



AU REVOIR LES ENFANTS

de Louis Malle

Fiche technique

France - 1987 - 1h40

Réalisation & scénario :
Louis Malle

Chef opérateur :
Renato Berta

Son :
Jean-Claude Laureux

Musique :
Franz Schubert
Camille Saint Saëns

Interprètes :
Gaspard Manesse
(Julien)
Raphaël Fetjo
(Bonnet)
Françine Racette
(Madame Quentin)



Résumé

Janvier 1944. Julien (11 ans) et son grand frère François regagnent leur collège des Carmes à Provins après les vacances de Noël.

Un nouveau, Jean Bonnet, est introduit dans la classe et se fait un peu rejeter par le groupe, l'orgueil de Julien étant en particulier exacerbé par les brillants résultats scolaires du nouvel élève.

Les deux garçons que rapproche un égal amour de la lecture se trouvent un soir isolés lors d'un grand jeu de piste se déroulant dans la forêt bien après l'heure du couvre-feu. Ils sont raménés au collège par une patrouille allemande.

Dès lors ils se sentent plus proches, mais Julien cherche à percer le mystère de la différence de Bonnet...

Critique

Louis Malle est de retour, doublement. En tournant **Au revoir les enfants** en février et mars dernier dans un vieux collège de Provins, le cinéaste renoue avec la France, et aussi avec l'univers de l'enfance. "En 1944, j'avais onze

ans, c'était ma première année dans ce collège. Mes parents m'y avaient placé pour m'éviter les complications de la guerre, les bombardements sur Paris... J'étais furieux de me retrouver là, sans eau chaude, dans le froid. C'était un lieu très protégé jusqu'à ce qu'on découvre la présence de trois enfants juifs recueillis par les prêtres du collège". C'est cette histoire, son histoire, que Louis Malle a décidé d'adapter à l'écran, celle de cet enfant, Julien, qui va se lier d'amitié avec un "nouveau", Jean, le jeune garçon juif qui va être arrêté par les nazis à la suite de la dénonciation du garçon de cuisine, Joseph, renvoyé du collège pour y avoir organisé un marché noir.

Couleur mémoire

Pour mettre en scène ce retour, Louis Malle a choisi le collège Sainte-Croix-de-Provins, crépis couleur du temps passé, gris souris des blouses et tableau noir, murs jaunis à la graisse d'une vieille cuisine sur laquelle se détache le rouge vif d'un genou écorché. Dans ce décor en demi-teintes, défile une galerie de portraits : le petit gros joufflu toujours à la traîne dans les cross-country, le grand benêt costaud aux joues couleur tomate, le jeune romantique de bonne famille, Joseph (François Négret), l'infirme au regard

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

fuyant qui travaille aux cuisines et trafique avec les élèves... Enfin, il y a Julien (Gaspard Manesse), visage étrange qu'on n'oublie pas : visage lisse, expression de gravité, voile fragile et pâle qui masque à peine le tumulte intérieur, grands yeux captifs, acuité du regard, tension permanente face aux signes du monde. Julien, celui qui se tient à distance respectable des bandes, celui qu'on écoute sans bien le comprendre, conscience trop précoce et déjà blessée. On détient déjà, dans la touchante familiarité de ces visages ou dans l'étrangeté de ceux de Joseph et Julien, une des clés de la méthode Malle : la justesse de ton ne peut naître que d'un tâtonnement qui laisse sa chance au hasard et s'appuie sur le temps.

Dès septembre 1986, l'équipe de Louis Malle s'est mise au travail : recherche parmi de jeunes acteurs, chez les élèves de la région de Provins, dans l'entourage proche de la production, MK2. Tests en tout genre, casting vidéo vont permettre d'avoir la liste définitive des "élèves" auxquels viennent s'ajouter les "professionnels". "Ce qui me frappe, c'est à quel point ils sont dans les personnages. Le décalage de quarante ans n'est pas un problème, ce qui compte, c'est le fait de réagir comme un enfant. Les garçons d'aujourd'hui ne sont pas des mutants par rapport à ceux de l'époque." La relation de Louis Malle avec les enfants, en cours de tournage, consiste d'abord à briser toute velléité de cabotinage en multipliant répétitions et prises, en dirigeant les jeunes garçons vers un terrain où ils ne pourront pas projeter des comportements de mauvais comédiens, reproduire des attitudes toutes faites, entendues. C'est sur la forme qu'il les fait travailler, réduite à une simple musique des mots, une mélodie avec son rythme, son phrasé, son tempo. Et, lentement, à force de répétitions, de prises, d'indications parfois contradictoires, d'écoute, surgit la prise juste, réinvestie progressivement du sens dont on l'avait vidée.

Le hasard contrôlé

"Il est très difficile de savoir si les enfants ont vraiment conscience de la gravité des situations qu'ils jouent. Lors de l'arrestation

de Bonnet, il y a eu une gravité formidable lors de la première prise, une émotion, quelque chose dans le tempo... Mais ça ne serait pas naturel s'ils s'imprégnaient de ça. J'aime les acteurs qui font des blagues jusqu'au moment du clap, je cherche plutôt du côté de ce paradoxe du comédien. C'est ce que j'aime dans le travail avec les enfants : ils s'y mettent, se concentrent et dès qu'on dit "coupez", ils se remettent à s'amuser." Louis Malle traque, aux aguets : "Tu as oublié ton regard"... "Là tu es venu trop tard"... "Vous avez oublié le sifflement"... Petites touches, extrême précision, parcellisation ultime du tournage jusqu'à l'atome du geste, du mot, du soupir, pour reconstituer un édifice dont on ne sait pas exactement ce qu'il sera. Un tournage est par essence le morcellement temporel et spatial d'une projection de l'esprit. Louis Malle pousse à l'extrême l'éclatement, tournant à des semaines d'intervalle deux plans d'une même séquence, en fonction du montage, recrée en donnant des indications parfois contradictoires, perd le fil, l'acteur, égaré, découragé qui d'un coup trouve l'inattendu. C'est sans doute comme garde-fou à cet émiettement systématique que Louis Malle met en place un dispositif de sécurité tout à fait draconien : contrôle vidéo en cours de tournage et enregistrement sur vidéo 8 dont on repasse la cassette sur un moniteur après les multiples prises (souvent une dizaine), écouter à l'oreille pour Louis Malle, Renato Berta (le chef-op) et bien sûr l'ingénieur du son Jean-Claude Laureux. De même, le doublement des axes pour une séquence assez brève, l'éclairage et le cadre sont conçus pour saisir l'imprévu, se couvrir. "J'utilise des lumières qui permettent le jeu des acteurs-enfants, explique le chef-opérateur, j'ai aussi recours au zoom pour ne pas les terroriser avec leurs marques et pouvoir recadrer sans arrêt même si le même se trouve deux mètres plus loin que prévu". Renato Berta construit la lumière pendant que Louis Malle fait répéter les enfants. Eclairage assez pâle, diffus, à base de quartz 1000 watts. Eliminer les couleurs, pouvoir, à tout instant, décadrer pour suivre le mouvement, se laisser entraîner. Eclairer pour per-

mettre toutes les combinaisons possibles au montage au sein d'une même séquence. Arc bouté sur sa MovieCam, souple, lent, précis. Travellings au rythme des corps réglés comme du papier à musique. "Là où je m'entends bien avec Louis, c'est que son cinéma ressemble plus à la musique qu'à la peinture, dit Renato Berta. Dans ce film, tout est fait là-dessus".

Le passé reconstruit

Au son, Jean-Claude Laureux, vieux compagnon de route du réalisateur (**Calcutta, Atlantic City, Cod's Country, My Dinner with André...**) : "Louis Malle accorde beaucoup d'importance au son mais il le manipule beaucoup au montage". Dernière pièce de l'édifice, à venir, montage et mixage sont chez Louis Malle l'occasion d'un ultime morcellement, d'inversions, de superposition d'un son sur une autre prise, la dernière occasion de douter, de chercher avant l'aboutissement. Attentif au grain, au ton, au rythme, il cherche encore, éparille, reconstruit. C'est peut-être autour de cette idée de retour qu'il faut chercher la justification de sa méthode. Un retour n'est jamais la même histoire. Louis Malle n'a pas voulu tourner dans le collège de son enfance, préférant retrouver, ailleurs, dans un autre site - pas un studio, un vrai collège - ce monde enfoui dans ses souvenirs. Transposition des lieux, écoute de cette ré-interprétation par les enfants de sa propre vie, répétitions-décompositions sont les instruments, les dispositifs destinés à rendre juste le retard aléatoire du présent, chargé d'expériences nouvelles, filtré par l'opacité des années. Si les acteurs ont un paradoxe, Louis Malle en est un, ambulante. L'homme qui se plaît à capter dans l'instant la force du réel dans son approche documentaire décompose pour construire ce qui fera fiction.

Frédéric Sabouraud
Cahiers du cinéma n°398

Rencontre avec le réalisateur

Dans le dernier entretien avec vous publié par Positif, en 1974 (n° 157), entretien recueilli par Gilles Jacob, vous racontiez

*exactement le sujet d'**Au revoir les enfants**.*

Ah bon ?

*Exactement. En disant que vous aviez envisagé de le tourner comme prologue de **Lacombe Lucien**, et que vous y aviez renoncé parce que vous ne vous sentiez pas prêt pour le faire.*

C'est très drôle... En fait, j'ai raconté cette histoire un certain nombre de fois, de toute évidence c'est le souvenir le plus dramatique de mon enfance... C'est paru dans une *Histoire de la Résistance*, publiée par le Parti Communiste, écrite par un type qui s'appelle Guérin, en cinq volumes. Je l'avais rencontré quand je préparais **Lacombe Lucien**, je le lui avais raconté, et ça fait deux pages dans son bouquin. Je l'ai aussi raconté dans un livre paru en 1979, qui s'appelle *Louis Malle par Louis Malle*, un bouquin passé inaperçu parce que la petite maison d'édition qui l'avait sorti a fait faillite une semaine après. Maintenant que j'ai fait le film, des gens me disent effectivement : "Tu en as déjà parlé..." C'est vrai, pendant des années, ça a remonté à la surface. Mais au fil des années, je ne sais pas bien comment l'expliquer, c'est pour moi très mystérieux, il semble que ma mémoire se soit transformée. Elle s'est enrichie. Je ne crois pas que la mémoire soit statique, au fur et à mesure qu'on avance, on voit les choses autrement. Aujourd'hui que le film est fini, je m'aperçois que ce que je raconte ne ressemble pas tellement à ce qui s'est passé, réellement. Certains éléments du film, dont j'étais persuadé que c'étaient des souvenirs authentiques, je les ai vérifiés quand j'ai terminé le premier scénario, et je me suis aperçu que ça ne correspondait pas du tout à la réalité de 1944. Par exemple, mon frère qui était avec moi dans cette école voyait les choses différemment. Finalement, je m'en suis tenu à ce que je crois être mon souvenir, sachant très bien que c'est un peu réinventé. Disons, pour simplifier, que dans le film c'est un peu comme j'aurais voulu que ça se passe. C'est plus intéressant que ce qui s'est réellement passé. Ma relation avec Bonnet, dans le film, est plus compliquée et plus intéressante que dans la réalité,

puisque ce qui nous a manqué, c'est le temps, et je suppose qu'une des composantes de mon souvenir, c'est une culpabilité que j'ai gardée et qui a certainement influencé ma vie, ma façon de penser et même mon travail. L'idée que ce qui s'est passé était profondément injuste, que ça n'aurait pas dû se passer, et qu'après tout on était tous responsables. J'ai un peu chargé Julien. En particulier il a l'impression que c'est lui qui donne Bonnet, quand il se tourne vers lui dans la classe, ça, je l'ai probablement rajouté. Mais c'est ma mémoire aussi, parce que dans ma mémoire je suis un peu responsable de la mort de Bonnet... Une fois - une fois, parce que je n'ai pas une mentalité d'ancien combattant - j'ai raconté cette histoire dans une réunion d'anciens élèves, et je me suis aperçu que cette histoire m'avait beaucoup plus affecté que les autres. D'autres se la rappelaient comme un événement dramatique, mais ils ne se souvenaient pas bien de Bonnet alors que moi j'en ai un souvenir très précis. Disons que je l'ai pris personnellement, et c'est pourquoi j'ai fait ce film. C'est toujours pareil quand on s'inspire d'un événement réel, et qu'on le revisite quarante ans après, c'est tortueux, compliqué... Faire un film qui ne soit qu'une reconstitution historique, ça n'avait pour moi aucun intérêt, et donc je crois que j'ai rajouté toute ma réflexion sur cet événement pendant toutes ces années. J'aurais pu en faire mon premier film, mais j'aurais été terrifié. C'était un souvenir encore en évolution. Je suis vraiment content de l'avoir fait aujourd'hui, j'espère que ça me dépasse un peu.

Vous le faites en 1986-87. Y a-t-il un rapport avec l'actualité ?

Non seulement il n'y a aucun rapport, mais ça a même un côté comique. Quand on a commencé à montrer le film, c'était pendant le procès Barbie, et des gens m'ont dit : "Quel timing, vraiment, c'est formidable". Comme si j'avais sauté sur l'occasion, il y a Le Pen, il y a une montée du racisme en France, dans la foulée il y a eu le passage de **Shoah** à la télévision. En fait, quand j'ai commencé à montrer le scénario en septembre l'année dernière, des gens, en parti-

culier des distributeurs, m'ont dit : "Oui, ça fait dix ans que tu n'es plus en France, on a fait trop de films sur l'Occupation, ça n'intéresse plus personne ici". J'avais envie de faire le film de toute façon, j'avais l'impression que pour moi le moment était venu de le faire, j'avais attendu longtemps. Depuis quelques années où je me disais : "Il va falloir que je revienne faire un film en France, que je revienne à mes sources", il avait toujours été évident pour moi que ce serait ce sujet-là. J'ai pris des notes, j'ai tourné autour du sujet. Et l'été dernier j'ai écrit, et j'ai eu l'impression que ça venait comme un cheveu sur la soupe, que c'était complètement en marge de ce qui pouvait intéresser les gens...

Et évidemment, depuis, il y a eu un tournant. Le procès Barbie. En automne dernier, on avait l'impression qu'on allait laisser Barbie en prison jusqu'à sa mort, on pensait vraiment que son procès n'aurait jamais lieu, qu'il dérangeait trop de gens... En même temps, j'étais déjà en préparation du film quand il y a eu le mouvement étudiant de décembre, ça m'a encouragé. On dit aujourd'hui : "Il y a eu 68, et puis l'après-68". Une dépolitisation qu'on a tous constatée, en France comme aux Etats-Unis. Et on s'est aperçu à la fin de l'année dernière que ça n'était pas vrai du tout. Et ça, ça m'a fait plaisir, ça m'a encouragé. J'ai pensé que les gens de ces nouvelles générations trouveraient dans le film quelque chose qui pourrait les intéresser.

De toute façon, j'aurais fait le film... J'ai toujours fait des films avec l'espoir d'intéresser les gens. Commencer un film en se disant : "Je le fais parce que c'est dans le vent", c'est une erreur.

*Quand vous avez fait **Lacombe Lucien**, c'était une manière indirecte d'aborder le sujet ?*

La vérité, c'est que le tout premier scénario de **Lacombe**, avant que je ne travaille avec Modiano, commençait dans une école, et le personnage, c'était le Joseph d'**Au revoir les enfants**, ce garçon de cuisine mis à la porte qui pour se venger allait à la Gestapo. Puis très vite on l'a enlevé. Je me suis dit :

"C'est une chose que je ferai un jour, c'est un autre sujet". **Lacombe**, ça a été un cheminement compliqué. Au départ, ce devait être un jeune Mexicain... J'ai aussi pensé le situer à la fin de la guerre d'Algérie. C'était un personnage que j'aurais pu situer à différents moments historiques. Quand il m'est apparu que je pouvais le situer sous l'Occupation, je me suis rappelé cet épisode de mon enfance, et tout de suite après, dans l'endroit où j'ai tourné le film et où j'habite, dans le Lot, je suis tombé sur un personnage qui avait réellement travaillé pour la Gestapo et qui avait infiltré les maquis. Ce personnage m'a orienté vers un jeune paysan qui aurait été maltraité dans son enfance et qui trouverait dans son travail dans la Gestapo une sorte d'affirmation sociale, tout ce qui fait Lacombe Lucien.

Dans le cas d'**Au revoir les enfants**, tout a été beaucoup plus simple. Je suis parti de ce que j'avais réellement vécu. Le plus juste, par rapport à mon expérience, ce sont les composantes sociologiques du film. Le fait que par exemple les enfants de cette école appartiennent à la grande bourgeoisie, que malgré les difficultés de l'époque, le froid, la faim, que tout le monde partageait, ils étaient tout de même très protégés. Il y a le personnage de la mère, la conversation à déjeuner, la réflexion sur Léon Blum... Je me suis rappelé à quel point les gens de ma famille haïssaient Léon Blum, c'était l'horreur. Il y a le personnage de monsieur Meyer, le juif du restaurant, qui est inspiré de quelque chose qu'un de mes amis m'a raconté à propos de son grand-père, un grand bourgeois juif qui s'était fait arrêter dans un restaurant. Pour lui, c'était inimaginable qu'on puisse l'arrêter, l'embêter. Il se sentait complètement français, je crois que Pétain lui-même lui avait remis la médaille militaire à Verdun. L'idée qu'on puisse le considérer comme un youtra lui paraissait absurde. Il est mort en déportation... C'est plutôt dans la relation des deux enfants que j'ai inventé.

Nous sommes frappés par la violence qui règne dans le pensionnat...

Il y avait d'abord une dimension générale de l'époque, qui était une époque dure. Et c'est

vrai que par rapport aux enfants d'aujourd'hui, même si j'évoquais à l'instant une enfance protégée, la vie était beaucoup plus dure. Tout de suite, dès le premier jet du scénario, j'ai voulu mettre le jeu d'échasses, qui n'existe plus aujourd'hui, on l'a supprimé, ou interdit. C'était incroyablement violent. Mais ça, c'était l'affirmation de la virilité... Comme le jeu scout en forêt. Et là, je l'ai même un peu diminué. Le directeur de l'école, le père Jean dans le film, nous envoyait après le couvre-feu, la nuit, chercher un trésor dans la forêt de Fontainebleau. C'était dément, on était terrifiés, il y avait un risque réel, ce qui a provoqué des protestations de parents. C'était pour nous former le caractère. Et puis quand même, cette violence, je crois qu'elle existe dans tous les pensionnats. Des rapports de force entre les enfants. C'est presque normal, la façon dont on traite Bonnet : c'est un nouveau, il n'est pas comme les autres. A part Julien, les autres ne sont pas assez curieux pour aller chercher plus loin que les différences immédiates. Je crois que c'est un comportement social assez banal, les autres sont mal vus.

Cela dit, je suis très content que vous ayez remarqué cette violence : une fois le film terminé, je me suis même demandé si elle était assez apparente. J'ai de cette époque le souvenir d'une violence à l'état nu. Il y avait une notion presque darwinienne des rapports de force dans un groupe social, on laissait faire ceux qui prenaient le dessus. Il y avait des victimes et des bourreaux. Mais ce qui me paraît important dans le film, même s'il y a parmi les enfants des dominants et des dominés, c'est l'intervention de la violence du monde des adultes, elle est plus abstraite, elle est surimposée. Pour les enfants, elle est incompréhensible. Alors que la violence des enfants est naturelle, je dirais presque biologique, quand les miliciens arrivent, et ensuite dans toute la fin du film, tout devient incompréhensible, en tout cas pour Julien. Quand Julien demande à son frère : "Qu'est-ce que c'est, un juif ?", c'est terriblement difficile. D'ailleurs, même Vichy a eu bien du mal à définir le juif, avant de le déporter. C'était simple au début, ils ont commencé à

déporter tous ceux qui n'étaient pas Français, les réfugiés allemands ou d'Europe centrale. Ensuite... (...)

Françoise Audé
Jean-Pierre Jeancolas
Positif n°320

Filmographie

Le monde du silence (avec Cousteau)	1955
Ascenseur pour l'échafaud	1957
Les amants	1958
Zazie dans le métro	1960
Vie privée	1961
Le feu follet	1963
Viva Maria	1965
Le voleur	1966
Histoires extraordinaires (un sketch)	1968
Calcuta	1969
Le souffle au cœur	1971
Humain trop humain	1973
Place de la République	
Lacombe Lucien	1974
Black moon	1976
La Petite	1978
Atlantic City	1980
My dinner with André	1981
Crackers	1983
Alamo Bay	1985
God's Country	
And the pursuit of happiness La poursuite du bonheur	1986
Au revoir les enfants	1987
Milou en mai	1989
Fatale	1992

Documents disponibles au France

Dossier ABC Le France en PAO
Revue de presse importante
Avant-scène cinéma n°373
Positif n°320, 326, 439
Cahiers du Cinéma n°398 ...

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com