

# AU REVOIR LES ENFANTS

de Louis MALLE

## FICHE TECHNIQUE

Titre original : Auf wiedersehen Kinder

Pays : France

Durée : 1h43

Année : 1987

Genre : Drame

Scénario : Louis MALLE

Directeur de la photographie : Renato BERTA

Son : Jean-Claude LAUREUX, Claude VILLAND, Bernard LEROUX

Décors : Willy HOLT

Costumes : Corinne JORRY

Montage : Emmanuelle CASTRO

Musique : Franz SCHUBERT, Camile SAINT-SAËNS

Coproduction : MK2 Productions / Investimage / Sofica Créations / Stella Film / NEF Filmproduktion / RAI Uno

Distribution : Pyramide Distribution

Interprètes : Gaspard MANESSE (Julien Quentin), Raphaël FETJÖ (Jean Bonnet / Jean Kippelstein), Francine RACETTE (Mme Quentin), Stanislas CARRÉ DE MALBERG (François Quentin), Philippe MORIER-GENOUD (le père Jean), François BERLÉAND (le père Michel), François NÉGRET (Joseph), Irène JACOB (Mlle Davenne)

Sortie : 7 octobre 1987

**Lion d'or Festival de Venise 1987**

**Prix Louis-Delluc 1987**

**Meilleur film César 1988**

**Nominations Meilleur film étranger et Meilleur scénario original Oscar 1988**

## SYNOPSIS

Janvier 1944, Collège Sainte-Croix. Julien Quentin voit arriver trois nouveaux élèves, dont Jean Bonnet, son voisin de dortoir. Il finit par comprendre que celui-ci est Juif, recueilli comme d'autres par les prêtres qui prennent le risque de cacher des élèves sous de faux noms. Involontairement, Julien contribue à la découverte du secret par la Gestapo. Le collège est fermé, les pères sont arrêtés par les Allemands.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

### Préparer la projection

Le film risque de décevoir les élèves : il est constitué d'une accumulation de petites scènes, apparemment sans grand enjeu, closes sur elles-mêmes ; en fait, elles préparent la scène finale, d'une grande intensité dramatique ; et elles reproduisent le travail de la mémoire, qui juxtapose des instants dont l'importance peut échapper sur le moment et qui ne révèlent leur intérêt que replacés dans une vision d'ensemble.

La préparation peut porter sur le **titre** : faire imaginer des énonciateurs possibles et des situations d'énonciation ; il faut bien sûr parler du contexte de la guerre et de l'occupation allemande : des adultes annoncent ainsi à des enfants un éloignement ; la formule « au revoir » (par rapport à « adieu ») implique une séparation provisoire : l'est-elle vraiment ? ou serait-ce une façon de protéger ces enfants du tragique, de l'irréversible que peut représenter un départ vers l'inconnu, la déportation ? Renvoie au tabou de la mort, dissimulé aux enfants, notamment par les euphémismes... Mais il ne faut pas exclure une autre interprétation, riche de sens : cet « au revoir » est sincère, il correspond à la conscience de l'époque, où l'on ne savait pas complètement ni exactement ce qu'il advenait des personnes envoyées en déportation ; le spectateur contemporain sait, lui, que le plus grand nombre n'en est jamais revenu ; cette différence de savoir rend la situation encore plus pathétique : l'ignorance des personnages du film s'ajoute à leur faiblesse face à leur destin et accroît la réaction émotionnelle du spectateur.

Faire entrevoir cette possibilité d'une dimension tragique permet de regarder le film comme les derniers instants de la vie infiniment précieuse (au-delà de son aspect « vie quotidienne et petit tracas ») d'un établissement scolaire

avant la catastrophe finale ; c'est aussi l'une des « parfaites machines », « remontée à bloc » et « dont le ressort se déroule avec lenteur », caractéristique de la tragédie, selon les mots de Cocteau dans le prologue de *La machine infernale* : tout peut devenir indice, germe, préparation, explication, annonce d'une fin redoutée.

### **Etude de la séquence de la séance d'Education Physique, interrompue par l'intrusion de la milice**

Cour du collège.

Le surveillant, suivi des élèves, entre par la gauche. Ils exécutent un mouvement rythmé et traversent la cour.

Le surveillant : « Allez, tirez les bras derrière, bien. Flexion, un, deux. Encore, un, deux. Les bras en arrière. Flexion, encore. Flexion. »

Entrée de trois hommes de la milice, par une porte. Les regards du surveillant et des élèves se dirigent vers les miliciens.

Un élève : « Tiens, on dirait les chasseurs alpins. »

Un autre élève : « Mais non, c'est la milice. »

Milice : « Perquisition ! »

Père Jean : « Vous n'avez pas le droit d'entrer ici. C'est une institution privée. Il n'y a que des enfants et des religieux. »

Un élève (Jean Bonnet) s'est arrêté pour regarder la scène.

Elève : « Qu'est-ce qu'ils veulent, les collabos ? »

Milice : « Nous avons des ordres. »

Père Jean : « Des ordres de qui ? »

Milice : « De nos chefs. »

Père Jean : « Je me plaindrai. »

Milice : « A qui ? »

Le surveillant aux élèves : « Vous pouvez rentrer, c'est terminé. »

Elèves : « C'est déjà fini ? Ouais ! »

Le surveillant rentre dans le collège précipitamment.

Le Père Michel emmène séparément un élève (Jean Bonnet) que l'on peut penser être juif, tous deux prennent la même direction que le surveillant.

Joseph (aide-cuisinier) à un élève (Julien Quentin) : « Dis donc, ta confiote, elle a fait un malheur ! T'en as d'autres ? »

Julien : « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qu'ils sont venus faire, les miliciens ? »

Joseph : « Ils fouinent. On leur a dit qu'il y avait des réfractaires au collège. »

Julien : « C'est quoi des réfractaires ? »

Joseph : « Des types qui se cachent, parce qu'ils veulent pas aller faire leur travail obligatoire en Allemagne. Moreau, le pion, c'en est un. Moreau, c'est pas son vrai nom. Moi je m'en fous, avec ma jambe, je serai réformé. »

La cuisinière appelle : « Joseph ! »

Joseph : « On vient ! Elle est pire que l'Allemagne ! »

Pistes d'étude :

- Une petite unité narrative :
  - une situation initiale ne présentant pas encore d'enjeu particulier : une séance d'Education Physique, à l'intérêt sonore et visuel manifeste (rythme, mouvements dans le cadre),
  - un élément perturbateur : entrée de la milice, qui se fait par le fond puis la gauche du cadre (le surveillant suivi de ses élèves était entré par la droite),
  - la dynamique de l'action qui s'ensuit, avec diverses tentatives de résolution : la direction du collège qui tente de faire barrage ; la fin prématurée du cours ; un enfant (Jean Bonnet : à ce moment du film, le spectateur averti a compris qu'il s'agit d'un enfant juif) mis à l'écart rapidement par un père ; l'effort pour comprendre ce qui se passe d'un autre enfant (Julien Quentin, le personnage porte-regard du film) ; la cour qui se vide,
  - une situation finale : après la vie et le mouvement, le vide et le silence.

Cet enchaînement préfigure la globalité du film et son dénouement, avec un collège démantelé et vidé parce qu'il abritait des enfants juifs : la séquence joue son rôle de préparation à une fin pathétique et tragique, la rendant plus vraisemblable, plus ancrée dans le monde de l'histoire racontée.

- A partir de l'organisation spatiale :

Les enfants sont rassemblés dans cet établissement pour préparer leur avenir : une conversation banale dans une scène précédente les montrait en train de discuter du métier qu'ils aimeraient exercer par la suite. Le contexte de la guerre rend cet avenir bien incertain, et la fin du film confirmera cette hypothèse. Ce thème est souligné par la disposition spatiale : les élèves traversent le cadre dans le sens gauche-droite, la milice dans le sens droite-gauche ; souvent (mais se garder d'être systématique), le mouvement gauche-droite, mouvement de l'écriture en occident, connote plutôt l'avancée vers l'avenir, bloquée et contrée ici par l'intrusion de la milice.

- Le thème du regard

Autre thème, central dans le film et bien installé par cette séquence : le regard des enfants ; la façon de filmer place le spectateur au plus près de ces regards : nous voyons les enfants regarder, nous partageons leurs regards sur la milice, que nous voyons nous aussi de loin. La scène se déroule donc sous leurs regards, comme le montrent avec insistance quelques plans ; un plan rapproché fait voir Jean Bonnet, presque face à la caméra, regard vers la droite, s'arrêtant dans son mouvement pour regarder ce qui se passe ; peu après, c'est Julien Quentin, qui suit Jean Bonnet emmené par un père, pour voir où il va. Ce ne sont pas de simples regards de spectateurs ; ils manifestent de la curiosité, mais aussi de l'inquiétude ; ils sont les reflets du désordre auquel les enfants assistent. La fin du film montrera un regard coupable, le regard qui dénonce l'enfant juif recherché par la Gestapo. Dans *Au revoir les enfants*, le regard rend acteur et manifeste une implication inévitable : soit on est complice et on aide, soit on scrute, on accuse ; la guerre ne permet pas de rester simple spectateur : elle force à choisir son camp, même à 11 ans ; et cela ne relève pas d'un choix moral ou intellectuel, mais d'un réflexe, d'une attitude instinctive, qui se manifeste par ce regard, ce qui explique les erreurs, les désordres de comportement, que l'on regrette ensuite toute sa vie (le film de Louis Malle est autobiographique sur ce point).

- Une problématique essentielle du film :

Un établissement d'enseignement est un lieu d'apprentissage des règles, de la loi ; les maîtres donnent des ordres, imposent une discipline, évitent que ne règne la loi de la jungle (« Vous n'avez pas le droit d'entrer ici. »). Mais le contexte de la guerre bouleverse ce fonctionnement : ce lieu aussi est menacé, cette cour n'est pas fermée ni isolée du reste du monde, malgré les bâtiments et les murs qui l'entourent, malgré la musique religieuse qui l'enveloppe, malgré le cercle que les enfants forment dans cette séance d'Education Physique ; une simple petite porte peut laisser passer ce qui remet en question les fondements de l'institution ; le désordre de la force (les armes des miliciens) et de l'arbitraire (« Je me plaindrai. – A qui ? ») tend à anéantir les efforts de construction d'un ordre ; les éducateurs seront à terme dépouillés de leur pouvoir et de leur autorité. La loi qu'ils prétendent incarner et enseigner n'existe plus, perdant son apparence de principe intangible ; l'effort pour la faire accepter laisse place à une déstabilisation complète.

### Quelques pistes d'exploitation

- Le contexte historique peut être précisé : la guerre et ses conséquences dans la vie quotidienne (les privations, le froid...) ; l'occupation allemande ; la collaboration française, avec ici la milice, et les dénonciations ; la persécution des Juifs ; l'accueil des enfants juifs dans certains établissements scolaires qui les cachaient ; le Service du Travail Obligatoire et les réfractaires...

Le site Image (<http://site-image.eu/>) comporte une fiche consacrée au film, avec de nombreuses précisions sur ce contexte historique ; par exemple sur la milice : « Sous le gouvernement du maréchal Pétain, à Vichy, fut créée en janvier 1942 une "milice" française. Ses membres, favorables aux idées nazies, prêtaient serment à la SS allemande. Ils étaient recrutés parmi les mouvements d'extrême-droite. On a pu en dénombrer près de 35 000 (dont 15 000 "francs-gardes" militarisés, qui vivaient en caserne). Habillés en bleu foncé avec un large béret, ils contrôlaient les forces de police ainsi que la propagande. Leur secrétaire général, Joseph Darnand, fut fusillé en 1945. »

- L'autobiographie :

La voix off de Louis Malle dans le plan final atteste la dimension autobiographique du film : « Jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier. »

L'autobiographie se définit comme « un récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Philippe Lejeune) (en lycée, on parlerait de narration ultérieure, postérieure, puisqu'elle intervient après les faits racontés) ; cela signifie que l'auteur (personne du monde réel), le narrateur (celui qui raconte), et le héros (celui dont on raconte l'histoire) se confondent.

Par rapport à la fiction, l'autobiographie est un genre référentiel : l'œuvre est censée rendre compte d'une réalité existante ; cela fonde le « contrat » établi avec le spectateur, au terme duquel celui-ci attend authenticité et sincérité.

Dans le film, cela se traduit par le travail important réalisé en matière de décors, de costumes, d'accessoires, destiné à recréer l'univers d'une époque ; l'œuvre s'apparente ainsi à un film historique. Mais on peut aussi évoquer l'absence de couleurs vives (travail d'étalonnage, couleurs souvent bleutées et assombries), de la lumière terne de janvier, qui renvoie à l'album de photos aux couleurs passées du souvenir (voir encore les nombreux plans fixes, comme si ce monde restait à distance).

Le « je » de la voix off, voix adulte, est introduit sur un plan serré de Julien Quentin : celui-ci est donc censé incarner le cinéaste enfant ; on observe alors qu'il s'agit d'un personnage fictif, derrière lequel le cinéaste s'est dissimulé, ce qui apparente le monde du film aussi à un univers de fiction ; en littérature, on parlerait d'« autobiographie romancée ».

Les événements sont perçus à travers le point de vue de ce personnage (pas de scène dont il serait absent) ; même s'il n'y a pas de caméra subjective, le spectateur est amené à partager son regard ; par contre, on peut observer que le savoir du spectateur (censé coïncider avec celui du narrateur) peut souvent être supérieur à celui de Julien : le spectateur comprend plus vite l'identité de Jean Bonnet ; il a davantage conscience des conséquences tragiques que peuvent entraîner certaines actions ; cela permet de revivre ces scènes du passé à la lumière du présent, de les percevoir avec une plus grande conscience ; l'enfant apparaît alors démuné par rapport aux situations qu'il doit affronter : il n'en connaît pas les enjeux, le spectateur se surprend à souhaiter intervenir dans le monde de la « fiction » pour l'empêcher de commettre l'irréparable.

Entre le moi « présent » (de 1987) du cinéaste et le « moi » du personnage de Julien (janvier 1944), s'interpose donc la distance d'une conscience d'adulte ; il faut encore ajouter d'autres éléments, liés au parcours du cinéaste : Gilles Gony (*Au revoir les enfants ou le regard d'Orphée*, dans *Vertigo* n° 3, 1988) parle d'un « film de rachat, où derrière l'histoire-écran de son enfance, Louis Malle cherche à expier la faute que fut son film de 1974 » (allusion à l'ambiguïté de *Lacombe Lucien*) ; « première expiation de *Lacombe Lucien*, sa traversée du désert américain est devenue à son tour source de culpabilité pour cet artiste aussi doué du sens de responsabilité intellectuelle qu'est Louis Malle : en son absence, la France s'est lepénisée... » ; le personnage de Joseph, responsable en partie de la catastrophe finale, est un nouveau Lacombe Lucien, sur lequel cette fois la narration à la fois porte un regard d'entomologiste et affirme un point de vue ; ce personnage est éclairé par ceux de la milice dans la scène du restaurant, où il est manifestement dit que les miliciens en font davantage que ne demandent les Allemands, et sont potentiellement plus dangereux ; c'est ce que montre l'ensemble du film, évoquant une dénonciation (celle de Joseph), qui a entraîné la catastrophe finale.

- Le thème du regard :

Ce thème parcourt tout le film : on note par exemple que les personnages sont souvent filmés dans des échelles de plans larges (avec des dispositifs comparables à ceux de Tati : image en plan d'ensemble, son en gros plan) ; ce choix est caractéristique du cinéma de Louis Malle : le cinéaste marque ainsi de la distance avec ses personnages, distance qui permet la lucidité, la critique ou l'appréciation, et le respect. Cela crée souvent une impression d'observation froide, l'empathie qui existe dans le cinéma de Renoir avec ses personnages est plutôt absente ici.

Les plans plus rapprochés, rares et ainsi mis en valeur, montrent essentiellement des personnages en train de regarder : regards de Jean, regards de Joseph, et surtout regards de Julien. Ces regards ne se présentent pas tous de façon identique : ce sont souvent des regards de face, qui font voir la curiosité, la fascination, et parfois même (à la fin) la sidération, la défaite de la conscience face à l'événement qui dépasse le personnage, qui lui enlève la possibilité de s'exprimer, d'agir (voir la modestie du geste d'adieu adressé à Jean) ou de penser ; le personnage, au bord des larmes, semble se liquéfier dans ce regard ; il n'a plus les moyens d'affronter la situation, il se trouve emporté par l'événement : c'est le regard face à ce qui surprend, déconcerte, un regard médusé (la Méduse transforme en pierre celui qui la regarde, lui enlève sa vie), à opposer au regard porté sur le personnage de Charlot dans *L'émigrant*, regard de liberté, de confiance en soi et de maîtrise.

Mais le regard le plus important est celui de Julien, assis au premier rang, vers Jean, regard en trois-quarts arrière : c'est le regard qui dénonce, sous le regard arrière lui aussi de Muller qui se retourne, après avoir regardé et arraché les épingle qui matérialisent l'avancée des alliés sur la carte d'Europe. Ce regard arrière est bien sûr un regard interdit : il renvoie à celui d'Orphée, qui n'aurait jamais dû se retourner sur Eurydice, et suivre l'injonction des dieux ; pourquoi regarder en arrière et se retourner ? Il s'agit d'un écart ; c'est se laisser entraîner par la situation, l'instant (l'impatience d'Orphée, la curiosité de Julien) au lieu de se projeter dans la durée et de subordonner sa conduite à un ordre moral immuable ; la suite montre que cette expérience de mauvais regard ne peut lui servir de

leçon : dans la cour, il lève les yeux pour apercevoir le surveillant s'échappant par les toits, risquant ainsi de le dénoncer ; c'est le regard d'un enfant, incapable de s'extraire du présent, de l'impulsion, de l'immédiateté ; on ne peut le lui reprocher, et pourtant il devient source de culpabilité.

Et ce regard vers l'arrière symbolise aussi la démarche du cinéaste : son film est un retour en arrière ; mais ce regard relève d'une volonté, d'une détermination, guidée par la nécessité du travail de mémoire ; en cette même année 1987, le procès de Klaus Barbie a braqué les projecteurs sur cette période ; il s'agit d'exorciser la culpabilité, la mauvaise conscience d'une France bien souvent antisémite ; Louis Malle, qui portait depuis longtemps ce projet de film en lui, ne pouvait manquer de faire ressortir des actes d'exclusion aux conséquences terribles (« T'en fais pas, c'est que des Juifs », dit Joseph) ; ce regard révèle cette fois une préoccupation à long terme, profondément humaniste.

#### **Autres thèmes d'étude possibles :**

- la figure de l'autre (Jean par rapport à Julien) : le nouveau (Augustin Meaulnes, *le Petit Chose* d'Alphonse Daudet, Charbovari au début de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert), le Juif (*Silbermann* de Lacroix) ; et le prolo, Joseph (Colin dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo, Marceau dans *La règle du jeu* de Jean Renoir),
- les images de la femme et de la sexualité adolescente (Madame Quentin, Madame Perrin, Mademoiselle Davenne, la sœur infirmière, la lecture des *Mille et une nuits* : désirs, interdits, condamnation religieuse des « mauvaises pensées », dévalorisation de la femme),
- l'éducation : pour Père Jean, « apprendre à faire bon usage de la liberté » ; dans le film, un mélange de laxisme et d'intransigeance ; à différencier de « la discipline, la force du soldat allemand, ce qui vous manque, à vous, Français » (Muller devant les élèves du collège rassemblés).

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- Revue L'Avant-Scène Cinéma n° 373, juillet 1988 (découpage du film).
- Revue Vertigo n° 2 et 3, Ed. Avancées Cinématographiques, 1988.
- Dossier *CNC n° 23*, Contreplongée, 1990.
- Dossier *Collège au Cinéma n° 129*, Centre National de la Cinématographie & Ministère de l'Éducation Nationale, 2003.
- Billard Pierre, *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Ed. Plon, 2003.
- Prédal René, *Louis Malle*, Ed. Edilig, 1989.
- Braunshweig Maryvonne, Gidel Bernard, *Les déportés d'Avon, Enquête autour du film de Louis Malle*, Ed. La Découverte, 1989 (recherche sur les faits historiques qui se sont déroulés au collège d'Avon le 15 janvier 1944, menée par des enseignants et leurs élèves dans le cadre d'un PAE).
- Site Image : <http://site-image.eu/>