

La fiction au service de l'histoire dans *Au revoir les enfants*, Louis Malle

« C'était en janvier 1944, j'avais douze ans... »

C'est par ces mots que Louis Malle évoque pour la première fois publiquement, en 1963, cet épisode marquant de sa jeunesse qui sera à l'origine de *Au revoir les enfants*. « Je ne savais pas encore ce que cela signifiait, un Juif. Et il y en avait un dans ma classe. On ne l'aimait pas, parce qu'il était toujours premier.(...) L'officier allemand a dit un nom. Le petit Juif s'est levé, il a rangé ses affaires et il a fait le tour de la classe, en serrant les mains de chacun, très digne. Et puis, on ne l'a jamais revu. C'est une... des quatre ou cinq choses qui m'ont le plus marqué. »(1)

En se fondant sur cet événement, la représentation de la guerre dans *Au revoir les enfants* va se situer entre histoire et fiction. Le propos ici n'est pas d'établir ce qui relève de chacun, mais plutôt de réfléchir aux liens entre l'histoire et la fiction selon une approche communicationnelle et esthétique.

J'é mets l'hypothèse que, de manière paradoxale, c'est dans les éléments fictionnels que « l'essence de l'histoire », la « réalité de la réalité » au sens de Bazin, va trouver à s'exprimer. Je montrerai ainsi que la représentation de la guerre s'exprime dans une configuration spatio-temporelle qui prend les valeurs de temps de l'engagement et de lieux de secret et de révélation.

Le temps va prendre la forme d'une chronique : chronique d'une période de guerre, revisitée par un regard subjectif : celui de l'enfant que L. Malle aurait pu être, quarante-trois ans plus tôt dans le pensionnat religieux où il a été placé... En tant qu'espace physique, le collège où se déroulent les événements du film est le lieu d'une représentation convenue de ce mois de janvier 1944. Il constitue également un espace symbolique des discours masqués qu'il contient.

Le temps de l'engagement

Plusieurs temporalités vont ainsi fusionner : le temps du collège, rythmé par les études, les prières et les repas ; le temps de la guerre qui s'insinue sournoisement dans cette régularité immuable ; le temps de la découverte de soi et de l'autre. Ordre et désordre, durée et transformation, régularité et perturbation tressent ensemble la sensation d'un temps arrêté, comme suspendu dans l'attente d'une irruption pressentie.

Le temps de la chronique de la vie d'un collègue en 1944 s'établit sur une succession de scènes centrées sur l'évocation d'un moment quotidien de la vie collective. C'est ainsi que l'on suit le retour au collège à la rentrée des vacances de Noël : coucher, toilette, repas, cours, prières, récréations, leçons de piano, de sport, séjours à l'infirmerie, messes sont comme autant de moments étirés dans la durée. Ces moments sont bien évidemment saisis dans leur déroulement, mais leur évocation provoque la sensation d'un temps figé dans des rituels immuables. La narration s'écoule de manière linéaire sans retours en arrière ni montage alterné venant faire surgir une simultanéité entre plusieurs lieux : le temps est toujours un temps présent, partagé collectivement.

Un ordre apparent règne sur toutes choses même si la guerre parvient à s'insinuer dans ces moments quotidiens. Le temps collectif de la chronique se mêle au **temps social de l'évocation d'un lieu**. Ainsi chaque scène est un écho à la situation de guerre : les repas évoquent les privations, les prières du soir sont écourtées par des coupures d'électricité, les cours interrompus par des alertes, le marché noir, les privations, le froid, les tickets d'alimentation, le couvre-feu, l'angoisse au sujet de parents absents ou disparus, la présence de soldats, de miliciens, de la gestapo...Le quotidien se trouve ainsi miné par la présence de plus en plus affichée de la guerre qui parvient à ronger le cours immuable des activités pédagogiques ou liturgiques. Cette insinuation progressive de la situation de guerre introduit un axe de lecture orienté vers l'après : on pressent le drame de la fin tout en s'accrochant aux représentations rassurantes des moments quotidiens présents. Le présent et ses rituels ont le pouvoir protecteur d'un rituel d'endormissement. L'activité présente empêche d'imaginer l'ailleurs, l'après, l'autre...Et les scènes se succèdent sans qu'aucune logique ne préside à leur succession : le déroulement chronologique supplante les enchaînements logiques et le sens se réfugie dans l'activité présente de la scène relatée sans ellipse. Le temps piétine et se dilate dans les gestes de l'habitude qui semblent enfermer les personnages dans une logique d'action. Chacun a sa place, cela suffit à maintenir un ordre rassurant. Dans cette logique, les évocations de la guerre constituent, jusqu'au renvoi de Joseph, de micros événements qui n'entraînent pas de transformation notable chez les personnages. Ils ne sont pas rattachés à une intrigue unitaire, si ce n'est l'évocation de la vie du collègue durant cette période de guerre. Chaque scène est ainsi isolée de la suivante par les lieux, les moments et les événements qui se succèdent sous la forme de tableaux.

Au fil du film, cette chronique se trouve prise en charge par **un regard de plus en plus engagé**. Pourtant la vie au collège en 1944 ne sert pas de cadre à une fiction qui raconterait une amitié entre deux enfants. La chronique documentée et la fiction coexistent et se nourrissent mutuellement l'une de l'autre par l'intermédiaire du regard de l'enfant.

La représentation de la guerre passe par un regard qui, découvrant l'autre dans sa différence s'engage auprès de lui dans un acte de reconnaissance de soi et de découverte du réel. Le souvenir du moment de l'arrestation toujours présent dans la mémoire de L. Malle va pouvoir s'inscrire dans la chronique documentée par la mise en place d'un regard subjectif qui sert de lien entre la chronique et la fiction. **Ainsi une troisième temporalité, subjective celle-ci, vient éclairer le temps collectif de la chronique d'une époque, et le temps social de l'évocation d'un lieu.** C'est sur le mode d'une imbrication réciproque que ces trois temporalités coexistent selon une forme concentrique : le regard de l'enfant est indissociable de son époque dans le sens où il est construit par elle, et réciproquement l'époque et le lieu sont portés par ce regard d'enfant qui ne juge pas, mais constate, prend acte de l'existence des choses sans porter sur elles un sens prédéterminé.

D'ailleurs, lorsque L.Malle évoque le souvenir de l'arrestation au cours d'un entretien accordé à Serge Jully de la revue *Clarté*, il le fait en réponse à la question : « Est-ce que vous parvenez à toucher, à saisir les choses ? » Ainsi, pour l'enfant de douze ans qu'il était en 1944, cet événement a représenté la première confrontation avec le réel.

Le savoir

Dans cette première évocation publique de 1963 citée ci-dessus, le jeune Louis Malle découvre qu'il y a un Juif dans sa classe au moment de l'arrestation, d'ailleurs, il ne sait pas ce que cela signifie qu'être Juif et n'aime pas ce camarade trop brillant. Selon Pierre Billard dans la biographie qu'il consacre au réalisateur : « Le rebelle solitaire », c'est au fil des années que Louis Malle prend conscience de la portée historique de l'événement qu'il a vécu. La réalisation de *Lacombe Lucien* en 1974 va remuer les souvenirs de cette époque et l'idée d'un film autobiographique mêlant fiction et chronique et débouchant sur l'événement vécu de l'arrestation se précise. P. Billard remarque pourtant que le film débute sur une inversion : dans la réalité, Hans Helmut Michel a été recueilli au collège d'Avon en janvier 1943, et Louis Malle n'est entré au collège qu'en octobre de la même année ; alors que dans le film, Louis Malle/Quentin est déjà bien intégré lorsque H.Michel/ Bonnet arrive en janvier 1944. Avec cette inversion, la fiction se projette sur le souvenir. Cette modification est porteuse de sens dans la mesure où, en plaçant Quentin en position d'ancien, le réalisateur peut faire évoluer la relation entre les deux personnages en la faisant passer par l'agacement, la curiosité, l'intérêt, la reconnaissance, le plaisir partagé d'un moment, le besoin de l'autre, la sidération de la séparation...

Cette évolution des affects rendue possible par le fait que L. Malle/Quentin est placé dans le film en position d'ancien et de protecteur trouve un écho sur l'axe du savoir : savoir qui est l'autre, savoir ce que cela signifie qu'être juif, savoir qui l'on est par rapport aux engagements que l'on prend dans le réel. C'est autour de cette notion que s'articule toute la fiction. La relation d'amitié entre deux enfants devient durant cette période de guerre une forme d'engagement entre l'autre et soi-même, l'autre soi-même. Selon P. Billard, le film est un film du repentir et de la mauvaise conscience car il permet à Louis Malle de passer du rôle de spectateur passif qui n'a rien pu faire par ignorance du réel, au rôle d'acteur engagé par la relation d'amitié sous le sceau du secret. Il semble que pourtant, la portée de *Au revoir les enfants* dépasse ce cadre individuel et psychologique pour centrer la représentation de la guerre sur cette notion plus générale de savoir et d'**engagement** au sens que la philosophie existentialiste donne à ce terme.

En tant qu'« être-au-monde », l'homme est situé et impliqué dans un milieu historique, dans un contexte culturel et social qu'il n'a pas choisi. Selon Sartre, notre liberté humaine ne peut être que située. « L'engagement est cette insertion de notre liberté au sein du monde. « Peut-on accepter de ne pas savoir qui est l'autre et comment on le traite et, lorsqu'on le sait, que fait-on de ce savoir ? La première forme d'engagement figurée dans le film apparaît au travers du regard lucide porté sur le réel. Au cours de cette situation exemplaire qu'est la guerre, il s'agit d'accepter de voir la part de mal révélée dans la guerre et d'explorer cette expérience vécue, telle qu'elle se présente à L. Malle en 1985. Cette expérience réside dans la découverte du mal comme composante du réel, de l'autre, de soi.

En reconstituant le milieu historique, social et culturel d'un collège religieux en janvier 1944, L. Malle donne un ancrage aux identifications multiples que permet la fiction. Celle-ci lui permet d'explorer les différents rôles générés par cette situation de guerre. La guerre est reconstituée avec soin, mais elle est aussi symbolique d'une théâtralité générale dans laquelle les différentes formes d'engagement se trouvent déclinées.

C'est l'absence de jugement porté dans le film qui permet de dépasser le sens individuel et d'engager un questionnement hors du film. Plus qu'un film de repentir, *Au revoir les enfants* devient avec *Lacombe Lucien* un lieu d'interrogation sur l'engagement dans le réel. Ces deux films deviennent des lieux dans lesquels L. Malle décline, par le moyen de la fiction, les différentes possibilités de choix face auxquelles il aurait pu se trouver placé en janvier 1944. Spectateur, dénonciateur, acteur. Toutes ces positions permettent l'engagement, mais dépendent du savoir que l'on détient et de l'usage que l'on choisit d'en faire.

Le temps collectif de la chronique et le temps social de l'évocation d'un lieu se combinent au temps de la fiction par le regard subjectif de l'enfant qui évolue selon le savoir qu'il acquiert et l'engagement qu'il prend. Au travers du regard subjectif que L.Malle porte sur l'enfant qu'il a été, c'est l'essence même de cette période qui se trouve ainsi exprimée : la guerre est le temps de l'engagement.

Les lieux de secret et de révélation

Parallèlement à cette représentation liée au temps, les espaces du film vont prendre une configuration qui va leur donner une portée symbolique :

L'image de la guerre passe par la déclinaison de cette notion de savoir et d'engagement au travers de différentes figures : figures du secret, et de la révélation.

Le secret est représenté de manière métaphorique par la construction des espaces dans le film. Ainsi, le lieu du collège dans lequel se déroule le film est-il un **espace physique** qui prend une portée symbolique et éthique.

Tout le récit se déroule dans un lieu clos : le collège, dont on ne sortira que trois fois : lors de la scène des bains douches en ville, lors de la scène de jeu dans la forêt, lors de la sortie au restaurant...Remarquons que chacune de ces scènes fait apparaître les soldats allemands comme des hommes courtois et bienveillants mais dont la présence dans ces lieux et ces moments de détente s'inscrit en contrepoint inquiétant. On constate également que c'est lors de chacune de ces scènes que Quentin et Bonnet vont se rapprocher en s'isolant du groupe des collégiens.

Lorsque l'on se trouve à l'intérieur de ce lieu clos, le hors champ est marqué de valeurs négatives. C'est lui qui retient loin des enfants les figures parentales aimées. C'est aussi dans le hors champ que sera rejeté injustement Joseph, C'est hors du collège que se rencontrent des soldats ou des officiers de l'armée allemande. C'est du hors champ que surgiront la Milice et la Gestapo. C'est vers lui que seront entraînés le père Jacques et les trois enfants juifs arrêtés par la Gestapo.

Le hors champ est donc le lieu où résident les figures absentes, c'est un lieu d'exclusion, de danger, de disparition, de menace.

La clôture du lieu du collège est matérialisée par les murs ou les cloisons toujours visibles, et l'absence de profondeur de champ que l'on peut constater tout au long du film, renforce la présence de ces limites. Une lumière crépusculaire sans soleil, des couleurs sourdes dominées par des tons de brun et de bleu sombre, les matières grises et rugueuses des murs, l'absence de vie végétale font de ce lieu un endroit à l'écart du monde, à la fois protecteur même s'il n'est pas totalement imperméable, mais sans douceur aucune. D'ailleurs

lorsque Julien Quentin doit s'arracher des bras de sa mère pour retourner au collège, cette rupture entre les deux univers est figurée par une modification des sensations suggérées : en quittant sa mère, Julien s'arrache à la douce fourrure de l'enfance pour se frotter à des étoffes plus rugueuses. La figure de la mère est représentée par des sensations très contrastées par rapport à l'univers du collège. Elle se trouve renforcée par le ton vif de son rouge à lèvres dont L. Malle parlera comme de la seule touche de couleur du film, par son parfum que Quentin cherchera à retrouver en lisant la lettre qu'elle lui a adressée, par la douceur de sa fourrure, par sa toilette qui rompt avec l'uniformité des tenues des collégiens. Le collège est aussi un univers clos dans la mesure où il est quasiment fermé à toute présence féminine. Seules, la rude cuisinière et le professeur de piano dont Julien paraît goûter la présence musicale sont autorisées à fréquenter ce lieu. La clôture du lieu est également figurée par sa capacité à transformer ou à faire circuler les objets. Les confitures se transforment en cigarettes, la lettre de la mère de Bonnet passe de main en main, les livres s'échangent, les cadeaux de nourriture sont censés se partager : vols, marchés noirs, échanges, dons, partages font circuler les objets comme des signes de lien, de complicité, ou d'interdit. La circulation interne des objets renforce les limites du lieu.

La répétition de certaines figures d'espace encadré fonctionne comme la métaphore de cette clôture. Ainsi, lorsque Julien rejoint le collège au début du film, son visage apparaît encadré dans la vitre du compartiment. Cette même figure reviendra plus loin dans le film, lorsque Julien observe Bonnet au piano, au travers du carreau de la porte vitrée de la salle de musique. Enfin dans la scène du dortoir, lorsque Julien est occupé à fouiller dans le casier de Bonnet, son visage est encore encadré et réfléchi dans la surface du miroir suspendu à la porte du casier. Ainsi le rétrécissement progressif de l'espace dans lequel apparaît le visage de Quentin à certains moments importants souligne les étapes marquantes de sa progression vers la révélation de l'autre et du réel.

A l'intérieur de ce lieu clos, on change de scènes en passant d'un espace à l'autre sans que les déplacements soient montrés. La caméra est déjà dans le lieu alors que la scène commence. Il en résulte une construction en emboîtement, encastrement, enchâssement d'un lieu dans un autre. Cette figure se manifeste également par une utilisation particulière de la lumière qui, à l'intérieur d'un espace donné, rétrécit le lieu en le limitant à la zone éclairée. Ainsi dans le dortoir, ou encore dans l'abri lors de la scène de l'alerte, une lampe torche allumée par Julien pour lire en cachette vient limiter l'espace de la pièce à celui d'une lecture partagée en secret avec Bonnet. Les emboîtements successifs apparaissent aussi à plusieurs reprises dans différentes scènes :

- Le dortoir renferme le casier où est rangée une boîte qui cache du sucre,
- L'autre casier, celui de Bonnet renferme un livre sur la couverture duquel se trouve écrit le véritable nom de Bonnet que Quentin déchiffrera dans le miroir,
- Le dortoir comporte aussi le lit de Bonnet sous le traversin duquel se trouvent cachées les bougies du rituel de la prière juive,
- L'infirmierie est meublée de lits, dont un cache un enfant juif recherché par les soldats allemands...

Dans ce film, la représentation de la guerre s'inscrit dans un lieu clos qui recèle des espaces encadrés, emboîtés, rétrécis au sein desquels se trouvent dissimulés de précieux secrets dont la découverte est porteuse de dangers comme de richesses.

En tant que récit à tiroirs, le livre des *Mille et une nuits*, sur lequel rêvent Quentin et Bonnet, est métaphorique de la construction des espaces enchâssés dans le film et de tous les discours qui en contiennent d'autres.

Ainsi, tous les discours sociaux fondés sur la croyance ou sur l'autorité se révèlent être des discours du faux que Julien ne juge pas comme tels, mais qu'il se limite à enregistrer et à confronter au réel :

- Le sermon du Père Jacques sur la charité des riches qui provoque la sortie d'un père d'élève furieux,
- Le discours injuste du Directeur qui renvoie Joseph,
- Le discours de propagande nazie sur les Juifs prononcé par le chef de la Gestapo : « Votre directeur a commis une faute en les cachant parmi vous. »

Différentes formes de discours se manifestent en déclinant diverses formes de relation de croyance au vrai ou au faux : définitions mathématiques, cours, secrets, révélations, aveux, confession, confidences, dénonciation, délation, prières, prêche, propagande...

Il semble dès lors que dans ce film, la vérité soit toujours dissimulée, qu'elle apparaisse rarement de manière directe, qu'elle se révèle à celui qui sait la voir, tout comme ces espaces qui en dissimulaient d'autres. Espaces enchâssés, discours masqués semblent les formes récurrentes du secret comme représentations de la guerre dans *Au revoir les enfants*.

Pourtant, en relation dialectique avec le secret, la figure de la révélation sous-tend toute la narration au travers de la construction des points de vue et des échanges de regards. Les espaces ou les lieux dissimulent ce que les regards d'enfant peuvent pourtant percevoir.

Ainsi tous les personnages ou toutes les catégories de personnages du film connaîtront une évolution aux yeux de Julien : le complice Joseph se révèle être un dénonciateur, le Père Jacques se révèle injuste envers Joseph et résistant, la soeur infirmière dénonce un enfant juif caché, le nouveau est un enfant juif... A l'intérieur de ce lieu clos, structuré selon des enchâssements successifs, les personnages circulent d'une scène à l'autre sous des masques à chaque fois différents.

Le spectateur les découvre en même temps que Julien, mais il suit parallèlement l'évolution de son regard face au réel et la perte de son innocence. C'est par son regard que Julien Quentin a perdu son innocence, et a acquis la lucidité sur les autres et sur le réel dont il découvre l'ambiguïté et l'opacité. La perception lucide des événements vécus quarante ans plus tôt correspond à une forme d'engagement : elle fait passer Quentin du rôle de chroniqueur à celui de témoin participant (par le regard), à celui de témoin protagoniste (par l'amitié), à celui d'acteur engagé dans une relation d'amitié avec un enfant juif dont il révèle malgré lui l'identité. Aucun jugement n'apparaît dans le film. Le propos dépasse la question du repentir individuel (n'avoir rien pu faire par ignorance), pour poser celle de l'engagement : que faire quand on sait ?

Temps de l'engagement, lieux de secret et de révélation manifestent, dans la configuration fictionnelle du regard subjectif, l'essence de la représentation de la guerre, telle qu'elle se présente à Louis Malle, lorsqu'il retourne en 1985 à cette expérience vécue quarante ans plus tôt.

« C'était en janvier 1944, j'avais douze ans... »

Marie-Jo Pierron,
MCF I.E.C.A .
Université Nancy2

(1) Revue CLARTE, entretien accordé par L.Malle à Serge Jully, septembre 1963