

GUERRE ET PAIX AU CINÉMA

Films de guerre, films sur la guerre, de la *Naissance d'une nation* de D.W. Griffith (1915) jusqu'au récent *Lincoln* de S. Spielberg (2012), le cinéma, en particulier états-unien, n'a eu de cesse de montrer la guerre à l'écran. Dès son enfance, il est confronté à la Première Guerre mondiale, et celle-ci vient déjà interroger ses formes et ses techniques : comment filmer un conflit ? ; comment donner à percevoir la violence des affrontements dans une reconstitution ? ; filmant la Grande Guerre, le cinéma filme également un moment de sa naissance, et la modernité de cette première déflagration mondiale lui fournit un matériau qui va lui permettre de moderniser ses codes narratifs et de mise en scène. De la même façon, c'est dans le contexte de l'après-Seconde Guerre Mondiale, et des crimes qui l'ont marquée, que le cinéma questionne son rapport au réel, se renouvelle, et ce notamment dans la façon de se penser, et de penser ses formes. *Hiroshima mon amour* d'A. Resnais (1959) est sans doute l'œuvre essentielle de ce moment de rupture.

Depuis, il serait peut-être même permis d'affirmer que d'une façon ou d'une autre, la guerre, celle-ci ou celle-là, les traumatismes qui lui sont liés, planent toujours en arrière-plan dans une grande partie des films à l'écran. Elle vient quoiqu'il en soit nécessairement interroger le cinéma dans ses relations avec l'histoire, avec la mémoire, leur élaboration, tout en montrant qu'une prise de vue est aussi affaire de point de vue. Des films va-t'en guerre tel *Les bérets verts* de R. Kellogg et J. Wayne (1968), aux pamphlets antimilitaristes ou anti-guerre comme *Pour l'exemple* de J. Losey (1964), ou *Les Sentiers de la Gloire* de S. Kubrick (1957), le cinéma tient aussi un discours sur la guerre, en même temps qu'il en façonne les représentations. « Les Allemands ont perdu la guerre parce qu'ils n'ont pas connu Charlot à temps », écrivait B. Cendrars ; le cinéma a dans le même temps participé à l'effort de guerre au cours de nombreux conflits.

Ces deux derniers points, les Etats-Unis, premier pôle de la production cinématographique, les ont bien compris : Dès 1942, F.D. Roosevelt convoque les plus grands cinéastes états-uniens pour leur commander des dizaines de films dans le cadre du *Victory program* et de la guerre totale qu'il entend mener ; les relations entre Hollywood et Washington depuis ne se sont jamais interrompues, le cinéma étant devenu l'un des éléments de la production de stratégie de défense des Etats-Unis. Cette stratégie se fondant sur le rapport à la menace, la guerre demeure omniprésente avant tout dans le cinéma américain, en même temps que celui-ci permet aux Etats-Unis d'exprimer

leur puissance, leur sert de vecteur pour mettre en forme le monde, et depuis peu témoigne de la difficulté grandissante à se le représenter.

Dans le cadre de la semaine cinéma du lycée Raymond Naves de Toulouse, le service éducatif de l'ABC a réalisé des documents d'accompagnement sur les films choisis par les professeurs.

Les films

- ❖ Luchino VISCONTI, *Senso*, 1954
- ❖ Alain RESNAIS, *Hiroshima mon amour*, 1959
- ❖ Barry LEVINSON, *Good Morning, Vietnam*, 1987
- ❖ Gabriel le BOMIN, *Les Fragments d'Antonin*, 2005
- ❖ Guillermo DEL TORO, *Le Labyrinthe de Pan*, 2006
- ❖ Ari FOLMAN, *Valse avec Bachir*, 2008

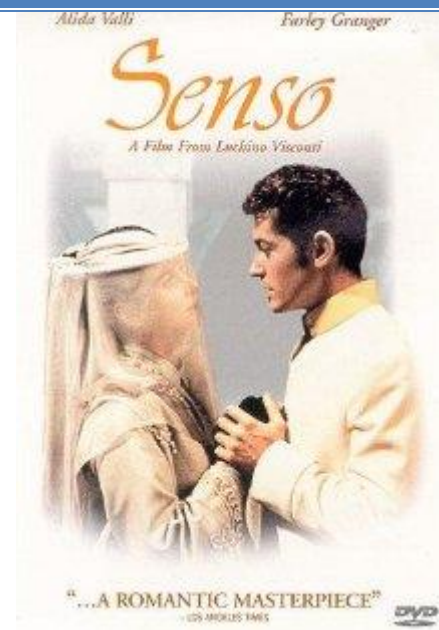
Luchino VISCONTI, *Senso*, 1954

Réalisation : Luchino VISCONTI

Scénario : Luchino VISCONTI, Suso Cecchi d'AMICO, d'après la nouvelle de Camillo BOITO (1883), en collaboration avec Carlo ALIANELLO, Giorgio BASSANI, Giorgio PROSPERI, Tennessee WILLIAMS et Paul BOWLES (dialogues)

Acteurs principaux : Alida VALLI, Farley GRANGER, Heinz MOOG

Directeur de la photographie : G.R. ALDO, Robert KRASKER



*

Senso est le quatrième film de L. Visconti, le premier à caractère historique. Il constitue en quelque sorte un moment charnière dans l'œuvre du cinéaste, qui semble alors s'éloigner du néoréalisme qui avait marqué son entrée en cinéma. Les procédés qui relèvent du néoréalisme demeurent cependant en partie présents dans *Senso*, mais le sujet même du film ne permet pas de rattacher précisément celui-ci au courant initié par R. Rossellini. Il faut d'ailleurs souligner à ce sujet que c'est l'ensemble du cinéma italien qui paraît se situer à une forme de tournant de son histoire : le néoréalisme perd de son importance ; le cinéma se renouvelle ; le quotidien et les sujets familiers commencent à être moins présents dans les films ; les réalisateurs se tournent vers l'histoire. Or cette transition, ce serait L. Visconti, avec *Senso*, qui l'aurait entamée. C'est en tous les cas de cette façon que la critique italienne reçoit le film à sa sortie.

Le cinéaste porte ainsi à travers *Senso* un regard vers le passé de son pays. L'action se déroule en 1866, au sein d'une Venise encore occupée par l'empire d'Autriche, mais tournée vers une Italie en train de s'unifier. L'histoire du film correspond de ce fait à un autre moment de transition : celui du *Risorgimento*, qui voit l'Italie se construire en tant que nation, basculant d'une mosaïque de pays indépendants ou sous domination étrangère vers un Etat englobant l'ensemble de la péninsule. Car dans cette seconde moitié du XIXe siècle, l'Italie n'est qu'une entité géographique physique, dont les populations aspirent à l'unité et à la liberté. C'est en conséquence la disparition d'un monde que L. Visconti semble montrer dans *Senso* : le monde aristocratique de ce qui serait l'Ancien Régime italien.

Le passé est aussi particulièrement présent dans le film de par le nombre de citations qu'il contient : un ensemble de références picturales, littéraires, et musicales, parcourt le film qui cependant reste surtout marqué par la musique. *Senso* est en effet élaboré sur le modèle d'un opéra, ce qui peut-être relié au passé de l'auteur lui-même, qui dans son enfance fréquentait les opéras avec sa famille, mais également à son présent, dans cette mesure où le film est tourné à un moment où L. Visconti met en scène de nombreuses pièces pour la scène italienne. Néanmoins, le regard froid et détaché que le cinéaste porte sur ses personnages et les procédés de distanciation écartent souvent *Senso* de l'opéra à proprement dit.

La musique doit de la même façon être mise en rapport avec le contexte politique du *Risorgimento* : l'œuvre de Verdi est omniprésente dans le film ; or Verdi était également l'un des symboles des partisans de l'unité italienne, qui criaient pour contourner la censure « Viva Verdi ! », Verdi s'entendant ici comme l'acronyme de Victor-Emmanuel Roi D'Italie, et désignant le roi de Piémont-Sardaigne autour duquel se constituait l'unification du pays.

Construit comme un opéra, *Senso* en hérite le registre dramatique, et son principal sujet : la trahison. Le film est en même temps l'histoire d'une passion amoureuse destructrice, mais cette notion de trahison doit ici être considérée sous un angle politique. C'est avant tout le peuple qui est trahi, dans le processus d'unité italienne, par les élites

traditionnelles qui finissent par détourner son combat. Les idéaux libéraux et révolutionnaires sont en fin de compte récupérés par la monarchie. *Senso* est donc un film engagé, et il provoque de nombreux débats à sa sortie en Italie. Compagnon de route du parti communiste, L. Visconti se veut porteur dans son film des thèses d'A. Gramsci, et compose de la sorte une œuvre marxiste. L'opéra permet en outre au cinéaste de tisser un jeu d'écho entre le spectacle qui a lieu sur la scène, et celui de la salle, les deux n'étant finalement qu'illusion. *Senso* traite des illusions et des failles des représentations, des combats politiques, de l'histoire en marche. Les personnages sont empreints de duplicité et, comme le fait remarquer C. Gendrault (voir infra), *Senso* procède à une démystification de la politique et de l'histoire de l'Italie. Et en conséquence, le passé doit venir parler au présent : à la société italienne de l'après-Seconde Guerre Mondiale, quand la démocratie chrétienne aurait trahi les aspirations du peuple, en particulier des communistes, exprimées au cours du conflit.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La **bande annonce** du film sur le site [Allociné](#).

2. Des critiques et articles en ligne : Critiques sur les sites [d'Arte](#), du [Ciné club de Caen](#), de [Critikat](#), de [Télérama](#), des [café-géo](#), sur le [blog La plume et l'image](#),

Egalement : Un cours de cinéma de L. Schifano sur la [Forum des images](#) ; un [autre](#) de C. Gendrault ; un [article en ligne](#) sur une lecture politique de l'œuvre cinématographique de L. Visconti

3. Des fiches pédagogiques :

- Une fiche de [l'association Henri Langlois](#)

4. Quelques articles sur le film :

- Article d'ensemble, « Trois héroïnes tragiques : Livia, Maria, Lola », *Positif*, Paris, n° H.S., mars 1970, p. 3.
- Dossier de presse de *Senso*, *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 57, mars 1956, pp. 57-62.
- ACHER Willy, « Pour saluer Visconti », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 57, mars 1956, pp. 4-20.
- ALIX Yves, « *Senso* », *Positif*, Paris, n° 276, février 1984, p. 60.
- ARISTARCO Guido, « C'est du réalisme ! Sur *Senso* de Visconti », *1895*, Paris, n° 73, automne 2014, p. 141.
- BUACHE Freddy, « *Senso* », *Premier Plan*, Paris, n° 17, mai 1961, p. 98.
- CHABOUD Charles, « *Senso* », *Premier Plan*, Paris, n° 17, mai 1961, p. 93.
- CUAU Bernard, « *Senso* : une symbolique des couleurs », *Etudes cinématographiques*, Paris, n° 14, automne 1963, pp. 61-67.
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « Notes sur un chef-d'œuvre », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 56, février 1956, pp. 37-40.
- GILI Jean A., « L'évolution historique de l'Italie à travers l'œuvre de Visconti », *Etudes cinématographiques*, Paris, n° 14, automne 1963, pp. 3-13.
- KAST Pierre, « *Senso* », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 56, février 1956, pp. 32-34.
- LAGNY Michèle, « Cinéma et histoire culturelle », *Cinémathèque*, Paris, n° 1, mai 1992, pp. 7-16.
- MARTIN Marcel, « *Senso* », *Cinéma*, Paris, n° 10, mars 1956, p. 60.
- MORAND Jean-Michel, « *Senso* », *Ciné critiques*, n° 18, décembre 1983, p. 36.
- SORBA Carlotta, « Le mélodrame du *Risorgimento* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 2011/1-2 (n° 186-187), pp. 12-29.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#),

Et le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)

5. Pour approfondir :

- GILI Jean A., *Luchino Visconti et la critique française*, Paris, L'Amandier, 2014, 177 pages.
- LAGNY Michèle, *Senso de Luchino Visconti*, Paris, Nathan, 1992, 125 pages.
- MONTI Raffaele, *Les macchiaioli et le cinéma*, Paris, Vilo, 1979, 69 pages.
- ROUROU Neïla, *L'architecture-décoration dans Senso de Luchino Visconti*, Lille, ANRT, 1996, microfilm.



Alain RESNAIS,

***Hiroshima mon amour*, 1959**

Réalisation : Alain RESNAIS

Scénario : Marguerite DURAS

Acteurs principaux : Emmanuèle RIVA, Eiji OKADA

Musique : Giovanni FUSCO, Georges DELERUE

Directeurs de la photographie : Takahashi MICHIO, Sacha VIERNY



*

Hiroshima mon amour constitue un moment majeur de l'histoire du cinéma mondial : le film en 1959 fait entrer le septième art dans la modernité, en même temps qu'il renouvelle la question du réel à l'écran. 1959, le monde sort tout juste de la Seconde Guerre Mondiale, et se trouve confronté à ces réalités particulières qu'ont été les monstruosité commises par des hommes ordinaires : le système concentrationnaire nazi, l'extermination des Juifs et des Tziganes, la bombe atomique. L'humanité perd sa foi dans le progrès ; pour les artistes, il s'agit d'inventer des formes nouvelles, des langages nouveaux peut-être. Car comment représenter ce qui ne peut l'être ? ; comment faire un film sur des événements qui n'ont pas d'images, aucune actualité ? ; comment penser, aimer, après Auschwitz et Hiroshima ? (NINEY, 2002). Dans le même temps, le cinéma s'est vu intrinsèquement lié aux diverses formes de propagandes des années 1930, et il lui apparaît nécessaire de rompre avec l'ensemble de ces pratiques. C'est ainsi qu'A. Resnais décide de réaliser un film à Hiroshima sur une histoire d'amour, sans pour autant en exclure la terreur atomique, demeurant en arrière-plan. C'est alors qu'après avoir abandonné l'idée du documentaire qui lui avait été commandé, il va chercher M. Duras pour écrire un scénario. A. Resnais, pour essayer de montrer les effets de la bombe, fait le choix de la fiction et non du documentaire, remettant en cause en cela la puissance de ce dernier. Le cinéaste « voulait, en ne montrant qu'un aspect parmi les cent aspects d'une même chose, être conscient de sa "faillite" de ne pouvoir en montrer qu'une parmi cent. »¹, écrivait M. Duras.

C'est le dispositif que le cinéaste met en œuvre qui doit faire surgir par instants un pan du réel de la bombe. Ce dispositif repose essentiellement sur la répétition et sur le contraste. Répétition des travellings qui ne fixent rien ; répétition des choses vues et de leur écho : « Tu n'as rien vu » ; des images filmiques constituées en images mentales par leur statut de souvenirs de la femme de l'histoire, et qui pourtant se mêlent au présent ; le film se situe dès sa première séquence dans l'imaginaire, et l'écoulement du temps. Cet écoulement cependant déraile en même temps que des parenthèses le parsèment dans un jeu de rimes tissé par ces répétitions. Le présent et le passé fusionnent alors au creux de ces parenthèses, en marge des motifs de l'écoulement figurés par l'ensemble des références à la matière liquide. Les procédés d'aller et retours, entre l'imaginaire et le réel, la fiction et le documentaire porté par les vues d'archives ou les plans de la ville, entre le passé et le présent, de l'histoire de la femme ou de l'Histoire, des histoires d'amour et de l'Histoire de la guerre, forment les écarts qui font vaciller celui qui regarde, pour l'aspirer dans le discours amoureux. Le film creuse de cette façon des brèches à l'écran, et c'est à

¹ DURAS Marguerite, « Resnais travaille comme un romancier », *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, n°61-62, juillet-septembre 1966, p. 8.

travers elles que le réel de la bombe va pouvoir surgir, profitant de la perturbation créée. Les contrastes forgent là autant de secousses qui vont lui permettre de remonter : oxymore du titre, redoublé par l'image incertaine et indéterminée du générique ; contrastes entre les corps dans l'amour et ceux subissant les effets de la bombe ; plans de corps mutilés sur les mots de l'amour et du printemps ; discours déconstruit incapable de décrire l'événement. Le dispositif est ainsi celui d'un mouvement intérieur et d'une fusion des temps, et si celui qui regarde prend conscience de l'histoire, c'est précisément parce qu'elle devient intériorisée. Filmant une rêverie, A. Resnais travaille l'imaginaire de celui qui regarde, et c'est pour cette raison que les secousses répétées peuvent agir, dans le vide des images lacunaires, et le réel apparaître à la perception par endroits. En fin de compte, ça nous regarde, et ce qu'A. Resnais donne à percevoir, ce sont « les traces de cette déstabilisation historique » (LAPLANTINE, 2007). Dès lors, « Comment nier l'évidente nécessité de la mémoire ? ». En fin de compte, c'est bien ce qu'écrivait A. Resnais, l' « imaginaire, ce n'est pas la reconstitution "comme en vrai" (...), mais plutôt une faculté de prendre de la distance par rapport aux images d'archives. » (DE BAECQUE, VASSE, 2000).

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [Imdb](#).
- La **bande annonce** du film sur le site [Allociné](#).
- Le synopsis de M. Duras dans [Ciné-passion](#)

2. Des critiques et articles en ligne : sur les sites de [Critikat](#), [d'Ilétaitunefoislecinéma](#), [du passeur critique](#), En anglais dans [Senseofcinema](#), ou sur le site du [L.A. Times](#).

Une biographie d'A. Resnais sur [Blow up arte](#) (vidéo 4mn), ainsi qu'un [recut](#) (5mn11s).

Une émission (Histoire sans image) de M. Polac en plusieurs parties consacrée à Alain RESNAIS, et à *Hiroshima mon amour* sur le site de [l'INA](#).

3. Des fiches pédagogiques :

De nombreux documents sur *Hiroshima mon amour*, qui a été au programme du baccalauréat :

- o Un [dossier](#) et une [fiche élève](#) du CNC
- o Un dossier du [CNDP](#)
- o Un dossier très complet sur le réseau [Canopé](#)
- o Un cours en ligne de F. Thomas, sur le site du [Forum des images](#)
- o Un point sur A. Resnais sur le site [transmettre le cinéma](#)
- o Une courte fiche sur la [médiathèque](#) de Belgique
- o Une autre du [festival de Clermont](#)

Voir également le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)
Ainsi qu'un [entretien](#) entre Gilles Peress et Raymond Depardon sur le scénario de tournage d'*Hiroshima mon amour*.
Une [étude](#) sur « La voix off au féminin : *Hiroshima mon amour* et Aurélia Steiner » de J. Cazenave des Cahiers de narratologie.

4. Quelques articles sur le film :

- [ALBERA François, DE LA BRETEQUE François, LE FORESTIER Laurent et LAGNY Michèle, « Dialogue avec Antoine de Baecque sur l'Histoire-caméra », 1895, Paris, n°60, mars 2010, pp. 9-31.](#)
- BEYLIE Claude, MONNIER Georges, MONNIER Jean-Philippe, « Un événement cinématographique : *Hiroshima mon amour* », *Etudes cinématographiques*, Paris, n° 2, Été 1960, pp. 201-209.
- BILLARD Pierre, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 38, juillet 1959, p. 1.

- [CANO Emmanuel, « Le cinéma comme interrogation de la réalité historique », *Pastel*, Toulouse, n°1, décembre 2009, pp. 33-36.](#)
- CAUVILLE Joëlle, DÉLÉAS Josette, « Fragments orphiques dans 'Hiroshima mon amour' de Marguerite Duras et d'Alain Resnais », *CiNéMAS*, Paris, n° Vol.9-n°2/3, printemps 1999, p. 159.
- CHEVALLIER Jacques, « *Hiroshima, mon amour* », *Image et Son - La Revue du Cinéma*, Paris, n° 124, octobre 1959, p. 24.
- CLERC Jeanne-Marie, « Ou en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, Paris, n°298, février 2001, pp. 317-326.
- COLLET Jean, « Le grand écart d'Alain Resnais », *Etudes*, Paris, novembre 2014, pp. 81-89.
- COLPI Henri, « Musique d'Hiroshima », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 103, janvier 1960, pp. 1-14.
- DE BAECQUE Antoine, VASSE Claire, « Les photos jaunies ne m'émouvent pas », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 26 Hors-série, novembre 2000, pp. 70-75.
- DE BAECQUE Antoine, « Des femmes qui nous regardent », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 26 Hors-série, novembre 2000, pp. 68-69.
- DE BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895*, Paris, n°51, janvier 2007.
- DELAHAYE Michel, « Entretien RESNAIS Alain à propos de : *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 38, juillet 1959, p. 4.
- DORMARCHI Jean, DONIOL-VALCROZE Jacques, GODARD Jean-Luc, KAST Pierre, RIVETTE Jacques, « Hiroshima, notre amour », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 97, juillet 1959, pp. 1-18.
- DURAS Marguerite, « A propos de : *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 38, juillet 1959, p. 14.
- DURAS Marguerite, « A propos de : *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 259-260, juillet 1980, p. 10.
- FIRK Michèle, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 32, décembre 1958, p. 2.
- GARSON Charlotte, « *H stories* », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 645, mai 2009, p. 70.
- GAY Pierre, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 39, août 1959, p. 132.
- GILSON René, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 39, août 1959, p. 130.
- GRANGE Marie-Françoise, « Paysage resnaisien ou variations autour de la mise en espace du temps », *CiNéMAS*, Paris, n° Vol.5-n°1/2, automne 1994, p. 135.
- GUYONNET René, « *Hiroshima, mon amour* », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 96, juin 1959, pp. 39-41.
- LEFÈVRE Raymond, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 172, janvier 1973, p. 125.
- RIVA Emmanuelle, « A propos de : *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 259-260, juillet 1980, p. 26.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Des statues et des films », *Cinémathèque*, Paris, n° 6, automne 1994, pp. 3950.
- MORAIN Jean-Baptiste, « Liberté la vie », *Les Inrockuptibles*, Paris, n°882, 24 octobre 2012 pp.68-71.
- MOTROT Isabelle, « Emmanuelle Riva, l'"Amour" à mort », *Causette*, Paris, n°29, novembre 2012, p.88.
- MOULLET Luc, « Le triomphe d'Alain Resnais », *Présence du Cinéma*, Paris, n° 1, juin 1959, p. 65.
- NEYRAT Cyril, « Orphée, le nouvel historien », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 627, octobre 2007, pp. 75-76.
- PIALAT Maurice, « Dimensions pour mouvements », *Positif*, Paris, n° 628, juin 2013, p. 52.
- PINGAUD Bernard, « *Hiroshima, mon amour* », *Positif*, Paris, n° 35, juillet 1960, p. 1.
- REHM Jean-Pierre, « Une occasion de penser Resnais », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 589, avril 2004, p. 61.
- ROHMER Eric, « Entretien avec Serge Youtkevitch / Louis Marcorelles », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 125, novembre 1961, pp. 1-27.
- TESSON Charles, « Idée du cinéma, idée du monde », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 22 Hors-série, décembre 1998, pp. 8-13.
- THIÉBAUT Jean-Pierre, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinéma*, Paris, n° 45, avril 1960, p. 133.
- THOMAS François, « Tu n'as rien vu à Hiroshima (Marie-Christine de Navacelle) », *Positif*, Paris, n° 584, octobre 2009, p. 71.
- TOWARNICKI Frédéric, « *Hiroshima, mon amour* », *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, n° 61-62, juillet 1966, p. 9.
- VEILLON Olivier-René, « *Hiroshima, mon amour* », *Cinématographe*, Paris, n° 57, mai 1980, p. 60.
- ZABUNYAN Dork, « Alain Resnais, cinéma et *entertainment* », *Critique*, n°725, octobre 2007, pp. 721-735.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

Barry LEVINSON,

Good morning, Vietnam, 1987

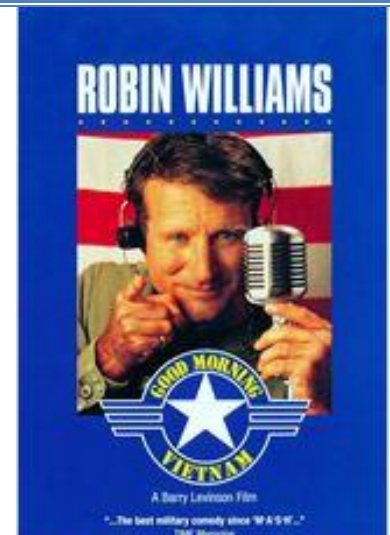
Réalisation : Barry LEVINSON

Scénario : Mitch MARKOWITZ

Acteurs principaux : Robin WILLIAMS, Forest WHITAKER, Tung Thanh TRAN

Musique : Alex NORTH

Directeurs de la photographie : Peter SOVA



*

L'action de *Good morning, Vietnam* se déroule à Saigon en 1965. B. Levinson entreprend ainsi une reconstitution historique du début du conflit armé qui opposa les Etats-Unis et le Nord Vietnam, en faisant commencer son film à un moment clé de la guerre : quand le président L. Johnson décide d'augmenter le nombre de soldats états-uniens envoyés en Asie de 75 000 à 400 000. Travaillant *a posteriori* et remontant le cours du temps, le cinéaste tente de la sorte de revenir aux sources de l'enlissement états-unien, tout en essayant d'en proposer une image précise et détaillée. Cette description, c'est à travers la voix d'A. Cronauer que le film entend de la mener. Nouvel animateur de la radio des forces armées états-uniennes, le personnage principal de *Good morning, Vietnam* est adulé des soldats auxquels il offre divertissement et soutien moral, à la fois grâce à son humour ravageur et à sa programmation musicale. Dans le même temps, l'animateur se lie avec des Vietnamiens dont le sort ne lui est pas indifférent. Le film montre donc les bases états-uniennes où sont cantonnés les jeunes soldats avant de partir au front, et les rues de Saigon. Si B. Levinson dresse le portrait de l'insouciance des Etats-Unis, c'est pour faire ressortir par contraste peut-être leur futur sacrifice, la guerre en elle-même restant le plus souvent hors-champ, dans un arrière-plan latent, chacun sachant ce qu'il adviendra de ces soldats.

Surtout, *Good morning, Vietnam* est à replacer dans le cadre des relations entre le pouvoir politique et militaire états-unien et le cinéma, d'Hollywood principalement. La coopération entre la sécurité nationale et les grands studios hollywoodiens débute en 1942 quand le président F. Roosevelt convoque à la Maison Blanche les principaux réalisateurs d'Hollywood, afin de leur commander un ensemble de films, dans le cadre du *Victory program*. A partir de cette date, la coopération entre la sécurité nationale et les grands studios hollywoodiens ne va cesser de se renforcer : en 1947, avec les débuts de la guerre froide, le bureau de liaison installé à Hollywood par le ministère de la guerre devient permanent. Une partie du cinéma états-unien va alors appartenir à ce que J.-M. Valentin dénomme la « production de sécurité nationale » (VALENTIN, 2010). Cependant, la relation entre Hollywood et Washington n'est pas constante. Depuis 1942, elle connaît de nombreuses crises ; l'une d'entre elles se jouera au moment de la guerre du Vietnam. Dans un premier temps, le cinéma se mobilise pour soutenir l'effort de guerre, mais une série de doutes vont se manifester à mesure de l'avancée du conflit et de l'accroissement des pertes états-uniennes, sans pour autant rompre les liens entre Hollywood et Washington. Surtout, la guerre du Vietnam pose problème de par les inquiétudes et les appréhensions qu'elle engendre au sein même de la société états-unienne. Celle-ci a été considérée à bien des égards comme injuste, et elle s'est soldée par une défaite : c'est donc le consensus de la nation, et partant son identité collective, qu'elle a mis en question. En outre, une partie de plus en plus importante

de la population ne soutenant plus la guerre, le cinéma a dû s'éloigner de Washington pour de simples considérations commerciales : comment attirer dans les salles des individus ne soutenant pas la politique de la Maison Blanche avec des films qui lui accorderaient leur soutien ?

Le film de B. Levinson serait à interroger quant à son positionnement dans l'ensemble de ces liens noués entre Hollywood et Washington. S'il ne semble pas remettre en question totalement l'intervention états-unienne, il porte sur elle un regard qui paraît critique, et qui est à resituer de nouveau dans le contexte des relations entre cinéma et géopolitique à la fin des années 1980. Au cours des années 1980, les liens entre Hollywood et Washington se renforcent. La doctrine *America is back* de R. Reagan permet au pays de s'unir autour de la menace soviétique renouvelée et présentée comme l'empire du mal, et le cinéma participe alors à la mobilisation. De nombreux films d'action sont produits sur le Vietnam, dans une forme plus ou moins révisionniste, visant à montrer la supériorité de l'armée états-unienne malgré tout. Toutefois, la fin de cette décennie voit sortir un ensemble de films donnant la parole aux anciens soldats, centrés sur des scénarios tirés de l'expérience combattante d'une partie d'entre eux. *Good morning, Vietnam* est l'un de ces films, A. Cronauer ayant réellement existé. Ainsi, ces vétérans du Vietnam fournissent nombre de témoignages, et à leur silence, qui avait suivi le conflit, succède une abondance de récits. Reste alors en suspens la parole de l'autre, et peut-être principale victime du conflit, celle du Vietnamien.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [Imdb](http://imdb.com).
- La **bande annonce** du film sur le site [Allociné](http://allociné.fr).

2. Critique en ligne : Critique sur le site de [Télérama](http://telerama.fr)

3. Quelques articles:

- [BOUTET Marjolaine, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni », *Hermès*, Paris, n°52, mars 2008, pp. 75-82.](#)
- CHEVALLIER Jacques, « *Good morning Vietnam* », *Image et son*, Paris, n° 438, mai 1988, p. 60.
- DONOVAN Francis, « *Good morning Vietnam* », *Cinéma*, Paris, n° 450, 15 octobre 1988, p. 13.
- KATSAHNIAS Iannis, « *Good morning Vietnam* », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 411, septembre 1988, pp. 58-59.
- [LAMOTHE Louise, « Le choix de l'image d'animation pour porter un regard sur la guerre : *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, et *Valse avec Bachir* d'Ari Folman », *Pastel*, Toulouse, n°4, juin 2013, pp. 60-67.](#)
- VACHAUD Laurent, « *Good morning Vietnam* », *Positif*, Paris, n° 332, octobre 1988, p. 48.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](http://Ciné-Ressources.fr)

Et le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)

4. Pour approfondir :

- [CANO Emmanuel, « Cinéma et géopolitique : les Etats-Unis et l'écran du monde », *Pastel*, Toulouse, n°4, juin 2013, pp. 78-89.](#)

VALENTIN Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Paris, Autrement, 2010, 254 pages.

Gabriel LE BOMIN,

***Les fragments d'Antonin*, 2006**

Réalisation : Gabriel LE BOMIN

Scénario : Gabriel LE BOMIN

Acteurs principaux : Grégori DERANGERE, Anouk GRINBERG, Aurélien RECOING,

Niels ARESTRUP, Yann COLETTE

Musique : Fabian ROMER

Directeur de la photographie : Pierre COTTEREAU



*

Les fragments d'Antonin s'inscrit dans un contexte récent et particulier concernant d'une façon générale le rapport des sociétés à leur passé, plus spécifiquement les relations entre la Première Guerre mondiale et le cinéma. Le film est produit dans un moment au cours duquel les sociétés contemporaines voient croître la demande de mémoire, notamment par rapport à la Grande Guerre, qui selon L. Véray matérialise mieux que d'autres conflits leurs peurs centrées autour des capacités de l'humanité à l'autodestruction. Le centenaire du premier conflit mondial, et l'ensemble des commémorations qu'il suscite, accentuent ce phénomène, mais ces exigences commémoratives diffèrent de celles qui se sont exprimées par le passé. Leurs principaux aspects, que relève L. Véray, peuvent être résumés en quelques points : l'image de la violence est présentée à partir d'un angle individuel ; le point de vue est le plus souvent celui d'une victime du conflit, d'un individu souffrant des séquelles de la guerre ; l'histoire est actualisée, et les cinéastes pensent qu'elle aide à surmonter les problèmes des sociétés au présent.

Ainsi, une série de films tournés dans les années 1990 se sont attachés à mettre en scène la violence paroxystique des combats. *Capitaine Conan* de B. Tavernier, sorti en 1996, en est le plus révélateur, mais il faut surtout souligner à propos de celui-ci qu'il ouvre la voie à de nombreux films mettant l'accent sur l'expérience individuelle de la Grande Guerre, et s'essayant à montrer des vies broyées, et les traces de la violence subie sur les corps et les esprits. Pour L. Véray, ces réalisations montrent une tendance à la compassion qui appelle davantage à une participation émotionnelle de celui qui regarde plutôt qu'à une compréhension de l'histoire. Or selon l'historien, *Les fragments d'Antonin* est à cet égard le film qui va le plus loin dans la victimisation². Cette réalisation intimiste narre en effet le traumatisme d'un instituteur qui ne cesse de revivre en cauchemar le conflit, et qui est tombé dans un profond mutisme interrompu seulement par des moments de convulsions. L'expérience de la guerre de ce « revenant », comme le nomme le Docteur Labrousse qui tente de le soigner, est alors traitée par le biais de flash-backs qui reviennent à mesure de l'avancée de sa cure psychanalytique. De même que dans de nombreux autres films de la

²Le film multiplie d'ailleurs les références aux victimes autres que celle ayant trait à son héros, qu'il s'agisse des tirailleurs sénégalais ou des soldats allemands.

période, le héros s'en sort grâce à une femme (voir en particulier *Un long dimanche de fiançailles* de J.-P. Jeunet, sorti en 2004), en l'occurrence une infirmière d'origine allemande.

La guerre, dans *Les fragments d'Antonin*, apparaît alors par le biais d'images mentales, c'est-à-dire en tant que souvenirs du héros. Peu à peu, à mesure de l'avancée du traitement, elle prend davantage de place à l'écran. En quoi cet « enfer du passé », pour reprendre les mots du médecin dans le film, permet-il d'approcher la réalité du conflit ? ; la question mérite peut-être d'être posée. Quoiqu'il en soit, L. Véray, après avoir convoqué A. Badiou, pour rappeler que la mise en avant des victimes au cinéma correspond à un processus de dépolitisation des sociétés contemporaines, souligne qu'au cours des années 2000, le cinéma va être marqué par un phénomène de patrimonialisation de la Grande Guerre, caractérisée par une esthétique muséale à l'opposé de la nouvelle muséographie portée par l'Historial de Péronne³. De la sorte, que le réalisateur ait voulu y prendre part ou non, *Les fragments d'Antonin* peut être replacé dans le débat qui a commencé entre historiens français au début des années 2000. Les nouveaux champs de recherches historiographiques se penchent depuis lors sur la compréhension du vécu de la guerre par les soldats : comment les soldats ont-ils tenu au front pendant les cinq années du conflit ? Deux camps paraissent s'opposer en France : d'un côté, celui qui est associé à l'Historial et au centre de recherches de Péronne, qui met l'accent sur la brutalisation et le consentement des soldats élevés dans une culture de guerre ; de l'autre, une opposition fédérée autour du Collectif de recherche international et de débat sur la guerre 14-18 (Crid 14-18).

Sur ces derniers points, il faudrait rappeler que G. Le Bomin pour préparer le tournage, s'appuie sur des travaux de recherches, historiques et psychiatriques. Le film comporte des extraits d'images tournées par le Service de santé des Armées et, dans un entretien avec N. Offenstadt pour le site du Crid 14-18, le réalisateur explique qu'il s'est intéressé aux séquelles psychologiques laissées par les combats en travaillant sur les fonds de l'ECPAD (photothèque et vidéothèque de la Défense). Le cinéaste a également pris conseil auprès de psychiatres militaires du Val-de-Grâce, et il s'est appuyé sur les recherches du Professeur L. Crocq, psychiatre spécialiste des névroses de guerre.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [Imdb](#).
- Le site [Ciné club de Caen](#) propose un document synthétique sur le film, ainsi que [Zéro de conduite](#).
- La **bande annonce** du film sur le site [Comme au cinéma](#), avec des extraits en plus.

2. Des entretiens avec le réalisateur G. Le Bomin :

- Sur le site du [CRID](#) ;
- Sur celui de [LCI](#)
- Egalement un [texte de G. DERANGERE](#)

3. Des critiques en ligne sur internet : sur les sites de [Première](#), de [Critikat](#), des [Inrockuptibles](#), de [Télérama](#), de [Il était une fois le cinéma](#), un résumé en anglais sur le [site du New-York Times](#)

³ VERAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2009, 238 pages, pour l'ensemble des citations.

4. Des fiches pédagogiques :

- Une fiche très pratique réalisée par [L'Histoire](#)
- Un [dossier pédagogique est en cours d'élaboration](#) par la DAAC de Nice.
- Une fiche dans le n°1 de [la Revue Histoire et Cinéma](#) de la Cinémathèque de Toulouse

5. Quelques articles sur le film :

- « Intermède : *Les Fragments d'Antonin* », *La Tribune*, Paris, 9 novembre 2006, p. TR34
- BAYON, « *Le concile de Pierre et Les fragments d'Antonin* », *Libération*, Paris, no. 7938, 15 novembre 2006, p. cin7
- HECHT Emmanuel, « *Les fragments d'Antonin* de Gabriel Le Bomin », *Les Echos*, Paris, no. 19789, 8 novembre 2006, p. 11
- J. R., « Les blessures invisibles », *L'Humanité*, Paris, novembre 2006, p. 22
- MANDELBAUM Jacques, « Les Fragments d'Antonin Film français de Gabriel Le Bonim », *Le Monde Culture*, Paris, 8 novembre 2006, p. 30
- MIKLES Laetitia, « *Les fragments d'Antonin* », *Positif*, Paris, n°549, novembre 2006, p. 47
- MOURE José, PASQUIER Gaël, SCHOPP Claude, « Entretien », *L'Humanité hebdo*, Paris, 8 novembre 2008, p. 13
- SCHOPP Claude, « La chronique de Claude Schopp Journal d'un cinéaste », *L'Humanité hebdo*, Paris, 2 décembre 2006, p. 14
- TRANCHANT Marie-Noëlle, « Blessures d'après-guerre. *Les Fragments d'Antonin* de Gabriel Le Bomin », *Le Figaro*, Paris, no. 19368, 9 novembre 2006, p. 30

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#)

Et le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)

- #### 6. Pour approfondir :
- L'analyse de L. VERAY dans son ouvrage *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2009, 238 pages. Celle-ci est résumée dans le texte au début de la présente fiche. La dernière partie du travail de l'historien (« La Grande Guerre dans la mémoire européenne : de 1990 à nos jours ») est particulièrement riche pour mettre en perspective le film.

Guillermo DEL TORO,

Le Labyrinthe de Pan, 2006

Réalisation : Guillermo DEL TORO

Scénario : Guillermo DEL TORO

Acteurs principaux : Ivana BAQUERO, Sergi LOPEZ, Maribel VERDU, Doug JONES,

Ariadna GIL

Musique : Javier NAVARRETE

Directeur de la photographie : Guillermo NAVARRO



*

L'action du *Labyrinthe de Pan* se situe en Espagne, cinq ans après la fin de la guerre civile, dans un moment où le franquisme s'installe et, pour cette raison, réprime violemment les dernières poches de résistance républicaine. Le film présente dans ce contexte de troubles le quotidien d'une fillette, Ofelia, enfant d'un républicain décédé, et dont la mère s'est remariée avec un officier du nouveau régime. C'est ainsi sous le signe de l'entre-deux que le cinéaste, Guillermo Del Toro, place sa réalisation : le récit se situe entre la grande Histoire, celle de l'Espagne, et plus largement de l'Europe, en 1944, et la petite histoire d'Ofelia et de sa famille ; il procède par aller retours entre la première et la seconde. De la même façon, Ofelia est elle-même dans une position d'entre-deux, puisqu'elle se trouve partagée entre, en quelque sorte, son héritage républicain, et sa nouvelle famille représentée par son beau-père franquiste, mais lui-même non dénué d'ambiguïté. Cet entre-deux se retrouve dans le dispositif filmique du réalisateur. Ce dernier alterne les séquences réalistes et fantastiques, la fillette - et par là même celui qui regarde le film - s'évadant de la réalité crue de la guerre, et de la violence de son beau-père, par le biais d'un univers imaginaire se rapprochant d'*Alice au pays des merveilles*. La référence littéraire de ce film entre réel et imaginaire serait cependant davantage à chercher dans *L'Ombre du vent* de C.L. Zafón, ce qui permet de le considérer également sous l'angle de la quête initiatique. Fondé sur l'alternance, le dispositif filmique est dans le même temps marqué par les contrastes d'ordre esthétique, notamment dans le travail de la lumière qui participe à la création d'un univers magique, renvoyant à la magie du cinéma, peut-être du cinématographe.

Le montage alterne deux niveaux de récit, qui se répondent, se font écho ou entrent en tension l'un avec l'autre. L'ensemble ne va pas sans créer un trouble certain chez celui qui regarde et qui en perd quelque peu ses repères. Il est par exemple très difficile de classer ce film dans un genre bien défini. C'est que précisément, pour reprendre C. Rosset, le fantastique permet « d'évoquer la singularité du réel », d'autant plus qu'il lui est « inexplicablement mêlé », qu'il « est en interférence avec lui » : car si Ofelia passe de l'autre côté, dans un monde imaginaire, ce dernier demeure poreux à sa réalité, et finit par la rencontrer. Le *Labyrinthe de Pan* détient déjà cette qualité : celle de questionner le fantastique, qui comme le souligne une nouvelle fois C. Rosset, ne doit pas se contenter d'être différent du réel, « n'est pas l'autre du même, mais son altération : non pas la contradiction du réel, mais sa subversion. C'est pourquoi la condition *sine qua none* du fantastique, qui peut d'ailleurs lui tenir lieu de définition, n'est pas du tout dans la production d'êtres irréels ou surnaturels, mais bien dans le fait que ceux-ci intéressent les

êtres reconnus comme réels et naturels, par une contagion de l'autre qui en vient à s'emparer du même en personne »⁴. D'une certaine façon, l'univers fantasmé d'Ofelia pourrait être considéré comme le double féérique de sa propre réalité, qui n'en ressort que d'autant plus intensément. L'est-elle réellement, et le film de Guillermo Del Toro peut-il être qualifié de fantastique ?⁵ ; l'interrogation peut être soulevée - elle reviendrait alors à se demander dans quelle mesure ce film nous fait comprendre la période historique qui lui sert de cadre, en particulier les drames qui se vivent dans les familles au cours d'une guerre civile.

Le cinéaste a voulu construire son œuvre également à partir du présent. Pour lui, le fantastique « constitue le dernier refuge de la spiritualité », « dans un monde ayant mis sur un piédestal le scepticisme et le cynisme, sans égard pour l'intelligence »⁶. Ce sont alors des aller retours entre le passé et le présent que le film tente de tisser - entre différents moments du passé peut-être, dans cette mesure où Guillermo Del Toro précise s'être inspiré des tableaux de F. Goya.

Cherchant à mettre en œuvre un dispositif d'entre-deux, de contrastes et d'échos, d'alternance et d'aller retours, dans le but de tisser des liens entre le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, *Le Labyrinthe de Pan* tente ainsi de travailler l'imaginaire de celui qui regarde, puis sa mémoire. Et à la fin du film, si une Espagne se meurt définitivement - celle peut-être de la République -, elle demeure d'un certain côté, princesse dans le monde des rêves.

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [Imdb](http://imdb.com).
- Le site [Zéro de conduite](http://zeroconduite.com) propose un document synthétique sur le film, qui pointe l'essentiel des enjeux qu'il soulève.
- Un document [d'archives audiovisuelles de l'INA](http://archives.audiovisuelles.de.l'ina.fr) en complément : la présentation du film à sa sortie au cours du Journal Télévisé de France 2.
- La **bande annonce** du film sur le site de [CinéLatino](http://CinéLatino.com).

2. Des entretiens avec le réalisateur G. Del Toro :

- Dans le site de [Ciné club de Caen](http://CinéclubdeCaen.fr). Une critique du film se trouve également sur ce lien ;
- Un [autre entretien](#) qui aborde le film sous un angle politique ;
- Un long article de [Courte-focale](http://Courte-focale.com) dans lequel le cinéaste analyse des séquences du film en expliquant ses intentions, et qui peut être utile pour comparaison avec les interprétations du point de vue de la réception.

3. Des critiques en ligne sur internet : sur les sites des [Inrockuptibles](http://Inrockuptibles.com) (très courte), de [Télérama](http://Télérama.fr), du [Monde](http://Monde.fr) (mais il faut être abonné, ou passer par Europresse) de Cinespagne.com. Ce dernier site comprend également des dossiers thématiques qui sont reliés au film. Deux d'entre eux semblent intéressants pour

⁴ ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, Quadrige / PUF, 2011, pp. 126-128.

⁵ Le réalisateur précise lui-même que ce n'est pas le cas, mais que son film possède une part de fantastique. KIRKLAND Bruce, « *Le labyrinthe de Pan*, du fantastique sur fond de guerre civile espagnole », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 13 janvier 2007, p. W74.

⁶ *Ibid.*

son traitement en cours : le premier porte sur les relations entre « Conte et Réalité dans *Le Labyrinthe de Pan* » ; le second sur les rapports entre « Cinéma espagnol et fantasme enfantin ».

Sur les effets spéciaux, trucages, et autres métamorphoses qui ont fait la première magie du cinéma, et qui ont trait à ce film au fantastique, le site [d'Arte propose un reportage de 14 mn](#) sur l'œuvre de G. Del Toro, en même temps qu'une série de liens vidéo.

Un article universitaire qui aborde le film principalement du point de vue de *la notion de réception* est également en ligne : [A. PETITAT, « Le labyrinthe de Pan : quand le virtuel construit le réel »](#)

4. Des fiches pédagogiques :

- Le site Zéro de conduite en propose un dossier pédagogique, mais son accès est réservé aux établissements ayant acquis le DVD du film ainsi que ses droits institutionnels auprès de l'Agence Cinéma ;
- La [maison de l'image propose un document pédagogique](#) dans le cadre des Rencontres des cinémas d'Europe.
- Le cinéma Le France livre [une fiche de film complète](#) avec fiche technique ; extraits d'articles ; entretien avec le cinéaste ; biographie / filmographie de l'auteur.

Voir également le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)

5. Quelques articles sur le film :

- *Le Labyrinthe de pan*, *L'Avant-scène cinéma*, Paris, n°597, 1^{er} novembre 2012, pp. 4-113 (dossier d'articles sur le film).
- « Guillermo del Toro : *Le Labyrinthe de Pan* », *Positif*, Paris, n°549, 1^{er} novembre 2006, pp. 6-13 (dossier 2 articles)
- AUBRON Hervé, « *Le labyrinthe de Pan* », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 617, 2006, p. 36.
- BERNIER Alexis, « Magnifique labyrinthe funèbre. Une nouvelle fable du réalisateur mexicain Guillermo Del Toro, triste et magique. », *Libération*, Paris, n°7926, 1^{er} novembre 2006, p. Ciné4.
- CARRATIER Mathieu, « *Le Labyrinthe de Pan* – Edition ultime », *Première*, Paris, n°365, 1^{er} juillet 2007, pp. 98-99.
- CLOUTIER Margot, « Le triomphe de l'imaginaire sur l'horreur », *Le Figaro*, Paris, n°19362, 2 novembre 2006, p. Cinéma 11.
- DESBARATS Carole, « *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro », *Esprit*, Paris, n°330, 1^{er} décembre 2006, pp. 181-184.
- DJIAN Laurent, « *Le Labyrinthe de Pan* », *Les Clés de l'Actualité*, Paris, n°684, 02 novembre 2006, p. 14.
- JOBIN Thierry, « Les démons et merveilles du *Labyrinthe de Pan* », *Le Temps*, Genève, no. 2708, 1 novembre 2006, p. Culture.
- KIRKLAND Bruce, « *Le labyrinthe de Pan*, du fantastique sur fond de guerre civile espagnole », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 13 janvier 2007, p. W74.
- MARTEL Denise, « *Le Labyrinthe de Pan*, entre la magie et l'horreur », *Le Journal du Québec*, Montréal, 20 janvier 2007, p. C16.
- RENAULT Gilles, « Le présent éclairé de paraboles », *Libération*, Paris, n°7926, 1^{er} novembre 2006, p. Ciné4
- RAUGER Jean-François, « *Le Labyrinthe de Pan*, de Guillermo del Toro. La réalité historique et son double fantastique », *Le Monde Culture*, Paris, 01 novembre 2006, p. 25
- ROSSANO Denis, « Guillermo del Toro, Pourquoi filmez-vous ? », *Studio Ciné Live*, Paris, no. 51, lundi 1 juillet 2013, p. 68-71.

- TREMBLAY Odile, « Magie d'ombres et de lumières », *Le Devoir*, Montréal, 20 janvier 2007, p. e16.
- WACHTHAUSEN Jean-Luc, « Guillermo del Toro entre féerie et politique », *Le Figaro*, Paris, no. 19226, 27 mai 2006, p. 32.

6. Pour approfondir :

- BOSO Lara, *Cinéma du labyrinthe et labyrinthe du cinéma*, Mémoire de Master 1 Recherche sous la direction de BLANCHET Alexis, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2012.



Ari FOLMAN, *Valse avec Bachir*,

2008

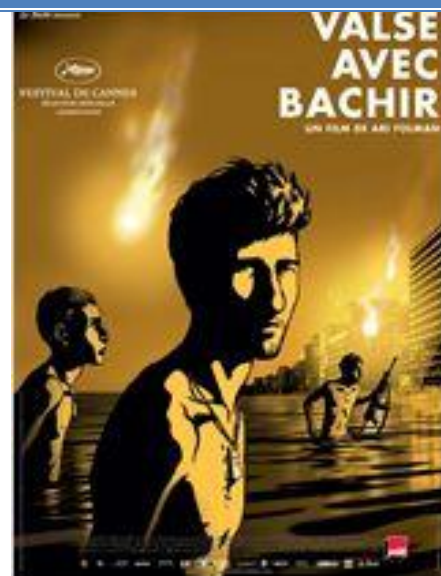
Réalisation : Ari FOLMAN

Scénario : Ari FOLMAN

Acteurs principaux (voix) : Ari FOLMAN, Ron BEN-YISHAI, Roni DAYAG

Musique : Max RICHTER

Directeur artistique : David POLONSKI



*

A. Folman, dans *Valse avec Bachir*, entreprend de se replonger dans ses années de service militaire, quand il avait vingt ans, au moment de la guerre du Liban. Or, de ces années 1980, il ne se souvient de rien. Le film prend ainsi la forme d'une enquête, à la fois introspective, le cinéaste partant à la recherche de sa mémoire, et documentaire : il s'agit de reconstituer les événements qui se sont produits en 1982 à Beyrouth et dont il a été le témoin impuissant. Parmi ceux-ci, il est surtout question du massacre perpétré par les Phalangistes chrétiens libanais dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila, en guise de représailles après l'assassinat de leur dirigeant Bachir Gemayel, ainsi que de l'implication de l'armée israélienne dans ce crime de guerre.

L'originalité de la démarche tient au fait qu'A. Folman réalise pour cela un film d'animation. *Valse avec Bachir* correspond alors à un genre nouveau qui a été appelé documentaire d'animation. Cette dénomination peut sembler paradoxale, l'esthétique des dessins d'animation impliquant une stylisation et de la sorte une mise à distance de la réalité. Néanmoins, la méthode d'A. Folman rapproche le film du documentaire : le cinéaste construit son récit suivant une chaîne de rencontres, à la façon de C. Lanzmann dans *Shoah*, et ce sont alors les divers témoignages qui structurent le scénario. De la même façon, le cinéaste et son équipe effectuent des recherches historiques sur le conflit qui a marqué le Proche-Orient dans les années 1980, en amont de la réalisation. *Valse avec Bachir* renouvelle en conséquence les questionnements sur la frontière ténue entre documentaire et fiction qui, du point de vue de leur rapport au réel, paraissent identiques bien que mettant en œuvre des dispositifs paraissant différents.

De surcroît, dans *Valse avec Bachir*, le recours à l'animation paraît aller de soi, et constituer l'évidence d'une nécessité. C'est peut-être parce que le film part d'un rêve récurrent que le cinéaste va s'attacher à interpréter, notamment par le biais de son travail cinématographique - Notamment, car A. Folman poursuit en quelque sorte une double cure : en même temps qu'il travaille la matière artistique, il suit une thérapie, les deux démarches apparaissant étroitement imbriquées. En outre, le film se veut également une réflexion sur les mécanismes de la mémoire, en particulier face à des événements douloureux, voire traumatiques. *Valse avec Bachir* est donc avant tout un film sur un individu, et sur sa nécessité à affronter son passé : il s'attache à montrer une guerre intérieure, et c'est elle qui va nous mener sur les chemins de la guerre tout court. En cela, c'est un film que l'on pourrait qualifier de psychanalytique. C'est d'abord la mémoire d'Ari qui est au travail dans le film, qui est au centre du récit, et c'est à partir d'elle que la mémoire de celui qui regarde travaille à son tour. Ce qui prime, c'est la reconstitution mémorielle, et non la reconstitution historique. Le dispositif filmique repose de la sorte sur le montage parallèle qui croise les différentes temporalités : le présent de l'enquête et des témoignages est entrecoupé de scènes du passé. Or ce

passé est lui-même multiple. Il peut s'agir de moments de la guerre du Liban, mais aussi d'instantanés de l'enfance du héros, ou de rappels de la Seconde Guerre Mondiale. Le film procède ainsi par alternance, en entremêlant l'histoire d'Ari, et l'Histoire collective. Le titre déjà est porteur de cette dialectique : la valse est liée à un souvenir d'Ari, tandis que Bachir renvoie à Bachir Gemayel.

Film antimilitariste dénonçant l'absurdité de la guerre, *Valse avec Bachir* questionne la responsabilité d'Israël dans le massacre de Sabra et Chatila, sans pour autant pousser son investigation jusqu'à traiter des tenants politiques de l'événement. C'est que de nouveau, l'essentiel du film n'est pas là. Il s'agit bien avant tout de mémoire et d'inconscient, et peut-être de montrer comment le massacre des Palestiniens en 1982 a fait resurgir le traumatisme de la Shoah dans l'inconscient du soldat israélien (MANDELBAUM, 2008)

*

1. Pour une première approche :

- Toutes les **informations techniques** et liées à la production : le site [lmdb](#).
- La **bande annonce** du film sur le site [Allociné](#).
- Un synopsis dans [Transmettre le cinéma](#)
- L'histoire du Liban du [Dessous des cartes](#)

2. **Des critiques et articles en ligne** : Critiques sur les sites de [Télérama](#), de [Critikat](#), de [Contretemps](#) (critique politique - à cet égard, de nombreux articles, du point de vue palestinien ou libanais, remettent en cause ou contestent le parti pris du film), du [Ciné club de Caen](#), de [Libération](#) (sur le boycott du film au Liban)
Egalement : Une [interview](#) d'Ari Folman.

3. Des fiches pédagogiques :

- Le [dossier](#) du CNC et des *Cahiers du cinéma*
- Un dossier très complet de [l'Académie de Poitiers](#)
- Un autre sur le site des [conserveries mémorielles](#)
- Une fiche pédagogique de Lycéens au cinéma [Champagne-Ardenne](#)
- Une fiche élève de [l'Académie de Nice](#)
- Des fiches du [lycée de Trappes](#) (78)
- Une courte fiche de [Lycéens au cinéma Bretagne](#)
- Zéro de conduite propose un dossier pour les établissements ayant acquis le DVD. On peut toutefois retrouver sur le site : une [critique](#) lors de la sortie à Cannes, et [une autre](#) plus récente. - Un dossier « Journalisme, guerre et BD » de la [Société pour l'Histoire des Médias](#)

4. Quelques articles sur le film :

- ALION Yves, « *Valse avec Bachir* », *L'Avant-Scène Cinéma*, Paris, n° 570, mars 2008, p. 109.
- BASHKIN Orit, « *Valse avec Bachir* », *Vingtième siècle*, Paris, juillet 2009, n°103, pp.231-233
- BURDEAU Emmanuel, « Réanimation », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 635, juin 2008, pp. 26-28.
- CABANES Bruno, « *Valse avec Bachir* ou le spectacle du trauma », *Esprit*, Paris, août-septembre 2008, pp. 251-253.
- GAFFEZ Fabien, « *Valse avec Bachir* : Tu n'as rien vu à Beyrouth », *Positif*, Paris, n° 569-570, juillet 2008, p. 128.
- GARSON Charlotte, « Le documentaire, horizon du cinéma contemporain ? », *Études*, 2010/4 Tome 412, pp. 507-517.

- GOLDBERG Itzhak, « Les annales de la guerre : l'art contemporain en Israël », *Sociétés et représentations*, Paris, janvier 2012, n°33, pp. 65-76.
- HURST Heike, « Valse avec Bachir », *Jeune Cinéma*, Paris, n° 317-318, juillet 2008, p. 120.
- KANTCHEFF Christophe, « Danse macabre », *Politix*, Paris, 26 juin 2008, n°1008, pp.20-21.
- KEPEL Gilles, « Paysage avant la bataille », *Le débat*, Paris, mai 2014, n° 182, pp. 25-36.
- LAMANT Ludovic, « Dessine-moi tes souvenirs », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 626, septembre 2007, p. 54.
- LANDA Eva, « Valse avec Bachir : la guerre n'est pas une chanson d'amour », *Le Coq-héron*, 4/ 2012 (n° 211), p. 77-83.
- [MANDELBAUM Jacques, « Valse avec Bachir : dans l'inconscient douloureux d'un soldat israélien », *Lemonde.fr*, 24.06.2008](#)
- MONTALBAN Clara, « Mémoire collective : des trous et des trop-pleins », *Sciences Humaines*, Paris, février 2009, p. 32.
- RENZI Eugenio, SCHWEITZER Ariel, « Entretien avec Ari Folman », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 635, juin 2008, pp. 29-30.
- RENZI Eugenio, « Souvenirs dessinés », *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 634, mai 2008, p. 28.
- ROLLAND Dominique, « Valse avec Bachir d'Ari Folman », *L'Autre*, Paris, mars 2009, Vol. 10, pp. 367-368.
- SEMPE Jean-Claude, « Le soldat nu et la madone », *Le Coq-héron*, 3/ 2010 (n° 202), p. 137-150.
- SAND Shlomo et KSIKES Driss, « Les Israéliens croient aux mythes préfabriqués », *La pensée de midi*, 2010/1 N° 30, p. 125-134.

A voir également, la revue de presse du site [Ciné-Ressources](#),

L'article des [Inrocks](#) sur la BO,

Et le dossier pédagogique du Louvre Lens sur l'exposition [Les désastres de la guerre 1800-2014](#)

5. Pour approfondir :

SCHWEITZER Ariel (Préface FOLMAN Ari), *Le nouveau cinéma israélien*, Crisnée, Crisnée Yellow now, 2013, 173 pages.