbain le beau-père? Pourquoi cette sauvegarde des traditions peut-elle servir ses intérêts économiques? Quels rapports entretiennent les différents membres de la famille avec la pratique religieuse? En quoi ce film était-il déjà courageux dans les années 70? Ne l'est-il pas plus encore aujourd'hui?

2. *Le courage d'une femme*

- On relèvera les marques de bonne volonté – faut-il parler de soumission? – que Meryem prodigue à l'égard de la famille où elle souhaite s'intégrer le mieux possible. Les tâches ménagères tiennent une place importante. Le cinéaste porte beaucoup d'attention à des gestes très quotidiens et sa façon de filmer prouve qu'il sait les regarder et en rendre toute la beauté simple: on pourra repérer et décrire quelques plans révélateurs, dans les scènes de cuisine par exemple. On fera la liste de ces travaux ménagers: en quoi constituent-ils une véritable activité économique, non rétribuée? Mais n'ont-ils pas surtout, pour la belle-fille, une signification plus importante?
- L'attitude vis-à-vis des beaux-parents, et de son mari: quels sont les signes de respect, d'obéissance que Meryem manifeste? De quelle manière cette attitude se modifie-t-elle? Quelles sont les raisons de la prise de conscience de Meryem? Pourquoi malgré tout ne recherche-t-elle pas l'affrontement plus rapidement?
- On expliquera l'origine biblique de la fête musulmane du mouton. Pourquoi sacrifie-t-on cet animal? De qui avait-il été le substitut dans le récit original? Pourquoi dans le film ce sacrifice est-il spécialement lourd de sens? Le film est-il hostile à la foi religieuse? Quelle attitude entend-il dénoncer?
- Quelle résolution prend Meryem après la mort de son enfant? Comment peut-on en apprécier les motivations? De quelle manière devenir ouvrière d'industrie peut-il être ressenti à l'époque comme une émancipation? Cette volonté d'autonomie de Meryem se traduit-elle dans son image cinématographique (costume, attitude, jeu de l'actrice, etc.)?

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

Contestation et révolte

La vieille dame indigne, de René Allio

France, 1965, NB, 1 h 28

Thèmes repérables: rapports des générations – rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine

A. Autour du film

Le réalisateur. René Allio (né à Marseille en 1924) s'est fait connaître comme peintre et décorateur de théâtre, travaillant notamment avec Roger Planchon au théâtre de la Cité. C'est probablement dans ce cadre qu'il approfondit sa connaissance des œuvres et des théories de Bertolt Brecht, dont ses conceptions de mise en scène garderont l'influence.

Il aborde le cinéma en 1963 par des courts métrages. En 1965, son premier long métrage est un véritable coup de maître: *La vieille dame indigne* fut unanimement salué par la critique. Mais en même temps, il est confiné dans un cinéma déclaré très vite «non commercial». Malgré les difficultés de financement, il parvient à tourner régulièrement avec quelques grandes réussites dans des films historiques intelligents, inspirés par les travaux de ce que l'on nomme la «Nouvelle Histoire»: feront date *Les camisards* ou *Moi, Pierre Rivière* réalisé avec la collaboration de Michel Foucault.

Ce goût pour l'Histoire, René Allio en fera encore un magnifique usage dans plusieurs réalisations pour la télévision, comme *Le médecin des Lumières*. Revenu dans la région de Marseille, sa ville natale, il s'est investi dans la création régionaliste, gardant toujours un regard avisé sur les problèmes sociaux de son temps. C'est un cinéaste inclassable, inspiré au départ par les idées de la Nouvelle Vague, mais qui a su garder un itinéraire très personnel.

Le scénario a été une adaptation par René Allio d'une nouvelle de Bertold Brecht parue dans *Histoire d'Almanach*. S'il prend de nombreuses libertés dans sa transposition des faits, René Allio veut conserver l'esprit de la leçon brechtienne, en adoptant «un mode de récit qui cherche à donner, à chaque instant, au spectateur sa liberté de jugement». La musique et les chansons de Jean Ferrat soulignent, ponctuent et commentent l'action.

B. Analyse du film

Le récit. A Marseille, au début des années 60. A la mort de son mari, M^{me} Berthe se retrouve seule. Mais cette solitude nouvelle est surtout pour elle une

découverte d'une liberté nouvelle. Elle n'a plus d'obligation, et sa petite pension n'est pas mirobolante mais lui assure des moyens suffisants. Elle se détache des obligations familiales, et s'émerveille des mille joies simples de la vie; elle regarde le monde que ses devoirs et ses charges familiales lui avaient toujours dérobé. Elle flâne dans les magasins, découvre les plaisirs d'une consommation personnelle et ludique. Elle réapprend à se faire belle, avec une charmante coquetterie. Au grand mécontentement de ses enfants conformistes, elle se lie d'amitié avec des gens plus jeunes, aux mœurs plus libres et plus gaies, qui aiment la vie: Rosalie, une serveuse délurée, et Alphonse, un sympathique cordonnier. Ensemble, ils achètent une voiture, une 2CV Citroën, et partent en vacances à Toulon. Elle meurt deux ans plus tard, mais elle aura connu enfin ses premiers mois de vrai bonheur.

Partis pris et point de vue. Le film décrit sans jamais verser dans le pathétique une révolte tranquille: les chemins de la liberté peuvent être abordés à tous les âges et de manière souvent inattendue. Le propos tendrement libertaire est servi par le talent de la vieille comédienne. Sylvie (nom de scène pour Louise Pauline Mainguéné), née en 1883, avait donc 82 ans lorsqu'elle accepta de jouer pour René Allio. Cette merveilleuse vieille dame du cinéma français avait débuté du temps du muet et tourné dans plus de cinquante films: on retiendra particulièrement ses compositions admirables, celle de la mère justicière dans *Le Corbeau*, ou la féroce M^{me} Raquin paralysée dans *Thérèse Raquin*.

Son interprétation inoubliable de *La vieille dame indigne* doit être relevée et analysée. Cela devrait permettre de mettre en question avec des élèves adolescents les conceptions stéréotypées du statut d'actrice de cinéma: les élèves se trouvent devant une vieille dame inconnue, loin de tous les fantasmes hollywoodiens sur la «star», nécessairement jeune et éblouissante. Pourtant, Sylvie est une excellente comédienne, qui suit avec beaucoup d'intelligence les directives de son metteur en scène avec une marge importante de sensibilité personnelle.

Suggestions de recherches

1. *La vie passée de la «vieille dame»: service des autres, oubli de soi-même?*
 - Le film s'ouvre avec la disparition du mari de Berthe et peu de choses sont réellement dites sur leurs années de vie commune. On s'efforcera de reconstituer, avec les indices donnés, les grandes lignes de ces existences: par exemple, sur un axe chronologique, on pourra replacer les dates probables de naissance, de mariage, de naissances des enfants, des petits-enfants. La comparaison avec les événements de la grande Histoire pourra se révéler fructueuse: de quelle manière ces existences ont-elles été conditionnées par les circonstances économiques et sociales de leur temps?
 - Pourquoi peut-on dire que la vieille dame n'a pas vraiment eu de vie personnelle? En quoi son cas particulier reflète-t-il une condition féminine très largement répandue dans les époques et les milieux sociaux identifiés?

René Allio aurait-il pu bâtir un scénario identique avec un personnage masculin? Quelles étaient les aliénations supplémentaires qui pesaient sur les femmes des milieux populaires?

2. *Un nouveau goût de vivre...*

- La disparition de son mari est pour Berthe l'occasion d'exercer une indépendance toute nouvelle. (Quelles en étaient cependant les nécessaires conditions économiques? Les personnes âgées de milieux modestes ont été les grands oubliés de la croissance des années 60.) Au fil des séquences, on pourra relever les principales manifestations de cette autonomie, dans le mode de vie, les habitudes de consommation, les rapports familiaux, etc.
- Les petits bonheurs de la vieille dame ne sont-ils pas souvent liés à certaines formes de consommation qu'elle n'a jamais connues? De quelle manière la possession d'une automobile apparaît-elle dans ce film comme un instrument de liberté? Quel est le but de l'escapade des vacances? On s'efforcera de mettre en rapport ces découvertes individuelles avec les grandes mutations sociologiques des années 60.

3. *Le regard des autres*

- La conduite «extraordinaire» (on expliquera le titre du film) de la vieille dame peut déclencher des réactions hostiles: lesquelles et pourquoi? On analysera particulièrement les oppositions familiales, en distinguant bien leurs prétextes de leurs motivations plus profondes. Comment par contre sont présentés les nouveaux amis? Quel est leur âge, leur statut social? De quelle façon pourrait-on s'étonner de ces rencontres et de ces amitiés?

4. *Un cinéma-vérité?*

- On commentera quelques procédés cinématographiques qui confèrent à certaines séquences du film une authenticité quasi documentaire. Mais en même temps, on s'attachera à étudier les ressorts de la narration et la composition du personnage par l'actrice Sylvie.

Les petites marguerites (Sedmi Krasky), de Vera Chytilová

Tchécoslovaquie, 1966, couleur, 1 h 16

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc des générations – rébellion de la jeunesse – émancipation féminine

A. Autour du film

La réalisatrice. Vera Chytilová (née en 1929, à Ostrava). Après des études de philosophie et d'architecture, elle travaille comme dessinatrice. Sa beauté lui ouvre une carrière de mannequin, qui la met en contact avec le monde du cinéma. En 1957, elle rentre pour cinq ans d'études à la Famu, la fameuse école de cinéma de Prague, où elle est alors la seule femme. Son film de fin d'études et ses premières réalisations sont remarqués. Elle s'intéresse déjà à la condition féminine sous toutes ses formes, comme dans *Quelque chose d'autre*, où elle met ironiquement en parallèle la vie d'une ménagère et d'une athlète de haut niveau.

Elle est associée au film manifeste de la Nouvelle Vague tchèque, *Les petites perles au fond de l'eau (Perlicky Na Dne)*, où elle s'éloigne du cinéma réaliste pour la fable politique mêlée à la farce corrosive.

Epaulée par la costumière et scénariste Ester Krumbachová, elle réalise en 1966 *Les petites marguerites*, portrait de deux gamines irrévérencieuses et irresponsables pour lesquelles la vie est un grand jeu sans finalités morales.

Le nihilisme enjoué de Vera se heurte après 1968 à la désapprobation ouverte du régime qui la réduit pendant sept longues années au silence artistique. En 1976, *Le jeu de la pomme (Hra o Jablko)* soulève encore l'hostilité des autorités, alors qu'il obtient en 1978 le grand prix du festival de l'humour de Chamrousse. Vers la fin des années 80, elle peut enfin retrouver le chemin des studios, où elle alterne fictions et documentaires.

Personnalité controversée et indocile, son féminisme privilégie l'intelligence plutôt que la sensibilité. Elle aime les opinions indépendantes, tranchées et originales: «Je ne comprends pas les gens qui ne sont pas d'accord et qui se taisent.» Pour elle, la passion est un concept vide et illusoire.

Le scénario fut l'œuvre de Vera Chytilová, en collaboration avec Pavel Juracek et Ester Krumbachová, scénariste et plasticienne. Malgré certaines différences de conceptions, la collaboration des trois artistes est exemplaire pour la construction

de cette parabole insolente. Si Ester Krumbachová est moins agressive et provocatrice que Vera Chytilová, son humour n'est pas dépourvu d'ironie amère. Pavel Juracek, homme révolté et clairvoyant, sait dévoiler la bêtise et les petites lâchetés de ses contemporains qu'il stigmatise avec une certaine cruauté.

Le film reçut le grand prix du festival de Bergame en 1967.

Un contexte de création particulier, dans le cadre de la Nouvelle Vague tchécoslovaque des années 60. Vera Chytilová et ses scénaristes appartiennent à une génération éblouissante de jeunes cinéastes, qui est perçue aujourd'hui comme un «âge d'or», avec des talents exceptionnels comme Miloš Forman, Jiri Menzel, Jaromil Jirès... Ces créateurs ont presque tous été formés à la Famu. Cette école de cinéma de Prague, dont on ne redira jamais assez l'importance, leur a donné une excellente connaissance des techniques cinématographiques: mais elle a surtout fonctionné dans ces années-là comme un lieu de rencontres, de débats et d'échanges, offrant un espace de liberté à ces jeunes gens las du marasme intellectuel qui existait sous le régime «socialiste». Aux idéaux vidés de leur sens, aux mensonges officiels, on opposera les armes de l'humour et de l'impertinence; la subjectivité revendiquée remplacera la fausse objectivité. Défendant avant tout l'expression personnelle, cette nouvelle vague s'écarte rapidement des codes de représentations officiels. Loin des héros positifs hérités du «réalisme socialiste», les jeunes cinéastes réinventent des personnages plus humains, aux prises avec la difficulté d'être. Il ne faut pas oublier ce contexte particulier si l'on veut aujourd'hui faire comprendre à des élèves parfois blasés la formidable énergie libératrice que propageaient alors les provocations anarchistes des deux «sales gosses» du film de Vera Chytilová. Par contrecoup, la morne réalité sociale est démasquée et c'est toute l'imagerie pseudo-réaliste du régime qui tombe en lambeaux. Il est bien sûr hautement significatif que cet esprit libertaire soit diffusé par des personnages de jeunes filles, dans la création de la première femme cinéaste.

Rappelons encore que le récit était contraint de ruser avec une censure d'Etat, un peu relâchée, mais toujours présente. Si le propos du film peut paraître excessif et outrancier, c'est qu'il fonctionne comme une parabole où l'excès même de la bouffonnerie déconcerte la vigilance des censeurs. La répression du Printemps de Prague mettra un terme à ce mouvement culturel émancipateur.

B. Analyse du film

Le récit. Deux jeunes filles, Marie I et Marie II – dont rien ne nous est dit sur le passé – font n'importe quoi pour remplir le vide de leur vie. Pour s'amuser, elles se font volontiers provocatrices, méchantes jusqu'à la cruauté. A la piscine, dans les bars et les boîtes de nuit, elles draguent les hommes, les ridiculisent, les font souffrir. Elles ne se sentent vraiment vivre que sous le regard hostile ou réprobateur des gens qui les entourent.

La seule explication de leur comportement est résumée par les phrases qu'elles échangent au début de chaque épisode: «Est-ce que c'est grave?» «Non, c'est pas grave!»

Lancées dans une folle série d'actes irresponsables, elles finissent par se retrouver par hasard dans une salle où un grand banquet est préparé. Elles ravagent les plats préparés sur la table, salissent et saccagent tout, et finissent par grimper au lustre.

Mais elles tombent par la fenêtre ouverte et se retrouvent dans la rivière. Elles sont obligées d'appeler à l'aide. A leurs sauveteurs réprobateurs, elles promettent alors d'être sages!

Le goût de la réalisatrice pour la provocation apparaît avec évidence: mais le film, porté par un humour ravageur et libérateur, est trop drôle pour être nihiliste.

Suggestions de recherches

1. *Des jeunes filles odieuses et asociales?...*

- On relèvera la liste des méfaits des deux Marie, en s'attachant à distinguer les simples «bêtises» des volontés de nuire plus perverses. La réalisatrice a-t-elle cherché à rendre ses «héroïnes» sympathiques? Pourquoi si peu de détails nous sont donnés sur leur passé, leur ancrage familial et social? On pourra comparer utilement le traitement distanciateur de Vera Chytilová avec les recettes utilisées généralement dans les scénarios hollywoodiens d'aujourd'hui, qui recherchent l'adhésion et même l'identification des spectateurs aux personnages principaux.

2. *... qui dynamitent les convenances et les apparences sociales*

- Quelles sont avant tout les principales victimes des provocations des deux Marie? En quoi sont-elles en grande partie responsables de ce qui leur arrive? Le spectateur peut-il vraiment les prendre en pitié? Quelles situations malheureusement fréquentes sont ainsi inversées? Quelle domination implicite est ainsi remise en cause par les jeunes filles?
- Le conformisme de la société tchèque est mis à mal dans le film: quelles habitudes, quels rituels sociaux apparaissent au cours des épisodes? De quelle manière sont-ils mis en pièces par le comportement des deux jeunes filles? On commentera particulièrement la scène du banquet: en quoi le sacage de la salle et surtout de la nourriture est-il un objet de scandale particulièrement fort?

3. *A-t-on raison de se révolter?*

- Certains enseignants d'aujourd'hui, en lutte permanente contre les incivilités ou les comportements provocateurs d'une partie de la jeunesse scolarisée, seront peut-être surpris par ce film qui a conservé malgré les années une bonne partie de son impertinence anarchiste: ce devrait être au contraire l'occasion de débattre de ces comportements adolescents, qui ne prennent

leur sens libérateur que dans certains contextes politiques et économiques précis, mais qui peuvent être aussi l'écho amplifié de douloureuses questions existentielles mal formulées sous la désinvolture affichée. «Est-ce que c'est grave?» «Non, c'est pas grave!»

Le mariage de Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun), de Rainer Werner Fassbinder

RFA, 1979, couleur, 2 h

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine

A. Autour du film

Le réalisateur. Rainer W. Fassbinder (1945-1982). De la jeune génération de cinéastes allemands surgie à la fin des années 60, Fassbinder est resté sans doute le plus percutant, le plus fort, le plus subversif, le plus discuté aussi.

On sait que cet enfant de l'après-guerre eut une adolescence agitée: enfant du divorce, utilisé par son père pour gérer des studios loués à des immigrés, il découvre ce monde difficile et marginal qui le fascine. Il y connaît sa première liaison homosexuelle, qui à l'époque fait scandale. Il fait trente-six métiers, un peu de journalisme, du théâtre.

En 1967, il rejoint comme acteur puis metteur en scène la troupe novatrice de l'Action-Theater. Il écrit sa première pièce *Katzelmacher*. Mais dès 1968, il fonde avec d'autres membres de la troupe, dont Anna Schygulla, l'Antitheater. Il tourne ses premiers films. Il crée dès 1970 sa société de production, travaille pour la télévision, tourne très vite et beaucoup, en accord avec une de ses déclarations: «Faire beaucoup de choses plutôt que de grandes choses.» Toute sa vie sera marquée par une activité fébrile, avec trente-neuf films réalisés, alors même que son existence personnelle est sans cesse perturbée par son addiction à la drogue et ravagée par des conflits affectifs. Sa mort prématurée en 1982 est sans doute liée à ces excès épuisants.

Dans ses premiers films, il s'acharnait à décrire avec hargne le revers d'une Allemagne de la prospérité et de la réussite, en s'attachant à dépeindre les exclus de la société prospère et conformiste qu'il haïssait: homosexuels, prostituées, travailleurs immigrés, ratés en tous genres, inadaptés. Le personnage de Maria Braun, animé par une formidable énergie et la volonté de réussir à tout prix, semble donc s'inscrire dans une nouvelle direction: mais la fin du film reste amère.

Le scénario est tiré du livre de Gerhard Zwerenz. Fassbinder y travailla beaucoup, en collaboration avec Peter Marthesheimer et Pia Froelich. On lui doit notamment la totalité des dialogues.

L'accueil du public. Alors que ses premiers films avaient connu un accueil critique partagé et la seule reconnaissance d'un public de cinéphiles et d'intellectuels contestataires, *Le mariage de Maria Braun* fut un énorme succès populaire en Allemagne, puis dans toute l'Europe.

B. Analyse du film

Le récit. En 1943, en Allemagne, sous les bombardements... Maria épouse Hermann, qui doit aussitôt partir à la guerre. En 1945, il ne revient pas. Maria est à sa recherche, persuadée qu'il est toujours vivant. La vie est très difficile dans cette Allemagne d'après-guerre. Maria vit avec sa mère et son grand-père, elle fait du marché noir et devient entraîneuse dans un bar pour soldats américains: elle y rencontre Bill, un soldat noir, avec lequel elle a une liaison. Elle en attend un enfant, mais refuse de l'épouser.

Un soir où elle est avec Bill, Hermann réapparaît: dans la confusion du moment, Maria tue Bill d'un coup de bouteille. Hermann s'accuse à sa place et va en prison.

Dans un train, Maria fait la connaissance d'Oswald, un industriel qui vient reprendre l'entreprise qu'il avait dû quitter pendant la guerre. Séduit par sa personnalité, sa beauté et son appétit de réussite, il l'engage comme collaboratrice. Elle devient en peu de temps son indispensable bras droit, une femme d'affaires efficace. Elle accepte une liaison avec lui, mais en toute indépendance. Elle continue à rendre visite à Hermann dans sa prison.

Oswald, atteint d'une maladie incurable, conclut un pacte avec Hermann: il lui laisse la moitié de sa fortune s'il accepte de renoncer à Maria tant qu'Oswald est encore vivant. Hermann accepte et disparaît, quand sa libération anticipée surprend Maria.

À l'annonce de la mort d'Oswald, Maria boit beaucoup. Quand Hermann survient, il la trouve encore sous l'emprise de l'alcool. La radio diffuse la retransmission de la finale de la Coupe du monde de 1954, où l'Allemagne affronte la Hongrie. Maria tente de séduire à nouveau celui qui n'a jamais cessé d'être son mari. Distracte par l'émotion, elle a soufflé la flamme de la cuisinière à gaz. La mort tragique viendra avec la dernière cigarette...

Suggestions de recherches: l'itinéraire exemplaire d'une femme allemande

- 1945, un monde de femmes seules: de quelle manière la mise en scène insiste-t-elle à la fois sur l'absence physique des hommes et sur leur présence fantasmatique? (Les photos sur les meubles, les évocations de souvenirs, les annonces à la radio, etc.) Comment l'autorité masculine reste-t-elle encore une référence, comment est-elle identifiée avec le foyer auquel toutes aspirent?
- Une condition féminine encore traditionnelle: on s'attachera à relever les éléments constitutifs d'une identité féminine encore étroitement liée au

foyer, à l'intérieur. Le personnage de la mère de Maria est particulièrement révélateur: dans quels espaces est-elle confinée? Quelles sont ses relations avec l'extérieur? Que savent faire, de leur propre aveu, les femmes? De quelle manière peut-on voir en elles des parfaites femmes au foyer comme les a voulues l'Allemagne hitlérienne?

- La dureté des temps, une chance d'évolution? Quels sont les travaux pénibles que les femmes doivent accepter? Comment les femmes et Maria en particulier mettent-elles leur sens pratique au service de leur volonté de survie? On détaillera de quelle manière le troc d'objets, l'échange de services, permettent de recréer des circuits économiques efficaces. Surtout, la situation d'urgence amène à remettre en cause beaucoup de valeurs traditionnelles: on repérera les divers épisodes où les valeurs culturelles, les valeurs patriotiques, les valeurs sentimentales elles-mêmes sont subverties ou refoulées: les états d'âmes sont superflus même quand ce sont des souvenirs affectifs qui doivent servir de monnaie d'échange.
- Des femmes condamnées à la liberté? Pourquoi peut-on utiliser cette expression? Mais en même temps, quels sont les moyens – réputés pour être spécifiquement féminins – que Maria et ses amies utilisent pour réussir? Quels sont souvent, en fin de compte, leurs derniers atouts? Peut-on parler, dans leurs rapports avec les hommes, d'authentique émancipation?
- La réussite professionnelle et l'ascension sociale, la véritable libération? A l'intérieur de l'entreprise, quelles sont les qualités mises en œuvre par Maria? Est-elle gênée par sa méconnaissance de certaines données techniques? Comment pallie-t-elle ses ignorances? Quels sont les instruments de pouvoir qu'elle arrive à conquérir et à maîtriser (par exemple, l'anglais, la langue du vainqueur, la langue des gagnants, etc.)? On approfondira notamment ses rapports à l'argent.

Rosa Luxemburg, de Margarethe von Trotta

RFA, 1986, couleur, 2 h 2

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – émancipation féminine – révolution – luttes politiques – engagement au féminin

A. Autour du film

La réalisatrice. Margarethe von Trotta (née en 1942, à Berlin). Après des études de littérature et de langues à Munich et à Paris, Margarethe von Trotta devient en 1964 actrice, d'abord au théâtre, puis au cinéma. Elle rencontre alors les plus importants des nouveaux réalisateurs allemands: Rainer W. Fassbinder, Volker Schlöndorff, avec qui elle coréalise son premier film en 1975, *Le coup de grâce* (*Der Fangschuß*). Elle obtient une reconnaissance internationale en 1981, avec *Les années de plomb* (*Die Bleierne Zeit*), film qui reçoit le lion d'or à Venise. Esprit libre, critique de la société allemande de son temps, elle devient une militante en vue des mouvements féministes des années 80.

Le scénario. Quand Fassbinder disparut en 1982, il travaillait à un projet de film sur Rosa Luxemburg. Son producteur proposa le scénario, pratiquement terminé, à Margarethe von Trotta: mais celle-ci n'accepta de réaliser le film qu'à la condition de pouvoir reprendre le scénario suivant son point de vue. Elle y consacra presque un an et demi, pour recherche et documentation. Il s'agit donc d'une approche sérieuse et bien documentée. Mais c'est en même temps un hommage pour un personnage attachant, avec qui la réalisatrice s'est à l'évidence retrouvée très vite en empathie.

Le contexte de sortie du film. La presse allemande couvrit abondamment la sortie du film en avril 1986. De manière significative, les articles s'attachent tous à présenter de façon détaillée le personnage historique: ce souci informatif et pédagogique (le grand hebdomadaire *Die Zeit* consacre un supplément entier au film de von Trotta!) semble être symptomatique à la fois des ignorances du public allemand et des lacunes de l'enseignement officiel. Ce qui par contrecoup justifie largement le projet de la réalisatrice de remettre en pleine lumière un personnage et des faits longtemps occultés. Margarethe von Trotta touchait une période cruciale qui était enfouie dans la conscience collective. La figure de Rosa Luxemburg était presque «oubliée» en RFA, reconnue mais instrumentalisée et déformée en RDA. A la sortie du film, une partie de la jeunesse allemande a sans doute pris une plus juste mesure du personnage: cette nouvelle curiosité

provoqua même de nouvelles éditions des écrits de Rosa Luxemburg, jusque-là difficiles à trouver.

D'autre part, l'histoire retrouvée de Rosa Luxemburg s'inscrivait à l'évidence dans les débats et les préoccupations des années 80: en 1986, le pays émergeait à peine des «Années de plomb» du terrorisme de l'ultra-gauche, d'où sortait discréditée une certaine idée de l'activisme révolutionnaire. Il se trouvait confronté à la crise des euromissiles, dans laquelle les Verts et autres groupes alternatifs affichaient un pacifisme sans nuance. Les mouvements féministes, en plein développement, inventaient un autre avenir. Le propos du film, on le verra, faisait écho à ces questionnements.

La presse cinéphilique française fut plus critique avec *Rosa Luxemburg*, lui reprochant l'austérité et l'académisme de la mise en scène. Par contre, l'actrice d'origine polonaise Barbara Sukowa fut saluée comme un atout du film pour son émouvante interprétation d'une femme en laquelle elle s'était identifiée. Elle reçut le prix d'interprétation féminine à Cannes en 1986.

B. Analyse du film

Le récit. En 1916, en pleine première guerre mondiale. Poursuivie pour sa propagande pacifiste, la révolutionnaire Rosa Luxemburg est incarcérée à la forteresse de Wronke. Loin de se laisser abattre, cette petite femme énergique, que ses idéaux politiques ont déjà conduite en prison, déploie une formidable activité: elle lit, étudie des textes théoriques, fait des traductions, écrit beaucoup. Le montage très élaboré du film multiplie les flash-back, tous introduits par la voix de Rosa, qui lit des lettres qu'elle vient de recevoir ou qu'elle est en train d'écrire. Dans cette succession de retours en arrière, nous remontons le cours de la vie de Rosa, juive polonaise devenue allemande par son mariage en 1898. Sont ainsi évoqués des moments importants de son existence publique, sa première arrestation à Varsovie en 1906, les conflits avec les dirigeants de la social-démocratie allemande, les meetings ouvriers, son combat acharné mais vain pour sauvegarder la paix et empêcher la guerre de 1914. Mais revivent aussi de trop courts moments de bonheur et de paix, dans ses amours avec Kostia Zetkin, dans ses promenades avec son amie Luise Kautsky sur les bords du lac de Garde, etc. Dans une dernière partie, le film retrace le destin tragique de Rosa, depuis sa libération de prison en novembre 1918 à son assassinat par les corps-francs, à Berlin le 15 janvier 1919.

Partis pris et point de vue. «Si Rosa Luxemburg n'avait été qu'une femme politique, elle ne m'aurait pas intéressée. Ce que j'ai aimé en elle, c'est que c'est une femme complète. Une femme qui voulait à la fois vivre la lutte politique et l'amour. Une femme chaleureuse, un écrivain de talent, une femme qui aimait la nature, les animaux; une femme dont les idées politiques n'étaient pas théoriques mais qui les pratiquaient dans la vie; une femme qui avait horreur du compromis dans sa vie privée comme dans son engagement politique. Et le résultat de cette intransigeance, ce sera la solitude. J'ai retrouvé chez elle les problèmes des

femmes d’aujourd’hui qui veulent à la fois vivre leur vie personnelle et leur vie professionnelle» (Margarethe von Trotta).

Suggestions de recherches: le portrait, politique et moral, d’une femme d’exception

Si le film dépeint Rosa comme une importante théoricienne socialiste et pacifiste qui paie le combat pour ses idées de sa liberté puis de sa vie, on remarquera que ces idées-là sont à peine esquissées. Il est clair qu’un film n’était pas le support idéal pour rentrer dans le complexe débat qui agitait la social-démocratie allemande du début du siècle. L’analyse politique reste superficielle, la réalisatrice s’attachant davantage à décrire les actions et les relations de Rosa qu’à expliciter les enjeux idéologiques (ceux-ci pourront éventuellement faire l’objet d’un travail de recherche complémentaire)...

Comme le montre bien la citation précédente, la réalisatrice a dressé avec une sympathie complice un beau portrait de femme, en insistant sur la relation conflictuelle qui peut exister entre vie privée et militantisme. Le militantisme est-il quelque chose de mutilant, qui empêche un accomplissement total de l’être, qui empêche aussi de vivre le quotidien? On soulignera qu’il s’agit là d’une problématique qui concernait au premier chef la génération de femmes européennes issues des mouvements sociaux de la fin des années 60, et à laquelle Margarethe von Trotta appartient. C’est sur cet aspect du film que pourront être menés les travaux d’analyse les plus pertinents.

1. *Une révolutionnaire professionnelle, une femme douce et forte...*
 - Comment sont montrés les rapports de Rosa avec les leaders de la social-démocratie allemande?
 - Quel aspect de l’action politique de Rosa Luxemburg est particulièrement souligné (par exemple, dans la mise en scène de certains meetings populaires)? Pourquoi est-ce là un écho des préoccupations des années 80?
 - De quelle manière Rosa réagit-elle à son emprisonnement? Comment établit-elle des liens avec une de ses gardiennes? Comment se ressourcement-elle dans l’amour de la nature? – Elle fait germer des plantes, nourrit des oiseaux. Peut-on lire dans ces évocations une métaphore sur ses espérances révolutionnaires?
 - Ses relations avec les hommes et notamment Leo Jogiches: de quelle manière est-il montré comme un amant despotique, contre lequel Rosa doit lutter pour préserver sa liberté de pensée et d’action? Quelles contradictions doit-elle ainsi assumer?
 - De quelle manière, au cours de quels épisodes, sont montrés son aspiration au bonheur et sa capacité à le saisir dans sa fugacité?
 - Quels reproches adresse-t-elle au jeune Kostia Zetkin? Est-ce contradictoire avec son propre engagement?

2. *Une femme au destin tragique*: ce travail pourra être construit sur l'analyse de trois séquences, l'ouverture du film, le simulacre d'exécution, repris à la fin du film.

- La séquence d'ouverture: analyser les procédés de mise en scène – gardes en faction filmés en contre-plongée, poids du panoramique vertical, mince silhouette noire indistincte, désolation du décor et utilisation d'une palette chromatique sombre – qui mettent en place les représentations de la solitude, de la faiblesse, de l'échec, etc. Comment, malgré tout, un contrepoint d'espoir est-il introduit par la voix-off de Rosa?
- Le simulacre de mise à mort: la descente de l'escalier est une des scènes les plus fortes en raison du soin apporté par la réalisatrice à susciter l'émotion du spectateur: on relèvera la superposition des éléments qui provoque l'horreur – du bandeau noir aux bruits de bottes. Quelle signification particulière peut alors prendre la claudication de Rosa, cette infirmité brutalement mise en évidence? En quoi sa chute est-elle symbolique de sa vulnérabilité?
- L'assassinat de Rosa. On décrira les circonstances de l'exécution telles que les a filmées von Trotta: quel élément de décor retrouve-t-on semblable à la séquence précédemment étudiée? Que dire du nom de l'hôtel? Cette fois, la chute de Rosa n'est plus accidentelle... De quelle manière le film est-il, pour reprendre une expression de sa réalisatrice, «un requiem pour une morte»?

La petite Vera (Malienkaia Vera), de Vassili Pitchoul

URSS, 1989, couleur, 2 h 10

Thèmes repérables: rapports hommes/femmes – choc traditions/modernité – émancipation féminine – conflits des générations – rébellion contre l'ordre social

A. Autour du film

Le réalisateur. Le réalisateur russe Vassili Pitchoul était inconnu avant l'incroyable succès de *La petite Vera*, sur un scénario décapant de Maria Khmelikh. Grâce aux confortables bénéfices de ce qui était un film à petit budget, il pourra fonder une coopérative de production privée et tourner au début des années 90, trois autres films dont *Rêves d'un idiot* et *Un ciel parsemé de diamants*. Les films qui ont suivi *La petite Vera* ont montré que Pitchoul était un vrai auteur, abordant des thématiques très diverses et refusant de s'enfermer dans une recette éprouvée.

Le contexte de sortie. Le film est emblématique de la période de libéralisation culturelle et sociale de la politique initiée par Gorbatchev sous le label de «transparence» (Glasnost). Tourné en 1988, il fut interdit pendant près de six mois. Lorsque sa projection fut autorisée, elle suscita un formidable élan de curiosité populaire (plus de 45 millions de spectateurs soviétiques en quelques semaines), comme si le film, venant à son heure, cristallisait sur lui les attentes et les frustrations de toute une génération. Il arriva ainsi en Occident précédé d'une réputation de film culte: avec *Taxi-Blues* de Pavel Longuine, il confortait l'idée d'une société soviétique déboussolée, ayant perdu toute confiance dans les discours officiels. Il faut ajouter que le récit de cette rébellion adolescente était magnifiquement servi par la prestation explosive de la comédienne Natalia Negoda.

B. Analyse du film

Le récit. A la fin des années 80, loin des capitales soviétiques, dans une ville industrielle sans charme, sur les rivages de la mer d'Azov. Une famille soviétique parmi tant d'autres, logée dans un appartement social étroit et peu confortable: le père est porté sur la vodka, malgré son métier de chauffeur routier, la mère est contremaître dans une usine, et fait ce qu'elle peut pour faire aussi régner un semblant d'ordre chez elle. Mais elle se heurte aux extravagances et aux désirs d'indépendance de leur fille Vera, adolescente fofolle, peu encline à respecter l'ordre ancien de la famille ou de la société: cette rébellion se joue d'abord sur le plan vestimentaire, quand Vera met des bas résille et des

minijupes provocantes, et se choisit des coiffures délirantes. Peu motivée par les études professionnelles qu'on lui propose, refusant de se laisser enfermer dans un terne avenir social, elle hante les cafés et fréquente les pistes de danse avec sa copine Titaskaia. Elle aime le rock, les copains, l'amour et la liberté, etc., et quelques produits interdits! Tant pis si elle et ceux de sa bande sont mal vus par les autres et souvent pourchassés par la milice. Au cours d'une soirée de danse, elle rencontre un beau jeune homme énigmatique et désabusé...

Partis pris et point de vue. Abordant les problèmes et les dérives d'une jeunesse russe en totale rupture avec la société soviétique, Vassili Pitchoul établit l'autopsie impitoyable d'un échec collectif. Sur ce fond de critique politique et sociale acerbe, noircissant peut-être à l'excès son époque – mais c'est le propre de ce genre de film – c'est cependant l'émouvant portrait d'une sale gamine à la dérive, mais qui refuse d'abdiquer quoi que ce soit de ses rêves et de ses refus, qui est susceptible surtout d'intéresser d'autres jeunes Européens. Certains, dans des sociétés très différentes, se reconnaîtront des points d'identification avec cette nouvelle «rebelle sans cause» (*rebel without a cause!*).

Suggestions de recherches

1. *Une société et des valeurs en crise*

- Les difficultés de la vie quotidienne dans un milieu modeste.
- Des vies gâchées? Les parents de Vera n'ont semble-t-il jamais eu d'autres ambitions que celles que leur a imposées un Etat omnipotent. Comment apparaît leur vie?
- Le grand frère semble avoir réussi: mais que peut-on penser de son personnage? En quoi renvoie-t-il, de façon métaphorique, à la société soviétique dans son ensemble?
- Les problèmes sociaux et écologiques évoqués. On pourra dresser une liste précise en suivant le fil du récit, par exemple les conditions de logement, les carences du système éducatif, l'aspect de l'environnement (le port, les paysages urbains), la gravité du fléau de l'alcoolisme (attention: le film ne se veut en aucune façon moralisateur: mais le constat est bien là!). Avec cynisme, on pourrait d'ailleurs remarquer que la recherche de l'ivresse est un des rares points communs entre des générations que tout oppose: mais les motifs de cette recherche sont-ils les mêmes?

2. *Le refus des jeunes de l'ordre établi*

- Les affrontements familiaux: citez-en quelques-uns en leur attribuant leurs prétextes spécifiques. Qu'attend Vera de sa famille, que celle-ci est incapable de lui donner? Y a-t-il des moments d'espoir, de tendresse? Que peut représenter dans les années 80, cette famille de «vieux» opposés à la jeunesse montante et impatiente (dénonciation métaphorique de la gérontocratie habituelle dans les cercles du pouvoir soviétique)?

- De quelle manière Vera et les jeunes entrent-ils en contradiction avec l'univers officiel? On relèvera des exemples précis, semés au long du film, souvent avec humour. Par exemple dans la scène où Vera fait de l'auto-stop, dans les réflexions ironiques ou les plaisanteries.
 - Comment réagissent les autorités? Quelle est l'attitude de la milice envers les réunions de jeunes?
 - Les dangers de la dérive: la révolte peut-elle aboutir? Comment expliquez-vous la tentative de suicide de Vera?
3. *Un cinéma en liberté*
- De quelle façon, le plus souvent possible, le réalisateur et son opérateur – les images sont dues notamment à Yefim Reznikov – utilisent-ils la caméra?
 - Comment perçoit-on cette mobilité? Et quel en est l'effet? En quoi cette manière de filmer est-elle en accord avec le propos général du film?

**Femmes au bord de la crise de nerfs
(Mujeres al borde de un ataque de nervios),
de Pedro Almodóvar**

Espagne, 1988, couleur, 1 h 28

Thèmes: condition féminine – la Movida – société en proie à la modernité

A. Autour du film

Le réalisateur. Pedro Almodóvar (né en 1949). D'origines très modestes, né dans un village de la Manche, où il fait l'apprentissage de la solitude et de la différence, il se trouve très vite en opposition avec la société conservatrice qui l'entoure. Il s'installe à Madrid où il se fabrique une culture personnelle originale, de lecteur boulimique et de cinéphile passionné à la Cinémathèque de Madrid.

C'est aussi en pur autodidacte qu'il commence à tourner de petits films en format amateur Super 8, originaux et drôles, influencés par la bande dessinée et la contre-culture «jeune» qui gagne l'Espagne de l'après-franquisme. Son premier long métrage, *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier* est réalisé en 1979: il sera suivi d'une production régulière – un film par an – de mieux en mieux maîtrisée.

En 1987, il crée avec son frère Agustin sa propre maison de production. En 1988, *Femmes au bord de la crise de nerfs* fait sensation, aussi bien en Espagne, où il obtient tous les prix, les «Goyas» du cinéma espagnol, qu'à l'étranger. La France notamment s'enthousiasme pour cet auteur inclassable et délirant, personnage que son évident charisme rend de plus en plus médiatique.

Le contexte de sortie. Le travail d'Almodóvar prend place dans une période historique exceptionnelle que traverse l'Espagne après la mort de Franco en 1975. La transition démocratique entraîne de nouvelles ouvertures culturelles et sociales. La «Movida», mouvement de contre-culture festif, ludique et frénétique, agite toutes les grandes villes – surtout Madrid, longtemps réputée austère – captivant la jeunesse, donnant naissance à des modes de vie décalés, à de nouveaux comportements, à une envie folle de vie et de modernité, dans un climat de libération personnelle et collective. Rien d'étonnant à ce que les homosexuels, si réprimés sous Franco, apparaissent comme des leaders de ce mouvement débridé, où ils expriment une grande créativité. La Movida se vit la nuit, dans des espaces de rencontres et de convivialité à la mode – bars, discothèques, galeries – où se mêlent toutes sortes de créateurs ou de fêtards.

Almodóvar, aussi bien dans son itinéraire personnel que dans son œuvre, apparaît à la fois comme une figure emblématique de ce mouvement et comme un de ses meilleurs «chroniqueurs». Sans le rechercher, il en donne un reflet personnel et fascinant. Ou plutôt, il en est un sismographe enthousiaste, enregistrant et amplifiant les formidables explosions qui secouent la société espagnole.

B. Analyse du film

Le récit. Pepa, jeune femme madrilène, est employée dans l'industrie du cinéma comme actrice de doublage en espagnol de films américains. Un simple message de son amant Ivan sur son répondeur lui apprend qu'il veut la quitter. Le lendemain, elle apprend les résultats d'un test de grossesse: elle est enceinte. Elle tente de retrouver Ivan qui essaie de l'éviter par tous les moyens. Elle va consulter une avocate qui l'éconduit assez fraîchement.

Pepa, désespérée, met en location l'appartement qu'elle occupait... Les visiteurs affluent: Candela, l'amie de Pepa, elle-même embarquée dans une sombre histoire de terrorisme international, Lucià, une ancienne maîtresse d'Ivan, qui cherche à le tuer, Carlos, le fils d'Ivan, et sa fiancée Marisa. Ajoutent encore à la confusion les irruptions successives de policiers, à la poursuite des terroristes, puis celle d'un... réparateur de téléphone.

Pepa, débordée, endort tout ce beau monde avec un gaspacho bourré de somnifères! Un moment de calme, propice à la réflexion... Par petits recoupements, tout s'éclaire: elle comprend que la nouvelle maîtresse d'Ivan est l'avocate, et que les deux amants doivent partir le jour même pour la Suède. Elle se rue à l'aéroport, dans une course folle en taxi: mais arrivera-t-elle à temps pour faire échouer les noirs desseins de Lucià, toujours animée de son désir de meurtre?

Partis pris et point de vue. On l'aura compris à la lecture du bref résumé: dans le style frénétique d'une «*crazy comedy*» américaine – Almodóvar admire beaucoup certains réalisateurs hollywoodiens comme Billy Wilder –, le scénario accumule les scènes insolites et invraisemblables, mais en même temps fondées sur une étonnante observation des mœurs contemporaines. Almodóvar crée ainsi un univers d'une grande richesse, qui offre des représentations sans doute originales, mais très significatives de la vision du monde du réalisateur et, au-delà, des multiples remises en cause auxquelles se livre la société espagnole dans sa recherche de modernité. Sur le monde essentiellement féminin qui nous est présenté, comme sur «la drôle de guerre» des sexes, le film permet un questionnement à la fois plein d'intérêt et de drôlerie. Certains critiques y ont d'ailleurs vu «un témoignage passionnant sur la condition féminine dans l'Espagne d'après Franco».

Suggestions de recherches

1. *Des femmes omniprésentes*
 - Outre le nombre élevé de protagonistes féminines, quel dispositif de mise en scène donne au film un point de vue «féminin»? De quels personnages

le spectateur du film est-il ainsi amené à partager les émotions? Peut-on trouver dans le film l'expression nette d'un point de vue masculin?

- On fera la liste complète de tous les personnages féminins, des grands rôles à de simples silhouettes: quels types peut-on ainsi trouver incarnés? Comment sont présentées ces femmes actuelles, «produits» de l'Espagne contemporaine, dans leur statut social, leur profession, leurs habitudes de vie, leurs rapports à autrui? Sont-elles toutes sympathiques?

- En revanche, comment apparaissent les personnages masculins? Pourquoi, dans un tel univers, font-ils, pour reprendre le mot d'un critique, «assez piètre figure»?

2. *Des femmes victimes des hommes?*

- Malgré les constatations précédentes, paradoxalement, les femmes semblent souvent victimes des hommes. Pourquoi? Quel est le sort fréquent des liaisons amoureuses?

- Mais ce choix est-il un constat «sociologique»? Almodóvar nous donne une clé de son film: «Les femmes, elles au moins, savent se comporter quand leur copain les quitte. Elles ne connaissent ni la pudeur, ni le sentiment du ridicule, ni cette chose horrible qu'avant on appelait amour-propre.» Quelles opportunités scénaristiques, quelles possibilités dramatiques le réalisateur voyait-il dans son choix initial?

- Avec quelle image féminine le film invite-t-il le plus à s'identifier ou à sympathiser? A travers les réactions de Pepa, comment apparaît sa conception du monde et de la vie?

- Quel est l'autre personnage féminin qui apparaît comme le contraire de Pepa? De quelle manière astucieuse scénario et mise en scène la présentent-ils comme un vestige du passé?

- Comment, au hasard des dialogues, chaque personnage envisage-t-il la question de la liberté sexuelle?

- La famille, très importante dans le monde ibérique, est toujours présente dans les films d'Almodóvar. Comment sont ici présentées les figures maternelles? Et l'image du père?

3. *Le monde fou, fou, fou de la modernité...*

- De quelle façon le décor, les vêtements sont-ils évocateurs de la modernité? Avec un certain goût de la caricature?

- Les troubles de la modernité urbaine, les comportements névrotiques ou délirants qu'entraîne la vie trépidante des grandes villes sont épinglés avec beaucoup d'humour par la mise en scène: on relèvera quelques-unes des situations où les femmes sont particulièrement impliquées.

- Quels objets semblent spécialement responsables de poussées de stress? Comment, de manière paradoxale, le réalisateur en fait-il des symboles

d'une incapacité à communiquer (citez quelques séquences précises)?
Comment s'en débarrasser? Le film propose-t-il des solutions ironiques?

- On pourrait également mener des études fructueuses sur le monde du cinéma et de la publicité, sur les représentations de la ville dans le tourbillon de la modernité, mais où subsistent des sortes de réserves villageoises – par exemple la terrasse de Pepa.

III. L'IMMIGRATION

Introduction

Des phénomènes de masse

Depuis le 19^e siècle et les révolutions industrielles successives, les populations européennes ont été agitées par deux grands phénomènes migratoires: d'une part, à l'intérieur des Etats, un important exode rural a attiré vers les agglomérations en expansion des masses de paysans déracinés. D'autre part, à l'échelle européenne et mondiale, les pays à la croissance économique plus rapide et à la prospérité plus affirmée attirèrent en grand nombre des immigrés en provenance de régions frappées par le sous-développement et le chômage.

En Europe, ces phénomènes se sont accélérés et amplifiés dans les trois décennies qui ont suivi la seconde guerre mondiale, période de relèvement et de croissance économique continue. Les importants besoins de main-d'œuvre liés à l'essor industriel provoquèrent alors un afflux massif de travailleurs immigrés dans ce qu'il est convenu d'appeler par euphémisme les pays d'accueil.

Deux types d'immigration, que l'on ne distingue pas toujours, se sont alors combinés pour répondre aux impératifs de la croissance rapide. A l'immigration «traditionnelle» en provenance des pays à fort excédent démographique et au chômage endémique, s'est ajoutée au plus fort de la croissance une immigration de travailleurs sous contrat sollicitée par de grandes entreprises – automobiles notamment – ou des agences d'Etat.

Ces flux de main-d'œuvre provenaient, pour l'essentiel, du sud de l'Europe, Italie, Espagne, Portugal, ex-Yougoslavie, Turquie. Quant aux ressortissants des anciennes colonies d'Afrique ou d'Asie, ils se dirigeaient de préférence vers leurs anciennes métropoles.

Peu à peu, au fur et à mesure que certaines sociétés européennes connaissaient à leur tour un développement économique important, dans le cadre de l'Union européenne notamment, leurs flux de départ se ralentissaient puis se tarissaient. C'est ainsi qu'aujourd'hui, Italie, Espagne et Portugal ont pratiquement cessé d'être des terres d'émigration pour accueillir à leur tour des flux plus ou moins importants de travailleurs étrangers ou de réfugiés.

Hier largement utilisées pour satisfaire les demandes de la croissance, les populations immigrées ont parfois été, depuis les années de crise, présentées comme les responsables du chômage et de tous les maux par des groupes politiques ou des médias sans scrupule, qui prônent la réduction de leurs droits, voire leur expulsion. Attisées ainsi de manière irresponsable, les pulsions xénophobes et racistes peuvent déboucher sur des violences dramatiques. Victimes plus que d'autres des effets de la crise, les immigrés se voient ainsi confier un nouvel emploi: celui de bouc émissaire...

Destins singuliers

Pendant longtemps, le cinéma européen se montra très discret sur les mouvements migratoires, les films populaires se contentant de montrer parfois quelques figures d'étrangers dans nos cités, le plus souvent à peine esquissées, pour leur aspect pittoresque et/ou inquiétant. Un film comme *Toni* de Jean Renoir en 1934, qui fait d'un immigré italien le personnage central de la fiction, reste exceptionnel.

Le cinéma italien fut sans doute l'un des premiers, après-guerre, à s'emparer de ce thème, qu'il s'agisse des migrations intérieures – la famille du Mezzogiorno à Milan dans *Rocco et ses frères* de L. Visconti – ou des grands départs vers l'étranger des chômeurs de Sicile ou des Abruzzes – *Le chemin de l'esérance, Pain et chocolat*.

Le cinéma des principaux pays d'accueil, France, Allemagne, Grande-Bretagne, Europe du Nord, fut plus long à rendre compte de la présence, du travail, des problèmes des immigrés. Dans les années 70, avec le renouveau d'un cinéma plus «politique», un certain nombre de films humanistes ou militants dénoncent la condition faite à ces soutiers de l'Europe et pointent avec indignation les pratiques racistes ou xénophobes. Des films comme *Elise ou la vraie vie* ou *Tous les autres s'appellent Ali* sont, dans des styles très différents, représentatifs de cette période.

Aujourd'hui, c'est surtout aux problèmes dramatiques de l'immigration clandestine et de la surexploitation qu'elle entraîne que se sont attachés quelques réalisateurs citoyens, en Espagne, en Italie ou en Belgique – avec *La promesse* des frères Dardenne.

Depuis une dizaine d'années, en France, en Grande-Bretagne, en Allemagne sont apparus un certain nombre de films sur les problèmes d'insertion et d'identité des jeunes issus de l'immigration. Ils sont souvent réalisés par de jeunes talents eux-mêmes issus des communautés immigrées. Moins directement militants, mais animés par un vrai goût pour l'intervention sociale, ils s'en prennent aussi bien aux discriminations et aux injustices subies de la part de la société d'accueil qu'aux pesanteurs et aux archaïsmes de leur milieu familial et communautaire. Parfois révoltés mais souvent pleins d'humour et de dérision, ces films obtiennent de beaux succès publics. D'une certaine façon, l'existence de ces films est le meilleur témoignage que l'intégration est en marche dans des sociétés européennes de plus en plus ouvertes aux influences culturelles venues d'ailleurs – même si persistent les graves problèmes que l'on sait.

Dans la salle de classe

L'utilisation pédagogique réelle de ces films dépendra, on le comprendra aisément, du public scolaire auquel ils seront présentés: la présence dans la plupart des systèmes scolaires européens de nombreux enfants issus de l'immigration rend à la fois cette démarche absolument nécessaire, mais parfois aussi délicate.

C'est pourquoi, tout en présentant un certain nombre de directions de recherches au cas par cas, il nous paraît utile de donner en préambule quelques recommandations générales pour aborder avec profit les films.

1. *La phase d'élucidation doit être menée avec simplicité, mais rigueur*

- Quels sont les ancrages chronologiques du film? Il est indispensable de préciser à quelle période la fiction est censée se dérouler: les mouvements de population sont variables dans le temps, en quantité et en composition; les conditions économiques, les législations évoluent rapidement.
- Quelles sont les personnes, groupes familiaux, communautés, nationalités concernés par la migration évoquée par le film?
- Quel est leur point de départ? Leur itinéraire? Leur point d'arrivée? Un travail de repérage cartographique est alors indispensable.
- Quelles sont – si elles sont données, de manière explicite ou allusive, par le film – leurs motivations de départ? Partent-ils de leur plein gré? Sous quelles contraintes ou quelles pressions? Sous le poids de quels événements?
- Le pays d'accueil: pourquoi a-t-il été choisi? En fonction du hasard, d'une nécessité précise, d'espérances particulières?
- Le voyage et l'installation: difficultés, moyens de transport utilisés, existence de réseau d'aide, de passeurs? Entrée sur le territoire de façon légale? ou clandestine? Accueil et comportement des autorités, etc.
- Les conditions de vie, de travail, d'insertion.
- Les réactions des habitants du pays d'accueil: sont-elles montrées comme plutôt ouvertes, indifférentes, hostiles? Y a-t-il des conduites xénophobes, racistes? Des actes de sympathie, de générosité sont-ils représentés dans le film? etc.

2. *Le point de vue du réalisateur doit être analysé et bien compris*

- A quelle nationalité ou communauté appartient le réalisateur, le scénariste, les principaux acteurs? Par qui le film a-t-il été produit, et pour quel public?
- Quel est le sens général de la fiction? La volonté de dénonciation, de démonstration didactique, est-elle apparente? Le cinéaste a-t-il utilisé le thème de l'immigration comme sujet ou comme prétexte à mélodrame?
- Le ton du film est-il grave, comique? Toutes les nuances peuvent apparaître.
- Le regard porté sur les populations immigrées est-il réaliste, misérabiliste, méprisant? (La réponse doit naturellement être argumentée.) Peut-on relever des stéréotypes?
- Des problèmes importants vous paraissent-ils occultés? Si oui, lesquels, et pourquoi?

Figures historiques de l'immigration

Toni, de Jean Renoir

France, 1934, NB, 1 h 24

Thèmes repérables: immigration – rapports hommes/femmes – vie quotidienne des années 30

A. Autour du film

Le réalisateur. Jean Renoir (1894-1979) est l'un des plus grands cinéastes français, réalisateur de quelques chefs-d'œuvre incontestés du cinéma. Fils du peintre Auguste Renoir, il sert dans l'aviation pendant la guerre et vient assez tard à la réalisation cinématographique. En 1926, *Nana* est son premier long métrage muet. Renoir n'hésite pas à prendre très rapidement le grand tournant du cinéma parlant: *La chienne*, *Boudu sauvé des eaux* ouvrent la voie des chefs-d'œuvre que seront *La grande illusion* ou *La règle du jeu*.

En 1934, lorsqu'il tourne *Toni*, il renouvelle à la fois ses thématiques, ses paysages et ses méthodes: une Provence âpre et sèche remplace les bords de l'eau de l'Ile-de-France, l'accent méridional ou italien les intonations faubouriennes de Michel Simon, etc. Ce choix des prises de vue en décor naturel dans le Midi a été favorisé par la collaboration avec l'équipe technique de Marcel Pagnol. Quant à l'intérêt nouveau de Renoir pour la condition ouvrière, c'est un premier signe de l'évolution de ses conceptions politiques. Sa sensibilité au sort des humbles et des gens de peu expliquera ses sympathies enthousiastes pour le Front populaire.

Le scénario est tiré selon Jean Renoir d'un fait divers réel, un crime passionnel dans les milieux de l'immigration italienne dans les Bouches-du-Rhône. Il faut noter le courage réel du cinéaste de s'attaquer à un tel sujet en 1934, en prenant pour héros un ouvrier immigré, alors que la crise économique fragilise la société française. Des campagnes xénophobes violentes, développées par les ligues facieuses et la presse d'extrême droite, poussent toute une partie de l'opinion publique à la méfiance, parfois à la haine contre les travailleurs étrangers. Les pires préjugés sont alors sollicités: on attribue notamment aux Méditerranéens, Espagnols et surtout Italiens, un tempérament paresseux et violent, on les accuse des turpitudes les plus noires et on les déclare totalement inassimilables.

B. Analyse du film

Le récit. Au début des années 30, dans un coin du Midi de la France, près de Martigues et de l'étang de Berre. De nombreux immigrants, espagnols, italiens, travaillent dans les carrières et sur les chantiers. Certains sont là depuis de longues années, d'autres viennent à peine d'arriver.

Le film suit le destin de Toni, un ouvrier piémontais, qui travaille là, comme ouvrier agricole ou dans une grande carrière depuis quelques années. Il vit avec Marie, sa logeuse, qui l'a bien accueilli lors de son installation, mais qui est une femme jalouse. Toni subit l'attraction irrésistible de Josefa, la belle espagnole qui vit à la ferme de son oncle Sébastien.

Mais le contremaître Albert, un séducteur qui sait parler aux femmes, séduit Josefa et l'épouse. Résigné et malheureux, Toni épouse Marie: les noces, par souci d'économie, ont lieu le même jour... Les passions contrariées provoquent des destins tragiques: Toni et Marie ne cessent de se quereller. Toni s'en va vivre seul dans une cabane sur la colline d'où il surveille la maison de Josefa qu'il aime toujours. Il devient ainsi témoin d'un drame: Josefa, poussée par un nouvel amant, tente de voler Albert; quand celui-ci la surprend, elle le tue d'un coup de revolver.

Toni veut camoufler le meurtre en suicide. Les gendarmes le surprennent et il endosse la responsabilité du crime. Ignorant que Josefa a avoué son acte, Toni tente de s'échapper pour la rejoindre: il est abattu sur le pont du chemin de fer. Un train amène de nouveaux ouvriers étrangers.

Partis pris et point de vue. Jean Renoir lui-même a expliqué son projet: «Le sujet du film est tiré d'un fait divers qui s'est réellement passé dans un coin du Midi de la France suffisamment sauvage pour me permettre une photographie dramatique. Cette région est habitée principalement par des immigrants d'origine italienne mi-ouvriers mi-paysans. Chez ces derniers, les passions sont vives, et les hommes qui me servirent de modèles pour Toni traînaient derrière eux cette atmosphère lourde, signe du destin fatal des héros de tragédie, voire des chansons populaires. Dans *Toni*, il n'y a pas de studio, les paysages, les maisons sont tels que nous les avons trouvés. Les êtres humains, qu'ils soient interprétés par des acteurs ou par les habitants des Martigues, essaient de ressembler aux passants qu'ils sont censés représenter¹.»

Avec ce film, on l'aura compris, Renoir tente un compromis novateur entre le réalisme des personnages et des situations, ancrés les uns et les autres dans un contexte social très précis, et la narration épurée d'une tragédie née de la violence des sentiments et des passions. Il ouvre ainsi la voie à d'autres cinéastes du réel, en précurseur par exemple du néoréalisme italien. Sur le tournage de

1. Robert Laffont, *Dictionnaire du cinéma*, Bouquins, p. 1449. Source originale: Jean Renoir, *Écrits de Jean Renoir*, Belfond, 1974.

Toni, on notera d'ailleurs avec intérêt la présence d'un jeune assistant, Luchino Visconti...

L'analyse de la vision de l'immigration

1. *Analyse des premières séquences d'ouverture (jusqu'à l'installation de Toni)*

- Expliquer le carton qui ouvre le film: «L'action se passe dans le Midi de la France en pays latin, là où la nature et le soleil, détruisant l'esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion des races.»
- Quelle est la langue de la chanson du générique du film? De quelle manière les premières images du film ancrent-elles la chanson dans le récit? Quels sont les paysages que les voyageurs découvrent du train? Pourquoi ces paysages ont-ils une valeur affective et pour qui? La présence de la guitare et du vin constitue-t-elle un stéréotype d'une certaine vision de l'immigration italienne?
- Au passage du train, des ouvriers qui travaillaient sur la voie ont remarqué la présence des Piémontais: quels commentaires font-ils? De quelle façon ce dialogue peut-il avoir une vertu pédagogique sur le spectateur?
- On relèvera soigneusement dans les dialogues les allusions aux motifs de l'immigration: «Mon pays, c'est celui qui me fait bouffer» «Ça sent le pétrole (...) ça sent le boulot aussi». Quels autres motifs, possibles pour des Italiens de l'époque mussolinienne, ne sont pas énoncés?
- Pourquoi Toni est-il interpellé par les gendarmes à la sortie de la gare? De quelle manière se passe ce contrôle? Peut-on en déduire une hypothèse sur les limites du regard de Jean Renoir sur la société française de son temps?

2. *Travail sur l'ensemble du film*: on s'efforcera de localiser le plus précisément possible les repères d'espace et de temps.

- Le film a été tourné en 1934 et s'attache à un constat contemporain: quels éléments peut-on relever qui renvoient au contexte de ces années-là? (Le costume ouvrier – la casquette, le pantalon large, la large ceinture –, les allusions au chômage – quelle crise sévit-elle alors en Europe?) Quelles images du développement industriel peut-on identifier? le viaduc ferroviaire, l'allusion à l'odeur de pétrole (que l'on prendra soin de commenter dans son écart avec les sensibilités «écologiques» contemporaines), la carrière, etc.
- Quels éléments de la vie quotidienne paraissent révélateurs des niveaux de vie et des habitudes culturelles? Quels sont les premiers niveaux de motorisation auxquels peuvent accéder les ouvriers?
- Quels paysages ruraux peut-on découvrir? En quoi sont-ils témoins des permanences, d'une longue durée historique (ambiance méditerranéenne, la vigne, les oliviers – les travaux d'autrefois)?

- La vision de l'immigrant italien: on tentera d'en dresser le portrait physique et moral type, tel qu'il est dessiné dans le film. Renoir s'écarte-t-il des stéréotypes?
- Les années 30 ont vu en France une poussée xénophobe, alimentée par une certaine presse et des groupes d'extrême droite exploitant le climat de crise. On pourra relever les remarques hostiles aux étrangers, dont on remarquera qu'elles sont souvent proférées par des étrangers d'origine différente. On tentera d'expliquer ces phénomènes apparemment paradoxaux.

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

Critique externe de cette représentation, par la mise en relation avec d'autres documents: l'immigration italienne est particulièrement présente en France en Provence, dans le Dauphiné et en Savoie, en Alsace-Lorraine.

Le chemin de l'espérance (*Il camino della speranza*), de Pietro Germi

Italie, 1950, NB, 1 h 30

Thèmes repérables: chômage – conflits sociaux – migrations clandestines

A. Autour du film

Le réalisateur. Pietro Germi (1914-1974). Né à Gênes, dans une famille modeste, Pietro Germi a connu des débuts difficiles qui laisseront en lui à la fois la sensibilité aux humbles et le goût du réel. D'abord assistant de Blasetti, il vient à la réalisation en 1947. Dans la mouvance du néoréalisme, il réalise quelques films forts à préoccupations sociales, parmi lesquels *Il camino della speranza* est une de ses plus belles réussites en 1950. D'une certaine façon, il assure la transition entre les thématiques néoréalistes et la comédie à l'italienne avec une série de films jubilatoires où la satire et l'ironie s'appuient toujours sur une observation précise des travers de la société italienne de son temps. *Divorce à l'italienne*, *Beaucoup trop pour un seul homme* restent deux petits chefs-d'œuvre de malice décapante et de lucidité critique. Pour reprendre la formule du directeur de la Cinémathèque de Lausanne, Freddy Buache, Pietro Germi était «un observateur attentif, un artisan très honnête et un moraliste cordial». Souvent oublié au profit de réalisateurs plus prestigieux, Pietro Germi mérite d'être redécouvert.

Le scénario. Comme dans beaucoup de films italiens de cette époque, c'est le fruit d'un travail d'équipe. Si Pietro Germi apporte son goût du réel et son sens de l'authenticité, Federico Fellini et Tullio Pinelli introduisent une note de spiritualité: le long chemin devenant ainsi une métaphore pour la destinée humaine, en marche vers une improbable Terre promise. Le critique français André Bazin tenait leur travail pour «un des plus beaux scénarios italiens d'après-guerre sur le thème éminemment épique et, par là, cinématographique, de la marche vers la Terre promise». Le film obtint plusieurs prix à Cannes et à Berlin, même si le «happy end» a semblé artificiel à beaucoup de critiques.

B. Analyse du film

Le récit. En Sicile, au lendemain de la seconde guerre mondiale. La fermeture des solfatares condamnent au chômage et à la misère les derniers mineurs qui y exploitaient le soufre. Abusant de leur confiance, un prétendu recruteur de main-d'œuvre leur promet du travail en France. Ils se mettent en route avec leurs

familles. Mais de multiples obstacles se dressent sur leur itinéraire: ils sont abandonnés rapidement par leur guide et pris en chasse par la police à laquelle ils échappent à grand mal. Epuisés et démoralisés, certains décident de rentrer en Sicile, d'autres continuent malgré tout. Pour survivre, ils tentent d'obtenir des petits boulots le long du chemin: c'est ainsi que, sans le savoir, ils sont engagés dans un domaine agricole pour briser la grève des journaliers. Ils sont chassés par les grévistes, sous les insultes et les coups. Les derniers rescapés parviennent enfin, au prix de mille souffrances, dans les sentiers des Alpes, en pleine tempête de neige. Mais la frontière est gardée. Un officier de chasseurs alpins se montre compréhensif et humain: ont-ils enfin abordé la Terre promise?

Directions de recherches

- On pourra reprendre l'essentiel des questions proposées dans l'introduction générale¹. On notera que ce qui peut paraître le plus intéressant dans un travail scolaire sur ce film réside dans la confrontation de la société italienne contemporaine avec ce passé révolu. L'Italie aujourd'hui est confrontée à une immigration clandestine ou à de grandes vagues de réfugiés balkaniques: ce film peut être l'occasion de provoquer une prise de conscience pour un jeune public.
- On insistera particulièrement sur les conditions économiques et sociales du Mezzogiorno en 1950 telles que les montrait ce film. On s'attachera à relever les multiples détails de la vie quotidienne qui se sont transformés.
- On rappellera les flux migratoires siciliens ou du sud de l'Italie: leur importance quantitative, leurs principales pulsations chronologiques, les destinations privilégiées (ce n'était pas la France!).
- Les péripéties du voyage seront également remises dans le contexte du temps. On pourra comparer la séquence où les migrants siciliens sont appelés à briser la grève des ouvriers agricoles avec la scène tout à fait similaire des *Raisins de la colère* de John Ford, d'après Steinbeck, en 1939.
- On pourra également réfléchir à l'image de la France, terre d'espérances, telle qu'elle est suggérée par le film. En quoi cette image était-elle illusoire? En quoi comportait-elle une part de vérité? Comment faut-il interpréter l'attitude généreuse de l'officier de chasseurs alpins? A propos de quels événements récents cela peut-il faire réfléchir le spectateur d'aujourd'hui? Quels groupes humains tentent aujourd'hui de franchir illégalement les frontières alpines? Pourquoi et comment?

Synthèse. Reprendre l'ensemble des observations ci-dessus pour en dégager les lignes de force.

1. p. 127.

Elise ou la vraie vie, de Michel Drach

France-Algérie, 1970, couleur, 1 h 44

*Thèmes repérables: immigration – condition ouvrière – racisme –
décolonisation – rapports hommes/femmes*

A. Autour du film

Le réalisateur. Michel Drach (1930-1990). Après des études aux beaux-arts, il devient l'assistant du cinéaste Jean-Pierre Melville. Dès vingt et un ans, il tourne des courts métrages, avant de se lancer, en 1959, dans le sillage de la Nouvelle Vague, dans son premier long métrage, un film policier qui obtient le prix Louis-Delluc. Il épouse la comédienne Marie-José Nat, à qui il confie des rôles à sa mesure, dans de beaux films comme *Amélie ou le temps d'aimer*, et surtout *Elise ou la vraie vie*. Mais ces films remarquables ne connaissent qu'un succès d'estime. *Les violons du bal* (1974) reste un film très personnel et très émouvant: Michel Drach fait revivre ses souvenirs de petit garçon juif pour évoquer les drames de l'antisémitisme pendant l'Occupation. On lui doit encore un vigoureux plaidoyer contre la peine de mort, *Le pull-over rouge*, d'après la célèbre contre-enquête de Gilles Perrault.

Auteur intime, peu médiatique, souvent méconnu par la critique, son œuvre pleine de sensibilité est sans doute à redécouvrir et à réévaluer.

Le scénario est une adaptation du roman du même titre de Claire Etcherelli. Michel Drach y travailla avec la collaboration de Claude Lanzmann, à qui l'on doit plus spécialement l'écriture des dialogues. Les comédiens Marie-José Nat, Mohammed Chouikh, Jean-Pierre Bisson se sont particulièrement investis dans ce récit humaniste.

L'accueil du public. Le film, initiative courageuse, en partie soutenu financièrement par l'Algérie, évoque une période sombre et controversée de l'histoire contemporaine française: la guerre d'Algérie, vécue en métropole et en milieu ouvrier. Présenté au festival de Cannes en 1970, le film rencontra un peu moins de 150000 spectateurs à sa sortie en novembre. Dans le climat des années post-68, il fut un peu sommairement étiqueté film «politique», ce qui était une publicité à double tranchant, attirant les militants, mais risquant de décourager la masse du public du samedi soir... Peu diffusé par les télévisions, ne jouissant pas d'un statut de film pour cinéphiles, il est aujourd'hui très oublié. Il a pourtant beaucoup marqué tous ceux qui l'ont vu à sa sortie.

B. Analyse du film

Le récit. Entre l'automne 1957 et le printemps 1958, à Paris, alors que la guerre d'Algérie trouble les consciences et empoisonne l'atmosphère politique et sociale du pays.

Elise, une jeune fille de Bordeaux, monte à Paris pour trouver du travail: elle y rejoint son frère Lucien, ouvrier dans une grande usine de construction automobile. Lucien est un militant ouvrier, engagé notamment dans la lutte pour la paix en Algérie. Elise, sans ressources, se fait embaucher à l'usine, où elle découvre le travail à la chaîne comme OS. Les tâches sont pénibles, répétitives, dans le bruit des machines. Le soir, elle est terrassée par la fatigue.

Elise travaille dans un atelier où les immigrés sont nombreux. Beaucoup sont d'origine algérienne. Elle est attirée par l'un d'eux, Arezki. Mais leur amour est en butte au racisme latent et aux tracasseries policières. Arezki, militant algérien, est sans cesse inquiété, humilié par la police, et l'indignation et la révolte d'Elise sont impuissantes. La «vraie vie» ne fait pas de cadeaux; son frère Lucien meurt tragiquement, son amant est emprisonné. Restée seule et sans ressources, elle doit retourner à Bordeaux: mais elle a gagné en lucidité et en courage...

Partis pris et point de vue. Le film est à resituer avec précision dans son double contexte. Réalisé en 1970, il est soumis directement à l'influence des événements de mai-juin 68: le cinéma devient témoin et combattant, il se veut délibérément film engagé, cultivant une fidélité documentaire. C'est un cas rare dans le cinéma français de ces années-là, «rétif malgré l'environnement intellectuel gauchiste à la description critique de la vie quotidienne des ouvriers, des immigrés», comme le soulignait Freddy Buache, le directeur de la Cinémathèque suisse de Lausanne. Il comprend un vrai travail de reconstitution historique, en s'attachant aux conditions de travail dans les usines, aux conditions d'existence des immigrés dans les bidonvilles ou dans le quartier de la Goutte d'or. Contrôles au faciès, rafles, détentions arbitraires, humiliations, toutes les pratiques malheureusement courantes de la police française de l'époque sont exposées, avec une indignation contenue et sans grandiloquence, ce qui rend la dénonciation d'autant plus efficace. Le racisme latent d'une partie de la classe ouvrière, son utilisation par la maîtrise sont montrés, sans complaisance. Mais le film est aussi un appel à la fraternité humaine et un acte de foi en l'amour qui peut exister malgré tous les obstacles et préjugés.

Directions de recherches

1. *La dure condition de l'OS (ouvrier spécialisé)*
 - Les multiples séquences tournées dans les ateliers de construction automobile ont une réelle valeur documentaire: on pourra donc y faire observer les modalités du travail à la chaîne, aussi bien dans l'organisation technique (ordre de montage des pièces, déplacement des carrosseries, outillage...)

que dans les conséquences sur le travail ouvrier (travail parcellisé «en miettes», cadences, bruit, pénibilité du poste, etc.).

- Ce type de travail est-il attrayant, en période de plein emploi (au début des années 70)? Pourquoi l'entreprise doit-elle/peut-elle recruter massivement pour ce type de postes des OS immigrés, ou des femmes?

2. *Les conditions de vie quotidienne: alimentation, transports*

- Les conditions de vie d'Elise ou de ses camarades semblent parfois acceptables: dans quel domaine semblent-ils disposer d'un réel pouvoir d'achat? Comment se déplacent-ils? Quels sont en revanche leurs plus graves problèmes au quotidien? Décrire avec précision les habitats: chambres, foyers...
- On se livrera, si possible, à une comparaison de quelques pages descriptives du roman de Claire Etcherelli avec les images qu'en a tirées le réalisateur (par exemple la scène du retour du travail d'Elise).

3. *L'immigré algérien, un bouc émissaire?*

- On recherchera d'abord toutes les informations que donne le film, par les dialogues ou les images, sur le personnage d'Arezki: ses origines exactes, les conditions de sa venue en France, les allusions qu'il peut faire sur son pays, sa famille, etc. Quelle est, en 1957-1958, sa nationalité? Quelle est sa position dans le processus de décolonisation? Révèle-t-il les raisons de son engagement politique? Quels rapports entretient-il avec ses camarades algériens?
- Le film évoque-t-il beaucoup ses croyances, ses pratiques religieuses? La religion musulmane semble-t-elle structurer son identité? On s'attachera, avec les précautions qui s'imposent, à pointer les évolutions sensibles dans ce domaine depuis la trentaine d'années écoulées depuis la réalisation du film.
- Les interventions des autorités, à l'intérieur de l'usine (contremaîtres, etc.), ou à l'extérieur (police). Les contrôles sont fréquents à l'époque, pourquoi? Mais comment, dans le film, sont-ils représentés?

On relèvera, dans l'attitude des autres ouvriers, des symptômes de racisme haineux ou larvé. Comment, à l'époque, ces réactions sont-elles amplifiées par les événements? Par qui sont-elles combattues? Quelles sont les argumentations politiques que tente de faire avancer Lucien? A quelles comparaisons avec d'autres situations historiques procède-t-il? Avec quel succès auprès de ses camarades?

La liaison d'Arezki et d'Elise est-elle acceptée? On recherchera et commentera les principales réactions de tous ceux, Français ou Maghrébins, qui connaissent les deux amants.

La critique externe de ces représentations, par la mise en relation avec des documents historiques traditionnels est indispensable, dans ce cadre historique particulièrement sensible aujourd'hui encore. On recherchera des témoignages de cette époque, en veillant à créer une réelle confrontation critique des mémoires.

Etrangers au Paradis

Pain et chocolat (Pane e cioccolata), de Franco Brusati

Italie, 1973, couleur, 115 mn

Thèmes repérables: phénomènes migratoires – réactions xénophobes – assimilation/intégration

Photographie d'illustration: Nino Manfredi et ses superbes cheveux blonds.

A. Autour du film

Le réalisateur. Franco Brusati, écrivain et homme de théâtre italien, né à Milan en 1922, fut d'abord un jeune journaliste prometteur, à l'issue de brillantes études internationales de droit en Italie, en Angleterre et en Suisse. (Il se réfugia en Suisse durant la seconde guerre mondiale pour échapper aux Allemands.) Il devint à Rome l'assistant de Rossellini et écrivit une série de scénarios dans les années 50 et 60. Il transcrivit aussi en italien les dialogues des films de Truffaut et de René Clair. S'intéressant plutôt au théâtre, il ne réalisa que sept films. *Pain et chocolat* est incontestablement son meilleur film.

Le contexte. La Suisse prospère des années 60 et 70 ne connaît pratiquement pas le chômage, mais une relative pénurie de main-d'œuvre en raison de sa réussite industrielle. Cet îlot de richesse au cœur de l'Europe représente pour des Européens plus pauvres une sorte de paradis moderne où l'on peut gagner correctement sa vie. En 1972, le total d'étrangers résidant en Suisse dépassait pour la première fois le million et représentait entre 16 et 17 % de la population totale.

Parmi ces étrangers, une grande majorité d'Italiens (40 %), puis des Espagnols (10%), des Yougoslaves, des Turcs, etc. Car si l'économie italienne avait connu depuis la mise en place du Marché commun un incontestable décollage, le sous-développement chronique du Mezzogiorno continuait à alimenter de forts courants migratoires vers l'Italie industrielle du Nord et, au-delà, vers l'Allemagne, la France, la Suisse, etc. Au début des années 70, lorsque est tourné le film, l'Italie reste le plus important pays fournisseur de travailleurs immigrés en Europe.

Aujourd'hui, on le sait, ces flux d'émigration se sont taris, et l'Italie devient à son tour terre d'accueil pour une main-d'œuvre étrangère balkanique ou africaine particulièrement démunie. Ces exodes massifs ont marqué les consciences italiennes: «Je viens d'une famille d'émigrants et je sais ce qu'est le fait de déraciner un homme», déclarait Nino Manfredi, l'acteur du film. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir que le cinéma italien s'est appliqué à évoquer la figure du travailleur émigré avec une récurrence que l'on ne retrouve pas dans beaucoup

d'autres cinématographies, sauf peut-être dans le cinéma américain. Scénaristes et réalisateurs ont abordé le double cas de figure qui caractérise le migrant italien: le déraciné du Sud vers le Nord, et l'exilé au-delà des frontières.

L'accueil du public. Franco Brusati a voulu aborder les thèmes difficiles du déracinement, de la solitude, sous l'aspect d'une comédie pour «faire un bon film populaire». Le choix du comédien Nino Manfredi, apprécié pour ses rôles de comédie, est significatif. Pourtant le film fut un relatif échec commercial.

Il est à noter que le film ne fut diffusé en France que quatre ans après sa sortie en Italie, mais avec une excellente critique et un réel succès d'estime. Il serait particulièrement intéressant de connaître les réactions du public suisse.

B. Analyse du film

Le récit. Nino Garofoli est un immigré italien en Suisse. Employé à l'essai comme serveur dans un restaurant, en concurrence avec un autre immigré, «le Turc», il utilise son temps libre en promenades dans la ville, au cours desquelles sa désinvolture et son allure méditerranéenne provoquent souvent la méfiance des Suisses. Son renvoi du restaurant le prive de permis de séjour, mais il peut compter sur la tendresse et l'aide d'Eléna, sa voisine, réfugiée politique grecque. Valet de chambre d'un milliardaire, il perd toutes ses économies avec le suicide de celui-ci. A nouveau sans emploi, il songe au retour en Italie avant d'accepter un travail clandestin dans un abattoir de poulets. Les cheveux teints en blond, il tente de se faire passer pour un Européen du Nord. Mais il regarde à la télévision, dans un bistrot populaire, une rencontre de football Italie-Suisse. Sous les commentaires xénophobes de ses voisins, comment retenir son enthousiasme de supporter latin? Une querelle éclate, la police l'arrête et l'expulse de Suisse. Mais il reviendra...

Partis pris et point de vue. Avec *Pain et chocolat*, Franco Brusati livre le portrait d'un travailleur italien immigré en Suisse, sous une forme comique qui n'exclut pas la gravité caractéristique de la comédie italienne de ces années-là. A travers la satire souvent acide, parfois féroce, il signe un constat social qui aborde les problèmes, rarement évoqués au cinéma, de l'immigration. Le scénario particulièrement bien construit analyse avec subtilité la condition immigrée dans ses différentes composantes, et cela du point de vue de l'immigré, avec son regard.

Repérage des différentes thématiques liées à la condition d'immigré

Deux méthodes sont possibles: avec une classe solide et accoutumée à ce genre de travail, l'enseignant pourra se contenter de donner les objectifs généraux avant le visionnement du film et de relever ensuite les observations des élèves, en les amenant à la hiérarchisation des thèmes. Avec un groupe moins habile à ce genre d'exercice, l'enseignant devra déterminer au préalable des thèmes à

privilégier pour lesquels un questionnement adéquat servira de guide; à titre d'exemple:

- Comment les mécanismes de l'exploitation sont-ils démontés dans le film?
- D'où provient l'ensemble du personnel de service du restaurant, mais quelle est l'origine de l'encadrement?
- Comment la compétition est-elle organisée entre les travailleurs immigrés?
- De quelle manière la précarité de leur situation est-elle utilisée?
- Quelles sont au fil du film les différentes formes d'habitat pour les immigrés?

Mais le réalisateur ne se contente pas de souligner les aspects matériels de la situation des immigrés, il en explore aussi les conséquences psychologiques et psychiques. Le deuxième thème à explorer sera celui de l'aliénation des individus pris dans les mécanismes de l'émigration.

Le film livre aussi un point de vue sur une certaine idée de la Suisse et de l'italianité. Deux thèmes supplémentaires à proposer aux recherches des élèves.

Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf), de Rainer Werner Fassbinder

RFA, 1973, couleur, 1 h 33

Thèmes repérables: immigration – xénophobie – choc traditions/modernité – émancipation féminine

A. Autour du film

Le réalisateur. Rainer W. Fassbinder (1945-1982). De la jeune génération de cinéastes allemands surgie à la fin des années 60, Fassbinder est resté sans doute le plus percutant, le plus subversif, le plus fort, le plus discuté aussi.

On sait que cet enfant de l'après-guerre eut une adolescence agitée: enfant du divorce, utilisé par son père pour gérer des studios loués à des immigrés, il découvre ce monde difficile et marginal qui le fascine. Il y connaît sa première liaison homosexuelle, qui à l'époque fait scandale. Il fait trente-six métiers, un peu de journalisme, du théâtre.

En 1967, il rejoint comme acteur puis metteur en scène la troupe novatrice de l'Action-Theater. Il écrit sa première pièce, *Katzelmacher*. Mais dès 1968, il fonde avec d'autres membres de la troupe, dont Anna Schygulla, l'Antitheater. Il tourne ses premiers films. Crée dès 1970 sa société de production, travaille pour la télévision, tourne très vite et beaucoup. C'est le début d'une activité fébrile, avec trente-neuf films réalisés: «Faire beaucoup de choses plutôt que de grandes choses.»

Dans ses premiers films, il s'attachait à décrire avec hargne le revers d'une Allemagne de la prospérité et de la réussite: les exclus de la société d'abondance et de conformisme – homosexuels, prostituées, travailleurs immigrés, ratés en tous genres, inadaptés.

Le scénario. Le scénario est un travail original et personnel de Fassbinder. Certes, le thème général reprend celui de *Tout ce que le ciel permet* de Douglas Sirk, dont on sait que Fassbinder admirait la puissance mélodramatique. Mais l'ancrage dans la réalité allemande, la dénonciation du racisme rampant sont des apports fondamentaux de Fassbinder. Il est en outre probable qu'il exorcise aussi des souvenirs douloureux de sa jeunesse: tombé amoureux de Jorgos, un réfugié grec, Fassbinder avait vu cette liaison scandaliser sa mère et il avait souffert de cette preuve d'intolérance.

Présenté au festival de Cannes en 1974, le film attira l'attention générale sur la personnalité sulfureuse de Fassbinder, qui avait déjà réalisé une douzaine de films.

B. Analyse du film

Le récit. Une Allemande, Emmi, veuve sexagénaire, vit modestement en faisant des ménages. Elle souffre de la solitude: elle a bien trois enfants, mais ils sont mariés et peu présents. Dans un café, elle rencontre par hasard Ali, un travailleur immigré marocain de trente ans de moins qu'elle. Elle s'éprend de l'étranger, homme doux et serviable, et l'épouse. Autour d'eux, les réactions vont de l'incompréhension médisante à la haine ouverte. Les enfants d'Emmi sont réprobateurs, les voisines s'indignent, les collègues de travail se déchaînent en blagues injurieuses, etc.

La vie du couple est affectée par ce climat d'intolérance et de racisme ordinaire. Ali finit par mourir dans cette Allemagne qui a refusé de l'accueillir, d'un ulcère à l'estomac, pour avoir gardé sa douleur secrète et ne pas avoir voulu reconnaître son erreur sur ce pays.

Partis pris et point de vue. «Avant, quand je faisais des films où les représentants des minorités étaient les bons et les autres les mauvais, la société appréciait beaucoup mes films. Mais lorsque j'ai eu l'idée, beaucoup plus juste, de montrer les minorités telles qu'elles sont devenues à cause de la société, avec tout ce qu'il y a de faux dans leur manière de se comporter, alors là, on n'a plus aimé mes films» – R. W. Fassbinder¹.

Suggestions de recherches

1. *Le racisme ordinaire*

- La relation d'Emmi et d'Ali sert de révélateur à toute une série de pulsions racistes des gens qui connaissent le couple. Au moment de la première rencontre, dans le bar, Emmi était-elle totalement indemne de tous préjugés? A quelle génération appartient-elle? Quel endoctrinement pourrait-elle avoir subi et intégré? Comment, pourquoi, le dépasse-t-elle?
- On relèvera les attitudes et comportements à caractère raciste, en essayant d'en dresser une typologie sommaire, de l'hypocrisie sournoise à l'agression physique, de la blague de mauvais goût à l'insulte caractérisée. Quels sont les différents protagonistes impliqués (amis, voisins, collègues, etc.) et quel peut être pour chacun d'eux le moteur fondamental de son attitude (réactions primaires, arguments «rationnels», jalousie sexuelle, fantasmes sécuritaires, discours identitaires, etc.)?

1. Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Editions des Cahiers du cinéma, cité dans *Télérama* n° 2342, 30 novembre 1991.

- Peut-on relever des comportements de sympathie à l'égard d'Ali? Sont-ils dépourvus de toute ambiguïté?
 - Les autorités allemandes – la police par exemple –, les institutions participent-elles au renforcement de ce climat xénophobe? Pourquoi?
 - Dans le cadre de ce travail, on s'attachera tout particulièrement aux membres de la famille proche d'Emmi. Les motivations de leur opposition à la liaison d'Emmi peuvent être différentes. Pourquoi?
2. *Un immigré victime et acteur de son aliénation?*
- On s'attachera tout d'abord à définir le plus précisément possible le personnage d'Ali créé par Fassbinder: pays d'origine, raisons données ou non de son séjour en Allemagne, insertion dans la société allemande, conditions de vie et de travail.
 - A partir de la citation de Fassbinder, on tentera d'analyser de quelle façon Ali est en partie responsable du sort qui est le sien. Quelle est notamment la métaphore lisible dans sa maladie? Ce travail difficile devra être mené avec des élèves d'une certaine maturité, disposant en outre de quelques bases d'une vraie réflexion philosophique.

Bako, l'autre rive, de Jacques Champreux

France-Sénégal, 1978, couleur

Thèmes repérables: la condition ouvrière – les migrants

A. Autour du film

Le réalisateur. Jacques Champreux (né en 1930) est surtout connu comme scénariste. Il est le descendant d'une famille de gens du cinéma: son père, Maurice Champreux, était un excellent opérateur. Surtout, son grand-père fut un des pionniers du cinéma d'avant la guerre de 1914: Louis Feuillade. C'est d'ailleurs dans la grande tradition du feuilleton populaire que Jacques Champreux devait écrire ses meilleurs scénarios, travaillant notamment avec Franju pour *Judex* et *Les nuits rouges*, et réussissant quelques feuilletons télévisés remarquables avec Pierre Prévert. De façon très surprenante, sa seule réalisation se situe dans une vision quasi documentaire sur un sujet réputé totalement non commercial: l'immigration clandestine des travailleurs d'Afrique noire en France. Pour donner plus d'authenticité à son projet, Jacques Champreux a obtenu la précieuse collaboration de Cheikh Doukouré pour l'écriture du récit et des dialogues.

Le contexte de réalisation. A la fin des années 70, au moment où Jacques Champreux parvient à réaliser son film, la question de l'immigration africaine en France se pose avec une acuité particulière. Dans les pays d'Afrique noire du Sahel, les conséquences des grandes sécheresses de ces années-là – perte du bétail, désertification – a accru de manière explosive l'exode rural. Pour beaucoup de communautés villageoises, le départ des jeunes vers l'Europe est une chance unique de salut... En France en revanche, les années de croissance rapide sont terminées depuis les chocs pétroliers. Le développement du chômage est douloureusement ressenti par l'opinion publique. Les questions de l'immigration commencent à être exploitées et manipulées dans le débat politique. Au début de son septennat (1974-1981) le Président Giscard d'Estaing avait voulu instaurer une image plus libérale et plus détendue de sa fonction: il avait alors reçu à sa table des immigrés maliens, éboueurs de la ville de Paris. Mais ces bonnes dispositions de départ sont assez rapidement oubliées. Les tensions sociales nouvellement nées de la crise forment un cadre propice au développement d'une démagogie populiste prenant de plus en plus souvent à partie les immigrés, notamment les Africains. C'est assez dire le courage de l'équipe de réalisation du film!

B. Analyse du film

Le récit. Quelque part dans le Sahel ravagé par la sécheresse. Malgré les peurs de sa fiancée, Boubacar le Bambara, en accord avec la communauté villageoise, décide de partir en France où se trouve déjà son frère, dans l'espoir d'y travailler et de pouvoir envoyer de l'argent au village.

Il ne sait pas encore qu'il s'engage dans un interminable périple, qui le mènera de Dakar en Mauritanie, du Maroc espagnol à Barcelone, et enfin en France... Pour avoir tenté de s'embarquer sur un navire français à Dakar, il a été frappé et volé. Il se résigne à emprunter des filières clandestines. C'est le début d'un voyage au bout de la nuit: il est impitoyablement rançonné par des escrocs, il est humilié par des passeurs méprisants, il est dépouillé de ses derniers sous par des marchands de sommeil sans scrupule. Et cela toujours sous la menace des diverses polices qui traquent les clandestins.

Malgré tout, Boubacar trouve quelquefois sur son chemin un peu de fraternité et de solidarité.

Avec quelques compagnons d'infortune, il traverse les Pyrénées sous la neige. Il arrive enfin à Paris. Au petit matin, on le découvre au bas d'un escalier, mort d'épuisement.

Partis pris et point de vue. Le grand intérêt du film de Jacques Champreux est, on l'aura compris, de placer l'ensemble de son récit sous le point de vue de l'immigré africain lui-même. Du Sahel à Paris, la caméra ne quitte jamais le malheureux Boubacar. Le récit dépouillé est entièrement inspiré de faits réels, mis en scène avec simplicité, sans recherches esthétiques, sans pathos larmoyant. De là une formidable impression d'authenticité et, pour beaucoup d'adolescents français, la découverte effarante de l'exploitation abominable de ces esclaves «volontaires» par de nouveaux négriers, parfois issus de leurs propres ethnies.

Deux séquences à commenter

1. *Les mécanismes de départ*

- Quelles sont les premières images du film? De quoi sont-elles l'illustration à la fois réaliste et symbolique? Quelles circonstances climatiques particulières sont ici en cause?
- Quel est le pays en question? Quel était auparavant son statut par rapport à la France?
- Comment se prennent les décisions de départ? Est-ce un désir individuel? Comment se déroule l'assemblée villageoise, sous quelle direction? Quels sont les arguments échangés? Quels hommes possèdent en définitive l'autorité?
- Une filière d'émigration existe déjà: quel membre de la famille est déjà parti? Comment a-t-il rendu compte de son expérience? Les nouvelles qu'il envoie sont-elles une incitation au départ? Pourquoi?

- Les conséquences de ces départs sur les sociétés africaines sont-elles abordées dans le film?
- Peut-on en imaginer quelques-unes? Ces sociétés de départ sont-elles déstabilisées par le départ des plus jeunes, des plus valides, des plus entrepreneurs?
- L'ensemble des traditions, des coutumes qui assuraient la cohésion du groupe pourront-elles subsister longtemps? Pourquoi?
- Quel déséquilibre démographique est introduit dans la population du village?

2. *Les mésaventures de l'incroyable voyage*

- Un travail cartographique minutieux permettra de suivre l'itinéraire de Boubacar et d'estimer le grand nombre de kilomètres ainsi parcourus.
- On identifiera les divers modes de transport utilisés: autobus, marche, taxibus, camions, pirogue, bateaux...
- On relèvera les nombreux paiements que Boubacar est contraint de donner aux patrons des filières ou aux passeurs. Servent-ils seulement à rétribuer des transports?
- Plus Boubacar croit approcher du but, plus les difficultés s'accumulent: en quoi le séjour à Barcelone est-il une épreuve particulièrement pénible? Quelles dernières illusions Boubacar perd-il à cette occasion?
- Dans ses épreuves, Boubacar rencontre quelques marques de la solidarité africaine: lesquelles, et à quelles occasions?
- On décrira enfin la traversée des Pyrénées: quels autres grands exodes de population avait dans un passé récent connu cette frontière? Pourquoi est-elle particulièrement pénible pour ces immigrés africains?

Trois regards d'immigrés: être turc en Allemagne

Introduction à «Allemagne, patrie amère», «40 m² d'Allemagne» et «Tête de Turc»

On trouvera ici quelques éléments pour un travail dont l'intérêt est grand, mais qu'il est difficile de mettre en œuvre dans les horaires contraignants des disciplines scolaires¹. Mais ce peut être une direction fructueuse de recherches confiées à des groupes d'élèves ou d'étudiants, dans un cadre plus souple (travaux dirigés, clubs de foyers sociaux-éducatifs, ateliers universitaires, etc.).

Il s'agit en effet de comparer trois films, réalisés à moins de dix ans d'intervalle, qui adoptent tous les trois le point de vue de l'immigré turc confronté à la société allemande. Deux de ces films, qui assument leur statut de fiction, ont été réalisés par des cinéastes turcs, vivant ou ayant vécu en Allemagne. Le troisième, «document filmé», est l'œuvre étonnante du journaliste allemand Günter Walraff, métamorphosé en ouvrier turc anonyme, pour un reportage-vérité sans concession sur l'exploitation des immigrés.

Suggestions pour une étude comparative

Les trois films ont en commun, nous l'avons dit, de présenter l'immigration turque en Allemagne non pas du point de vue des Allemands, mais du point de vue des immigrés. Cependant, sans même parler de la spécificité des personnages et des récits, les films ont des approches, des propos et des styles tout à fait différents. Ce qui sera peut-être une première surprise pour certains élèves: les immigrés ne sont pas réductibles à une catégorie sociologique, ils ne sont pas réductibles à une identité «ethnique». Ils peuvent connaître toute la complexité et les contradictions de la condition humaine.

Le travail d'analyse devra donc faire apparaître de quelle manière ces immigrés espèrent et redoutent tout à la fois la vie nouvelle qui s'offre à eux, et de quelle manière ils peuvent ou non s'intégrer à la société où ils ont, malgré tout, choisi de vivre.

- On s'attachera à décrire d'abord, en se fondant sur une observation précise des images, les aspects les plus simples, parfois les plus révélateurs, de leur vie quotidienne: quels sont leurs travaux, leurs emplois? Gagnent-ils correctement leur vie? Quels modes de consommation gardent-ils, ou modifient-ils? Quels sont leurs rêves de consommation? Ont-ils des loisirs, et lesquels? Que mangent-ils, et où?
- Ont-ils une vie affective, relationnelle? Avec des ami(e)s de la même origine? Avec des Allemands, avec d'autres immigrés?

1. Cette partie a été préparée en collaboration avec Fauk Günalty, le représentant de la Turquie à Eurimages (Fonds européen de soutien à la coproduction et à la diffusion des œuvres de création cinématographiques et audiovisuelles) (voir le site <http://culture.coe.fr/eurimages>).

On mettra particulièrement en valeur:

- ce qu'ils sont amenés à subir, en distinguant ce qui provient de la société «d'accueil» (exploitation économique, exclusion de type raciste, méfiance ou indifférence) de ce qui est généré par leurs propres mécanismes psychologiques et culturels (repli sur sa communauté, hantise de la perte d'identité, machisme et peur de la femme, etc.);
- la richesse ou non de leur double appartenance culturelle. Quelles valeurs essentielles conservent-ils? Peuvent-ils les faire partager, même dans une faible mesure, à la société d'accueil? Quels préjugés perdent-ils peu à peu? Quelles modifications de leur mode de vie ou de leur mentalité apparaissent le plus nettement?
- évoquent-ils le pays natal, et comment? Y reviennent-ils? Comment sont représentés ces retours?
- on attachera une importance particulière à la façon dont les réalisateurs terminent leur film: est-ce sur un message d'espoir? un appel à la lutte? un désenchantement amer? une condamnation de tel ou tel mode de vie? une volonté de revenir au pays, de s'implanter définitivement?

Allemagne, patrie amère (Almanya aci vatan), de Serif Gören

Turquie, 1979, couleur

*Thèmes repérables: immigration – le regard de l’immigré sur la société
d’accueil – rapports hommes/femmes – aliénation économique –
aliénation morale*

Le réalisateur. Serif Gören est né en 1944, à Iskeçe en Anatolie. Il commence à travailler dans le monde du cinéma comme monteur – ses films gardent tous la trace de son goût et de son habileté au montage. Il est ensuite l’assistant du grand cinéaste Yılmaz Güney, qu’il remplace sur le tournage de *Yol* pendant son incarcération: même s’il a respecté les directives générales de Güney, il est le véritable auteur de ce film qui obtient une palme d’or méritée au festival de Cannes en 1982. Il était passé à la réalisation de ses propres sujets dès 1976, et les années 80 sont pour lui marquées par quelques films très réussis dans le genre «westerns anatoliens», comme *Derman* ou *Le sang (Kan)*: il sait filmer au mieux la beauté des grands espaces et rendre compte des conflits inévitables entre la modernité et les codes d’honneur claniques archaïques, mais fascinants.

Son film *Allemagne, patrie amère*, n’est sans doute pas un chef-d’œuvre, mais, tiré de son expérience et des multiples récits des immigrés, c’est un constat ironique sur les difficultés de l’insertion des Turcs dans une société qui les attire et les repousse tout à la fois. Le ton, amer ou drolatique, est assez proche de celui des comédies à l’italienne.

Le récit. Le film suit de manière linéaire les petits événements qui constituent la trame quotidienne de la vie d’un ouvrier turc dans une grande ville allemande. Des convoitises devant l’abondance des magasins aux effarements devant les sex-shops, la confrontation de l’immigré de fraîche date avec les excès de la société de consommation est parfois drôle, souvent sinistre. Puis il y a les conditions de vie difficiles, l’habitat presque insalubre, le travail épuisant et peu gratifiant, tout ce que l’on cachera d’ailleurs dans les récits avantageux que l’on fera en Turquie, où l’on rêve de revenir à l’occasion des vacances avec une grosse voiture, signe incontestable de réussite. Il y a aussi l’expérience de l’humiliation, du mépris, de l’exploitation. Et les rapports difficiles avec les femmes. Mais aussi, à l’occasion d’un mouvement de protestation, la découverte de la solidarité.

(Voir p. 153-154 pour le travail comparatif à faire.)

40 m² d'Allemagne (40 Quadratmeter Deutschland), de Tevfik Baser

Allemagne, 1986, couleur

*Thèmes repérables: immigration – le regard de l’immigré sur la société
d’accueil – rapports hommes/femmes – aliénation économique –
aliénation morale*

Le réalisateur. Tevfik Baser est un jeune réalisateur turc qui vit et travaille en Allemagne et en Suisse depuis le début des années 80. A ce titre, il est un observateur particulièrement bien placé des problèmes matériels, des traumatismes psychologiques, des échecs ou des réussites de ses nombreux compatriotes attirés par la prospérité économique allemande. Il a de plus su exprimer le thème de l’émigration dans une forme cinématographique particulièrement personnelle, en y revenant sans cesse, de manière quasi obsessionnelle, dans son œuvre. En effet, si *40 m² d’Allemagne* est son premier long métrage, en 1986, ses films suivants *Adieu au faux paradis*, *Au revoir étrangère* continuent de travailler ses thèmes favoris qui se focalisent autour des déracinements: incommunicabilité, enfermement, injustice sociale.

Le scénario est une création personnelle de Tevfik Baser, qui se veut l’auteur complet de ses films.

Le récit. Une jeune femme anatolienne quitte la campagne profonde où elle a vécu ses années d’enfance pour rejoindre son époux, travailleur immigré en Allemagne. Mais elle ne pouvait s’attendre au sort qu’il lui réserve. Craignant pour sa jeune femme qu’il croit incapable de se déplacer dans une ville inconnue, redoutant surtout les influences néfastes d’une modernité sans doute séduisante, le mari l’enferme jour après jour dans le petit appartement de 40 m². Quatre murs, une fenêtre donnant sur la cour: tel sera l’univers clos de la jeune femme. Un seul espoir d’échanges, de communication: une petite fille, qui habite en face de la fenêtre. Mais les voisins, pour d’autres motifs, ne sont pas moins hostiles que son mari.

(Voir p. 153-154 pour le travail comparatif à faire.)

Tête de Turc (Ganz unten), de Günter Walraff et Jörg Gförer

Allemagne, 1986, couleur, avec des séquences en NB

*Thèmes repérables: immigration – le regard de l’immigré sur la société
d’accueil – rapports hommes/femmes – aliénation économique –
aliénation morale*

Le réalisateur. Günter Walraff. Né en 1942, ce personnage inclassable connu son heure de gloire dans l’Allemagne des années 70 et 80. Journaliste d’investigation, il se spécialise dans des enquêtes critiques qui le conduisent à travailler sous des noms d’emprunts dans différentes usines et industries. De ces premières expériences d’immersion dans ce milieu, il tire un livre en 1970.

En 1974, il effectue un séjour dans la Grèce des colonels pour soutenir les prisonniers politiques. Il est arrêté et passe quatorze mois en détention: il subit des tortures. En 1977, il est journaliste clandestin au journal *Bild*, ce qui lui permet de dévoiler les méthodes peu honorables de la presse de Springer. Cela lui vaut un procès retentissant, où il obtient gain de cause.

Puis, après avoir très longuement mûri le projet, il choisit de vivre deux ans sous l’identité d’Ali, travailleur turc immigré. Le livre qui en résulte est vendu à 2 millions d’exemplaires. Le film clandestin qu’il a réussi à tourner avec l’aide du réalisateur Jörg Gförer fait scandale: les mécanismes de surexploitation des immigrés s’y dévoilent au grand jour.

Le film et la méthode. Pour mener son enquête, Günter Walraff s’est «déguisé» en Ali: teint mat, chevelure et moustaches noires, lentilles foncées, langage chaotique, obtenu à force d’entraînement, en utilisant un patois de la région de Cologne. Anonyme parmi les anonymes, Walraff a expérimenté en personne la logique d’exploitation et d’exclusion qui s’applique à tous les Ali du monde.

Pour fixer le témoignage de cette longue enquête, vite devenue marche douloureuse dans les soutes d’une société industrielle moderne, Walraff et Gförer ont utilisé une caméra ultra-sensible cachée dans une sacoche. L’image, souvent floue et médiocre, souligne malgré tout de manière accablante la force du constat social.

La première partie du film intitulée «Avec des yeux d’étranger» découvre les multiples aspects de la vie d’un travailleur immigré obligé pour survivre de recourir au travail clandestin. Il faut alors tout accepter, sans pouvoir se défendre contre la voracité des marchands d’esclaves qui profitent de la situation pour rabioter au maximum les maigres salaires versés. Avec, pour seul espoir, la

possibilité hypothétique d'une régularisation des papiers, qui permettrait enfin l'insertion dans les circuits «normaux» du travail salarié.

La deuxième partie, «Le contrat», est l'occasion d'une mise en scène réussie qui permet de piéger un marchand d'esclaves qui ne voit dans la misère des immigrés qu'une main-d'œuvre exploitable à merci: le travail proposé, sous le regard impitoyable de la caméra cachée, n'est rien d'autre que le nettoyage à haut risque d'une centrale nucléaire! Le coup monté par Walraff est révélateur des extrémités auxquelles peut conduire le refus de considérer «ceux d'en bas» comme des hommes à part entière!

(Voir p. 153-154 pour le travail comparatif à faire.)

Les nouveaux courants migratoires: clandestins, sans-papiers

Lettres d'Alou (Las Cartas de Alou), de Montxo Armendariz

Espagne, 1990, couleur, 1 h 40

Thèmes repérables: immigration clandestine – racisme – problème des sans-papiers

A. Autour du film

Le réalisateur. Montxo Armendariz est un réalisateur tout à fait représentatif de la vigueur du nouveau cinéma espagnol. D'origine basque, Armendariz s'est préoccupé d'abord des douloureux problèmes de sa patrie, l'Euskadi: en 1986, il tourne *27 horas (27 heures)*, une œuvre très forte, très noire sur la vie tragique de jeunes gens du Pays basque, pris au piège entre la violence politique d'attentats désespérés et les combines crapuleuses des trafiquants de drogue. C'est cette volonté d'aborder de front les questions sociales les plus graves, les plus douloureuses, que l'on retrouve dans son troisième film *Las Cartas de Alou*, où il s'attache à montrer et à analyser la réalité de l'immigration des Noirs d'Afrique en Espagne.

B. Analyse du film

Le récit. Au début des années 90, en Espagne. Un jeune homme africain, Alou, raconte sous forme de lettres à sa famille restée au pays ses multiples mésaventures dans sa recherche de l'Eldorado européen. Son entrée illégale sur le territoire espagnol s'est faite par une filière clandestine par mer, au travers du détroit de Gibraltar. Jeté sans précaution dans un bateau pneumatique ballotté par les vagues, il a échappé de peu à la noyade. Dans le sud de l'Espagne, il a rapidement trouvé du travail au noir: mais dans quelles conditions! Rameutés et conduits par camion en cachette dans des champs recouverts de plastique, lui et ses compagnons ont contribué pour quelques pesetas à la compétitivité des producteurs andalous sur le marché européen des fruits et légumes! Encore le patron était-il d'un naturel assez ouvert et cordial. Certains soirs, les hommes africains purent même espérer, dans les boîtes populaires, que la couleur de leur peau ne repoussait pas complètement les femmes espagnoles. Mais Alou doit vite déchanter: l'Andalousie n'est pas le paradis espéré. Sans papiers, il reste à la merci de la police et des exploiters de tout acabit. Il entame alors un périple incertain, à la recherche de travail et d'un peu de fraternité humaine. Le film retrace sa difficile survie, confrontée à l'exploitation économique, au racisme, à la violence. Mais il montre aussi ses réussites d'adaptation, son remarquable

apprentissage de la langue et des habitudes espagnoles. Surtout, Alou rencontre en chemin la solidarité de ses semblables et la tendresse d'une jeune femme. Les images des manifestations en faveur des sans-papiers concluent le film dans une note joyeuse d'espoir.

Partis pris et point de vue. Le réalisateur a choisi de mener tout le film du point de vue d'Alou. La caméra s'attache à ce personnage en le gardant à peu près continuellement à l'image. Le procédé de lecture des lettres en voix-off contribue à installer davantage sa vision des événements. D'une certaine façon, Montxo Armendariz a tenté – et réussi – le pari difficile de faire partager au spectateur espagnol le regard que porte un immigré africain sur sa propre société: la prise de conscience est parfois difficile, mais elle est salutaire. Elle est d'ailleurs aidée par la grande humanité et l'humour, malgré tout, de ce regard étranger.

Travaux scolaires envisageables

- La reconstitution de l'itinéraire, le plus exact possible, et des moyens de transport utilisés: un travail cartographique est ici indispensable.
- La traversée du détroit de Gibraltar et ses incroyables dangers.
- Les premiers contacts avec l'Espagne: accueil, premier travail, premières difficultés.
- «Mille travaux, mille misères»: on s'attachera particulièrement à dresser la liste de tous les travaux qu'Alou est amené à faire: qu'ont-ils en commun? Certains sont-ils plus gratifiants que d'autres et pourquoi?
- Les souffrances et les humiliations d'Alou: on distinguera les problèmes liés aux mauvaises conditions matérielles et ceux dont d'autres hommes sont directement responsables: le film montre-t-il des manifestations évidentes de racisme? En quelles occasions?
- Les joies et les bonheurs d'Alou, ses amours et ses amitiés.
- La lutte des sans-papiers.

Recherches complémentaires. Les émeutes anti-immigrés du sud de l'Espagne en 1999, et les législations européennes sur l'immigration.

Voyage vers l'espoir, de Xavier Koller

Suisse, 1990, couleur, 1 h 45

Thèmes repérables: phénomènes migratoires – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

L'idée de départ du film de Xavier Koller, jeune cinéaste suisse, lui fut inspirée par l'accumulation dans la récente actualité de faits divers tragiques qui révélaient les drames humains liés à l'immigration clandestine. Le réalisateur, non content de s'adjoindre la précieuse collaboration de Ferid Cicekoglu, écrivain turc, entreprit une enquête approfondie. Le scénario a été fondé sur cette documentation recueillie de première main et il en émane une authenticité quasi documentaire, loin de tout pathos artificiel.

Le film obtint en 1991 la plus prestigieuse des récompenses, puisqu'il fut consacré «meilleur film étranger» par un Oscar à Hollywood. Grâce à cette récompense inattendue mais méritée, le film reçut un excellent accueil public.

B. Analyse du film

Le récit. Haydar est un paysan pauvre dans un village des montagnes de l'Anatolie, où la vie est difficile; son frère Cemal a déjà pris les chemins de l'émigration et il travaille en Suisse. Haydar, fasciné par cet exemple, plein d'illusions sur les miracles possibles dans ce paradis suisse, prend une décision irrévocable: malgré l'inquiétude de sa femme Meryem et les reproches de ses parents, il vend tout ce qu'il possède pour payer le long voyage vers la terre promise, en emmenant sa femme et leur fils aîné Mehmet Ali.

Mais la famille ne tarde pas à découvrir les réalités impitoyables des voyages clandestins: ils connaissent d'abord les soutes insalubres d'un cargo italien, puis le transport en camion jusqu'à la frontière entre l'Italie et la Suisse. A l'inconfort, aux souffrances matérielles endurées, s'ajoutent de multiples brimades et humiliations, sans parler de l'angoisse omniprésente d'être découverts. Pour franchir la dernière frontière, il faut accepter les exigences d'un réseau de passeurs...

Partis pris et point de vue. Ni pamphlet, ni caricature, le film a pris le parti du constat épuré: il ne cherche pas à provoquer des émotions faciles, il ne cherche pas à accabler des individus (les passeurs sont malhonnêtes, mais ce sont

également de pauvres hères, parfois autant à plaindre que leurs victimes, les agents suisses ne sont pas des brutes, mais des fonctionnaires soumis aux contraintes des règlements), mais à mettre à jour les mécanismes implacables de ces flux humains liés aux nouvelles donnes d'une économie mondialisée. Par sa sobriété et sa clarté, il est donc un excellent instrument de réflexion pédagogique.

Travaux scolaires envisageables

- Les motifs de départ: pourquoi ces gens modestes sont-ils éblouis par la richesse, réelle ou supposée, de la Suisse? Quels sont les éléments constitutifs de ce «rêve suisse»? Que cherchent-ils à fuir, pour eux-mêmes, pour leurs enfants? Quelles sont les objections, ou au contraire les encouragements, que suscite le projet de départ? On estimera la pertinence de ces divers arguments, en tenant compte de la situation de ceux qui les utilisent, les parents par exemple.
- La reconstitution de l'itinéraire, le plus exact possible, et des moyens de transport utilisés: un travail cartographique est ici indispensable.
- Les souffrances et les humiliations de la famille: on distinguera les problèmes liés aux mauvaises conditions matérielles et ceux dont d'autres hommes (passeurs, marins, douaniers) sont directement responsables: le film les accable-t-il? Pourquoi? Montre-t-il des manifestations évidentes de racisme? En quelles occasions?
- On commentera le dénouement du film. Le scénario aurait-il pu envisager une autre issue? Quel est dans sa globalité le message que ce film communique?

Recherches complémentaires. Les phénomènes migratoires au départ de Turquie, les législations européennes sur l'immigration et les faits divers tragiques liés aux trafics de main-d'œuvre clandestine.

Les interrogations de la deuxième génération

Introduction

Il est vraiment symptomatique que depuis la fin des années 80, le cinéma français ait connu l'apparition et le développement de toute une série de films centrés sur les problèmes des jeunes issus de l'immigration, sur leurs difficultés d'insertion scolaire et professionnelle, sur leurs pulsions de révolte dans les banlieues, mais aussi sur leurs revendications d'appartenance à une double culture. La quasi-totalité de ces films sont d'ailleurs réalisés par des jeunes eux-mêmes enfants d'immigrés, parmi lesquels les plus prometteurs sont Karim Dridi avec *Bye-bye*, ou Malik Chibane avec *Hexagone*. *Le gone du Chaâba*, de Christophe Ruggia (France, 1998), est un peu différent, tant par son propos, situé dans la France des années 60, que par son réalisateur, qui n'est pas issu de l'immigration maghrébine. Ce double recul contribue peut-être à l'intérêt du film.

Le gone du Chaâba, de Christophe Ruggia

France, 1997, couleur, 1 h 36

Thèmes repérables: immigration – intégration – droits de l'enfant – droit à l'éducation

A. Autour du film

Le réalisateur. Christophe Ruggia en était à son premier long métrage de fiction. Ce jeune réalisateur français confesse avoir eu un véritable coup de cœur pour le roman d'Azouz Begag: «Je ne suis pas algérien et je n'ai jamais vécu dans un bidonville! C'est la première évidence qui m'est venue à l'esprit, en refermant le livre. La deuxième, aussi claire que la première, était que j'allais passer les prochaines années de ma vie à en faire un film¹.»

Le scénario est tiré avec une grande fidélité du roman autobiographique du même nom d'Azouz Begag. Le livre était un témoignage sincère et chaleureux sur l'enfance d'un petit immigré en France. Azouz Begag a connu personnellement, malgré les incroyables difficultés de l'insertion en France, une ascension sociale remarquable, liée à une réussite scolaire et universitaire exemplaire, et à une formidable envie d'écrire. Devenu sociologue, il s'est fait connaître par ses essais et ses romans.

Du coup cette chronique mise en images dégage une formidable sensation de vérité par cent petits faits authentiques, des scènes qui ne s'inventent pas, des détails infimes mais révélateurs gardés intacts par une fraîche mémoire enfantine.

B. Analyse du film

Le récit. Au début des années 60, dans la banlieue lyonnaise, une petite communauté immigrée vit dans un bidonville. Ces familles ont quitté l'Algérie pour échapper à la guerre et à la misère. Mais leurs nouvelles conditions de vie dans ce qu'elles nomment «le Chaâba» ne sont pas brillantes: à la précarité et à l'inconfort des habitations s'ajoute l'absence totale d'équipements collectifs. Les parents travaillent dur. Pour les enfants, les jeux sont trop souvent synonymes de terrain vague et de gadoue. On récupère des objets cassés dans les décharges publiques.

1. Entretien cité dans *Fiches AFCAE du cinéma, promotion jeune public*, mai 1998.

Malgré toutes ces difficultés, le petit Omar se révèle un très bon élève à l'école publique. Il faut dire qu'il est vivement encouragé à l'étude, à la lecture notamment, par son père, qui souffre d'être illettré. Omar se bat donc pour aller le plus loin possible, pour être meilleur que n'importe quel Lyonnais d'origine (les gones, selon l'expression populaire locale): ce sera sa revanche sur l'injustice sociale, sur l'accumulation des handicaps. Dans cette lutte quotidienne, il rencontre souvent l'incompréhension, parfois l'hostilité de ses camarades, qui lui reprochent sa trop grande adhésion aux valeurs et à la culture françaises, au risque de trahir ses racines maghrébines. Son grand frère quant à lui semble plus intéressé par la fille d'à côté que par la révision de ses cours.

Omar a un cousin du même âge, Hacène, très proche de lui: les deux enfants partagent les jeux et les rêves. Mais le père d'Hacène, absorbé par la survie quotidienne, ne fait pas grand cas de la vie scolaire: alors qu'Omar connaît la réussite dans ses études, Hacène s'en détache et s'enferme dans l'échec.

La famille peut enfin quitter le bidonville pour être relogée dans une grande cité. C'est pour Omar la fin de l'enfance. Il voit clair dans son avenir: «Maintenant, je vais travailler, lire, écrire.» Sa vie se construira en France, même s'il faut renoncer au mythe familial, sans cesse entretenu, du retour vers la patrie algérienne.

Parti pris et point de vue. «Ce qui m'intéresse avant tout, dans cette histoire librement adaptée, c'est le parcours initiatique qui, au travers des livres, va donner à Omar, ce fils d'immigrés, un regard décalé sur sa vie et sur le monde qui l'entoure. Ce parcours qui le conduira à ce jour où il se retrouvera seul, face à lui-même, et où l'impossibilité de communiquer deviendra tellement insupportable que l'écriture s'imposera à lui comme une évidence. L'écriture, un monde à part entière, qui l'empêchera de finir comme la plupart de ses amis, broyés entre la culture de leurs parents et celle d'un pays qui ne fait que les supporter» – Christophe Ruggia¹.

Directions de recherches

- Elucidation du titre. En quoi l'alliance des deux termes est-elle un symbole?
- Les conditions de vie dans le bidonville.
- Les rapports avec la culture algérienne d'origine. Quelles sont pour l'enfant les traces, les empreintes les plus nettes de la culture algérienne? Y a-t-il une réelle transmission de savoirs, mais aussi de comportements, de coutumes par la famille? comment? Quel rôle joue la radio (et aujourd'hui, qu'est-ce qui remplacerait la radio, le plus souvent)?
- Le film évoque-t-il la place qu'occupe, dans l'existence de l'enfant ou de sa communauté, la religion musulmane? On commentera cette observation.

1. *Ibid.*

- La recherche de l'intégration passe ici par l'école: décrire les principaux processus à l'œuvre. Aujourd'hui, serait-on toujours aussi optimiste? Pourquoi? Quelles autres voies d'intégration existent de nos jours?
- Etudier de façon précise les rapports du petit Omar avec ses parents, ses camarades.
- Pourquoi ce film est-il un film sur la «mémoire» de l'immigration en France?

My son the fanatic (My son the fanatic), de Udayan Prasad

GB, 1998, couleur, 1 h 37

Thèmes repérables: immigration – insertion – deuxième génération – rapports hommes/femmes

A. Autour du film

Le réalisateur. Udayan Prasad est lui-même un enfant de l'immigration: d'origine indienne, il vit en Angleterre depuis l'âge de neuf ans. Après des études artistiques à Leeds, il poursuit son apprentissage de l'audiovisuel à la National Film and Television School, à l'issue de laquelle il réalisa des documentaires et des téléfilms. En 1996, il achève son premier long métrage, *Brothers in trouble*, où apparaissait déjà l'acteur Om Puri. Ce film fit découvrir le cinéaste au grand public européen.

Le scénario est tiré avec une grande fidélité d'une nouvelle de l'écrivain anglais Hanif Kureishi. Fils d'un Indien de Bombay, Kureishi est né à Londres dans les années 50, et sa nouvelle lui a été inspirée par ses préoccupations personnelles: «Il m'est impossible de nier l'existence de l'intégrisme religieux... Je n'approuve pas les manières de penser et d'agir de ses adeptes. Mais on ne peut ignorer les problèmes qu'il pose. Beaucoup de jeunes sont séduits par ce qu'il représente, dans la mesure où cet intégrisme leur permet d'acquérir un sentiment d'identité et d'entretenir des liens de fraternité. Je pense que cette vision très simpliste du monde répond à quantité de questions: elle est rassurante, ne cède pas la place au doute, élimine tout scepticisme.»

B. Analyse du film

Le récit. D'origine indienne, Parvez est chauffeur de taxi à Bradford. Il n'a pas la vie facile, travaillant beaucoup, la nuit, pour un salaire de misère, contrairement à beaucoup de ses compatriotes qui amassent de vraies fortunes dans la restauration. Pourtant, loin d'être mécontent ou aigri, Parvez aime tout dans sa patrie d'adoption, l'Angleterre. Pour meubler ses veilles, il aime discuter avec ses clients réguliers, à commencer par Bettina, une jeune prostituée qui utilise souvent son taxi.

Par contre, dans sa famille, les difficultés quotidiennes, le manque de perspectives dégradent le moral des siens. L'épouse de Parvez, Minoos, déprime et supporte mal l'Angleterre. Mais surtout, Parvez a bien du souci à se faire avec son

fils Farid, chez qui la crise de l'adolescence se complique d'une recherche d'identité ethnique et d'aspirations religieuses confuses: repoussant avec sévérité l'intégration maladroite de son père à la société anglaise, Farid bascule dans un intégrisme pur et dur, dénonçant l'hédonisme et le matérialisme occidentaux, s'indignant des compromis de son père avec les «infidèles». Farid va jusqu'à revendre ses biens et rompre avec sa fiancée européenne. Il persuade son père d'accueillir chez eux un Pakistanais intégriste. Parvez, qui n'est pas soutenu par son épouse, se sent chaque jour plus isolé. Il se confie de plus en plus à la prostituée Bettina: il finit par en tomber amoureux...

Partis pris et point de vue. L'implication personnelle des auteurs du film – scénariste et réalisateur – dans la situation qu'ils exposent, évite au film de verser dans tout manichéisme. Le travail du réalisateur Udayan Prasad présente notamment deux qualités remarquables, à partir d'un scénario qui pouvait donner lieu à des malentendus ou des dérapages à caractère raciste (dans un sens ou dans l'autre): d'abord il a su faire un choix habile d'acteurs de toutes origines (Om Puri est un très grand comédien, véritable star du cinéma indien – l'Australienne Rachel Griffiths éclate dans le rôle de Bettina, la petite prostituée...), et leur a dicté un jeu très précis et très juste. Ensuite, il a su rendre compte sans manichéisme de la complexité infinie des situations: à tout moment, il sait rendre le spectateur attentif aux affrontements, aux oppositions dialectiques qui jouent entre les différents personnages: les races, les classes sociales, les castes, les cultures sont les éléments d'un jeu compliqué de construction identitaire, sans oublier les différences de génération. Udayan Prasad sait ne jamais condamner, mais faire comprendre, souvent avec humour, parfois avec noirceur, cet entremêlement de destins marqués par l'exil.

*Au Royaume-Uni, les hésitations entre deux cultures:
faut-il pleurer, faut-il en rire?*

Le film sur la vie des familles immigrées des Indes ou du Pakistan est-il en train de devenir un genre à part entière en Grande-Bretagne? On pourra comparer avec profit les représentations qui sont données de ces communautés dans deux films très récents, qui ont choisi le «parti d'en rire» et qui ont obtenu, partout où ils ont été diffusés, un vrai succès: *My son the fanatic* (1998) et *East is East* (traduction française (!): *Fish and chips* – 1999). (Voir la fiche suivante pour le travail comparatif entre les deux films.)

Fish and chips (East is East), de Damien O'Donnell

GB, 1999, couleur, 1 h 36

Thèmes repérables: immigration – insertion – deuxième génération – rapports hommes/femmes

Le réalisateur. Damien O'Donnell, né à Dublin, s'était fait connaître par une aimable comédie sur les mésaventures d'un étudiant dans sa nouvelle école. Ce deuxième film, où il démontre un incontestable savoir-faire, aborde un sujet infiniment plus grave, mais traité sur un ton désinvolte, où des moments d'émotion véritable contrebalancent certaines facilités comiques.

Le récit. D'origine pakistanaise, et fier de l'être, George Khan est propriétaire d'une petite boutique de «fish and chips» plutôt minable, dans la ville de Salford, au nord de l'Angleterre. Il y travaille durement, avec l'aide efficace d'Ella, son épouse anglaise, femme tout à la fois énergique et tendre. Il élève leurs sept enfants avec autorité et sévérité, ce qui lui vaut auprès d'eux son surnom de «Gengis». Sous sa virile moustache et ses airs terrifiants, Gengis n'est d'ailleurs pas si méchant que ça... Mais il s'est mis dans la tête de faire de ses enfants, et surtout des garçons, de bons petits Pakistanais. Pour cela, il a prévu pour l'aîné un mariage traditionnel, arrangé avec un vieil ami: les deux fiancés ne se sont jamais vus? Qu'importe... un fils doit obéir à son père.

Mais nous sommes en Angleterre, en 1971, en pleine explosion culturelle rythmée par les chansons des Beatles ou des Rolling Stones, et les enfants sont beaucoup plus séduits par les minijupes de la libération sexuelle de la jeunesse britannique que par les voiles pudiques de la tradition pakistanaise. Et même si Ella aime et respecte son tyran domestique de mari, elle veut aussi contribuer au bonheur de ses enfants. Les chocs, affectifs et culturels, sont inévitables. La cérémonie du mariage tant attendu risque de tourner très mal...

Suggestions de travaux – pistes de travail

Les deux films (voir fiche précédente) présentent un certain nombre de points communs qu'un premier et rapide repérage permet de mettre en place.

- Quelle communauté issue de l'immigration en Grande-Bretagne est-elle représentée dans les deux récits? De quels pays viennent ces hommes? Quelles raisons, historiques, économiques, expliquent ces flux migratoires? Y a-t-il dans les films des allusions précises au passé des personnages, avant leur arrivée en Grande-Bretagne?

- Quels sont les métiers, les fonctions, les statuts sociaux des représentants de la première génération immigrée? Que peut-on en conclure? Quel avenir est évoqué pour leurs enfants?
- Quel grand acteur d'origine indienne joue dans les deux films? Pourquoi son choix pour incarner le père de *Fish and Chips* est-il à la fois drôle et moral?

Par contre, les époques des récits sont différentes: on en précisera les contours chronologiques. Cette différence est-elle importante? Pourquoi?

Les deux films déclinent, chacun à sa manière, les contradictions de ces communautés tiraillées entre deux pôles, entre la modernité britannique et la fidélité aux traditions, entre les déceptions d'une intégration difficile et les tentations dangereuses du repli communautaire.

Le travail d'étude s'attachera, toujours dans une logique comparative, à déterminer les situations où se lisent de la manière la plus nette ces contradictions.

- Par exemple, on relèvera de quelle manière les traditions communautaires d'origine religieuse (pratique de la prière, interdits alimentaires, fêtes et cérémonies, etc.) sont respectées et par quels membres de la famille.
- A l'inverse, on s'interrogera sur les tentations que présentent aux différents membres des familles la relative libération des mœurs à l'occidentale et de quelle manière ils y succombent ou au contraire y résistent.
- La société britannique est-elle présentée comme accueillante et attrayante pour les immigrés et leurs enfants? On relèvera les manifestations de racisme, aussi bien que les attitudes tolérantes et ouvertes.

Les deux films ne prétendent pas être des enquêtes sociologiques: on étudiera comment, à l'instar de toutes les bonnes comédies, les ressources de l'amour et de l'humour sont utilisées pour dénouer les tensions trop vives et les contradictions qui dans la réalité peuvent être vécues de manière beaucoup plus dramatique.

IV. LES DROITS DE L'HOMME

Réflexions préliminaires

La référence aux «droits de l'homme» est un élément fondateur de la construction européenne. C'est en même temps un chantier permanent, où l'idéal est toujours à atteindre, tant de la part des Etats empêtrés dans des problèmes politiques complexes où l'efficacité immédiate l'emporte trop souvent sur les principes, que pour les sociétés civiles où les mentalités évoluent à des rythmes différents. L'éducation aux «droits de l'homme» doit donc rester un objectif majeur des systèmes éducatifs européens, à l'intérieur des cours d'Histoire ou d'éducation civique ou juridique.

Dans ce cadre, le recours à l'utilisation du film de fiction ne prétend évidemment pas se substituer à d'autres moyens plus habituels de connaissance et de réflexion. Mais il présente un avantage certain: les adolescents – et ils ne sont pas les seuls! – supportent souvent assez mal ce qui leur apparaît comme un enseignement moralisateur, alors qu'ils peuvent être confrontés quotidiennement à la brutalité des rapports sociaux, au cynisme du monde économique, aux mensonges officiels.

Le film de fiction (avec d'indispensables précautions dans les choix) leur présente des situations concrètes, mais dramatisées et mises en spectacle, où des personnages, dans lesquels ils peuvent souvent se reconnaître, sont confrontés à des problèmes qui les touchent personnellement sur un plan affectif, sentimental et intellectuel: le droit à la différence, l'aliénation par certaines formes de travail, la torture et la peine de mort, le régime des prisons, le droit à l'information, la discrimination des minorités, l'oppression exercée contre les femmes, l'intolérance religieuse, la haine raciale... Ce qui ouvre ainsi la voie à toute une pédagogie de l'imaginaire, appuyée elle-même sur des pratiques de classe «démocratiques»: car même s'il revient à l'enseignant de mettre en perspective les problèmes évoqués, d'informer sur leurs paramètres sociaux et historiques, il se doit surtout d'ouvrir un débat argumenté sur la validité et la pertinence des questions posées, ainsi que sur les réponses juridiques, politiques ou sociales qui leur sont apportées. A ce débat, les élèves participeront d'autant mieux que le film aura à la fois procuré l'émotion nécessaire et un premier cadre de réflexion.

Dans cette optique, plus encore dans cette thématique que dans les trois précédentes, il ne saurait être question de donner des modèles universels de supports filmiques et de questionnement: chaque enseignant devra, en son âme et conscience et en tenant compte des impératifs de ses programmes nationaux, privilégier des sujets et des approches. Les films européens proposés ici n'ont qu'une chose en commun: d'avoir tous été montrés à des publics scolaires et d'avoir donné lieu à des travaux de réflexion et d'éducation civique. Ils abordent des sujets très variés, sous des angles très différents. En aucun cas, ils ne doivent être retenus impérativement dans une progression pédagogique. Ils ne constituent que de modestes études de cas, qui donneront simplement envie de voir, envie de comprendre...

Le droit des enfants

Sciuscia (Sciuscià), de Vittorio De Sica

Italie, 1946, NB, 1 h 30

Thèmes repérables: enfance abandonnée – délinquance juvénile – condition carcérale

A. Autour du film

Le réalisateur. Vittorio De Sica (né à Sora en 1902, mort à Neuilly en 1974). Une des personnalités les plus fortes du cinéma italien. Fils de magistrat, il se fit d'abord connaître comme acteur dans de très nombreuses comédies dites «des téléphones blancs», où il incarnait des personnages de dandy élégant et de séducteur désinvolte, à mille lieues de toute préoccupation sociale. Il passe à la réalisation dès 1940, avec des films intéressants, où l'on peut voir aujourd'hui des prémices du néoréalisme. C'est dans ce courant essentiel du cinéma italien qu'il joue un rôle capital entre 1944 et 1952: en 1946, *Sciuscia* est, au même titre que *Rome, ville ouverte* de Rossellini ou *La terre tremble* de Visconti, un film fondateur de ce mouvement. *Le voleur de bicyclette* en 1948 prolonge et amplifie cette réflexion esthétique et politique.

Le scénario. Cesare Zavattini fut le complice privilégié de Vittorio De Sica et lui permit d'exprimer toutes ses qualités; Zavattini, de la même génération que De Sica, avait débuté comme journaliste. Cette expérience explique en partie son goût pour les détails quotidiens, pour les petits faits vrais. Il avait publié avant-guerre quelques romans révélateurs de ces tendances. Il se retrouve comme un des pères spirituels du mouvement néoréaliste, collaborant à ses plus grandes réussites. La fiction de *Sciuscia* est nourrie de mille faits vrais, même s'ils se trouvent en quelque sorte concentrés pour les besoins de la narration.

L'accueil du public. Le film fut mal perçu en Italie même pour diverses raisons: refus de certains de voir la triste réalité, indignation pseudo-patriotique devant une image négative de l'Italie ou tout simplement désir d'un cinéma plus divertissant pour les catégories populaires désireuses de s'évader précisément de cette triste réalité. En revanche, *Sciuscia* eut une carrière internationale importante, en France, mais aussi aux Etats-Unis où il obtint un succès d'estime, popularisant le nom de ses auteurs, ce qui devait leur permettre ensuite de pouvoir plus facilement obtenir des participations financières d'Hollywood pour des coproductions. Le film est aujourd'hui considéré comme un classique du cinéma néoréaliste.

B. Analyse du film

Le récit. A Rome, à la fin de la seconde guerre mondiale. Dans l'Italie bouleversée par le conflit, la lutte pour la survie accapare les énergies. Orphelins, livrés à la rue, les enfants sont les principales victimes de la misère. Deux petits romains, Giuseppe et Pasquale, sont condamnés à vivre d'expédients en cirant les chaussures des soldats américains (*sciuscita* est la prononciation déformée de «*shoe shine*» dans leur américain de fortune). Ils rêvent d'acheter un cheval. Pour gagner un peu plus d'argent, ils sont souvent entraînés dans toutes sortes de petits trafics. En vendant des couvertures américaines volées, ils sont entraînés sans le comprendre dans une combine plus grave, montée par des adultes. S'ils réussissent à acheter le cheval désiré, ils sont repérés par la police et envoyés en maison de correction.

En fait, ils se retrouvent dans une véritable prison, où les enfants en attente de jugement sont entassés dans de terribles conditions d'hygiène. La loi des plus forts – les plus grands, les plus brutaux – règne. Les enfants n'ont pas voulu parler et révéler le nom des adultes qui les avaient entraînés dans l'affaire. Mais les gardiens obtiennent ces aveux par la ruse: ils font semblant de frapper Giuseppe; Pasquale, qui entend les cris dans la pièce voisine, passe aux aveux, mais il s'attire du même coup l'hostilité de Giuseppe qui le considère comme un traître.

Au procès, mal défendus, Pasquale écope de deux ans de prison, Giuseppe d'un seulement. Lors d'une séance de cinéma récréatif, Giuseppe arrive à s'évader. Mais par vengeance Pasquale conduit la police à sa cachette. Les deux enfants se retrouvent face à face pour un dénouement tragique.

Partis pris et point de vue. Le film est très représentatif du courant néoréaliste, qui s'attache dans l'immédiat après-guerre à dresser un tableau lucide et rigoureux des problèmes sociaux de l'Italie. Le sous-développement du Mezzogiorno – *La terre tremble* –, le chômage et ses conséquences – *Le voleur de bicyclette* –, les problèmes des campagnes – *Riz amer* – sont tour à tour abordés par des réalisateurs de grand talent. Ceux-ci, tant par souci d'authenticité que par faiblesse de moyens financiers, prônent l'utilisation systématique d'extérieurs réels et d'acteurs non professionnels.

La volonté de témoigner n'exclut pas l'émotion: car le film exprime l'amitié de l'auteur pour ses personnages. Le regard tendre et affectueux privilégie les humbles, les petits, appelés, eux aussi, à la grandeur par le tragique de leurs destinées.

Les enfants, victimes d'une période très dure

1. *La dramatique réalité économique et sociale italienne de la fin de la guerre*

Le film renvoie à une réalité précise, évoquée par cent détails concrets:

- on peut repérer ainsi les allusions explicites à l'inflation galopante, à l'omniprésence du marché noir;
- la présence américaine: quelles sont, à l'écran, les grandes caractéristiques de cette «occupation» américaine? De quelle manière notamment les soldats américains sont-ils représentés, en position dominante, ou comme dispensateurs de richesses matérielles jusqu'alors inaccessibles (exemple du chocolat)? De quelle manière en outre véhiculent-ils des modèles culturels voués au succès que l'on connaît? Quel est le processus de fascination devant des vainqueurs riches et puissants?

2. *Les enfants persécutés*

- Comment en sont-ils arrivés là?
- Quelles sont les formes spécifiques de cette délinquance juvénile? On peut constater l'existence dans toute l'Europe d'après-guerre de bandes de jeunes, mais cette délinquance est liée aux difficultés dramatiques de l'époque, à la grande misère, à la disparition physique des parents – et non à leur simple effacement psychologique –, à l'absence d'une scolarisation efficace. Avec le retour à une relative prospérité, les statistiques de cette délinquance montrent une constante régression de 1948 à 1954.
- Le régime carcéral est-il adapté à la population juvénile qu'il accueille? On étudiera aussi bien les conditions matérielles que le système d'encadrement psychologique qui doit amener la soumission de l'individu.
- Les conséquences de la prison sur les personnages: la violence, la corruption, la trahison, l'amitié brisée.
- Les rapports avec les adultes, complexes mais souvent très durs.

3. *Le regard néoréaliste*

- Quels principaux procédés typiques du néoréalisme peut-on retrouver dans ce film?
- De quelle manière la mise en scène joint-elle la rigueur dans la description à la chaleur de l'émotion?
- Le récit mélodramatique prend-il le pas sur le constat social?

Critique externe de cette représentation, par la mise en relation avec d'autres documents. Il serait utile d'entreprendre une enquête sur la délinquance juvénile et son traitement judiciaire et pénal dans chaque pays concerné. L'Europe de l'an 2000 n'est plus l'Italie de 1945. Quels scandales majeurs dans le domaine évoqué paraissent subsister?

Padre padrone (Padre padrone), de Paolo et Vittorio Taviani

Italie, 1977, couleur, 1 h 55

*Thèmes repérables: droit des enfants – relations familiales –
droit à l'éducation*

A. Autour du film

Les réalisateurs. Paolo et Vittorio Taviani (nés en 1931 et 1929). Il est rare, dans l'art cinématographique comme dans tous les autres, de voir perdurer en si bonne harmonie une association fraternelle. Pourtant, depuis leur premier film documentaire de 1960 jusqu'à l'an 2000, quarante ans de travail en commun ont permis l'élaboration d'une œuvre unique, marquée du sceau de la réflexion politique et sociale. Les frères Taviani semblent avoir une prédilection particulière pour le film historique, genre dans lequel ils ont donné leurs œuvres les plus abouties, comme *Allonsanfán*, *La nuit de San Lorenzo* ou *Kaos*. Mais s'ils reviennent sans cesse sur le passé proche de leur pays, ce n'est pas par simple goût des évocations en costumes, mais au nom d'interrogations exigeantes sur la genèse de l'Italie contemporaine.

Le scénario est l'adaptation fidèle de l'autobiographie de Gavino Ledda: né pauvre d'entre les pauvres dans un village sarde isolé, contraint par un père brutal de garder les troupeaux dans la montagne, Gavino n'avait jamais pu fréquenter l'école. Reconnu comme analphabète au moment du service militaire, il saisit la chance d'études de rattrapage. Il devient en quelques années un universitaire brillant: il choisit alors d'écrire son histoire, autant pour témoigner de son incroyable itinéraire que pour régler ses comptes avec un passé encore traumatique. Les frères Taviani, tout en respectant intégralement la trame du récit, en ont privilégié deux aspects: si le film apparaît en première partie comme un documentaire rigoureux sur la vie quotidienne des campagnes sardes au milieu du siècle, il se révèle dans la seconde partie comme une œuvre militante au sens noble du terme, comme un manifeste en faveur de l'éducation et de l'accès à la culture pour tous.

B. Analyse du film

Le récit. Dans les années 50, dans un hameau isolé dans les montagnes de Sardaigne: rien n'a changé depuis des siècles, les familles s'accrochent à un pays ingrat tirant leurs uniques ressources d'une économie pastorale qui permet une

survie précaire. La vie est difficile pour tous, mais particulièrement pour les enfants, mis au travail le plus tôt possible.

Le petit Gavino subit l'autorité tyrannique d'un père souvent violent, qui lui a fait très vite abandonner l'école pour l'envoyer garder les troupeaux de moutons et de chèvres. Dans des pâturages d'altitude, loin de tout, l'enfant connaît le froid, les privations, la solitude. Il vit avec les bêtes. Aucun contact amical, aucune marque de tendresse, aucune aide à attendre dans ce milieu impitoyable... Les rares venues du père, dans leur brutalité, sont plus à craindre qu'à souhaiter.

Dans ces longues années d'abandon, l'enfant devient ainsi un adolescent taciturne, un sauvageon analphabète, toujours soumis à la dure loi du père.

Mais le service militaire obligatoire sera pour lui une chance d'évasion: les tests d'entrée révèlent à la fois son analphabétisme et sa vivacité intellectuelle. Le cas de ce jeune homme intéresse un gradé, qui entreprend de lui faire apprendre à lire et à écrire et de lui permettre de rattraper son gigantesque retard scolaire. L'envie d'apprendre de Gavino est prodigieuse, c'est une véritable seconde naissance au monde qui lui est donnée.

Partis pris et point de vue. Le film se veut une dénonciation virulente de l'avi-lissement intellectuel et moral lié à la misère, un cri d'espoir en faveur des vertus émancipatrices du savoir, de l'éducation, un manifeste pour que l'accès à la culture soit possible à tous, pour que chacun puisse se réaliser pleinement et assumer sa pleine dignité humaine. Il sera à tout point de vue important de vérifier comment ce film, à la fois austère et lyrique, documentaire réaliste et manifeste idéaliste, est reçu par des adolescents d'aujourd'hui, pour qui parfois l'obligation scolaire semble être plus une condamnation à l'ennui que la condition de leur propre émancipation.

B. L'analyse du film

1. *L'économie pastorale, une très ancienne permanence des îles méditerranéennes*

- L'observation attentive des paysages du film, appuyée sur des compléments documentaires, permet de repérer les contraintes de ce milieu (pauvreté des sols, sécheresse des étés, végétation arbustive) qui condamnèrent longtemps les petites communautés rurales à une économie de survie, fondée sur le troupeau.
- Aujourd'hui, à l'ère du tourisme de masse, beaucoup d'adolescents européens peuvent avoir une représentation très idéalisée de la vie en milieu méditerranéen: il serait bon, à partir de ce film, de confronter les nouveaux stéréotypes touristiques aux dures réalités d'un passé pas si éloigné.
- A partir de l'exemple sarde, on pourra étudier comment les handicaps, les difficultés du milieu sont devenus des atouts de développement économique. Que serait, peut-être, le petit berger Gavino aujourd'hui? Et de

quelles aides européennes bénéficient les agriculteurs de ces îles méditerranéennes? Sur ce mode de vie ingrat et laborieux, presque totalement disparu, quel nouveau regard portent les sensibilités écologiques contemporaines? Peut-on être sensible à la «beauté âpre» des paysages calcaires?

2. *Le système patriarcal archaïque*

- Le personnage du père apparaît comme particulièrement détestable: on étudiera surtout les modalités de l’oppression qu’il fait régner sur les siens et notamment sur Gavino.
- Le père est une brute, mais il est surtout le produit d’un système économique et social qui attribue une autorité illimitée au chef du clan familial. Peut-on dire qu’il est aussi une victime?
- Quelle scène, à la fois cinématographiquement splendide et presque insoutenable, souligne la bestialité du personnage? La vision des frères Taviani est-elle ici discutable, et pourquoi?
- Comment le père vivra-t-il l’ascension sociale de son fils? De quelle manière le reçoit-il à son retour?

3. *L’émancipation par le savoir*

- De quelle façon l’analphabétisme de Gavino, fruit de l’oppression subie, l’enferme-t-il encore plus dans ses liens de soumission?
- Quelles structures communautaires ou étatiques ont cruellement fait défaut à la petite communauté paysanne? On cherchera des parallèles avec des situations similaires dans le temps (à quelle période historique l’instruction élémentaire s’est vraiment installée dans les campagnes européennes? Quelles instances – diverses suivant les États – en ont été responsables?), et dans l’espace (on étudiera par exemple les statistiques de l’Unesco pour dresser une carte de l’analphabétisme dans le monde)?
- Le service militaire est-il une création de l’Etat-nation? Peut-on établir un parallèle avec l’instauration des écoles publiques? Quelles seraient du même coup les autres finalités, pas toujours explicitées officiellement, d’une éducation de masse?
- On s’attachera surtout à marquer les étapes du brillant itinéraire de Gavino: comment, du premier apprentissage à ses études supérieures, a-t-il bâti sa liberté? Quelles modifications dans les rapports avec les siens, avec son père surtout, peut-il établir à son retour au village?
- Quel est le message fondamental du film? Est-il en accord avec les choix esthétiques et narratifs de la réalisation? On donnera quelques exemples de mise en scène.

Le droit des travailleurs

Les camarades (I compagni), de Mario Monicelli

Italie-France, 1963, NB, 2 h 10

Thèmes repérables: les révolutions industrielles – la condition ouvrière – l’aliénation des travailleurs dans la société industrielle – antagonismes sociaux – les migrants – la condition féminine

A. Autour du film

Le réalisateur. Mario Monicelli, né en 1915, est une figure importante de la comédie italienne. Il en est, sinon le maître, du moins un des plus drôles et des plus prolifiques réalisateurs. Depuis ses premiers films de 1949, où il se met au service du génie comique délirant de Toto jusqu’à ses œuvres des dernières années, Mario Monicelli restera avant tout comme un roi du rire, qu’il sait provoquer sous tous les registres, de la bouffonnerie la plus extravagante aux traits d’humour les plus fins. Mais il est en même temps un observateur attentif de la société, qui sait s’intéresser avec tendresse au sort des humbles et des laissés pour compte. Petits escrocs, voleurs minables, paumés et marginaux, «tout petits, petits bourgeois» déçus dans leurs rêves, toute une série de personnages pittoresques peuplent les films de Monicelli: et si le réalisateur nous amuse de leurs mésaventures, l’émotion n’est jamais loin du rire. Pourtant, le point de vue de Monicelli sur la société est plus engagé qu’il n’y paraît d’abord.

Scénario et contexte de réalisation. On pourrait s’étonner que ce réalisateur de comédies se soit attaché à un sujet grave d’histoire sociale, les luttes ouvrières dans l’Italie du début du siècle. Quatre ans plus tôt, en 1959, Monicelli avait déjà abordé l’histoire contemporaine de l’Italie avec *La grande guerre*: l’on s’était déjà rendu compte que le réalisateur maîtrisait parfaitement le dosage délicat du comique et du tragique, dans cette histoire de deux tire-au-flanc fusillés par erreur et héros malgré eux. Pour Monicelli, le rire est une arme, et on peut l’utiliser dans des œuvres plus exigeantes.

Monicelli est sans doute le premier grand réalisateur italien à tourner un film sur des luttes ouvrières: mais le climat général y est propice. Les années 60 sont marquées en Italie tout à la fois par la croissance économique et par la persistance des inégalités sociales. L’exode rural vide les campagnes du Mezzogiorno au profit des banlieues ouvrières des grandes villes du Nord de la péninsule: c’est sur ce sujet que Luchino Visconti réalise en 1960 son magnifique film *Rocco et ses frères*. Le nombre des salariés et plus spécialement des travailleurs de la grande industrie est en augmentation; le mouvement ouvrier est puissant, combatif, encadré de syndicats solides et appuyé sur un PCI qui attire à la fois

un électorat populaire et les sympathies – critiques – des intellectuels, parmi lesquels bien des cinéastes.

Aussi n'est-il pas vraiment étonnant qu'un observateur aussi attentif que Monicelli ait conçu dans ces années-là le projet d'évoquer les luttes ouvrières passées: la fin tragique de la grève n'est pas ressentie alors comme une vraie défaite, mais comme une promesse. Les ouvriers du textile ne sont pas des vaincus de l'histoire, mais des précurseurs.

Aujourd'hui, le contexte de réception du film serait sans doute différent.

B. Analyse du film

Le récit. Le film tire son sujet d'événements historiques assez connus en Italie, une des premières grandes grèves des ouvriers du textile de Turin en 1900, qui se termina de manière tragique.

Dans les grands ateliers, dans le bruit assourdissant des métiers à tisser, les conditions de travail sont dures. Et les salaires sont bien faibles pour d'interminables journées de travail. A la suite d'un grave accident du travail, les ouvriers de l'usine textile vont présenter leurs revendications au patron: maladroits et intimidés, divisés sur la conduite à tenir, ils sont éconduits et risquent des sanctions. Mais ils reçoivent l'aide de l'instituteur local et d'un militant socialiste tout exprès arrivé de Gênes, le professeur Sinigaglia. Du même coup, les ouvriers s'organisent: la grève s'installe et dure. Les patrons font venir des briseurs de grève, la tension monte, de violentes bagarres éclatent et un ouvrier est tué. Le découragement gagne peu à peu la masse des ouvriers. Le professeur parvient à rallier les plus déterminés pour occuper les usines, mais ils se heurtent à un détachement militaire, qui n'hésite pas à faire feu. Le professeur est emprisonné, les principaux leaders ouvriers sont obligés de fuir et de se cacher. Le travail reprend partout, dans l'amertume.

Partis pris et point de vue. Le film se présente d'abord comme un «documentaire» minutieusement reconstitué appuyé avec rigueur sur les témoignages, les archives et les photos d'époque. Le choix du noir et blanc, qui renvoie aux photos du début du siècle montrées dans le générique, souligne cette volonté d'authenticité. En même temps, le film se livre à une analyse intelligente de l'événement, sans démagogie populiste et sans pseudo-lyrisme révolutionnaire – il montre les limites, les carences des ouvriers, les illusions de leurs leaders et les erreurs des intellectuels socialistes –, sans non plus oublier de pointer les lourdes responsabilités du patronat et des autorités, qui préfèrent l'affrontement à la négociation.

Monicelli parvient à éviter les pièges du didactisme: grâce à son expérience de la comédie italienne, et bien servi par des comédiens remarquables (on retiendra la composition étonnante de Marcello Mastroianni en petit professeur socialiste), il sait faire vivre ses personnages par cent détails quotidiens, souvent humoristiques ou burlesques, malgré la gravité du propos général. Ce qui donne

un ton chaleureux à ce film humaniste, atout précieux pour une utilisation scolaire.

Une séquence à commenter: la séquence d'ouverture (durée 11 mn).

Tôt le matin, dans une modeste maison ouvrière, humide et froide. A l'appel de la sirène de l'usine, la famille se lève. Le frère et la sœur aînés vont travailler à l'usine textile proche... On pénètre à leur suite dans l'immense atelier, où les dizaines de métiers à tisser se mettent en route dans un bruit assourdissant – sous le regard sans bienveillance des contremaîtres.

La journée de travail est interminable. A la pause de midi, les ouvriers déjeunent rapidement d'un casse-croûte, assis dans le froid de la cour. On fait la connaissance des uns et des autres. A la grille de l'usine, une femme est venue présenter à un ouvrier son petit bébé, qu'il n'a jamais le temps de voir autrement.

Le travail a repris: la fatigue se fait de plus en plus sentir... Soudain c'est l'accident!

Cette séquence, située juste au début du film, se révèle extrêmement riche pour une analyse en classe.

Une série de questions précises permet de dresser le tableau:

- des conditions de vie: insalubrité de la maison, éclairage, chauffage, toilette, allusions à la faiblesse de la paye et à son rythme hebdomadaire, frugalité du petit déjeuner, etc.);
- des conditions de travail (horaires, ateliers, type de travail, dangerosité, insécurité, fraternité ouvrière, présence des contremaîtres...) de ces ouvriers turinois au début du siècle;
- on fera identifier la figure de l'immigré du Mezzogiorno, on s'interrogera sur son comportement (pourquoi ne mange-t-il pas avec les autres? Pourquoi est-il taciturne?). On expliquera son surnom et l'attitude des autres ouvriers à son égard.

On pourra mener le même travail pour les personnages féminins et les rapports qu'ils entretiennent avec les hommes.

Par un apport documentaire extérieur diachronique ou synchronique, on réfléchira:

- à la pertinence de la reconstitution, aux permanences et aux mutations que l'extrait donne à voir ou à comprendre;
- au point de vue du réalisateur: des indices permettent de l'établir, dans son scénario et sa mise en scène des personnages. Sympathie évidente pour ces ouvriers, mais sans idéalisation excessive (dérision de la comédie italienne, sans méchanceté; portraits picaresques).

On décryptera les allusions aux années 60 les plus repérables.

Metropolis, de Fritz Lang

Allemagne, 1926, NB, muet, longueur variable: version courante 1 h 50

Thèmes repérables: la représentation de la société industrielle et de ses inégalités – l’aliénation du monde du travail – la vision d’une société totalitaire

A. Autour du film

Le réalisateur. Fritz Lang est un des réalisateurs allemands les plus prestigieux. Dans les années 20 et au début des années 30, il réalise quelques-uns des plus beaux films de la période, avec *Les Nibelungen* et la série du *Docteur Mabuse...*, franchissant avec génie le tournant du parlant, avec *M le Maudit* en 1931. En 1933, il fuit le nazisme et gagne Hollywood. Il réalise dans les studios américains une nouvelle série de chefs-d’œuvre avant de retourner en Allemagne à la fin de sa vie. Il est reconnu comme un des maîtres du cinéma mondial. La Nouvelle Vague française lui a rendu de vibrants hommages au début des années 60.

Le scénario est dû à la collaboration de Fritz Lang et de son épouse d’alors Thea von Harbou. Il est avéré que les ambiguïtés idéologiques et les pesanteurs narratives de certaines séquences sont attribuables à cette romancière et scénariste, qui affichait à l’époque ses sympathies pour certaines thématiques développées par les nazis, sur l’identité germanique ou sur le refus viscéral des idées marxistes.

L’accueil du public. Le public allemand qui eut la chance de voir le film à sa sortie en 1926 semble lui avoir fait un accueil enthousiaste. Même si ce film a été très rapidement mutilé par les remontages successifs des sociétés américaines qui l’exploitèrent commercialement, il reste une œuvre classique. Aujourd’hui encore, à l’occasion de l’une ou l’autre de ses reprises événementielles (par exemple dans sa version restaurée et mise en musique par un compositeur italien), il est l’objet d’une vraie curiosité cinéphilique, surtout dans un public d’étudiants, où il atteint parfois le statut de film culte.

B. Analyse du film

Le récit. Dans une ville du 21^e siècle, une impitoyable ségrégation spatiale organise les hiérarchies sociales: au «monde du haut», où quelques privilégiés vivent dans le luxe et une oisiveté décadente, sous le contrôle de l’Ingénieur, véritable maître de la Cité, s’oppose le monde «du bas», monde souterrain et clos, où les

masses ouvrières sont soumises à une énorme machinerie qui dévore leur force de travail. Le fils de l'Ingénieur remarque un jour la beauté d'une femme «d'en bas», qui s'est introduite dans les étages supérieurs avec un groupe d'enfants. L'amour peut-il briser les barrières sociales, alors même qu'un scientifique sans scrupule prépare un robot, dans le dessein de remplacer un jour tous les ouvriers?

Partis pris et point de vue. Le récit du film est à analyser comme une parabole, sur la nécessité de l'alliance des ouvriers et des patrons, ou sur le rôle essentiel de l'amour dans les rapports humains: la lourdeur caricaturale du propos peut aujourd'hui légitimement irriter. La collaboration de Thea von Harbou est, nous l'avons dit, responsable de ces lourdeurs suspectes. Mais l'essentiel réside dans l'extraordinaire travail de fabrication d'images plastiquement superbes, souvent fascinantes: les représentations de la Cité, du monde industriel, de la condition des masses ouvrières sont tout à fait intéressantes à analyser avec des adolescents.

Un autre intérêt du film est à trouver dans les décors fantastiques à base de maquettes, dans une histoire des architectures imaginaires.

Il ne saurait être question de travailler en classe sur l'intégralité d'un film foisonnant; deux ou trois séquences (la présentation de la cité, l'accident industriel à la machine centrale, la mise au point du robot) pourront être utilement sélectionnées pour le visionnement.

Autres suggestions de recherches

- L'analyse d'une représentation au fil de ses occurrences dans le film: la vision de la société industrielle telle qu'on pouvait l'imaginer en 1926.
- Pistes de recherche: qu'est-ce que la «science-fiction»? Etablir l'état des connaissances des élèves dans ce domaine, tant dans les supports (livres, films, BD) que dans les thématiques fondamentales. Le film *Metropolis* leur apparaît-il aujourd'hui comme appartenant à ce genre?
- Comment imagine-t-on le futur à partir de ce que l'on connaît en son temps? Ici l'imaginaire se nourrit incontestablement des schémas de la première Révolution industrielle: vision d'une industrie lourde, fondée sur la vapeur – énormes chaudières, jets de fumée, gigantesques volants et cadrans – et sur l'exploitation d'énormes masses ouvrières soumises.
- Le fantasme d'une ville à l'américaine. Quelles sont, au début des années 20, les références d'architecture verticale, de flux de circulations superposés, etc. Les maquettes de buildings, de véhicules, d'avions, etc. donnent les éléments de réponse.
- Description et analyse de la mise en marche du robot: on pourra revenir à la fois sur l'invention littéraire du robot et sur ses avatars filmiques. Mais il faudra également amener les élèves à s'interroger sur la «transformation

en automate» que le taylorisme et le travail à la chaîne font subir aux masses ouvrières, précisément dans ces années 20 et 30.

- Ce que nous entrevoyons de la société post-industrielle de 2026 sera sans doute très loin des visions de Fritz Lang cent ans auparavant: on s'attachera à déterminer les différences les plus nettes, dans le domaine du mode de la production industrielle, dans les rapports de l'homme à la machine, et enfin dans les stratifications sociales et les antagonismes qui peuvent en résulter.
- La représentation d'une société totalitaire: selon quels critères peut-on qualifier la société représentée dans le film de société totalitaire? Pourquoi au contraire peut-on contester ce jugement? Quelles sont les zones, les facteurs, les possibilités de résistance à l'oppression?

Critique externe de ces représentations. Quelques années seulement après *Metropolis* sont tournés deux grands films qui évoquent, sur un ton très différent, les aliénations de la condition ouvrière soumise aux nouvelles normes de production: ces deux films, *A nous la liberté* de René Clair en 1931 et *Les temps modernes* de Charlie Chaplin en 1936, représentent aussi, dans des séquences célèbres, l'asservissement de l'homme à la machine. La comparaison avec le monde industriel de *Metropolis* s'avère tout à fait passionnante.

Le droit à la différence et le respect des minorités contre les intolérances

Scènes de chasse en Bavière (Jagdszenen aus Niederbayern), de Peter Fleischmann

RFA, 1969, NB, 1 h 28

Thèmes repérables: respect des différences – fascisme au quotidien – intolérance collective

A. Autour du film

Le réalisateur. Peter Fleischmann est né en 1937 dans le Palatinat. Il a suivi les cours de l'Idhec, l'école de cinéma, à Paris de 1962 à 1964. Il a fait divers travaux d'assistantat, notamment avec Jacques Rozier. En 1968, il tourne un long métrage documentaire sur la jeunesse allemande. *Scènes de chasse en Bavière* est son second film et c'est une incontestable réussite.

Le scénario est tiré par Peter Fleischmann d'une pièce du dramaturge Martin Sperr. Celui-ci, d'origine bavaroise, connaissait très bien cette région. Même s'il s'est défendu de vouloir décrire un phénomène spécifiquement bavarois, il faut noter que la Bavière réservait à la fin des années 60 un succès électoral particulier au parti néonazi NPD, et que les intellectuels et tous les démocrates s'en inquiétaient. Martin Sperr a d'ailleurs participé au film, non seulement en collaborateur pour l'adaptation, mais en acceptant de jouer le rôle d'Abram.

L'accueil du public. Le film avait fait une très forte impression à la Semaine de la critique, à l'occasion du festival de Cannes de 1969. Mais il souleva certaines réserves en Allemagne, où la violence de sa vision de la campagne bavaroise choqua une partie de la presse et du public. En France et dans le reste de l'Europe, le film n'eut malheureusement qu'une diffusion confidentielle, surtout dans des cercles cinéphiliques. C'est pourtant un film dont le propos, précurseur à son époque, reste très actuel, et dont le traitement esthétique n'a pas vieilli.

B. Analyse du film

Le récit. Tout commence un dimanche, après la messe, dans un petit village de Bavière. Abram, grand costaud un peu gauche, rentre au pays. Il revient de la ville. Les bavardages vont bon train, on dit qu'il sort de prison, qu'il n'aime pas les filles, qu'il est peut-être «anormal». Le jeune homme est en outre le fils d'une réfugiée de l'Est, Barbara, qui n'a jamais été totalement assimilée par la communauté villageoise. Bref, il n'est pas comme les autres.

Peu à peu, c'est l'engrenage des médisances. On l'évite, mais on l'épie, on colporte sur lui toutes sortes de rumeurs contradictoires: on l'aurait vu avec un

adolescent, mais Hannelore, la fille légère du village, raconte qu'elle attend un enfant de lui... Au fil des jours, Abram devient le bouc émissaire du village. Un jour qu'il s'est réfugié dans la forêt, Hannelore l'y poursuit et le rattrape. Dans son affolement, il l'étrangle. Tout le village se lance alors dans la chasse à l'homme...

A quelque temps de là, ce sera la fête du village: on va bien boire et bien manger dans ce beau pays que Dieu nous a donné...

Partis pris et point de vue. Peter Fleischmann a lui-même fait la meilleure introduction possible à son film en publiant le texte *Du fascisme quotidien* au moment de la sortie en salle.

«Je serais désolé que quelqu'un interprète mon film de manière fataliste. Autrefois, les hommes luttèrent contre la peste. Aujourd'hui, il faut combattre un autre ennemi: la névrose et une de ses formes les plus fréquentes: l'agressivité. Le monde est malade et il doit être guéri. L'Allemagne a été spécialement atteinte (...) Les anciens nazis rejetèrent toujours les torts sur quelques-uns; les Allemands sur les nazis uniquement et le monde sur les seuls mauvais Allemands. Chacun accuse une minorité et personne ne veut voir que tout un peuple a été malade, et n'en cherche la cause (...)

Qui aide à guérir ces complexes, qui voit le déséquilibre qui sévit dans notre pays et son incapacité à se détendre, la peur du chaos en nous qui se transforme en recherche obstinée de l'ordre?»

L'idée de Fleischmann, on l'aura compris, est d'étudier dans un cas particulier la montée de l'agressivité et de l'intolérance, les mécanismes de l'exclusion envers un être différent: il s'agit de comprendre comment une communauté humaine peut construire un fascisme au quotidien.

Travaux pédagogiques

1. Une communauté villageoise refermée sur elle-même

- Un si joli village: entre quels événements de la vie paysanne le cinéaste inscrit-il son récit? S'agit-il de moments qui rassemblent la communauté? Des moments heureux? Quelle est l'apparence du village (habitat, environnement)? Quels travaux agricoles sont évoqués? Quelle est l'ambiance extérieure générale?
- Mais cette communauté est rongée par un cancer social: on pourra étudier tout particulièrement la fête du cochon, étonnante de réalisme. Sous la gaieté apparente et les farces paysannes, que voit-on apparaître? Les relations humaines sont-elles bonnes? De quelle manière, avec quelles remarques grossières, au gré de quels incidents mineurs, des volontés d'humiliation, des rapports de pouvoir jusque-là cachés se manifestent-ils?

1. Extraits de *Du fascisme quotidien*, cité dans un article d'André Cornand, *Revue du cinéma*, juin 1969, p. 131-132.

2. *Celui qui n'est pas comme les autres...*
- Comment la mise en scène nous présente-t-elle Abram? Met-elle en valeur sa différence? A quel moment? Par quels procédés? (On constatera que la caméra montre très peu de choses: mais les villageois en savent-ils plus? Qu'en concluez-vous?)
 - Les allusions à la possible homosexualité du personnage sont discrètes: comment sont-elles exprimées? Quels sont ses rapports avec les femmes du village?
 - Le personnage de Barbara, la mère d'Abram: de quelle manière le village utilise-t-il les faiblesses de cette femme pour la dresser contre son fils? Comment jugez-vous cette méthode? «Une des pires atrocités du système concentrationnaire, rappelait dans son texte introductif Peter Fleischmann, était de pousser les détenus à se dénoncer les uns les autres afin de pouvoir affirmer qu'ils étaient des sous-hommes.»
 - Le personnage d'Hannelore, la «prostituée» du village: quels sont ses rapports avec Abram, est-elle sincère? Comment est-elle instrumentalisée par les gens du village?
 - Quelles sont les principales manifestations de l'intolérance?
3. *Un avertissement métaphorique pour l'Allemagne? Ou pour toute communauté humaine?*
- Il y avait sans doute dans les années 60 un certain risque de voir resurgir en Bavière ou ailleurs en Allemagne des idées inspirées du nazisme.
 - On commentera cette réflexion du critique André Cornand: «Mais surtout, au-delà de l'Allemagne, le mal guette toute communauté ici ou ailleurs qui se referme sur elle-même. Seule l'ouverture sur la vie, la culture, peut prévenir la maladie.»

1. *Ibid.*

Le vieil homme et l'enfant, de Claude Berri

France, 1967, NB, 1 h 30

Thèmes repérables: antisémitisme – seconde guerre mondiale – rapport entre générations – questions d'identité

A. Autour du film

Le réalisateur. Claude Berri, né en 1934, est surtout connu aujourd'hui pour sa place importante dans le monde de la production cinématographique. Mais depuis le milieu des années 60, où il avait réalisé des sketches dans des films collectifs, il n'a jamais perdu le goût de la réalisation personnelle, en traçant un itinéraire original de films très autobiographiques: *Le vieil homme et l'enfant* racontait son enfance de petit Juif sous l'Occupation, *Le pistonné* son service militaire, *La première fois* son initiation amoureuse, etc. Ces films sont de qualité très inégale: *Le vieil homme et l'enfant* reste le plus réussi et le plus émouvant. Parallèlement à cette veine autobiographique, Claude Berri a tourné depuis le début des années 80 des films sur des sujets très divers, dont certains comme *Tchao Pantin* avec Coluche ou *Germinal* avec Depardieu ont été de grands succès publics, même si en France Claude Berri reste mal-aimé de la critique spécialisée.

Le scénario est en très grande partie autobiographique: Claude Berri avait d'abord écrit une nouvelle d'après ses souvenirs d'enfance pendant la guerre, en restant le plus près possible de la réalité. Au début du film, le réalisateur a pris soin de faire porter l'avertissement suivant: «Ceci est une histoire vraie mais vue à travers l'imagination d'un enfant tout particulièrement sensibilisé par les tragiques événements qui l'entouraient dans une France occupée. La chaude affection trouvée dans cette famille de braves gens qui l'avaient accueilli lui a cependant laissé une sorte de nostalgie poétique de cette époque et une chaude reconnaissance envers eux.»

B. Analyse du film

Le récit. Une famille modeste, à Paris, une mère aimante, un père sympathique mais soupe-au-lait... Le petit Claude a 8 ans: c'est un enfant vif et éveillé, qui aime bien traîner dans la rue avec ses amis. Mais nous sommes durant les années

noires de l'Occupation et la famille est juive. Le père est en colère, car il a peur que les imprudences du gamin ne fassent courir des risques à toute la maison. A contrecœur, ils décident de confier l'enfant à la campagne, près de Grenoble, chez les vieux parents d'une amie.

Le petit Claude d'abord intimidé découvre peu à peu au fond d'une France rurale et tranquille une vie qu'il ignorait: le grand air, la nature, les animaux... Le vieux couple qui l'héberge ne connaît pas sa véritable identité. Tant mieux, car le vieux monsieur, ancien combattant de 1914-1918, est un fervent admirateur du maréchal Pétain et un antisémite enragé, du moins en paroles... Mais c'est surtout un brave homme – formidablement interprété par un Michel Simon en grande forme – qui ne ferait pas de mal à une mouche: il est d'ailleurs végétarien, au grand dam de son épouse excellente cuisinière. Il porte rapidement une affection sans borne au gamin déluré que le sort lui a confié, et qui l'appelle très vite «pépé». Il va partager la vie de l'enfant, couvrir ses bêtises, lui apprendre ce qu'il faut connaître de la campagne, de la nourriture des lapins et, bien sûr, de ces ennemis sournois, les Juifs...

Parti pris et point de vue. «Le thème, c'est le racisme. Seulement, sur les Juifs, on a toujours fait pleurer ou on a montré des horreurs, on a fait des films à thèse. J'ai traité le sujet par l'humour et la tendresse. J'ai voulu faire une histoire d'amour entre un antisémite et un Juif. Le pépé représente un type d'hommes assez courant: chez lui, le cœur est plus fort que les idées, et ce sont les idées que j'attaque, pas l'homme» – Claude Berri.

Pistes pédagogiques

1. *Une France rurale disparue?*

- A travers le regard de l'enfant se donne à voir une société rurale traditionnelle: on s'attachera à en repérer les usages, les habitudes, les travaux, les petites joies et les peines dans tous les domaines de la vie quotidienne. On décrira les façons de faire la cuisine, de ne rien perdre... De s'habiller, de s'endimancher... De dormir sous de gros édredons... On repérera les principales manifestations de convivialité de la communauté villageoise.

2. *La force des préjugés*

- Dans cette France tranquille, qui paraît à l'écart du temps, circulent pourtant des idées sinistres: par quels vecteurs peuvent-elles être véhiculées (poste de radio, journaux, rumeurs, etc.)?
- On fera le relevé de tous les ragots ou préjugés antisémites que répand complaisamment le pépé. Comment le film leur apporte-t-il de malicieuses réponses?

- On étudiera avec précision la séquence du miroir: de quelle manière l'enfant joue-t-il sur les caractéristiques physiques attribuées aux Juifs pour faire douter pépé de son identité? Au-delà de l'ironie quelle est la leçon, plus grave, qui se dégage de cette scène?
- 3. *L'arme de l'humour*
- On fera un relevé des principaux procédés humoristiques utilisés par le réalisateur.

Les libertés politiques fondamentales et l'oppression politique

La bataille d'Alger (La battaglia di Algeri), de Gillo Pontecorvo

Italie, 1965, NB, 1 h 58

Thèmes repérables: colonialisme – torture – terrorisme

A. Autour du film

Le réalisateur. Gillo Pontecorvo (né à Pise en 1919). A l'issue d'une série de courts métrages documentaires, de 1953 à 1960, ce réalisateur italien débute vraiment en 1957 avec *La grande strada azzura (Un nommé Sgarcio)*; il tourne ensuite le film *Kapo*, sur les camps de concentration. En 1965, il réalise *La bataille d'Alger*, qui reste sans doute son film le plus fort, même si son film suivant *Queimada*, grande fresque sur la lutte des esclaves des Antilles au 19^e siècle bien servie par la présence formidable de Marlon Brando, est également à retenir. Gillo Pontecorvo, comme le montre bien le choix de ses sujets, est un cinéaste «politique», engagé dans les combats des années 60-70, très sensible notamment aux luttes de la décolonisation et de l'affirmation du tiers monde. Son adhésion enthousiaste à ces causes laisse parfois trop peu de place à l'esprit critique; mais Pontecorvo sait mettre en place la dramaturgie de l'histoire et se révèle un narrateur intéressant.

Le scénario a donné lieu à un travail acharné, avec quatre versions successives! Pontecorvo a raconté comment les Algériens, qui étaient à l'initiative du projet (avec notamment Yacef Saadi, un des protagonistes de l'événement devenu coproducteur du film), ne trouvaient pas de metteur en scène: «On craignait d'avoir à réaliser un film officiel. Moi, j'ai accepté, à condition d'avoir les mains libres et de pouvoir réaliser ma version des événements et non pas la version d'Etat. Les Algériens avaient élaboré un scénario schématique, et ils ont accepté de le déchirer pour me donner carte blanche. Avec le scénariste Franco Solinas, le scénariste de Salvatore Giuliano, nous avons alors écrit et réécrit jusqu'à obtenir un récit choral, avec une sorte de structure symphonique, sans personnage principal, afin de raconter, en fait, la naissance d'une nation, enfantée dans la douleur... La lutte est présentée comme un moment dramatique de la condition humaine. J'ai voulu condamner la logique du colonialisme et non pas le comportement ponctuel de tel ou tel individu¹.»

1. Dossier sur *La bataille d'Alger* dans *Revue Contreplongée*, Strasbourg, 1987.

Le film s'est donc attaché avec beaucoup de soin et une réelle volonté d'objectivité à retracer ce qu'il est convenu d'appeler la bataille d'Alger, à travers l'affrontement des réseaux FLN dans la casbah et les parachutistes français. Ceux-ci se crurent vainqueurs sur le terrain: ils étaient déjà vaincus par le mouvement général d'émancipation d'un peuple.

L'accueil du public et le contexte de sortie. Le film, tourné en 1965, soit seulement trois ans après l'indépendance, en Algérie même, fut à sa sortie au centre d'une grande polémique. Présenté au festival de Venise en 1966, il reçoit le lion d'or et le prix de la critique internationale, mais la délégation officielle française quitte la salle avec ostentation. Si le film connaît un grand succès en Europe et aux Etats-Unis – il obtient quatre prix à New York et est pris en distribution par une compagnie américaine –, il est interdit en France. Enfin autorisée, sa sortie prévue en juin 1970 est ajournée sous la pression d'organisations d'extrême droite: le film est diffusé alors de manière semi-clandestine, sans publicité, dans de petites salles du Quartier latin à Paris. En février 1981, enfin, le film est programmé dans des conditions normales!

B. Analyse du film

Le récit. Le film retrace un épisode central de la guerre d'Algérie en 1957, à Alger: le démantèlement par les parachutistes des réseaux FLN de la casbah spécialisés dans l'action directe. Les premières images du film découvrent, tapis dans une cache, Ali la Pointe, Mahmoud, une jeune femme et un enfant. Ils redoutent l'arrivée des paras français. A partir de cette attente angoissante, un long flash-back va montrer comment Ali la Pointe, d'abord jeune délinquant, a pu rencontrer dans la prison où il purgeait sa peine des détenus politiques du FLN. Il a assisté à l'exécution de l'un d'eux. Révolté, il s'est enthousiasmé pour la cause de la libération nationale. A sa sortie de prison, il prend contact avec les réseaux, on lui confie une mission pour le mettre à l'épreuve... Son courage, son goût de l'action le font rapidement monter dans la hiérarchie des clandestins.

Quand les réseaux FLN passent à l'action contre les forces françaises, la riposte ne se fait pas attendre: la casbah est quadrillée, la population étroitement contrôlée et fouillée. Des extrémistes de la police font exploser une bombe en pleine casbah, faisant de nombreuses victimes. C'est l'escalade de la violence: les militantes du FLN, habillées à l'européenne, déposent des bombes cachées dans leurs couffins dans les quartiers européens.

Les autorités appellent les parachutistes en renfort. Ils sont commandés par l'élégant colonel Mathieu, qui tente de justifier leurs méthodes devant la presse. Les paras ne reculent pas face à l'emploi de méthodes brutales, notamment la torture. Tout leur paraît justifié puisqu'il s'agit de gagner la guerre du renseignement et de la lutte antisubversive...

Leur action sera en effet efficace. Ali la Pointe et son groupe sont repérés et traqués. Mais le peuple de la casbah se range définitivement derrière le mouvement nationaliste algérien. La bataille politique est perdue.

Partis pris et point de vue. Le film de Pontecorvo que le recul du temps permet de juger avec sérénité offre à la critique une série d'intéressants paradoxes. Film sur la naissance d'une nation, il est plus lyrique que politique ou idéologique: l'analyse en profondeur des causes de la guerre est absente, le travail du film se situe mieux dans ses recherches dramatiques que dans l'expression d'une ligne idéologique. Film «historique», c'est plus une œuvre d'apaisement qu'un film destiné à faire resurgir les traumatismes du passé. Enfin, c'est un film de fiction mais travaillé comme un reportage, proche par son style de l'austérité des bandes d'actualités: le choix du noir et blanc ajoute encore à l'impression d'authenticité de «reportage dramatisé».

Propositions de travaux scolaires

C'est un film aujourd'hui très peu diffusé par les télévisions et peu connu des enseignants les plus jeunes: pourtant, il offre à un public scolaire une évocation très pertinente, sans manichéisme, des «sales guerres coloniales» dans toute leur complexité. Les représentations du terrorisme, de la violence «révolutionnaire» opposée à la violence d'un Etat oppressif, l'utilisation de la torture par les forces de l'ordre, tout cela permet de mener de nombreuses réflexions sur les atteintes aux droits de l'homme perpétrées au nom des logiques idéologiques ou de la raison d'Etat.

S'il est bien sûr nécessaire de replacer les événements évoqués dans le contexte plus large des luttes de libération nationale qui ont mis fin aux dominations coloniales européennes, on ne s'attardera pas outre mesure sur les péripéties complexes du drame algérien. A partir de cet exemple, on ouvrira des questionnements plus généraux qui pourront trouver des échos avec des préoccupations européennes contemporaines.

1. *Une lutte de libération nationale exige-t-elle des actions «terroristes»?*
 - Le film expose sans manichéisme les douloureux problèmes de conscience du terrorisme urbain.
 - Les attentats à l'aveugle se répondent dans une affreuse escalade de la violence. Ces actions sont moralement condamnables. Sont-elles l'expression d'un désespoir? Le colonialisme a-t-il laissé d'autres possibilités d'expression aux revendications nationales? Quelles sont les violences exercées par l'armée contre les populations algériennes? Les méthodes terroristes utilisées n'ont-elles pas finalement compromis la lutte du peuple algérien? N'ont-elles pas laissé, jusqu'à aujourd'hui, de profonds traumatismes?
 - A partir de cet exemple historique, il est possible d'ouvrir – avec toute la prudence qui s'impose – une réflexion plus générale avec la classe.

2. *Réflexions sur la torture*

- On fera d'abord le repérage dans l'ensemble du film des scènes où la torture est représentée: on constate que le film s'ouvre sur la fin d'un «interrogatoire poussé» (!) d'un militant du FLN par les paras. Quel était le but de cette séance? La raison proclamée – la recherche de renseignements – est-elle la seule? Les paras obligent leur prisonnier à endosser un uniforme: en quoi cela constitue-t-il une autre humiliation?
- 10 janvier 1957, arrivée des paras à Alger: le discours «didactique» du colonel Mathieu, qui expose le dispositif général de la lutte contre le FLN, comporte une justification implicite de la torture: pour démanteler les réseaux clandestins, il s'agit d'obtenir des renseignements; le meilleur moyen sera «l'interrogatoire poussé». Cette séquence représente un élément central dans la réflexion que tentent de mener les auteurs du film sur la torture, au-delà des simples réactions sentimentales: il s'agit de démonter le mécanisme qui lie ainsi le colonialisme et la torture.
- La séquence la plus dramatique se situe après la mort de Ben Midhi, «suicidé» dans sa prison. Interrogé par des journalistes sur la torture, le colonel Mathieu répond que ce mot n'existe pas dans les directives, mais que le véritable problème est de savoir si la France veut rester en Algérie. Si oui, il faut en assumer les conséquences. Suivent alors des scènes dures de torture de militants algériens. On reviendra d'un point de vue critique sur l'argumentation spéculative du colonel, en rapprochant ce discours d'autres situations en Europe, où les «fins» ont été avancées pour justifier les «moyens». On analysera la représentation cinématographique des scènes de violence physique: comment le réalisateur a-t-il évité toute complaisance? (Cadrages, angles de prises de vue, effets de montage: on comparera ses choix avec ceux d'un certain cinéma commercial où peuvent être multipliées des scènes de sadisme malsaines, filmées de façon «choc».) Quelles musiques ont-elles été utilisées sur ces scènes de torture? Quels sont leur sens et leurs effets?

La «mémoire» de la guerre d'Algérie est encore en France très douloureuse et très conflictuelle; aussi, à l'occasion de ces travaux, la présentation d'autres témoignages, issus si possible des différents camps en présence, semble-t-elle indispensable. Cependant pour des adolescents d'autres pays européens moins directement concernés, les problèmes évoqués dans le film peuvent suffisamment fournir matière à réflexion et à débat.

Introduction à «La plaisanterie» et «L'aveu»

La dénonciation des régimes autoritaires et policiers des «démocraties populaires» de l'ex-bloc soviétique a donné lieu à de nombreux films: nous souhaiterions simplement ici poser les termes d'une problématique importante. Dans les pays occidentaux, des films ont pu être réalisés, dans le contexte de la guerre froide ou des années difficiles de la coexistence pacifique, dans un but évident de propagande idéologique: les droits de l'homme, les libertés fondamentales y étaient alors ravalés au rang de simples machines de combat. D'un manichéisme outrancier, ces films, souvent d'origine américaine, se contentaient d'analyses simplistes et de bons sentiments lénifiants. Bien qu'ils soient aujourd'hui, avec le recul, d'excellents documents historiques – sur les fantasmes anticommunistes de leurs auteurs – ils ne seront pas présentés ici.

Plus intéressants – et beaucoup moins nombreux – sont les films militants, qui tentent, en Europe occidentale, de dénoncer des atteintes insupportables aux droits de l'homme commises dans les Etats de l'est du continent. L'un des meilleurs est sans doute l'adaptation par le cinéaste franco-grec Costa-Gavras du terrible témoignage d'Arthur London, *L'aveu*.

Encore plus importants sont les films courageux des réalisateurs de l'Est, russes, polonais, tchèques, hongrois, roumains, yougoslaves, qui, dans ces années-là, au gré des vicissitudes politiques – des périodes de relatif libéralisme pouvant alterner avec des durcissements inattendus – parvinrent à ruser avec leur censure plus ou moins vigilante, à s'infiltrer au gré de quelques compromis et de beaucoup d'intelligence à travers le mensonge officiel, à trouver – ce n'était pas le moins difficile – un diffuseur à l'Ouest, et ainsi à donner au monde l'idée que le cœur d'un peuple, d'une culture continuait à battre fort sous la chape de plomb et de béton.

D'au-delà du Rideau de fer parvenait parfois, à l'occasion d'un festival, de rencontres cinéphiliques, de formidables messages d'espoir... Parfois vite étouffés par la répression bureaucratique, parfois aussi mal perçus, mal reçus, par une jeunesse occidentale trop sûre de ses propres valeurs ou trop engagée dans ses propres combats. Jancsó, Tarkovski, Wajda, Forman et d'autres, ces hirondelles annonçaient un printemps qui fut long à venir.

Aujourd'hui, montrer ces films nous paraît indispensable pour la constitution d'une histoire critique de notre Europe. Même si ce sont parfois des films difficiles pour des adolescents habitués à lire sans peine les messages évidents et simplistes matraqués par le cinéma commercial. Le «cinéma de la dissidence» est souvent un cinéma de l'ellipse, de l'allusion, de la métaphore, de l'implicite sous les silences. De l'humour et de la distance. C'est en cela toujours une formidable leçon de style.

Dans le cadre pédagogique qui est le nôtre, nous nous proposons modestement de présenter en regards croisés deux films portant chacun sur les atteintes aux droits de l'homme dans la Tchécoslovaquie «socialiste» des années 50 et 60.

La plaisanterie (Žert), de Jaromil Jirès

Tchécoslovaquie, 1969, NB, 1 h 20

Thèmes repérables: dénonciation – machination totalitaire – aliénation

A. Autour du film

Le réalisateur. Jaromil Jirès est né à Bratislava en 1935. Il est admis à suivre des études de cinéma à la Famu, la fameuse école de cinéma de Prague, où il obtient un diplôme d'opérateur et un autre de réalisateur. Il y fait partie de la brillante génération des jeunes artistes tchèques qui vont revivifier le cinéma académique. Un premier court-métrage tourné en 1960, *La salle des pas perdus*, fait déjà apparaître son originalité. En 1963, son premier film, *Le cri*, est une vision non conformiste des individus et de la société: sous le prétexte de montrer le bouillonnement de souvenirs et d'émotions d'un jeune couple, le jour de la naissance de leur enfant, Jirès se livre à une fine étude des passions et des refoulements de ses contemporains. Parmi d'autres, ce film marque l'éclosion de la Nouvelle Vague tchécoslovaque.

En 1968, dans le mouvement d'ouverture et de libéralisation qui caractérise le Printemps de Prague, Jaromil Jirès réalise *La plaisanterie*, excellente adaptation de l'œuvre contestataire de Milan Kundera.

À la suite de la répression du Printemps de Prague, Jirès refuse de quitter son pays. Il paie un lourd tribut à la normalisation bureaucratique: suspect de trop d'insolence et de liberté, il n'a plus accès à la réalisation. Sa carrière semble brisée. Mais il réussit à faire accepter à la télévision ses compétences: il tourne alors des documentaires, notamment sur les grands musiciens tchèques.

Il revient au cinéma à la fin des années 80, où il connaît de belles réussites, comme celle du *Maître de danse* en 1995. Il joue aujourd'hui un rôle important dans les nouvelles structures du cinéma tchèque, dont il est le représentant à Eurimages.

Le scénario et le contexte de production du film. En adaptant *La plaisanterie*, Jaromil Jirès s'attaquait à une tâche délicate: l'ouvrage apparaissait comme une œuvre majeure de la littérature des années 60, et son auteur comme une personnalité d'exception. Milan Kundera avait été en effet une sorte de maître à penser pour toute la génération de la Nouvelle Vague tchèque, puisqu'il avait été professeur à la Famu: les jeunes cinéastes ont été sensibles à son enseignement

scénaristique, axé sur la volonté de dédramatiser et de créer des personnages «anti-héroïques», à opposer aux «héros positifs exemplaires» de la génération précédente. Le script de *La plaisanterie* est rédigé dès décembre 1966, par Jaromil Jirès et Kundera lui-même, avant même que le livre ne soit publié à Prague.

Pour entreprendre son film, Jaromil Jirès bénéficie des circonstances exceptionnelles du Printemps de Prague, ces quelques mois d'ouverture politique et culturelle avant la brutale normalisation à la suite de l'invasion soviétique du 21 août 1968. Entre janvier et avril 1969, en une sorte de parenthèse miraculeuse, le film put être diffusé à Prague, où il obtint un grand succès avant d'être interdit par la censure pendant près de vingt ans! Les censeurs avaient vraiment manqué de vigilance car le film se veut clairement une défense des valeurs universelles humanistes, au travers d'une réflexion critique sur la société tchèque des années 50 et 60.

B. Analyse du film

Le récit. Au début des années 50, dans la Tchécoslovaquie qui construit le socialisme. Ludvik Jahn est un bon étudiant de l'université de Prague. Il appartient au Parti et s'oriente vers un avenir sans problème. C'est un esprit caustique et malicieux, qui aime volontiers plaisanter. Mais faire de l'humour politiquement incorrect peut se révéler dangereux, surtout quand on est entouré d'amis qui ne vous veulent pas que du bien.

Ludvik Jahn est amoureux de Marketa, ravissante jeune étudiante, mais un peu trop pudibonde et dévouée à la construction du socialisme. Pour convaincre son ami insouciant de la grandeur de la tâche historique qui les attend, celle-là lui adresse une lettre édifiante et enthousiaste. En retour, sur une carte, Ludvik Jahn ironise sur l'opium du peuple et se déclare trotskiste. Pour cette bêtise griffonnée sur un bout de papier à l'intention de son amie, tout bascule pour Ludvik. Victime de la délation, il est mis en accusation par une assemblée d'étudiants, présidée par Pavel, son meilleur ami: il est exclu du Parti et chassé de l'université pour cette peccadille. Sa jeunesse est irrémédiablement gâchée...

Quinze ans plus tard, après plusieurs années de camps disciplinaires, il reste hanté par le désir de se venger de ceux qui l'ont dénoncé. Ce sera peut-être possible, puisque le hasard met sur son chemin la journaliste Héléna, qui est la femme de Pavel. Ludvik entreprend de la séduire... Mais il découvre trop tard que la revanche espérée ne peut se réaliser.

Partis pris et point de vue. A partir du roman de Kundera, Jaromil Jirès se consacre surtout au thème principal, ainsi résumé: les bornes de l'expérience humaine ne sont jamais si apparentes que dans un régime totalitaire! C'est un grand film politique au sens noble du terme: à la dénonciation des structures qui engendrent autoritarisme borné d'un côté, soumission, servilité, délation de

l'autre, Jaromil Jirès ajoute l'examen lucide des ravages de ce système sur les personnalités des individus.

Il s'attache à décrire deux types d'homme, en partie déterminés par les pesanteurs socio-historiques de leur époque, où le mensonge et l'hypocrisie sont de règle: face à Pavel Zemanek, l'opportuniste arriviste, sans mémoire et sans conscience, capable de profiter de tout, se dresse la conscience douloureuse de Ludvik Jahn, éteint et amer, sans perspective d'avenir, frappé par un système qui le met au ban de la société pour des raisons idéologiques. L'un oublie trop vite son passé, l'autre le traîne derrière lui comme un boulet.

Suggestions d'analyse

1. *L'engrenage totalitaire*

- On s'attachera à montrer comment les mécanismes mis en place dans une société bureaucratique et policière se déroulent inexorablement à partir d'un incident tout à fait mineur et ridicule.
- On montrera comment le prétendu coupable est soumis non seulement à la répression des autorités, mais de façon encore plus dramatique à la suspicion, à la délation, à la condamnation de ses propres amis et camarades.

2. *La plaisanterie est bannie de la société*

- De quelle manière le réalisateur fait-il de l'humour – grinçant le plus souvent – une arme redoutable contre cette société?

3. *La destruction de l'individu*

- Les trois personnages principaux, Pavel Zemanek, Ludvik Jahn, Héléna, sont-ils complices, victimes de l'ordre social? Font-ils preuve de lucidité envers cette société, envers eux-mêmes? Seraient-ils différents sous d'autres régimes?
- La seconde partie du film est traitée dans un style encore plus noir, plus dramatique, plus difficile aussi. Pourquoi? La fin du film laisse-t-elle place à l'espoir? De quelle façon?
- De quelle manière la répression a-t-elle détruit la personnalité de Ludvik Jahn? Quel est son projet de vengeance? Pourquoi ne le met-il pas totalement à exécution?

L'aveu, de Costa-Gavras

France, 1970, couleur, 2 h 12

Thèmes: totalitarisme – torture – destruction de la personnalité

A. Autour du film

Le réalisateur. Constantin Costa-Gavras, né en Grèce en 1933, a commencé sa carrière par quelques beaux films policiers de facture classique. Il a ensuite adopté une nouvelle direction en appliquant le ton et les modalités du film policier à des enquêtes d'ordre politique: en 1969, le film *Z* fut un énorme succès, suivi de *L'aveu*, *Etat de siège*, *Section spéciale*, etc.

Le scénario est l'adaptation par Jorge Semprun du récit autobiographique d'Arthur London, homme politique tchèque alors exilé en France. Cet ancien communiste sincère avait combattu le fascisme dans les Brigades internationales, s'était engagé dès la première heure dans la résistance antinazie. A la libération, il était devenu vice-ministre des Affaires étrangères en Tchécoslovaquie. Mais en 1951, il était tombé victime des grandes purges stalinienne et avait été condamné au terme d'un procès truqué. En 1968, à l'occasion de l'éclaircie du Printemps de Prague, il put écrire un récit, aidé par son épouse Lise, de ce qu'il avait subi dans les geôles du régime: il y révélait notamment de manière précise les inavouables méthodes psychologiques destinées à faire craquer les inculpés pour leur arracher l'aveu officiel de leur crime imaginaire, élément indispensable à tout procès stalinien. Arthur London ne collabora pas directement au film, mais il put le voir et fit savoir au réalisateur son approbation.

Le contexte de sortie du film et l'accueil du public. Les personnages principaux du film étaient interprétés par deux acteurs français particulièrement prestigieux, Yves Montand et Simone Signoret. En fait, les deux comédiens se sentaient intimement impliqués dans cette dénonciation du stalinisme et de ses méthodes: ils remettaient alors en cause des engagements anciens, des années de militantisme. Ils avaient été, comme tant d'autres artistes ou intellectuels français, sympathisants du PCF, dans les années 50. Messagers émérites du Mouvement de la paix, ils avaient participé à des dizaines de manifestations contre l'impérialisme américain. Mais, plus grave, ils s'étaient souvent laissés manipuler, allant jusqu'à signer en 1951 une pétition contre les accusés de Prague... C'est dire si le livre d'Arthur London avait été pour eux une remise en question fondamentale: «Son livre, dira Simone Signoret, nous a posé des

problèmes à tous. Pour beaucoup de gens de gauche de notre génération, il fut un coup de tonnerre et un coup de chagrin épouvantable.»

Le film sortit en France en mai 1970, provoquant de nombreux remous dans les milieux intellectuels et politiques du pays. Pour reprendre l'expression du critique Jean-Pierre Jeancolas, il a constitué «un révélateur du malaise et de l'évolution du parti communiste face à la réalité des démocraties populaires». *L'Humanité*, le journal du Parti communiste français, publia plusieurs articles hostiles au film, lui reprochant de faire le jeu de l'adversaire impérialiste!

En Europe, le film s'attira les foudres de la presse des pays socialistes. Le journal tchèque *Rude Pravo*, organe officiel d'un pays brutalement normalisé, se montra particulièrement acerbe.

B. Analyse du film

Le récit. A Prague, en 1951. Anton Ludvik, haut responsable au passé politique pourtant irréfutable, est brutalement enlevé par la police secrète. Il est mis au secret, ne peut communiquer avec personne. Il subit, jour après jour, nuit après nuit, des interrogatoires interminables. Le désespoir, l'épuisement physique le minent peu à peu. Il finit par avouer ce que l'on attend de lui, des «crimes politiques» fantaisistes, sans aucun fond de vérité. Sa femme Lise, longtemps bouleversée d'inquiétude, est soumise à des vexations et des brimades. Elle est appelée à témoigner au procès de son mari: stupéfaite par les aveux qu'elle entend de sa bouche, elle le désavoue en public. Quelques années après la fin du stalinisme, en 1956, Ludvik est réhabilité et il retrouve sa femme.

Partis pris et point de vue. «C'est vrai que je suis attaché au respect des droits de l'homme, mais je n'aime pas les étiquettes trop réductrices. Je raconte des histoires, en insistant sur ce qui n'a pas été encore montré... Ma démarche est plus proche d'une attitude humaniste que d'une attitude politique en ce sens que l'aventure de l'homme m'intéresse davantage que les rouages de l'Etat. Ou, si vous préférez, le mécanisme étatique n'est l'objet de *L'aveu* que dans la mesure où je veux montrer comment, dévié de sa fonction, il est amené à broyer l'individu...» – Costa-Gavras¹.

Propositions de travaux scolaires

Le livre témoignage d'Arthur London a été publié dans la plupart des pays européens. C'est un livre important, mais difficile à aborder pour de nombreux élèves en raison de sa longueur et de l'extrême abondance de références historiques qu'il utilise. On se contentera donc, dans la plupart des cas, d'en faire lire quelques pages en appui de l'analyse de telle ou telle séquence.

1. *Télérama*, n° 2375, 19 juillet 1975.

1. *Comment briser un individu*

«Un plan méthodique a été appliqué pour me pousser systématiquement dans la voie du découragement, de l'anxiété, du désespoir. Ma démoralisation a été sciemment organisée jusqu'à ce que je devienne cet homme brisé, traqué, mûr enfin pour tomber dans le piège dressé par ceux qui avaient décidé de ma perte!.»

A partir de cette citation et du visionnement du film, on s'attachera à dresser la liste des méthodes utilisées par les tortionnaires pour briser la résistance de leur prisonnier:

- Quelle est la technique des interrogatoires? Qui les conduit, de quelle manière? A quoi veulent-ils aboutir?
- Y a-t-il des brutalités physiques, des tortures directes? Sont-elles nombreuses? A quels moments interviennent-elles?
- Quelles sont les conditions de détention du prisonnier? Logement, alimentation, attitude des gardiens? De quelle manière le prisonnier est-il privé de communication sensorielle avec ce qui l'entoure?
- Quelles sont, selon vous, les mesures les plus efficaces pour briser la résistance psychologique d'un individu?

2. *La cérémonie des aveux*

- On analysera la séquence du procès où Ludvik passe aux aveux: comment est mise en scène cette mascarade? Sur quels éléments particuliers le cinéaste insiste-t-il surtout?
- Le contenu des «aveux»: totalement imaginaires, ils doivent être crédibles. De quelle manière sont-ils formulés?
- Comment l'accusé doit-il expliquer ses prétendus crimes?
- Qui sont les témoins? Comment sont-ils amenés à se comporter?
- Quelles sont les attitudes des «officiels» du tribunal: procureur, juges, policiers?
- Comment, par qui est assurée la défense de l'accusé?
- Quelles sont les réactions du public? Comment sont-elles montrées au spectateur?
- On étudiera avec une attention toute particulière l'évolution de l'attitude de Lise, la femme de Ludvik: de quelle manière est-elle manipulée? Quel «rôle» sinistre sa présence doit-elle jouer dans le dispositif mis au point par les bourreaux?
- Des images des grands procès «staliniens», bien évidemment tournées à des fins de propagande, ont été conservées dans les archives filmiques et sont présentées dans divers documentaires de montage. On pourra notamment retrouver des images des procès de Moscou en 1937, ou des films sur le

1. A. London, *L'aveu*, Editions Gallimard, coll. «Folio», p. 63.

procès de Slansky en Tchécoslovaquie en 1951. La comparaison avec le film de Costa-Gavras s'impose.

Synthèse. A partir des questions précédentes, on s'interrogera sur la finalité de la machination des aveux. Pourquoi le totalitarisme «stalinien» ne se contente-t-il pas de l'élimination des opposants – pratique courante d'autres dictatures? Pourquoi organise-t-il ces procès à grands spectacles?

Un cas tout particulier: le crime contre l'humanité

La conférence de Wannsee (Wannseekonferenz), de Heinz Schirk

Allemagne-Autriche, 1984, couleur, 1 h 30

*Thèmes repérables: idéologies racistes – antisémitisme –
extermination programmée – génocide*

Illustration par un photogramme du film: Heydrich devant la carte de l'Europe

A. Autour du film

Le réalisateur. Heinz Schirk. Ce réalisateur allemand a surtout travaillé pour la télévision. Lui et son producteur Manfred Koritowsky ont eu le grand mérite de porter un projet difficile et exigeant. Le film, il faut le souligner, est une coproduction entre l'Allemagne et l'Autriche: regarder en face le passé, assumer la transmission pédagogique de ses leçons les plus cruelles, c'est le signe d'une société démocratiquement adulte.

Le contexte de production. Il faut d'abord replacer ce film dans le vaste débat intellectuel en Allemagne dans les années 70-80 à propos de la responsabilité/culpabilité des Allemands dans la «solution finale». Le film témoigne de la volonté de certains intellectuels allemands, à la fin des années 80, de réaliser un vrai travail historique, sur les procédures de décision et de mise en œuvre de la solution finale.

L'ambition du film était, selon ses réalisateurs, de «constituer un dossier pour l'avenir». L'œuvre se situe donc dans un domaine qui occupe une place à part parmi les nombreux films traitant du génocide des Juifs: celui du documentaire-fiction. Documentaire, puisqu'il vise à mettre en images des documents historiques authentiques. Fiction, puisqu'il est borné à une reconstitution, avec des acteurs, illusion de réalité. Face à cette démarche documentaire, c'est le genre dramatique, semble-t-il, qui constitue le type essentiel des films historiques sur le sujet.

La conférence de Wannsee s'inscrit aussi dans le sillage du courant documentaire qui avait donné au théâtre allemand quelques années auparavant des œuvres de reconstitution fortes et polémiques, comme *Le vicaire* (1963) de Rolf Hochhut, et *L'instruction* (1965) de Peter Weiss.

B. Analyse du film

Le récit. Le 20 janvier 1942, quatorze représentants des SS, de la bureaucratie gouvernementale et de l'armée participèrent à une réunion dans une belle villa de Wannsee, une banlieue résidentielle de Berlin. Cette réunion, organisée par

Reinhard Heydrich, avec entre autres les SS Eichmann et Muller, le sinistre Roland Freisler, ministre de la Justice, Stuckart, secrétaire d'Etat à l'Intérieur, etc., était officiellement prévue pour mettre au point les mesures concrètes de la solution finale. Elle avait un autre enjeu, important dans les querelles d'appareils bureaucratiques: Heydrich et la SS voulaient amener les représentants des différentes administrations du Parti ou de l'Etat à céder de leur propre chef leurs compétences dans leurs secteurs d'autorité.

Le récit filmique suit fidèlement l'ordre des débats, tel que la sténographie du secrétariat d'Eichmann permet de le reconstituer.

Travail pédagogique

Sur ce film difficile et dense, qu'il nous paraît indispensable de faire visionner dans son intégralité, trois questionnements successifs peuvent être menés.

1. *Un premier relevé d'informations très précis doit être effectué sur les mesures concrètes de la solution finale. A titre d'exemple, on devra pouvoir repérer:*

- comment la solution finale avancerait d'ouest en est;
- le nombre de victimes prévues dans chaque pays (y compris les Juifs d'Angleterre!);
- le sort réservé aux «Mischlinge», hommes et femmes issus de parents juifs et non juifs. (On fera observer combien ce point fut un sujet de discorde et occupa une partie importante de la réunion; mécanismes mis en œuvre, etc.)

Ces informations devront être analysées, commentées et mises en rapport avec tout autre type de documentation sur le sujet. Au-delà des informations concrètes, les élèves devront étudier soigneusement deux phénomènes manifestes dans toute la conférence:

- L'utilisation du langage: à quel moment parle-t-on très librement des gaz, des fourgons, des méthodes d'anéantissement? A l'opposé, quand utilise-t-on des expressions euphémiques, des sous-entendus? A quoi correspondent ces différences?
- Les rapports de la bureaucratie: y a-t-il des objections à l'idée de solution finale? Quels sont les motifs des débats les plus aigres, des contrariétés les plus marquées? La tutelle SS est-elle bien acceptée? Etc.

2. *Une deuxième interrogation devra être guidée sur les partis pris de réalisation: pour cette reconstitution, comment s'est opéré le choix des acteurs? Comment surtout ont-ils été dirigés?*

Ils incarnent des personnages historiques, en leur donnant inévitablement une épaisseur humaine, une apparence physique, un accent, un mode de comportement, une gestuelle, des tics... Des plaisanteries, des sourires viennent interrompre le cours des discussions «techniques».

Comment le réalisateur a-t-il choisi de filmer ce long huis-clos, qui pourrait être lassant?

3. *Déterminer le point de vue global du film sur l'événement historique qu'il reconstitue*

Si les travaux précédents ont été menés convenablement, les élèves pourront s'interroger sur les objectifs précis de l'équipe de réalisation dans son travail historique:

- Face aux divers dangers négationnistes, le film s'attache à montrer les coulisses du crime de masse: partant de documents authentiques, il s'agit de montrer ce qui n'a – et pour cause – jamais été montré par les images de la propagande totalitaire: les conditions de fonctionnement des «crimes de papiers», y compris dans leurs bêtises et dysfonctionnements bureaucratiques.
- Il s'agit aussi, par le jeu des acteurs, de mettre des visages et des noms sur l'horreur: c'est-à-dire en fin de compte poser la question réelle des responsabilités humaines, en montrant que les agents de préparation et d'exécution d'un crime d'Etat n'ont pas été de simples rouages contraints à l'obéissance, mais qu'ils ont pu apporter zèle et enthousiasme à l'entreprise d'extermination, y employer leurs compétences de professionnels, y trouver aussi profits et avantages. Par dépravation idéologique, aveuglement technocratique, carriérisme, ils ont été les artisans de la solution finale.

Autres publications du projet «Apprendre et enseigner l'histoire de l'Europe du 20^e siècle»

Leçons d'histoire: le Conseil de l'Europe et l'enseignement de l'histoire (1999)
ISBN 92-871-3904-0

*Pour une perspective pluraliste et tolérante de l'enseignement de l'histoire:
diversité des sources et didactiques nouvelles* (1999)
ISBN 92-871-1096-0

*L'enseignement de l'histoire face aux défis des technologies de l'information et
de la communication* (1999)
ISBN 92-871-3997-0

Détournements de l'histoire (2000)
ISBN 92-871-4314-5

Enseigner l'histoire des femmes au 20^e siècle: la pratique en salle de classe
(2000)
ISBN 92-871-4302-1

*La maison européenne: représentations de l'Europe du 20^e siècle dans les
manuels d'histoire* (2000)
ISBN 92-871-4346-3

Enseigner l'histoire de l'Europe au 20^e siècle (2001)
ISBN 92-871-4465-6

(Voir <http://culture/coe.int>)

Sales agents for publications of the Council of Europe

Agents de vente des publications du Conseil de l'Europe

AUSTRALIA/AUSTRALIE

Hunter Publications, 58A, Gipps Street
AUS-3066 COLLINGWOOD, Victoria
Tel.: (61) 3 9417 5361
Fax: (61) 3 9419 7154
E-mail: Sales@hunter-pubs.com.au
<http://www.hunter-pubs.com.au>

AUSTRIA/AUTRICHE

Gerold und Co., Graben 31
A-1011 WIEN 1
Tel.: (43) 1 533 5014
Fax: (43) 1 533 5014 18
E-mail: buch@gerold.telecom.at
<http://www.gerold.at>

BELGIUM/BELGIQUE

La Librairie européenne SA
50, avenue A. Jonnart
B-1200 BRUXELLES20
Tel.: (32) 2 734 0281
Fax: (32) 2 735 0860
E-mail: info@libeurop.be
<http://www.libeurop.be>

Jean de Lannoy

202, avenue du Roi
B-1190 BRUXELLES
Tel.: (32) 2 538 4308
Fax: (32) 2 538 0841
E-mail: jean.de.lannoy@euronet.be
<http://www.jean-de-lannoy.be>

CANADA

Renouf Publishing Company Limited
5369 Chemin Canotek Road
CDN-OTTAWA, Ontario, K1J 9J3
Tel.: (1) 613 745 2665
Fax: (1) 613 745 7660
E-mail: order.dept@renoufbooks.com
<http://www.renoufbooks.com>

CZECH REPUBLIC/ RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

USIS, Publication Service
Havelkova 22
CZ-130 00 PRAHA 3
Tel./Fax: (420) 2 2423 1114

DENMARK/DANEMARK

Munksgaard
35 Norre Sogade, PO Box 173
DK-1005 KØBENHAVN K
Tel.: (45) 7 733 3333
Fax: (45) 7 733 3377
E-mail: direct@munksgaarddirect.dk
<http://www.munksgaarddirect.dk>

FINLAND/FINLANDE

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 1, PO Box 218
FIN-00381 HELSINKI
Tel.: (358) 9 121 41
Fax: (358) 9 121 4450
E-mail: akatilaus@stockmann.fi
<http://www.akatilaus.akateeminen.com>

FRANCE

La Documentation française
29, quai Voltaire
F-75007 PARIS
Tel.: (33) 01 40 15 71 10
Fax: (33) 01 40 15 72 30
E-mail: libparis@ladocfrancaise.gouv.fr
<http://www.ladocfrancaise.gouv.fr>

GERMANY/ALLEMAGNE

UNO Verlag
Propplersdorfer Allee 55
D-53115 BONN
Tel.: (49) 2 28 94 90 231
Fax: (49) 2 28 21 74 92
E-mail: unoverlag@aol.com
<http://www.uno-verlag.de>

GREECE/GRÈCE

Librairie Kauffmann
Mavrokordatou 9
GR-ATHINAI 106 78
Tel.: (30) 1 38 29 283
Fax: (30) 1 38 33 967

HUNGARY/HONGRIE

Euro Info Service
Hungexpo Europa Kozpont ter 1
H-1101 BUDAPEST
Tel.: (361) 264 8270
Fax: (361) 264 8271
E-mail: euroinfo@euroinfo.hu
<http://www.euroinfo.hu>

ITALY/ITALIE

Libreria Commissionaria Sansoni
Via Duca di Calabria 1/1, CP552
I-50125 FIRENZE
Tel.: (39) 556 4831
Fax: (39) 556 41257
E-mail: licosa@licosa.com
<http://www.licosa.com>

NETHERLANDS/PAYS-BAS

De Lindeboom Internationale Publikaties
PO Box 202, MAde Ruyterstraat 20 A
NL-7480 AE HAAKSBERGEN
Tel.: (31) 53 574 0004
Fax: (31) 53 572 9296
E-mail: lindeboo@worldonline.nl
<http://home-1-worldonline.nl/~lindeboo/>

NORWAY/NORVÈGE

Akademika, A/S Universitetsbokhandel
POBox 84, Blindern
N-0314 OSLO
Tel.: (47) 22 85 30 30
Fax: (47) 23 12 24 20

POLAND/POLOGNE

Główna Księgarnia Naukowa
im. B. Prusa
Krakowskie Przedmieście 7
PL-00-068 WARSZAWA
Tel.: (48) 29 22 66
Fax: (48) 22 26 64 49
E-mail: inter@internews.com.pl
<http://www.internews.com.pl>

PORTUGAL

Livraria Portugal
Rua do Carmo, 70
P-1200 LISBOA
Tel.: (351) 13 47 49 82
Fax: (351) 13 47 02 64
E-mail: liv.portugal@mail.telepac.pt

SPAIN/ESPAGNE

Mundi-Prensa Libros SA
Castelló 37
E-28001 MADRID
Tel.: (34) 914 36 37 00
Fax: (34) 915 75 39 98
E-mail: libreria@mundiprensa.es
<http://www.mundiprensa.com>

SWITZERLAND/SUISSE

BERSY
Route d'Uvrier 15
CH-1958 LIVRIER/SION
Tel.: (41) 27 203 73 30
Fax: (41) 27 203 73 32
E-mail: bersy@freesurf.ch

Adeco – Van Diermen

Chemin du Lacuez 41
CH-1807 BLONAY
Tel.: (41) 21 943 26 73
Fax: (41) 21 943 36 06
E-mail: mvandier@worldcom.ch

UNITED KINGDOM/ROYAUME-UNI

TSO (formerly HMSO)
51 Nine Elms Lane
GB-LONDON SW8 5DR
Tel.: (44) 207 873 8372
Fax: (44) 207 873 8200
E-mail: customer.services@theso.co.uk
<http://www.the-stationery-office.co.uk>
<http://www.itsofficial.net>

UNITED STATES and CANADA/ ÉTATS-UNIS et CANADA

Manhattan Publishing Company
468 Albany Post Road, PO Box 850
CROTON-ON-HUDSON,
NY10520, USA
Tel.: (1) 914 271 5194
Fax: (1) 914 271 5856
E-mail: Info@manhattanpublishing.com
<http://www.manhattanpublishing.com>

STRASBOURG

Librairie Kléber
Palais de l'Europe
F-67075STRASBOURG Cedex
Fax: (33) 03 88 52 91 21