

L'"OBJECTIVITE HISTORIQUE" - SON TRAITEMENT
CINEMATOGRAPHIQUE: UNE ETUDE DE L'AFFICHE ROUGE

K. CHANDRASEKHAR

CENTRE OF FRENCH STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110 067

1 9 8 7



**"OBJECTIVITE HISTORIQUE" - SON TRAITEMENT
CINEMATOGRAPHIQUE: UNE ETUDE DE L'AFFICHE ROUGE**

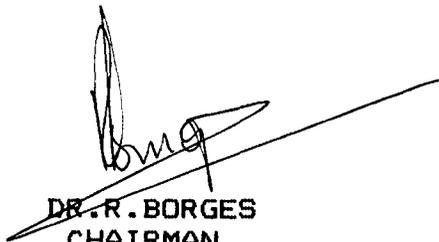
A Dissertation
submitted in partial fulfilment
for the degree of
Master of Philosophy
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI

by
K.CHANDRASEKHAR
under the supervision of
Mr.K.MADAVANE

CENTRE OF FRENCH STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110 067

1 9 8 7

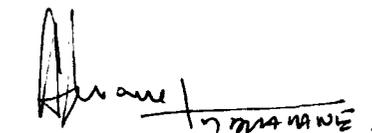
This is to certify that the work of the M.Phil dissertation entitled, L'"objectivité historique" - son traitement cinématographique: une étude de l'Affiche Rouge, has been carried out in the Centre of French Studies, School of Languages, Jawaharlal Nehru University, New Delhi. The work is original and has not been submitted in part or in full for any degree or diploma of any other university.



DR. R. BORGES
CHAIRMAN
CENTRE OF FRENCH STUDIES



K. CHANDRASEKHAR



K. MADAVANE
SUPERVISOR

Dean,
School of Languages
Jawaharlal Nehru University
New Delhi - 110 067

A VEENA

AVANT-PROPOS

M.K.MADAVANE, directeur de cette thèse a beaucoup approfondi mes perceptions et mon analyse. Il a été patient et généreux, le temps de notre collaboration, exigeant et rigoureux quand il le fallait.

Le Dr.Remy BORGES, Chairman du Centre of French Studies, J.N.U., m'a encouragé par sa compréhension et sa coopération. Tous mes professeurs à ce Centre ont été sensibles et bienveillants à l'égard de mes nombreux problèmes. M.G.D.SIVAM m'a beaucoup aidé pendant les moments difficiles.

Je souhaiterais remercier M.Vincent GRIMAUD, Conseiller Culturel, Scientifique et de Coopération, Ambassade de France en Inde, de m'avoir autorisé à poursuivre des recherches à J.N.U.

La compilation des documents concernant ce sujet n'a pas été sans problème, car il sort quelque peu des domaines traditionnellement couverts dans les thèses de M.Phil. Je me suis servi principalement des ressources - documentaires et audiovisuelles - de l'Ambassade de France en Inde. Je voudrais tout particulièrement remercier Mmes.Michèle MILLE et Surinder Kaur DUDEJA, et MM.Rajesh Sharma et Leslie Léo.

MM.LENGLET, BHATIA, SHARMA et OM PRAKASH m'ont, eux aussi, apporté une aide précieuse. C'est à Mlle.Armelle CHEVRON et à M.Christophe HEMERY que je dois les articles récents sur l'"Affaire Manouchian".

M.André GRASSO s'est certainement donné beaucoup de peine, d'abord pour compléter ma documentation, ensuite pour corriger ma rédaction. C'est lui qui m'a le premier initié aux multiples charmes de la langue française. Hélas, pour être épris de ces charmes, je n'en suis pas maître. Comme il le fait depuis plus d'une décennie déjà, et comme il ne manquera pas de le faire, un certain temps encore, M.GRASSO a pris sur lui la correction de ma prose.

L'apport de mes camarades de la troupe de théâtre, CHINGARI, a été précieux. L'Affiche Rouge est un reflet de la même ambiance, du même esprit d'équipe.

Je peux dire sans hésitation que cette dissertation ne serait jamais devenue réalité sans l'aide de Mlle.Vijaya RAO, aide qu'elle a apportée avec amabilité, générosité et un extraordinaire dévouement.

M.SADANANDAN, malgré les délais impartis, a réussi l'impossible pour la dactylographie. Je présente mes excuses à M.BHIDE qui a dû interrompre ses vacances pour nous aider à sortir la thèse en temps voulu.

Je réserve pour la fin ceux qui ont dû pâtir des conséquences de la rédaction de cette thèse - ma famille. A Veena, à mes parents, à mon frère, à ma soeur, et à tous les autres, qu'il me soit permis ici en toute sincérité de dire, "Merci." Que dire de plus?

L'AFFICHE ROUGE

Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prière aux agonisants.
Onze ans déjà! Que cela passe vite, onze ans.
Vous vous étiez servis simplement de vos armes.
La mort n'éblouit pas les yeux des partisans.

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes.
Noirs de barbes et de nuit, hirsute, menaçants.
L'Affiche, qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles,
Y cherchait un effet de peur sur les passants.

Nul ne semblait vous voir, Français de préférence.
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant.
Mais à l'heure du couvre-feu, des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
Et les mornes matins en étaient différents.

Tout avait la couleur uniforme du givre
A la fin février pour vos derniers moments,
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement:
"Bonheur à tous, bonheur à ceux qui vont survivre.
Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand.

Adieu la peine et le plaisir. Adieu les roses.
Adieu la vie. Adieu la lumière et le vent.
Marie-toi. Sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard, en Erivan.

Un grand soleil d'hiver éclaire la colline.
Que la nature est belle et que le coeur me fend.
La justice viendra sur nos pas triomphants,
Ma Mélinée, O mon amour, mon orpheline,
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant."

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent.
Vingt et trois qui donnaient leur coeur avant le temps.
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant.
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir.
Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant.

LOUIS ARAGON



L'Affiche rouge placardée sur les murs de Paris en février 1944

L'affiche rouge préparée par les Allemands

INTRODUCTION

Le 21 février 1944, vingt-deux hommes étaient fusillés à Paris, tous résistants communistes, d'origine non-française pour la plupart. Le groupe dit Manouchian, du nom de l'un des leurs, était une cellule de combat qui avait pour mission de porter des coups spectaculaires contre les occupants: dépôt de bombes à retardement, jets de grenades, déraillements, attentats contre les soldats allemands.

Après l'arrestation du groupe Manouchian, la photo de Manouchian et de ses principaux camarades est apparue sur une affiche rouge, largement diffusée dans tout Paris. "Cette affiche est placardée sur les murs par les autorités allemandes dans le dessein de montrer à la population française que le terrorisme est surtout exercé par des étrangers"⁽¹⁾

⁽¹⁾ GAUCHER Roland, Histoire secrète du Parti Communiste Français (1920-1974), Albin Michel, 1974, Paris, p.397

"Parmi ces partisans voués à l'exécution, on trouve les Roumains Boczov... et Olga Bancic; Marcel Rayman (et) Thomas Elek, Hongrois...."«¹»

Comme dit Jacques Julliard, "le martyrologe de la Résistance est hérissé de ces noms à consonance juive, est orientale, arménienne, les Rayman, Wasjbrot, Boczov, Manouchian, immigrés que l'histoire continue de désigner comme une main d'oeuvre... (La) Résistance française fut d'abord le fait de marginaux, de déclassés, d'irréguliers, d'hommes et de femmes qui n'avaient en somme à perdre que leur propre vie."«²»

On parle très peu pourtant des sacrifices du groupe Manouchian et de la résistance immigrée dans les livres d'Histoire.

"Si personne ne conteste l'activité et l'héroïsme manifestés par les militants communistes dans la Résistance, et les sacrifices consentis, on ne peut que s'interroger sur le sort réservé aux combattants (immigrés) dans l'après-guerre."«³»

Ce "sort" est-il dû à un phénomène de "francisation", dont tous les Français sont responsables, en particulier le Parti Communiste Français (P.C.F.)? A titre d'exemple, Charles Tillon, ancien dirigeant du Parti clandestin sous

«¹» Ibid

«²» JULLIARD Jacques, Editorial dans Le Nouvel Observateur, N°1074, 7 au 13 juin 1985

«³» COURTOIS Stéphane, Les communistes et la resistance, Le Nouvel Observateur, N°1077, 28 juin au 4 juillet 1985

l'Occupation, confié au Nouvel Observateur en avril 1985: "(A la Libération) le Parti entre dans une phase d'ultra-nationalisme. Beaucoup de membres y sont venus par patriotisme, il faut qu'il soit le plus patriote possible. Alors, c'est vrai, on attribue à des unités françaises les actions menées par les membres de la Main d'Œuvre Immigrée (M.O.I.) et on francise certains noms des martyrs de la Résistance".^{'1'}

Mais le P.C.F. n'était pas l'unique responsable de cette falsification. "Aux lendemains de la guerre, on a vu s'affirmer la volonté de donner des années 1940-1944, les plus controversées de (l'histoire de la France), une sorte de version moyenne, acceptable pour la majorité des Français. De l'histoire consensuelle à l'histoire manipulée il n'y a qu'un pas." ^{'2'}

Et c'est contre cette histoire "consensuelle" et "manipulée" que veut lutter Frank Cassenti, réalisateur de l'Affiche Rouge (1976), film qui est le sujet de notre analyse.

"C'est au cours de mes lectures que je suis tombé sur quelques lignes qui évoquaient la Résistance immigrée et c'est plus tard, au cours de mon enquête que j'ai pu mesurer comment et combien l'histoire

^{'1'} Entretien avec RIOUX Lucien dans Le Nouvel Observateur, N°1082, 2 au 9 août 1985

^{'2'} JULLIARD Jacques, Editorial, dans Le Nouvel Observateur, N°1074, 7 au 13 juin 1985

était falsifiée."«¹»

Pour Cassenti, le sort du groupe Manouchien est seulement le point de départ. Ce qui l'intéresse, c'est moins la restitution au groupe Manouchian de sa place dans l'histoire de la France que la découverte du processus qu'emprunte l'histoire "consensuelle".

Car, cette histoire consensuelle a souvent des prétentions d'"objectivité", d'érudition, de méthodologie scientifique. Mais elle ne s'interroge ni sur ses méthodes, ni sur ses fins. On oublie trop souvent que l'Histoire "n'est pas l'absolu des historiens du passé, providentialistes ou positivistes, mais le produit d'une situation d'une histoire. Ce caractère singulier d'une science qui n'a qu'un seul terme pour son objet et pour elle-même, qui oscille entre l'histoire vécue et l'histoire construite, subie et fabriquée, oblige les historiens devenus conscients de ce rapport original à s'interroger à nouveau sur les fondements épistémologiques de leur discipline"«²»

Et les historiens? Combien d'entre eux auraient l'humilité de Henri Michel, historien de tendances gaullistes et l'un des meilleurs spécialistes de la Résistance, qui dit, "à son

«¹» MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs français Réunis, 1985, Paris, p.205

«²» LE GOFF Jacques et NORA Pierre, Faire de l'histoire - Nouveaux problèmes, Editions Gallimard, 1974, Paris, p.x

propos... les jugements les plus catégoriques et les plus contradictoires ont été, et sont encore, énoncés. En toute conscience, une étude objective ne peut pas ne pas compter un bon lot d'hypothèses."⁽¹⁾

Et puis, comment peut-on faire abstraction de l'historien? Peut-on l'arracher de la spécificité de son contexte? Peut-on ne pas tenir compte des contraintes - politiques, financières et autres - qui, peut être, pèsent sur lui et dictent l'histoire qu'il écrit? L'historien peut-il vraiment être "objectif"? Peut-il divorcer sa matière de sa personnalité ?

A en croire les historiens, "il nous demeure ... loisible de croire qu'on écrit l'histoire avec sa personnalité, c'est à dire avec un acquis de connaissances confuses... L'histoire n'a pas de méthode, puisqu'elle ne peut formuler son expérience sous forme de définition, de lois et de règles. La discussion des différentes expériences personnelles est donc toujours indirecte; avec le temps, les apprentissages se communiquent et l'accord finit par se faire, à la manière d'une opinion qui finit par s'imposer , mais non d'une règle que l'on pose."⁽²⁾

Frank Cassenti mène, lui aussi, une enquête sur l'"objectivité" historique, mais tente de nous apporter les réponses de l'art: "Le film ne se propose

⁽¹⁾ Cité dans FAUVET Jacques et DUHAMEL Alain, Histoire du Parti Communiste Français 1920-1976, Fayard, p.279

⁽²⁾ VEYNE Paul, Comment on écrit l'histoire - essai d'épistémologie, Editions du Seuil, Paris, 1971, p.193

pas en premier lieu d'informer sur le groupe Manouchian, mais de s'appropriier l'histoire d'hier pour parler d'aujourd'hui, c'est à dire - Retrouver les chemins par lesquels passe la mémoire de l'histoire et ce que, d'une génération à l'autre, elle devient."^{'1'}

L'objectif de la présente dissertation est d'analyser le film de Frank Cassenti dans l'optique de l'"objectivité historique".

Mais pourquoi choisir l'Affiche Rouge ? Mes raisons sont à la fois idéologiques et personnelles.

"Idéologiques" parce que j'estime que tout artiste doit s'interroger sur son rôle dans la société, sur le message qu'il diffuse , sur le pouvoir qu'il exerce sur le public. Nous savons tous que si l'artiste n'assume pas la responsabilité qui est la contrepartie de son pouvoir, il deviendra l'outil négligeable d'une histoire "consensuelle", de la perpétuité de certaines classes politiques. Je me réjouis donc des propos de Frank Cassenti :

"On connaît l'impact idéologique des médias et la manière dont on peut utiliser des images et des sons. Ne pas s'interroger sur sa pratique, sur la fonction sociale du cinéma et croire que le cinéma n'est qu'un métier d'artiste est une vision qui va

^{'1'} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.208

tout à fait dans le sens de l'idéologie dominante... Les metteurs en scène qui disent ne pas faire de politique au cinéma, sont comme les hommes au pouvoir qui disent que les élections cantonales ne sont pas des élections politiques."⁽¹⁾

L'Affiche Rouge est, par ailleurs, l'un des films les plus intéressants mais les plus négligés. Près de dix ans avant qu'un autre film sur la résistance immigrée - Des terroristes à la retraite (1985) de Serge Mosco - ne secoue la France et n'initie des polémiques sur l'histoire, le film de Frank Cassenti avait suscité les mêmes questions, questions, hélas, restées inaperçues, malgré des critiques élogieuses. L'Affiche Rouge est sorti lors du Festival de Cannes de 1976, mais ne faisait pas partie de la sélection officielle de la délégation française. "Il est regrettable qu'il n'ait pas finalement été retenu. Il aurait certainement remporté, dans la grande salle, le succès qu'il a eu dans l'un des cinémas de la rue d'Antibes et il aurait représenté pour la France une chance de figurer au palmarès."⁽²⁾ Je dois avouer qu'aucune des encyclopédies du cinéma français que j'ai consultées ne mentionnait L'Affiche Rouge ou Frank Cassenti. Et quand il m'a été donné de trouver une référence à ce

⁽¹⁾ Ibid, pp. 205-206

⁽²⁾ CHAZAL Robert, France Soir, du 21 mai 1976, cité dans L'Avant-Scène Cinéma, N° 174

film, celle-ci était loin d'être élogieuse: "Les évocations de la France occupée - mode rétro certes, mais aussi volonté de comprendre et de dénoncer - de Costa-Gavras (Section Spéciale) ou de Frank Cassenti (L'Affiche Rouge) ont mal fonctionné."^{'1}

Je ne puis expliquer ma persistance que par l'étrange fascination qu'exerçait sur moi ce film. Celle-ci est en grande partie due au fait que, amateur de théâtre et de cinéma et membre d'une troupe dramatique, je me retrouve dans l'ambiance de ce film et dans la démarche de ses acteurs, eux-mêmes comédiens de théâtre. Quand Frank Cassenti dit, "S'il fallait définir d'un seul mot la fabrication de l'Affiche Rouge celui qui viendrait sans doute à l'esprit de tous serait enthousiasmo,"^{'2} il trouve écho en moi.

Quant à la présente dissertation, son plan a en grande partie suivi la démarche même de Cassenti. Il a délégué sa tâche aux protagonistes de son film, une troupe de comédiens qui partent à la recherche de l'histoire du groupe Manouchian, afin d'en faire un spectacle. Leur recherche est ponctuée par des reconstitutions cinématographiques de certains

^{'1} JEANCOLAS Jean-Pierre, Le cinéma des Français - La V^e République - 1958-1978, Stock/Cinéma, Paris, 1979, p.286

^{'2} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.203

événements. La répartition des chapitres suit donc la partie "théâtrale" et la partie "cinématographique" de l'Affiche Rouge. Mais il existe aussi une troisième zone, celle où le théâtre et le cinéma se rejoignent et se confondent. L'histoire et ses maintes significations sous-tendent chacune de ces zones.

Le fait que les comédiens recherchent la matière de leur spectacle - l'histoire - tout en recherchant la forme que pourrait prendre cette matière pour se faire représenter, voudrait dire que, dans l'Affiche Rouge, tous deux, forme et fond, sont intimement liés l'un à l'autre. Ce rapport est capital, en particulier si on se rappelle que pour Frank Cassenti, "la forme d'un film ne se pense pas indépendamment de son contenu." ^{'1'}

Pour des raisons de commodité, nous avons découpé le film en vingt-deux "séquences". Cette répartition suit celle qui a été effectuée dans le numéro de l'Avant-Scène Cinéma consacré à l'Affiche Rouge ^{'2'}, reproduit ici dans l'Annexe N°1. Chaque séquence est composée d'une ou de plusieurs scènes.

Un comédien qui parle ou agit en tant que lui-même est appelé par son nom (Laszlo, Rogelio, Maïa, etc.). Dès que ce comédien incarne le personnage du passé, nous lui avons donné le nom du personnage (Boczov, Manouchian, Olga, etc.). Là où il existe une

^{'1'} Ibid, p.207

^{'2'} L'Avant-Scène Cinéma, N°174, 15 octobre 1976

ambiguïté recherchée entre comédien et personnage, nous avons donné les deux noms (Mario/Celestino, Laszlo/Boczov, Rogelio/Manouchian, etc.).

Le dialogue cité provient du texte publié dans l'Avant-Scène Cinéma et porte la référence du numéro de la page de cette revue.

En annexe à cette dissertation, nous avons aussi joint un lexique de termes cinématographiques, en particulier de ceux qui relèvent du cadrage et qui sont indispensables à notre analyse, ainsi que des photographies susceptibles d'expliquer, mieux que des mots, certaines séquences de l'Affiche Rouge.

Avant d'aborder l'analyse de l'Affiche Rouge, nous souhaiterions rappeler au lecteur qu'il s'agit d'une mise en scène où rien n'est gratuit, rien n'est sans signification dialectique, et où le moindre plan fait partie d'une vision synthétique. C'est cette vision synthétique qui permet à Frank Cassenti de prendre du recul par rapport à lui-même, par rapport à l'histoire, et par rapport à son oeuvre, et de nous prévenir du Goebbels qui existe en lui, en nous...

JEAN-SERGE BRETON présente

L'AFFICHE ROUGE

un film de
FRANK CASSENTI

PRIX
JEAN VIGO

avec PIERRE CLEMENTI · MAYA WODESKA · LASZLO SZABO · ANICÉE ALVINA
ROGELIO IBANEZ · JULIAN NEGULESCO · MALKA RIBOWSKA
MARIO GONZALES · JEAN LESCOT · SILVIA BADESCO · ALAIN SALOMON
Scénario de FRANK CASSENTI et RENÉ RICHON · Musique : CUARTETO CEDRON · DISQUES POLYDOR
Image : PHILIPPE ROUSSELOT · Son : ALIX COMTE · Montage : ANNIE MERCIER · Direction de Production : JEAN-MARIE RICHARD
Production : Z PRODUCTIONS / I N A / AVI A / Distribution : PLANFILM



Séquence 1: Les vingt-deux condamnés face aux soldats allemands

CHAPITRE I

THEATRE ET HISTOIRE

"Mon film se présente d'emblée comme une double recherche. Recherche d'abord de nos origines historiques et culturelles qui ne remontent qu'à une trentaine d'années dont pourtant les traces n'apparaissent pas dans l'histoire officielle, bien qu'elles aient tellement contribué à faire de nous ce que nous sommes aujourd'hui. Recherche ensuite d'une troupe de comédiens qui s'interrogent sur la problématique de cette représentation en instaurant avec le public un rapport différent de lecture de l'histoire."⁽¹⁾

Le mérite de cette citation de Frank Cassenti est qu'elle élabore de façon succincte l'objectif primordial qu'il s'est fixé : "parler de l'histoire."⁽²⁾

⁽¹⁾ MANDUCHAIN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.208

⁽²⁾ Ibid, p.205



Séquence 2: Mélinée Manouchian (Malka Ribowska)

Dans le film, cette préoccupation nous est annoncée avant même que toute image n'apparaisse sur l'écran, par un dialogue entre les comédiens.

L'écran est noir. On entend des voix off: "Ecoutez, n'oubliez pas que tout cela s'est passé il y a un peu plus de trente ans..." "Trente ans, ce n'est pas si lointain." "Ce que je me demandais, c'est comment nous allons parler d'eux, les représenter..."^{'1>} On dirait que c'est Cassenti lui-même qui se pose, et qui nous pose, son problème.

La réponse à la question, "Comment parler d'eux ?" est apportée dès la deuxième séquence du film, quand Mélinée demande à l'assistance, "Alors, vous voulez faire une pièce de théâtre sur l'Affiche Rouge ?" Question à laquelle Mario répond, "Oui, un spectacle."^{'2>}

Mais, pour Cassenti, le problème est de "parler de l'histoire, non pas comme d'une mémoire figée, mais dans le cadre d'une lecture contemporaine."^{'3>} Cette lecture contemporaine prend la forme d'une représentation dialectique du "sens d'un combat"^{'4>}, un combat mené il y a trente ans. Cassenti se la pose comme une problématique qu'il faut décoder.

^{'1>} L'Avant-Scène-Cinéma

^{'2>} Ibid, p.8

^{'3>} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.205

^{'4>} Ibid, p.209

"Une troupe de théâtre intervient alors comme médiateur entre l'histoire et les spectateurs (pour) faciliter le décodage de la problématique du film."^{'1>}

Si cette phrase semble être tirée de Bertolt Brecht, cela ne devrait pas nous étonner.

Cassenti reconnaît sa dette vis à vis du célèbre dramaturge allemand: "...tout en travaillant sur le matériau historique, je pensais à la démarche de Brecht... Aujourd'hui on monte généralement Brecht en oubliant de pousser la porte du théâtre pour jeter un coup d'oeil dans la rue."^{'2>}

Les a priori de Cassenti pourront donc être résumés de la façon suivante:

- . reconstruction de l'histoire;
- . projection d'une dimension contemporaine;
- . utilisation du théâtre, à travers la démarche de Brecht.

Notre objectif étant de voir dans quelle mesure le film de Cassenti pourra être évalué dans l'optique de l'objectivité historique, nous allons, dans un premier temps, étudier le théâtre tel que Cassenti l'a utilisé dans l'Affiche Rouge.

Précisons, tout d'abord, que dans l'Affiche Rouge nous n'allons pas assister à la représentation d'une pièce jouée. A part quatre motards, qui arrivent à l'improviste au milieu du film, il n'y a pas de

^{'1>} Ibid, p.209

^{'2>} Ibid, p.205

public à vrai dire; les spectateurs dans le film sont les comédiens eux-mêmes, ou les convives au pique-nique. Aucune scène (à l'exception, peut-être, de celle, vers la fin, où Goebbels, metteur en scène du III^{ème} Reich, annonce "une coproduction franco-allemande... l'Affiche Rouge") ne peut être considérée comme une scène finie, achevée et jouée.

Mais l'Affiche Rouge nous parle indubitablement du théâtre. Une pièce se conçoit, se prépare, se répète devant nos yeux. Le film traite essentiellement de cette préparation, processus qui, à lui seul, constitue la partie théâtrale du film.

Pourquoi "théâtrale" ? Pourquoi ne la considérerait-on pas comme un film, pur et simple, comme La Nuit Américaine (1974) de François Truffaut, un film qui nous parle du processus de création dans un cadre cinématographique ?

Parce que cette partie de l'Affiche Rouge, bien qu'elle ne soit pas, à proprement parler, une pièce de théâtre, remplit pourtant tous les critères qu'on pourrait appliquer à une pièce achevée et jouée. Son intention dialectique, tant sur le plan du décor que sur le plan de la mise en scène et du jeu des acteurs, se prête à un examen profond. On peut évoquer, à cet égard, à titre d'exemple, Shantata! Court Chalu Ahé! de Vijay Tendulkar.

L'intention dialectique de l'Affiche Rouge est de créer une distanciation entre le spectateur et ce qui se passe sur la scène, afin que le spectateur ne s'identifie pas avec les personnages, afin qu'il ne se noie pas dans le déroulement même de l'intrigue, afin qu'il ne perde pas ses capacités de réflexion et de jugement, afin, bref, qu'il soit - ou qu'il soit mis - dans un état d'"objectivité" par rapport à ce qui se passe sur la scène. C'est le "Verfremdungseffect", ce que recherchait en effet Bertolt Brecht.^{'1'}

L'utilisation que Frank Cassenti fait des moyens scéniques pour créer la distanciation pourra être étudiée sur deux volets, même si les deux sont interdépendants et s'efforcent, tous deux, de présenter ensemble le message global. Cette séparation est nécessaire pour mieux comprendre les maints degrés de signification de l'Affiche Rouge.

^{'1'} ESSLIN Martin, Brecht: A Choice of Evils, Methuen, Londres, 1984, pp.113-115

A. - LE DECOR - FESTIVITE ET PARTICIPATION

Frank Cassenti se fixe une double priorité en ce qui concerne le décor: la première, proprement "théâtrale", est de permettre de situer l'action de la pièce qui est en cours de préparation; la deuxième, est de lier cette action au monde du spectacle. Celle-ci constitue, en effet, une sorte de décor global dans le film, mais comporte de nombreux éléments relevant du théâtre qui nous amènent à l'inclure dans l'étude de la partie théâtrale de l'Affiche Rouge.

Afin de situer l'action même de la pièce, dans un contexte socio-historique, Cassenti a recours à un fonctionnalisme purement brechtien. Dans la mise en scène de La résistible ascension d'Arturo Ui que Bertolt Brecht lui-même a faite, "Le cadre de la scène, peint dans le style naïf des images qui décorent les orgues de foire, crée un trait d'union entre l'espace, la baraque foraine, la tente de cirque et la musique."⁽¹⁾

Cassenti, lui, fait le "trait d'union", par exemple, avec une affiche de Hitler (Séquence 3). Quand Manouchian a fini de nous présenter ses camarades Boczov, Geduldig et Celestino Alfonso, la

⁽¹⁾ MITTERRAND Henri, Littérature & Langages N° 1, Fernand Nathan, Paris, 1975, p.227

caméra, faisant volet, nous présente un gros plan d'une esquisse de Hitler sur un panneau porté par deux hommes, qui sortent rapidement du champ.

Cette esquisse en elle-même suffit pour introduire la deuxième guerre mondiale. Plus tard, ces traits de Hitler sur l'affiche vont être définis et étoffés, parallèlement - presque - à l'évolution du destin du groupe Manouchian, et bien entendu au déroulement du film.

La simplicité du décor suggère le contexte historique et n'essaie pas de le recréer. Le décor n'est pas là pour écraser l'acteur, ce qui serait le cas s'il était hyperréaliste. Le spectateur, sans se disperser dans les détails du décor, est invité à se concentrer davantage sur le jeu des acteurs.

Citons un autre exemple du décor créant la distanciation. Dans la scène de comedia dell'arte (séquence N° 7), pour évoquer l'époque - la Résistance, la déportation en Allemagne, le Travail Obligatoire - deux affiches de cette période sont exposées au public: la première montre un jeune travailleur avec la légende, "Je travaille en Allemagne pour la Relève, pour ma Famille, pour la France. Fais comme moi," et la deuxième représente une hydre rouge avec la légende, "Confiance. Ses amputations se poursuivent méthodiquement."

Notons, en passant, que les mêmes affiches apparaissent plus tard dans le film sur le quai du

métro dans la séquence N° 6, où Olga passe une serviette noire à ses camarades Boczov et Celestino. Là, elles prennent leur véritable fonction en tant qu'affiches, alors que, dans la scène de commedia dell'arte elles se réduisent à de simples éléments de décor.

De toute façon, portées comme elles le sont, par deux comédiens maquillés en "gestapistes", ces affiches ne pourront être prises au sérieux par le spectateur. Leur fonction dialectique est trop évidente. Le risque d'identification avec l'action ou avec les personnages est, selon toutes apparences, définitivement éliminé.

Le décor, chez Cassenti, à lui seul, sert à créer la distanciation. Il remplit ainsi l'un des critères que Brecht appliquait au théâtre épique: chaque composante d'une pièce de théâtre devrait indépendamment agir sur le spectateur.⁽¹⁾

Mais, en l'occurrence, l'austérité du décor utilisé, qu'accomplit-elle? Elle invite le public à se concentrer davantage sur le jeu des acteurs, sur le texte, sur le message global. Or, étant donné un décor élaboré, ou un décor qui prétend être réaliste, ce même public aurait dispersé ses facultés critiques sur l'ensemble des moyens scéniques. En réalité, donc, ce qui devrait aiguïser le sens critique du

⁽¹⁾ ESSLIN Martin, Brecht: A Choice of Evils, Methuen, Londres, 1984, p.118

spectateur pourrait très bien l'é mousser à un autre niveau, car le spectateur serait en prise totale avec l'acteur, donc plus RECEPTIF, plus apte à être manipulé. L'acteur au théâtre, du fait même que quelques centaines de personnes le regardent intensément, dispose d'un énorme pouvoir. S'il est vrai que dans le théâtre épique, ce pouvoir ne crée guère de crise émotionnelle chez le spectateur, on peut difficilement être totalement d'accord avec Rosenkrantz, qui prétend, à en croire Christian Metz, que "le spectateur... est sommé de prendre position par rapport (aux) acteurs bien réels, plutôt que de s'identifier aux personnages qu'ils incarnent."^{'1}

Rappelons-nous que "dans tout spectacle... le spectateur est hors de l'action, privé de participations pratiques. Celles-ci sont... canalisées en symboles d'accompagnements (applaudissements) ou de refus (sifflets)... La participation du spectateur ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, RESSENTIE. La kinesthésie du spectacle s'engouffre dans la coenesthésie du spectateur, c'est-à-dire dans sa subjectivité, et entraîne les projections-identifications."^{'2}

^{'1} METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma - Tome I, Editions Klincksieck, Paris, 1983, p.19

^{'2} MORIN Edgar, Le cinéma ou l'homme imaginaire, les Editions de Minuit, 1956, pp. 100-101

Dans cette perspective, serait-il trop hasardeux d'avancer l'hypothèse que la distanciation créée par le décor est une arme à double tranchant ? Elle ne fait que renforcer la subjectivité tout en prétendant mettre le spectateur dans un état d'"objectivité."

Cette idée se renforce si on analyse le deuxième aspect du décor dans l'Affiche Rouge, celui que nous pourrions appeler le lien entre l'action de la pièce et le monde du spectacle. C'est en quelque sorte le décor de la préparation de la pièce.

La fête-décor

Dans la mise en scène que Bertolt Brecht a faite de la Résistible Ascension d'Arturo Ui, "le caractère spectaculaire de l'ascension est mis en évidence par l'utilisation de la baraque foraine et la tente de cirque."⁽¹⁾

Cassenti, lui, nous montre le rapport entre l'histoire et le spectacle par l'image de la Cartoucherie de Vincennes. Dans le scénario de son film, Cassenti dit que "Le Théâtre du Soleil et ses abords à la Cartoucherie de Vincennes constituent le principal décor du film."⁽²⁾

⁽¹⁾ MITTERRAND Henri, Littérature & Langages N° 1,

⁽²⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.8

Ceux qui ont assisté aux nombreuses productions de cette compagnie - 1789, 1793, l'Age d'Or; etc. - ou qui ont vu au moins le film 1789 (1973), réalisé en direct d'après la représentation de la pièce par Ariane Mnouchkine elle-même, reconnaîtront cette atmosphère très facilement.

Cela est un signe, limité certes, mais un signe quand-même, qu'il s'agit bien de théâtre dans l'Affiche Rouge. D'ailleurs, au moment même où on voit la Cartoucherie pour la première fois, Mélinée dit: "Alors, vous voulez faire une pièce de théâtre sur l'Affiche Rouge?"^{'1}

Cette image du Théâtre du Soleil est d'autant plus significative qu'elle nous indique la source probable de cette ambiance de fête que Cassenti a choisie pour caractériser la préparation de la pièce. Cette convivialité n'est d'ailleurs pas limitée aux seuls comédiens; elle s'étendra aux spectateurs - les motards - le moment venu. L'atmosphère créée suggère une famille, un groupe, plus ou moins homogène, sans hiérarchie apparente, où la création serait une entreprise collective.

"Collective" tant par l'interaction des acteurs entre eux que par l'interaction entre les comédiens et les spectateurs.

^{'1} Ibid



Séquence 4: Le bal, réunissant invités, comédiens et personnages. Giancarlo à gauche, Olga et Alexandre au premier plan, Thomas Elek avec l'accordéon, Rayman et sa compagne à droite

"Aller à la Cartoucherie c'est se réunir dans un endroit où on se sent à l'aise, on peut y boire et manger, accueilli par les comédiens. Il n'est pas rare que les gens s'attardent après le spectacle, discutent avec les membres de la Compagnie... On est dans un endroit désacralisé, lavé du luxe, de la pourpre, des dorures, mais décoré pour être chaleureux et permettre la fête."⁽¹⁾

Le pique-nique auquel tous sont conviés dans l'Affiche Rouge cherche sans doute à créer le même effet. Les comédiens, tout comme au Théâtre du Soleil, causent entre eux, parlent aux spectateurs et aux invités, répètent leur texte, se maquillent et se démaquillent, aux yeux de tous.

Cette ambiance de festivité devient à la fois un élément du décor et un élément de distanciation, du fait qu'elle apparaît - apparition non gratuite - occasionnellement tout le long du film. C'est un symbole de l'actualité qui servirait à ramener le spectateur au présent, et à l'empêcher de se laisser emporter par les tranches du passé qui lui sont données à voir. Aussi ému soit-on dans la scène entre Olga Bancic, Alexandre Jar et Dolorès (séquence 20), il est difficile d'être insensible aux bruits de la

⁽¹⁾ BABLET Denis et JACQUOT Jean, Les voies de la création théâtrale N° 5, Editions du CNRS, Paris, 1977, p.277

musique qui persistent off, continuation de la fête qu'Olga, Alexandre et Dolorès viennent de quitter et à laquelle nous reviendrons plus tard.

Un autre élément de décor, expression de théâtre et agent de distanciation, sans pour autant être lié à l'action même de la pièce, provient du perpétuel va et vient: des actions particulières au théâtre - construction du plateau, répétition de textes, maquillage - sont ici démystifiées. Le spectateur en est le témoin, pour qu'il ne soit pas intimidé, comme il le serait dans le théâtre traditionnel. Le processus du théâtre, chez Cassenti, est complètement désacralisé.

Si nous avons préféré inclure ce va et vient constant plutôt dans l'étude du décor que dans l'étude de la mise en scène, c'est parce qu'il sert de cadre aux préoccupations de Cassenti: l'histoire, et sa manipulation par le spectaculaire.

La fonction primordiale de l'atmosphère de fête qui caractérise l'Affiche Rouge est de servir effectivement de moyen de distanciation, pour que le spectateur ne soit pas intimidé par le processus du théâtre, et pour qu'il ne soit pas emporté par les scènes qu'il regarde.

Mais la convivialité générale comporte en elle-même le danger d'une ambiance trop sécurisante, danger d'autant plus accru que cette convivialité est sincère. Si cette générosité des membres de la troupe

de comédiens peut servir à mettre le spectateur à l'aise, elle peut aussi bien émousser son sens critique. S'il est vrai que les comédiens et le processus du théâtre deviennent plus accessibles aux spectateurs, il est vrai aussi que les mêmes spectateurs, qui développent des liens amicaux, voire affectueux, avec les acteurs, sont beaucoup moins aptes à garder leur esprit "objectif" face à ce spectacle.

Ce danger se pose moins, bien entendu, pour nous qui regardons le film; après tout, la chaleur des festivités ne nous atteint pas. Mais nous avons été personnifiés dans l'Affiche Rouge par les quatre jeunes motards, qui débouchent au milieu du film.

La façon dont ces quatre motards sont graduellement intégrés dans l'atmosphère offre un exemple parfait des liens de compassion et d'affection qui s'instaurent entre les comédiens et les spectateurs du théâtre/spectateurs du film.

Le but de ce bal est "un pique-nique, en souvenir de nos amis, morts pendant la guerre... fusillés par les Allemands."⁽¹⁾ La phrase, sans doute par ses résonances historiques, héroïques et émotionnelles, crée un trouble chez les motards, qui

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.20

veulent s'en aller. Un comédien, Mario, les invite à rester et à manger. Suit la scène dans laquelle Lucia semble reconnaître Cesare dans le visage d'un motard.

Les motards, troublés par la référence à la guerre, affaiblis par la générosité de Mario, se retrouvent complètement désarmés par le rapprochement direct que Lucia fait entre eux et le passé. Dans ce contexte là, les motards pourront-ils garder leur esprit critique tout le long du spectacle ?

La dernière séquence du film nous montre la fille-motard à côté du mur où apparaît l'affiche rouge préparée par les Allemands. La fille regarde intensément la troupe de théâtre, comme si elle regrettait de quitter le lieu théâtral. "Oui, oui, on reviendra..." disent les motards.

Mais reviendront-ils à la fête ou à la représentation de la pièce? Car, n'oublions pas, aucun des motards, ni même la fille qui reste à côté de l'affiche rouge, ne prête la moindre attention à la préparation de la pièce; ils semblent se concentrer sur la fête.

Leur participation dans la recherche qu'ont entreprise les comédiens est finalement une participation passive. Or, c'est tout le contraire de ce que recherche Frank Cassenti: "En fait, ce qui m'intéressait ici, c'étaient les éléments critiques qu'un spectateur peut tirer d'un spectacle qui s'élabore sous ses yeux. Le spectateur devient tout

d'un coup actif, partie prenante. Je souhaitais le faire sortir de l'attitude passive dans laquelle un certain cinéma le cantonne."⁽¹⁾

On ne voit les motards dans aucune scène entre leur arrivée et leur départ. Ils ne contribuent en rien à l'évolution du spectacle qui "s'élabore" sous leurs yeux. Ils sont ni actifs, ni partie prenante. Cassenti les a-t-il "cantonnés" ?

Et si on pense au rapport entre nous, ciné-spectateurs et les motards, spectateurs du spectacle dans le film, avons-nous nous aussi, été cantonnés? Car nous nous reconnaissons dans les motards: dans leurs habits (bloussons en cuir; jean), dans leur attitude (cheveux longs; air décontracté); dans leur langage et leur accent ("Bon, allez, on se casse...").

Précisons que ces bloussons noirs représentent, dans le contexte sociologique européen, une marginalité bien connue, analogue probablement à celle du groupe Manouchian - immigré-communiste-Résistant. Cassenti canalise donc notre sympathie vers ce groupe à travers les motards/spectateurs, auxquels nous n'avons aucune peine à nous identifier.

La passivité ainsi produite fait partie intégrante du décor, comme la distanciation, elle aussi, en fait corps. Les deux ensemble contribuent à

(1) MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.207

leur tour à une mise en scène où, comme nous allons le voir, Cassenti essaie de souligner le message de son oeuvre.

Car le décor ne fait qu'une partie des moyens scéniques mis au service d'un message global. Au décor viennent s'ajouter d'autres éléments théâtraux - la musique, le maquillage, la mise en place des acteurs, leur jeu, et, bien entendu, le texte - qui pourront être regroupés dans ce qu'on appelle communément la "mise en scène".

B. - L'"OBJECTIVITE" DE LA MISE EN SCENE

On sait que Cassenti s'est beaucoup servi de "la démarche de Brecht" pour sa mise en scène. Rappelons-nous que chez Brecht, "La scène fait le récit de l'action, fait du spectateur un observateur critique, éveille son activité, lui arrache des jugements."^{'1'} Et, pour ce faire, Brecht voulait que l'ensemble des moyens scéniques, de l'écriture à la mise en scène, à commencer par la transformation radicale du rapport scène-salle, soit au service de cette relations entre ce qui se passe sur la scène et les spectateurs, dotés du statut d'observateurs.^{'2'}

^{'1'} MITTERRAND Henri, Littérature & Langages N° 1, Fernand Nathan, Paris, 1975, p.226

^{'2'} COUTY Daniel et REY Alain, le Théâtre, Bordas, Paris, 1980, p.75

Dans l'Affiche Rouge, on peut citer plusieurs scènes où l'un ou l'autre des moyens scéniques est mis en oeuvre pour créer la distanciation. Mais dans la scène de commedia dell'arte, nous pouvons repérer en microcosme plusieurs éléments qui tendent tous à créer la distanciation si chère à Cassenti.

Dès l'introduction de la scène de commedia dell'arte, dans l'Affiche Rouge, il y a distanciation.

Reprenons.

Celestino Alfonso participe avec Marcel Rayman à un exploit, l'assassinat du Dr. Julius Ritter. "Plan moyen d'Alfonso avançant dans une allée... Un panoramique le laisse passer, le cadrant de profil, puis de dos... Il jette derrière lui des regards fugitifs."⁽¹⁾

Prochaine image : "Plan d'ensemble: en premier plan, de dos, Manouchian attend Alfonso... fait quelques pas à sa rencontre."⁽¹⁾

Alfonso : "On l'a eu !"

Manouchian : "Raconte-moi. Comment ça s'est passé ?"

Alfonso : "Comme prévu."

Manouchian : "Allez raconte !"⁽¹⁾

A ce moment même, une comédienne, **Dominique**, portant un masque, les croise et dit: "Mario ! t'arrives juste à temps."⁽¹⁾

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.15

Cette transformation de Celestino Alfonso en Mario choque le spectateur, à peine sorti de l'émotion créée par la scène précédente. Choc redoublé par Manouchian, personnage, qui se transforme en Rogelio, acteur, sans effort, et dit à Mario : "Tu va voir, c'est une surprise. Ils ont monté une scène sur la Résistance."⁽¹⁾

Cette réplique détruit toute notion de suspense. Le spectateur est informé d'avance qu'il va voir une scène sur la Résistance. Il ne perdra pas de temps à déchiffrer le contenu de la scène.

Ceci pourra être rapproché du théâtre Brechtien. Dans La vie de Galilée, pour ne citer qu'un exemple, une pancarte raconte au début de chaque scène ce qui va s'y passer.⁽²⁾ Le but de la scène est indiqué à l'avance par les comédiens pour que le spectateur puisse juger pour lui-même dans quelles mesure la scène est réussie. Autrement dit, la scène n'est qu'une illustration du contenu de la pancarte.

Cassenti fait un pas de plus. Si le contenu est démystifié déjà par Rogelio ("Ils ont monté une scène sur la Résistance"), il faut aussi démystifier la forme. Rogelio continue: "Avec des masques. Dans la tradition de commedia dell'arte." Même les codes de la représentation sont indiqués à l'avance.

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.15

⁽²⁾ BRECHT Bertolt, The life of Galileo, Oxford University Press, India, 1977

La troupe de théâtre semble dire aux spectateurs, voilà ce que nous comptons faire, voilà comment nous comptons le faire, maintenant jugez-en pour vous-même.

Ceci pourra être rapproché de 1789 d'Ariane Mnouchkine, où on introduit une scène avec des marionnettes, représentant la réunion des Etats Généraux.^{'1'}

Il ne reste plus au spectateur qu'à regarder la scène et à activer son sens critique.

La recherche de la distanciation est renforcée par le geste de Dominique, la comédienne qui interprète Lou, juste avant de monter sur la scène: elle s'arrête, pose son pied sur une marche, et règle sa chaussure. c'est l'équivalent des comédiens qui se maquillent devant le public dans 1789.

La scène de commedia dell'arte dans l'Affiche Rouge s'ouvre sur deux hommes, vêtus en noir, visages blancs et yeux charbonneux; ils portent devant eux des affiches de l'époque. Ils font le tour de l'estrade et s'installent au fond. Si les affiches sont un signe du temps - fin 1943, début 1944; Travail Obligatoire en Allemagne; anticommunisme frénétique des Allemands - le tour de l'estrade qu'ils accomplissent représente le pouvoir et la domination des forces de l'Occupation. Le fait que

^{'1'} BRADBY David, Modern French Drama-1940-1980, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, p.196

ces deux "gestapistes" s'installent au fond de la scène traduit l'omniprésence de leur pouvoir. Ils ne jouent pas, à vrai dire, ils attendent. La première perception est d'une attente voutouresque, bien qu'ils puissent très bien être des comédiens en train d'attendre leur tour d'entrer en scène.

Le rapport est vite établi en tout cas entre leur présence et l'effroi de Lou et de Polichinelle. Cela nous rappelle l'ambiance de terreur qui régnait à l'époque.

Le jeu de tous les personnages dans cette scène est complètement caricatural. Cela s'harmonise évidemment avec la forme choisie, qui exige un jeu stylisé. Mais ce jeu sert aussi à simplifier l'émotion, à éliminer toute psychologie de l'action. Le refus de la psychologie entraîne automatiquement le refus de l'identification.⁽¹⁾

D'ailleurs, l'utilisation de masques va au delà du simple respect des exigences de la commedia dell'arte.

"Le masque typifie et universalise. Avec le masque, sous cette succession de moments qui compose

DISC
NW 1587
1975

⁽¹⁾ MITTERRAND Henri, Littérature & Langages N° 1, Fernand Nathan, Paris, 1975, p.226

TH-2593

l'existence superficielle des êtres et des choses, qui les revêt d'apparences changeantes, tôt disparues, on peut rechercher un caractère plus vrai, plus essentiel, auquel l'acteur s'attache pour donner à la réalité une interprétation plus durable."¹

L'universalisme imposé par les masques devra donc aller conjointement avec le jeu. Les deux, en tout cas, par leur aspect extraordinaire, évitent tout risque d'identification.

La position d'autruche de Polichinelle, qui traduit l'extrême peur dont il est victime, en est un exemple parfait.

Au tout premier niveau, c'est une position artificielle, dans laquelle même le plus craintif des spectateurs ne risquerait pas de se retrouver. Elle est même comique, et on entend des rires off. Cette position crée donc une distance entre la situation et le spectateur.

Mais elle n'est pas pour autant privée de sa signification dialectique. Elle est prolongée assez longtemps pour que la réaction comique cède la place à une prise de conscience: c'est le symbole du français moyen, peureux, parti prenant dans la Résistance contre son gré, refusant les évidences.

¹ BABLET Denis et JACQUOT Jean, Les voies de la création théâtrale N° 5, Editions du CNRS, Paris, 1977, p....



Séquence 7: commedia dell'arte - Polichinelle (par terre),
Lou, l'enfant, les deux gestapistes

N'oublions pas qu'il existe dans cette scène de commedia dell'arte un trait d'union permanent entre les deux gestapistes, Lou et Polichinelle.

Le jeu de Lou fait contraste avec celui de Polichinelle, non pas dans son style, mais dans sa signification. Lou, dans cette scène, est grande, avec des seins immenses. Elle est vêtue de blanc. Archétype même de la femme, assimilée à la Terre.

Elle est généreuse: quand Polichinelle est effrayé, elle l'entoure dans ses bras. Elle est rusée: quand les gestapistes l'interrogent, elle trouve un moyen pour s'en sortir en "battant" le petit garçon d'avoir voulu rentrer dans la Résistance; elle est courageuse; c'est elle qui nargue Polichinelle et qui le fait rentrer dans la Résistance; elle offre un soutien permanent à Polichinelle et au petit garçon, tous deux s'accrochent à sa robe quand ils ont peur.

En regardant le jeu de Lou dans l'Affiche Rouge, on comprend ce que les comédiens du Théâtre du Soleil ont ressenti lors de leur exploration de la commedia dell'arte pour l'Age d'Or: "Le jeu du masque est subversif en ce sens qu'il cultive l'écart entre le dit et le joué, le suggéré et le dénoncé, de manière ni subtile ni démonstrative. Le jeu du masque révèle les contradictions et les complexités des personnages."¹

¹ Ibid

Le jeu de Lou et de Polichinelle, ainsi que celui des deux "gestapistes", comporte les éléments de distanciation qu'on pourrait attendre d'une pièce achevée. Mais Cassenti a su intégrer, dans la structure même de la scène, un petit garçon dont le jeu nous rappelle que nous assistons après tout à une répétition et non à une représentation.

Si le trait d'union entre l'histoire, les acteurs et les personnages est établi par tous les éléments que nous venons d'évoquer, l'enfant est le trait d'union entre la scène et les spectateurs.

Il y a, dans son jeu, une maladresse voulue. Il s'attache à la robe de sa mère et regarde souvent vers la gauche de la scène. Cherche-t-il l'approbation du metteur en scène, absent du cadre, ou les applaudissements de ses camarades qui sont peut être là ? A l'exception de la scène où Lou le giffle, le garçon poursuit ce jeu incertain, peu sûr de lui-même. Cela fait un tel contraste avec le jeu stylisé des autres sur l'estrade, que le spectateur ne manquera pas de la remarquer. Cassenti oppose l'ordinaire - le garçon - à l'universel - Polichinelle et Lou.

Mais cette maladresse voulue, astucieuse comme moyen de distanciation, est toutefois assimilable à la signification dialectique de la totalité de la scène. On parle de la Résistance. Cet enfant symbolise peut-être les jeunes, Français et autres, qui ont participé à la Résistance. N'oublions

pas que c'est l'enfant qui lance la bombe; il aurait très bien pu vouloir réellement rentrer dans la Résistance, au lieu d'être un simple outil permettant à Lou de sortir d'une situation embarrassante. N'oublions pas, enfin, que c'est l'enfant qui apporte la lettre de Rino. Rino, comme ce garçon, "c'est la joie... la joie de vivre... la jeunesse... la vie."^{'1}

Parallèlement à l'axe entre l'enfant et Rino, le ton de la scène de commedia dell'arte se transforme. La caméra s'approche de l'estrade, éliminant les spectateurs. La musique s'introduit graduellement. Polichinelle enlève son masque et s'assied sur le devant de l'estrade. Les autres acteurs le rejoignent quand il enlève son masque et lit la lettre de Rino. La distanciation cède la place à la subjectivité.

Les moyens sont pourtant les mêmes, avec la différence qu'ils sont pervertis, pour ainsi dire, par les techniques cinématographiques. Un acteur qui enlève son masque, des personnages qui deviennent des acteurs, c'est bien la distanciation; mais le mouvement de la caméra et l'introduction de musique off, font que le résultat obtenu est la subjectivité.

^{'1} L'Avant-Scène de Cinéma, p.19



Séquence 7: Polichinelle et Lou sans masques, après la lecture de la lettre de Rino della Negra

Cela, il va de soi, n'est qu'un seul exemple de la subjectivité inhérente dans l'Affiche Rouge. Nous allons en évoquer d'autres exemples, touchant à plusieurs niveaux de la mise en scène.

C. - LA MISE EN SCENE - LA SUBJECTIVITE INHERENTE

"Pour faciliter le décodage de la problématique du film (comment représenter dilactiquement le sens d'un combat), la troupe de théâtre intervient comme médiateur entre l'histoire et les spectateurs."^{'1}

Le mot "médiateur" est clef. Il indique tout d'abord objectivité par rapport à ce qui se passe. Il indique ensuite le processus de sélection que le comédien effectuera avant de donner à voir aux spectateurs. Il indique enfin le pouvoir que les comédiens vont exercer sur les spectateurs. Si la distanciation fait des spectateurs des observateurs éveillés, ceux-ci ne sont pas pour autant maîtres du jeu. S'il leur est possible de constater, grâce à la distanciation, l'"être des choses", le "vouloir être" qu'ils vont voir est que présenteront les comédiens, les "médiateurs". Cela voudrait dire que tout dépend en fin de compte de cette médiation. Mais cette fonction

^{'1} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.209

de médiateur, en quelle mesure peut-elle être objective?

D'autant plus que Frank Cassentin a opté pour une forme de création théâtrale qui transformerait les acteurs en auteurs. Pour ce faire, les "comédiens s'interrogent sur la problématique de la représentation en instaurant avec le public un rapport différent de lecture de l'histoire... Ils s'approchent l'histoire."⁽¹⁾

Or, qui dit "s'approprier" dit "prendre pour soi". Une histoire que l'on prend pour soi est une histoire où on est complètement immergé; c'est un processus fondamental de la psychologie.⁽²⁾ L'histoire ne peut donc, à ce moment là, être fractionnée ou divisée. Le comédien est absorbé par le personnage. L'identification est totale.

Prenons, à titre d'exemple, la scène entre Maïa et Rogelio (Séquence 13), quand Maïa n'arrive pas à jouer son personnage. Rogelio, qui joue Manouchian, la rassure, en lui racontant les histoires émouvantes du poète chilien et du patriote basque, Txiki. C'est presque un plaidoyer pour l'identification. D'ailleurs, cette identification existe déjà chez Rogelio, dont on ne peut jamais être certain s'il est lui-même ou s'il est Manouchian.

⁽¹⁾ Ibid, pp.208-209

⁽²⁾ ESSLIN Martin, Brecht - the man and his work, The Norton Library, New York, 1974, pp.150-151

La conférence que Rogelio porte à Maïa trouve son écho dans la rassurance que Manouchian porte à Thomas Elek en prison. La fonction à l'intérieur de la troupe de comédiens qu'assume Rogelio - ami, leader, conseiller - semble être comparable à celle de Manouchian, dans son groupe.

Si, pour Bertolt Brecht, "...chaque personnage comporte deux "moi" contradictoires, dont l'un est celui du comédien", dans l'Affiche Rouge ces deux "moi" apparaissent chez les comédiens successivement et non parallèlement. Cette contradiction est fondamentale pour créer une véritable distanciation. Or, si les deux "moi" se succèdent, le spectateur sera sensible à deux êtres séparés, et non à deux êtres à l'intérieur de la même personne.

Maïa, l'actrice, agonise à propos des problèmes liés à son rôle avant de jouer, et non pendant qu'elle joue. Cette séparation est plus nette dans la scène d'Olga en prison. On voit Olga, et non Maïa jouant Olga.

Le changement du jeu de Polichinelle dans la scène de commedia dell'arte illustre ce processus de transformation. Polichinelle enlève son masque, change de ton, lit la lettre de son frère, Rino; l'universel se rétrécit, devient le particulier. Le jeu caricatural cède la place au jeu réaliste. La distanciation cède la place à l'identification.



Séquence 1: Missak Manouchian



Séquence 13: Maïa n'arrive pas à jouer Olga

Si ce premier niveau d'identification indiquerait déjà une part de subjectivité dans la fonction de médiateur que tient l'acteur, une autre dimension y est ajoutée par l'introduction de personnalités soi-disant historiques, de gens qui avaient des liens familiaux et amicaux avec les membres du groupe Manouchian. Il s'agit de la femme de Manouchian: Mélinée, de la mère de Celestino Alfonso, de la fille d'Olga Bancic: Dolorès, de l'ami de plusieurs membres du groupe Manouchian: Abraham, de divers personnages comme Lucia et Giancarlo.

Leur présence et leurs souvenirs suscitent chez le spectateur une sympathie profonde et immédiate. Il croit à leur témoignage, sans hésitation et sans réserve. Mais cette sympathie nous intéresse moins pour le moment que le fait que c'est à partir de leur récit et de certains "faits historiques" que les comédiens vont bâtir leur recherche de l'histoire.

Il existe donc dans l'Affiche Rouge plusieurs schémas de communication en même temps; entre ces schémas, il y a un rapport d'interdépendance. Mais ils sont tous caractérisés par perception, rétention, sélection et représentation. Bref, par la subjectivité.

Il ressort de ce tableau que les deux dernières cases - les motards et les cinéspectateurs - constituent la cible de la totalité des perceptions: rétentions, sélections et représentations.

Prenons les scènes entre Mario et Mme Alfonso, et entre Celestino et l'officier Allemand (séquences 4 et 5). Elles illustrent parfaitement les axes, A, B, C et F de notre tableau (et peut-être même l'axe E, bien qu'on ne puisse l'affirmer).

Le dialogue, dans la première partie entre Mme Alfonso et Mario, mérite qu'on le cite en entier:

Mme Alfonso : Mais qu'est ce que vous allez jouer maintenant ?

Mario : On va jouer une scène où Celestino est interrogé par la Gestapo.

Mme Alfonso : Vous savez... Je ne sais pas si ça peut vous intéresser, mais on m'a raconté qu'une fois, Celestino était interrogé par la Gestapo - par la police Française. D'ailleurs c'était toujours des policiers français qui interrogeaient. Je ne sais pas pourquoi, un officier lui a donné une cigarette. Celestino l'a prise, et il l'a fumée jusqu'à ce qu'il brûle les doigts... Après, il l'a écrasée et il a dit aux officiers: "Moi, j'ai fini. Vous pouvez commencer votre travail."⁽¹⁾

Précisons que pendant que Mme Alfonso parle, Mario est en train de se faire maquiller pour la scène de l'interrogatoire. On noircit ses joues et exagère la bouche. Il se met un dernier dans la

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.14-15

bouche et ressemble déjà à une victime de la torture. La conception de la scène, du rôle de Celestino existe déjà. Mario semble écouter Mme Alfonso simplement pour voir en quoi ce qu'elle raconte pourrait enrichir ce qu'il a déjà conçu. Mais un niveau d'expression subjective, la conception de l'apparence de Celestino, existe avant même que Mme Alfonso ne raconte son histoire.

Ce que raconte Mme Alfonso est basé, à son tour, sur ce qu'"on" lui a raconté à propos de son fils. D'ailleurs, s'agissant de son fils, on pourrait penser que l'histoire qu'elle narre, aussi émouvante qu'elle ne puisse être, vise probablement à contribuer à l'image héroïque de son fils. De toute façon, son témoignage, fondé comme il l'est sur ce qu'"on" a raconté, ajoute un deuxième niveau d'expression subjective.

Nous passons à la phase rétention - sélection - représentation quand Mario devient Celestino et la scène de l'interrogatoire est jouée. Mme Alfonso précise bien que Celestino a été interrogé par la police française, car "c'était toujours des policiers français qui interrogeaient."

Pourtant, dans la scène, c'est un officier allemand qui interroge. La partie du témoignage de Mme Alfonso, qui concerne Celestino et la cigarette, est retenue en entier, mais celle qui parlait de la collaboration active de la police française a été

supprimée. Il y a, bien entendu, une allusion, dans le discours de l'officier allemand, au "grand dévouement" de la police française, mais elle est brève, presque passagère. On met l'accent sur la conception que le III^e Reich a de lui-même et de sa vocation éternelle.

Cette emphase est à lier à ce que dit un comédien à Mario, juste avant cette scène: "Regarde cette photo!... Ca pourrait servir pour votre scène... Le national socialisme instauré par Hitler devait dominer le monde pendant mille ans!" Mario répond: "C'est exactement l'idée de la scène. Va le montrer à Georges."⁽¹⁾ Georges, c'est l'acteur qui joue l'officier allemand.

Pour revenir à l'interrogatoire, tel que nous le voyons, il est composé en partie d'une "idée de la scène" - amis "idée" émanant de qui? des acteurs? du metteur en scène de la pièce qui se prépare? de Cassenti lui-même? - en partie du témoignage de Mme Alfonso, et en partie du jeu de Mario et de Georges. La mémoire, le récit, l'identification, la sélection, l'interprétation et la représentation s'entremêlent pour faire un ensemble cohérent et logique, mais éminemment subjectif.

Et c'est peut-être cela le fond même de la conception de l'histoire - avec un grand H, comme

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.14

dirait Mélinée Manouchian - que Frank Cassenti voudrait que nous ayons. L'"idée de la scène" de l'interrogatoire de Celestino veut que nous gardions plus présent à l'esprit l'illusion d'éternité que se faisait le III^{ème} Reich plutôt que le rôle d'appui joué par la police française.

Cette omission même de la part du metteur en scène - qu'on ne voit pas jusqu'à la fin du film - va à l'encontre d'une véritable reconstruction ou reconstitution de l'histoire.

Et si, comme Goebbels nous le dira dans sa tirade (séquence 16), tout n'est qu'une mise en scène, n'est-il pas logique de penser qu'il ne peut y avoir d'objectivité historique? Si l'histoire n'est qu'un spectacle, et si le spectacle n'est que le summum de plusieurs couches de perception et d'expression subjectives, l'histoire ne peut être que subjective. Si on devrait exprimer cela par une formule mathématique, ce serait:

 * Histoire = Spectacle = Subjectivité *

Nous disions que Cassenti voulait que les acteurs élaborent le spectacle eux-mêmes, qu'ils deviennent auteurs. Les troupes de théâtre qui ont adopté cette démarche, comme le Théâtre du Soleil (dont l'influence sur Frank Cassenti demeure

capitale), "ont élaboré des spectacles puisés dans la réalité mais passés par le filtre de la subjectivité des comédiens et transmis dans des formes théâtrales inventées à mesure."^{'1'}

Cassenti détruit toute notion d'"objectivité" en extrapolant cette image du filtre pour y inclure non seulement les comédiens de la troupe de théâtre, mais tous - les personnalités historiques, le metteur en scène, les motards, et nous-mêmes.

Distanciation et objectivité

Les éléments de décor et de mise en scène que nous venons d'évoquer sont tous sous-tendus par le souci de distanciation. La distanciation est le léimotif de l'Affiche Rouge.

Mais elle n'en est pas le but. Dans l'Affiche Rouge, comme dans les oeuvres de Brecht, ce n'est qu'un simple moyen pour parvenir à un double objectif. En provoquant directement le spectateur et en aiguissant son sens critique, elle le met à l'écart par rapport à la forme du spectacle et par rapport à son contenu.

"La critique du spectateur est double. Elle porte sur la représentation donnée par le comédien (est-elle juste ?) et sur le monde qu'il représente

^{'1'} COUTY Daniel et REY Alain, Le théâtre, Bordas, 1980, p. 180

(doit-il rester comme il est?)."⁽¹⁾ Dans le théâtre de Brecht, "... chaque thème est à la fois l'expression du vouloir être des hommes et de l'être des choses, il est à la fois protestataire (parce qu'il démasque) et réconciliateur (parce qu'il explique)."⁽²⁾

Brecht estimait qu'il suffirait qu'il y ait distanciation, pour que le spectateur soit amené, par simple constatation, vers le marxisme, seule solution possible aux problèmes dialectiques évoqués sur la scène.⁽³⁾

Les mises en scène de ses pièces faites par Bertolt Brecht lui-même n'ont pas toujours en pourtant cet effet sur les spectateurs. Quand Mère Courage et ses enfants a été représentée pour la première fois à Zurich en 194, le public, plein d'admiration pour Mère Courage, l'a longtemps applaudie; il a été extrêmement ému par le sort tragique de Mère Courage. Brecht, furieux, s'est mis à réécrire la pièce pour que son intention dialectique devienne plus explicite.⁽⁴⁾

Lors du tournage de l'Affiche Rouge, Frank Cassenti a dû se rappeler ce qui est arrivé à Brecht.

⁽¹⁾ BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre 1, Editions de l'Arche, Paris, 1972, p.366

⁽²⁾ BARTHES Roland, cité dans Littérature & Langages 1 - Fichier du Professeur, Fernand Nathan, 1975, p.

⁽³⁾ ESSLIN Martin, Brecht - the man and his work, The Norton Library, New York, 1974, pp.149-150

⁽⁴⁾ Ibid, pp.242-243

Il semble reconnaître que la distanciation ne fait que mi-chemin, qu'il faille chercher à aller plus loin.

La distanciation réussit effectivement à isoler le spectateur du déroulement "objectif" de l'histoire jouée devant lui. Mais cet état d'isolement, cette "objectivité", suffit-elle pour que spectateur adopte un point de vue quelconque? Ne pas obliger le spectateur à prendre un point de vue serait l'échec même du théâtre épique que Cassenti voudrait suivre.

Précisons bien cette fonction dialectique du théâtre épique. Elle peut paraître paradoxale, mais elle est la contrepartie même de la distanciation. Une fois atteinte l'"objectivité" du spectateur, par rapport à un certain "être des choses", le "vouloir être" est projeté subtilement.

Cassenti a pu donc se servir du théâtre pour définir sa conception de l'histoire, son "vouloir être des choses".

Mais, n'oublions pas, l'Affiche Rouge est d'abord et surtout une oeuvre cinématographique. Si nous avons consacré une analyse séparée de la partie théâtrale du film, il n'en demeure pas moins un film, avec des codes de représentation spécifiques qui méritent une analyse séparée.

Car cette fusion du théâtre et du cinéma n'est certainement pas gratuite. S'il est vrai que

l'acteur au théâtre dispose d'un extraordinaire pouvoir sur le public, c'est bien un phénomène récent, des deux dernières décennies. "Le statut même de l'acteur comme interprète est aussi remis en question. Délivré de la tyrannie du metteur en scène, après celle de l'auteur ou du texte, l'acteur aspire à devenir un créateur à part entière."⁽¹⁾

Frank Cassenti, metteur en scène, s'est il donc tourné vers le cinéma pour se libérer du filtre - hélas nécessaire! - qu'est l'acteur? Car, là, au cinéma. Le metteur en scène est maître de par le montage. Comme dit Orson Welles. "Pour moi, presque tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Au cinéma... la seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage... c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage."⁽²⁾

On comprend mieux alors, que le Goebbels de Frank Cassenti s'exclame, "Mais que seraient les acteurs, sans la mise en scène?"⁽³⁾

De là à affirmer, "Que serait l'histoire sans acteurs et surtout sans metteur en scène?", il n'y a qu'un pas.

⁽¹⁾ DORT Bernard, Théâtre en jeu - essais de critique - 1970-78, Editions du Seuil, Paris, 1979, p.23

⁽²⁾ WELLES Orson cité dans MITTERRAND Henri, Littérature & Langages 3, Fernand Nathan, Paris, 1975, p.382

⁽³⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.48

CHAPITRE II
CINEMA ET HISTOIRE

Le Cinéma est "l'art le plus influent de notre époque vis-à-vis des valeurs reconnues, des idéologies "nouvelles" et des tabous, qu'ils viennent des pays de l'Est ou du monde occidental, de la Droite ou de la Gauche."^{'1'}

Cette influence du cinéma repose moins sur sa spécificité en tant qu'art qu'en tant que médium. Cet art dispose d'une spécificité technique sur le plan de la communication.

^{'1'} VOGEL Amos, Le cinéma art subversif, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p.9

Nous savons, depuis André Martinet, que tout langage possède une double articulation: "celle selon laquelle tout fait d'expérience à transmettre, tout besoin qu'on désire faire connaître à autrui s'analysent en une suite d'unités douées chacune d'une forme vocale et d'un sens"; et celle, grâce à laquelle "les langues peuvent se contenter de quelques dizaines de productions phoniques distinctes que l'on combine pour obtenir la forme vocale des unités de première articulation."¹

Mais, d'après Umberto Eco, le cinéma possède un code à trois articulations, qui lui est propre. Dans le cinéma, en dehors de la double articulation, il se produit quelque chose de plus: le mouvement. C'est le mouvement qui donne aux figures kinésiques, privées de signifié, la possibilité de se combiner en signes kinésiques qui, à leur tour, engendrent des syntagmes plus vastes et additionnables à l'infini.²

Si nous avons commencé notre analyse du cinéma vis-à-vis de l'histoire par certaines considérations relevant plutôt de la linguistique, c'est effectivement parce que le cinéma relève de la communication, avec, toutefois, une différence essentielle: nous ne sommes pas sensibles à l'"émetteur" de message.

¹ MARTINET André, Éléments de linguistique générale, Armand Colin, Paris, 1970, p.15

² Cinéma et langues vivantes, dans la collection "Audio-visuel et Informatique", CIEP, Sèvres, 1986, p.17

Qui exerce ce pouvoir de combiner les images de maintes façons.? Est-ce le scénariste qui, tout d'abord, conçoit l'évolution du film et parfois son découpage? Est-ce le monteur qui, dans l'ombre de son laboratoire, taille, coupe et combine comme il l'entend? Est-ce l'opérateur de la caméra, qui, peut être, ne nous montre que les angles et les prises de vues qu'il affectionne? Est-ce le réalisateur, le metteur en scène, qui contrôle tous les autres?

Pour André Bazin, la réponse à ces questions est sans ambiguïté: c'est le metteur en scène.

"L'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le déplacement de l'intérêt dramatique."⁽¹⁾

Le spectateur, de son plein gré, se laisse envahir par des images dont l'impact est grand, se laisse diriger et manipuler par le metteur en scène. C'est grâce à cette complicité - plutôt imposée que spontanée - du spectateur, au fait qu'il "épouse" le point de vue du metteur en scène que "la surface plate de l'écran est perçue comme tridimensionnelle; les brusques changements de l'action, du décor, de l'échelle des lieux et des personnages paraissent

⁽¹⁾ BAZIN André, Qu'est-ce que le cinéma? - I. Ontologie & Langage, Editions du CERF, 1964, p.132

normaux, les limites qui déterminent cet univers frauduleux, acceptables; les images en noir et blanc deviennent conformes à la réalité."¹

C'est dire, qu'au cinéma, le spectateur est confronté à un double danger: celui d'être complètement submergé par ce qu'il voit; danger redoublé par le fait que le spectateur n'est même pas conscient qu'il est totalement manipulé.

A l'opposé même de la distanciation, l'identification du spectateur aux images y est totale et irrésistible. Il est passif, presque impuissant.

C'est le poète avant-garde soviétique, Dziga Vertov, qui le premier a tenté de briser l'illusion cinématographique en introduisant la distanciation au cinéma. "A bas les intrigues de conte de fées et les scénarios bourgeois! Vive la vie telle qu'elle est!" ²

Dans ce but, Dziga Vertov a tourné, en 1929, l'Homme à la caméra. Le protagoniste de ce film est une caméra; le caméraman joue le rôle de son assistant. Une scène du film montre soudain aux spectateurs une salle de montage, dans laquelle des fragments de pellicules - avec des images fixes - sont précédés, suivis ou doublés par l'action animée du

¹ VOGEL Amos, Le Cinéma art subversif, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p.10

² Ibid, p.38

film. Cette juxtaposition d'images fixes montrées aux spectateurs sur la pellicule cinématographique ("le film") et d'images animées occupant tout l'écran ("la vie"), brise complètement le processus d'identification et de participation, et engendre chez le spectateur une prise de conscience.^{'1'}

Cette distanciation que cherchait Dziga Vertov avait, pour lui, comme pour Brecht au théâtre, un objectif dialectique. Vertov voulait que les ouvriers soient conscients de la façon dont ils étaient manipulés. "Dans l'opium électrique des salles de cinéma, les prolétaires plus ou moins affamés et les chômeurs desserraient leur poing de fer et sans s'en apercevoir se soumettaient à l'influence démoralisante du cinéma de leurs maîtres."^{'2'}

Les propos de Dziga Vertov trouvent leur écho de nos jours chez le cinéaste français, Jean-Luc Godard. Dès son premier long-métrage, A bout de souffle (1957), Godard a détruit toute conception de narrativité linéaire, et a eu recours à certaines techniques de distanciation. Dans ce film, par exemple, le metteur en scène laisse les témoins occasionnels regarder parfois la caméra de face, et parfois la scène qui est en train de se tourner dans la rue. Ces témoins occasionnels représentent les

^{'1'} Ibid, pp.38-44

^{'2'} Cité dans CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, 1985, p.206

spectateurs du film et traduisent leur réaction aux événements qui se déroulent devant eux. Ils servent à démystifier le cinéma, comme si le 7e art se démasquait, exhortait les spectateurs à ne pas le prendre trop au sérieux.

On peut évidemment riposter à Dziga Vertov et à Godard que la distanciation qu'ils créent n'est que partielle; car, de toute façon, il y a obligatoirement une autre caméra - non vue - qui filme la caméra outil de distanciation. C'est peut-être cela qui a amené Godard, dans son Prénom Carmen (1984) à démasquer le cinéaste lui-même. Il s'"interprète" dans ce film.

Le Godard que nous voyons dans Prénom Carmen, incertain, balbutiant, presque fou, est conçu de façon à ne pas inspirer l'admiration des spectateurs. Le metteur en scène se réduit donc à néant.

En termes de descendance cinématographique, Frank Cassenti se situe dans la lignée Dziga Vertov-Godard.

Si Vertov s'attaquait à l'"influence démoralisante" du cinéma de la bourgeoisie, et Godard refusait "l'art pour l'art" et "le cinéma de consommation"^{'1'}, Frank Cassenti, lui, estime que "les metteurs en scène qui disent ne pas faire de politique au cinéma sont comme les hommes au pouvoir qui disent que les élections cantonales ne sont pas

^{'1'} Cité dans VOGEL Amos, Le cinéma art subversif, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p.122

des élections politiques."⁽¹⁾. Lui aussi, il veut faire "un cinéma branché sur le réel" et faire sortir le spectateur de "l'attitude passive dans laquelle un certain cinéma le cantonne."⁽²⁾

Nous avons longuement vu, dans le chapitre précédent, comment Cassenti cherchait à reconstruire l'histoire et comment, pour ce faire, il a pu se servir du théâtre.

De ce fait même, on ne peut appliquer à l'analyse de l'Affiche Rouge les critères d'analyse qu'on adopterait pour tout autre film. Ce qui fait la problématique particulière de l'Affiche Rouge c'est justement le mélange de deux formes de création, théâtre et cinéma, mélange qui nous oblige à définir trois niveaux d'analyse. Ces niveaux pourront être représentés par le schéma (page suivante).

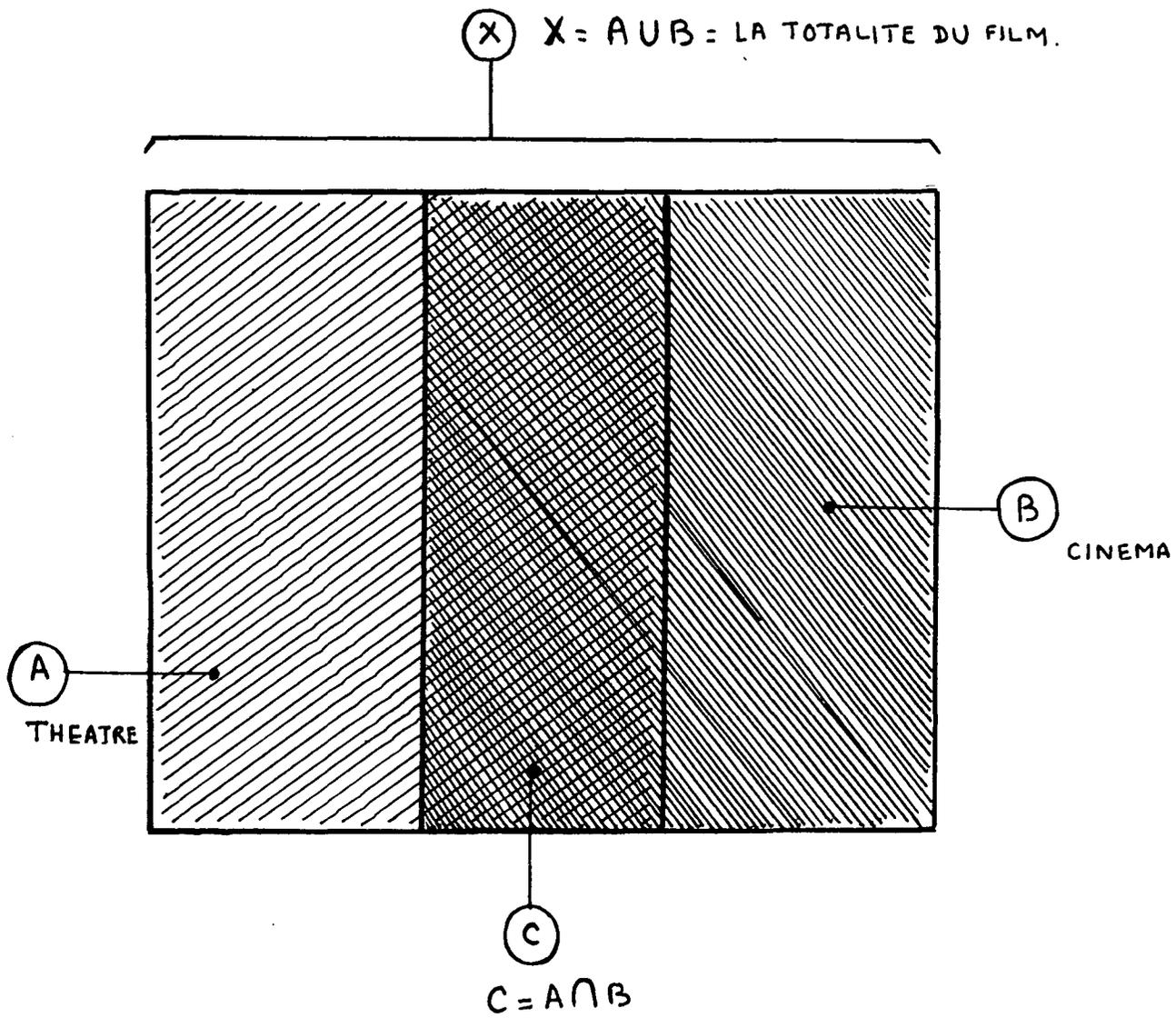
La case "A" représente la partie théâtrale de l'Affiche Rouge, à laquelle des critères d'évaluation propres au théâtre pourront être appliqués.

La case "B" représente cette partie de l'Affiche Rouge dont on peut affirmer que c'est "du cinéma pur", et à l'évaluation de laquelle on peut appliquer les critères propres au cinéma.

Les deux cases "A" et "B" sont comprises dans "X", la totalité du film, qui fait aussi la liaison

⁽¹⁾ MANOUCHIAN Mélinée & CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, pp.206-207

⁽²⁾ Ibid



entre "A" et "B". c'est à dire: $X = A \cup B$. Le chapitre 3 traitera de la case "X", la fusion du théâtre et du cinéma , soit $A \cap B$.

Notre analyse de l'Affiche Rouge portera donc maintenant sur la case "B" de notre schéma - la partie purement cinématographique, pour ainsi dire.

A cette fin, nous avons sélectionné quatre sections du film, dont trois ensembles de séquences. Ils nous permettront de voir dans quelle mesure Frank Cassenti a pu se servir du cinéma pour nous démontrer que l'objectivité n'est pas compatible avec l'histoire.

A. - L'IMAGINATION FILMÉE

Nous proposons, tout d'abord pour cette étude, l'ensemble des séquences allant de l'interrogatoire de Celestino Alfonso par l'officier allemand jusqu'à l'assassinat du Dr. Julius Ritter. (Séquences 5 et 6). L'interrogatoire de Celestino Alfonso par l'officier allemand, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent^{'1'}, est une projection subjective de plusieurs personnes, dont le metteur en scène.

^{'1'} Chapitre 2, pp. 31-33

Cinématographiquement parlant, cette séquence est composée essentiellement de sept plans :

- 1) un plan moyen axé sur l'officier allemand, quand il commence sa tirade;
- 2) un plan rapproché de Celestino au moment où l'officier allume sa cigarette;
- 3) un plan rapproché de l'officier quand il chante les louanges de Hitler;
- 4) un retour sur Alfonso;
- 5) un plan moyen des deux, principalement de l'officier, quand il parle de l'avenir du III^{ème} Reich;
- 6) un plan américain de Celestino Alfonso, quand il éteint sa cigarette;
- 7) un dernier plan américain de l'officier allemand quand il parle de l'assassinat du Dr. Ritter.^{'1'}

Le plan 1, plan moyen de l'officier allemand, nous montre aussi, de dos, Celestino Alfonso. Il s'agit de présenter l'affrontement entre les deux grandes forces idéologiques, le fascisme et le communisme. La caméra s'approche de l'officier allemand et élimine Celestino progressivement, quand l'allemand se livre à une tirade contre les juifs et les communistes; ce plan révèle la nature antisémite

^{'1'} Voir Annexe, lexique des termes techniques

et anticommuniste de l'idéologie nazie. La succession, relativement rapide, des trois plans rapprochés - Celestino, suivi de l'officier, puis Celestino - pourrait indiquer la montée de la Résistance, le fait que les Allemands ne pourront plus désormais penser à la France comme un asile dans le champ de bataille global. La séquence se termine par un plan américain de l'officier allemand, quand il tourne la lampe brusquement vers Celestino Alfonso et dit, "Revenons à l'assassinat du Dr. Ritter."

Suit la voix (off) de l'officier allemand, au moment même où Julius Ritter apparaît sur l'écran en gros plan : "Julius Ritter a été assassiné le 28 septembre 1943 à 8h45, rue Pétrarque, à Paris."

La séquence de l'assassinat se décompose en neuf plans :

- 1) gros plan de Julius Ritter au début :
- 2) contrechamp de son chauffeur;
- 3) retour sur Ritter;
- 4) arrivée de Rayman;
- 5) un panoramique très rapide de Rayman sur la voiture;
- 6) plan rapproché quand Rayman tire sur le chauffeur;
- 7) plan de l'intérieur de la voiture, Alfonso rentrant dans le champ;
- 8) plan rapproché d'Alfonso essayant de tirer une deuxième fois;
- 9) plan général de la voiture avec les cadavres de Ritter et de son chauffeur.



Séquence 6: L'assassinat du Dr. Julius Ritter - Celestino (Mario Gonzales)
et Marcel Rayman (Pierre Clémenti)

On achemine sur un plan général d'Alfonso quand il s'éloigne de la voiture et puis sur un panoramique final, avec les ponts de la Seine en arrière-plan.

La scène de l'assassinat se distingue de celle qui la précède sur plusieurs niveaux; d'abord, elle est beaucoup plus courte, durant à peine une minute, alors que la scène de l'interrogatoire dure au delà de cinq minutes. Ensuite le nombre de plans utilisés est supérieur: neuf, contre sept pour l'interrogatoire. Dans la scène de l'assassinat, on est plus sensible aux effets de montage, alors que dans la scène de l'interrogatoire les plans se succèdent de façon plus fluide.

Cela voudrait dire que l'assassinat relève du cinéma pur; alors que l'interrogatoire pourrait être soit du cinéma, soit du théâtre filmé.

Si Cassenti a eu recours au montage pour la séquence de l'assassinat, c'est pour fournir aux spectateurs de l'Affiche Rouge une image "authentique" des exploits du groupe Manouchian. Car c'est cette "authenticité", ou plutôt l'impression d'authenticité, qui fait la magie du cinéma.

"Plus que le roman, plus que la pièce de théâtre, plus que le tableau du peintre figuratif, le film nous donne le sentiment d'assister directement à

un spectacle quasi réel... Il déclenche chez le spectateur un processus à la fois perceptif et affectif de participation..."^{'1'}

Le découpage très rapide des plans nous transporte à une autre époque, loin du théâtre où se prépare le spectacle sur l'Affiche Rouge. Nous devenons les témoins d'un véritable assassinat, nous sommes sensibles au danger qu'implique cette action, nous souhaitons que tout se passe comme prévu pour Celestino et Rayman.

Ce découpage est d'autant plus révélateur si on le compare à la démarche adoptée par Frank Cassenti dans la plus grande partie du film, où il reconstruit l'histoire sur la base de témoignages, de projections personnelles faites par les comédiens.

L'introduction de séquences purement cinématographiques a donc un double effet; effet primordial, de détruire la distance entre les exploits du groupe Manouchian et les spectateurs du film; deuxièmement, de détruire la distanciation si soigneusement créée dans la partie théâtrale du film. Une fois accompli ce double effet, on ne peut qu'y participer.

Il convient, dans ce contexte là, de nous rappeler les propos du cinéaste soviétique, Sergei Eisenstein, "roi du montage", en parlant du pouvoir

^{'1'} METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma - Tome I, Editions Klicksiek, 1983, Paris, p.14

que donne le montage au réalisateur: "(Le montage) est probablement le plus haut degré possible d'approximation qui existe pour communiquer au spectateur l'idée et le sentiment de l'auteur dans leur plénitude, pour les lui communiquer avec cette puissance de vérité physique avec laquelle ils s'imposaient à l'auteur aux instants de travail créateur et de vision créatrice."^{'1'}

Mais le montage ne se contente pas de communiquer l'idée et le sentiment de l'auteur; il les impose presque. Car le montage qu'a adopté Frank Cassenti dans la séquence de l'assassinat peut être rapproché de celui que Jean-Luc Godard a utilisé dans A bout de souffle (1959), ou celui que François Truffaut a utilisé dans Jules et Jim (1961): l'alternance rapide de plans, traduisant une nervosité intense.

"D'une façon générale, le montage accéléré typique de la Nouvelle Vague allège le récit et tend à une plus grande authenticité que le montage parallèle ou contrapuntique qui caractérisent le cinéma traditionnel."^{'2'}

Par le fait que dans la séquence de l'assassinat Frank Cassenti nous fait revivre l'assassinat, il nous impose une identification à

^{'1'} Cité dans MITTERRAND Henri, Littérature & langages N°5, Editions Fernand Nathan, 1975, Paris, p.382

^{'2'} CLOUZOT Claire, Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague, Editions Fernand Nathan, 1973, Paris, p.41

Rayman et à Celestino, nous rend sensibles au suspense qui règne, nous pousse à espérer que l'exploit réussira. Peut-on l'accuser de nous avoir tendu le piège du cinéma "de consommation"?

A vrai dire, la réponse est négative.

L'agencement de l'interrogatoire avec l'assassinat, juste au moment où l'officier allemand parle de l'"assassinat du Dr. Ritter", voudrait dire que l'issue est connue d'avance. De surcroît, la séquence de l'assassinat est introduite par la voix de l'officier allemand, à la manière d'un présentateur d'informations à la radio: "Julius Ritter a été assassiné le 28 septembre 1943 à 8h45, rue Pétrarque, à Paris."

Cela ne voudrait-il pas dire que toute la séquence n'est qu'une reconstitution cinématographique découlant de l'interrogatoire? Cet interrogatoire, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent (p.33), n'est qu'une affirmation de la subjectivité de l'histoire. L'introduction de l'assassinat est en quelque sorte le point culminant de cette subjectivité.

Le fait que Frank Cassenti éprouve le besoin de détruire l'illusion cinématographique par la rencontre de Celestino et de Manouchian à la

Cartoucherie de Vincennes - lieu du spectacle théâtral - vient à l'appui de cette hypothèse.^{'1'}

La combinaison de projections personnelles que constitue l'ensemble des séquences que nous venons d'évoquer, ne représente qu'une facette de la subjectivité. Cette dernière repose autant sur la mémoire et ses caprices que sur les projections. Frank Cassenti en est bien conscient, car, comme nous allons le voir dans l'ensemble de séquences bâties autour de la déportation des juifs et des travailleurs, il démontre la subjectivité de la mémoire.

B. - LA MEMOIRE FILMEE

Récapitulons.

Il y a une longue scène au bar, avec Manouchian, Rayman, Elek, Rino et deux soldats allemands. Cette scène elle-même ne nous intéresse pas pour le moment, sauf dans la mesure où elle introduit

^{'1'} Chapitre I, p.19

"le départ forcé de 600 000 ouvriers, de 600 000 travailleurs," et où elle réintroduit l'antisémitisme.^{'1'}

Cette scène se diffuse en un flashback, où on voit Thomas Elek, témoin caché d'une rafle. Un policier français supervise la déportation de plusieurs personnes, dont quelques-unes portent l'étoile jaune, signe de reconnaissance des juifs, imposé par les Allemands.

La séquence débute et se termine par des plans rapprochés de Thomas Elek. La musique, présente tout le long de la séquence, s'accroît à la fin pour mettre en valeur l'effet que la déportation produit sur Thomas Elek.

Ce qui importe dans cette séquence, c'est le fait que Thomas Elek est un spectateur passif, et non un protagoniste. Cela voudrait dire que sa mémoire de la rafle est limitée à sa perception, à son point de vue.

La caméra, en commençant et en terminant la scène avec des plans rapprochés de Thomas Elek, fait en quelque sorte la démarche inverse de celle que Hitchcock a adoptée dans Psychose (1960). Là, la caméra situe le point de vue de Norman Bates, mais s'intéresse davantage à Marion. "Plus que le sujet regardant, c'est l'objet regardé qui l'intéresse - ou

^{'1'} L'Avant-Scène Cinéma, p.19

du moins ce qu'il en attend... strip-tease dans le case de Psychose."⁽¹⁾

Or, chez Cassenti, les deux plans de Thomas Elek semblent nous rappeler que ce que nous voyons est l'objet tel qu'il est vu par Elek, car la caméra adopte son point de vue.

"Le flashback peut matérialiser un passé objectif, une évocation introduite par le récit d'un personnage ou un souvenir subjectif... Il est généralement introduit par un fondu enchaîné (parfois accompagné d'un traveling-avant sur le visage du personnage qui se souvient) mais aussi par simple coupure franche (le changement de temps étant, le plus souvent, annoncé par le récit du personnage)."⁽²⁾

Dans la séquence en question, Cassenti a choisi un flashback pour évoquer un souvenir subjectif, et l'a introduit par une simple coupure franche et par deux plans rapprochés du personnage.

Malgré sa durée assez brève, plusieurs plans sont employés dans la séquence de la rafle, tout comme dans la séquence de l'assassinat. Cela souligne leur caractère particulièrement cinématographique, surtout par rapport à la lenteur et à l'austérité - en termes de montage et de nombre de prises de vue - des séquences qui les précèdent.

⁽¹⁾ MITTERRAND Henri, Littérature & Langages 3, Fichier du professeur, Fernand Nathan, Paris, 1975, p.251

⁽²⁾ BOUSSINOT Roger, L'encyclopédie du cinéma, Bordas, 1980, Paris, p.494

Dans toute la séquence du bar, antérieure à celle de la rafle, bien qu'elle dure au delà de cinq minutes, la caméra se limite à deux mouvements, sans contrechamp, donc sans montage.

Cette succession de séquences probablement filmiques suivies de séquences purement filmiques, témoigne d'une logique de narration presque linéaire. Les thèmes ou les incidents introduits dans les premières (l'interrogatoire, le bar) sont filmés dans les secondes (l'assassinat, la rafle).

Toutefois, dans le troisième groupe de séquences que nous avons sélectionné pour notre analyse, l'ordre des séquences est renversé: la reconstitution cinématographique précède la reconstruction mi-théâtrale, mi-cinématographique.

Il s'agit du déraillement du train et de la séquence qui la précède, celle du métro.

Nous avons, dans le chapitre précédent,^{'1'} mentionné cette séquence, en particulier les affiches sur le mur et leur rapport avec le théâtre. Notons que ces affiches ne sont pas sujet de gros plans et sont reléguées à l'arrière-plan. Un spectateur non averti pourrait très bien ne pas les remarquer. Toutefois, dans la logique de narration de Cassenti, elles sont fonctionnelles, comme tous les autres éléments de sa mise en scène, où rien n'est gratuit.

^{'1'} Chapitre I, p.8

Cassenti joue en l'occurrence sur l'inconscience de la mémoire visuelle des cinéspectateurs.

Si, à l'issue de l'assassinat du Dr. Ritter, le rapprochement du théâtre et du cinéma se fait par la rencontre de Celestino et de Manouchian, ici le rapprochement est dû à une apparition, éphémère et subtile, des affiches en arrière-plan.

Pour revenir à la séquence du métro, nous voyons d'abord Boczov, Fontano et Celestino Alfonso. Par leur attitude et par leur jeu, plus proches des films policiers, il est évident qu'ils vont vers un exploit quelconque. Quand le train s'arrête, Olga entre et donne furtivement une serviette noire à Boczov. La séquence se termine, sans que soit prononcé le moindre mot.

La succession rapide de plans et la nervosité des personnages, et leur très évident effort de dissimuler leur véritable but, ne font que contribuer à un sentiment d'urgence, de suspense. On retrouve, donc, cette fameuse "authenticité" du cinéma.

"(Le cinéma) trouve le moyen de s'adresser à nous sur le ton de l'évidence, sur le mode convaincant du "C'est ainsi", il accède sans difficulté à un type d'énoncé que le linguiste dirait pleinement

assertif... Il y a un mode filmique de la présence et qui est largement crédible."^{'1}

Or, la séquence qui succède à celle du métro nous montre les Résistants accomplissant leur mission - le déraillement du train - de façon tout à fait routinière. A l'exception de Spartaco Fontano, les personnages sont détendus, ils causent entre eux, se taquinent, plaisantent. Aucune présence allemande, ou d'un collaborateur français, n'est évidente. Le suspense, si soigneusement bâti dans la séquence précédente, s'écroule.

L'héroïsme est réduit au quotidien. Ceci fait un tel contraste avec les films plus conventionnels comme l'Armée des ombres (1969) ou le Vieux fusil (1975), ou tous les films américains du genre The Dirty Dozen (1967), ou The Great Escape (1963), qu'il crée une distanciation du spectateur. Frank Cassenti a besoin de cette distanciation pour la séquence suivante - séquence purement théâtrale - où Goebbels, "Metteur en scène du III^{ème} Reich" annonce sa "co-production franco-allemande: L'Affiche Rouge".

D'ailleurs, c'est uniquement dans cette juxtaposition du métro et du déraillement que Frank Cassenti essaie de créer une distanciation du spectateur à l'intérieur d'un cadre purement filmique.

Mais cette distanciation n'est qu'apparence.

^{'1} METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma Tome 1, Editions Klicksiek, Paris, 1983, p.14

Elle ne démystifie en rien ni la forme cinématographique, ni même son contenu. Aucun des artifices si chers à Dziga Vertov et à Godard n'y figure. Le spectateur est en droit de s'interroger sur le but de ces deux séquences et leur rapport avec la dialectique du film.

On ne peut s'empêcher ici de faire le rapprochement entre la démarche de Frank Cassenti et celle d'Ariane Mnouchkine dans 1789. Mnouchkine a su marier deux méthodes tout à fait opposées selon ses besoins. Elle nous impose tantôt l'identification, tantôt la distanciation, afin de canaliser un message bien codé.

Les scènes de la Marie la Misère, de Marat, de la Bastille sont des exemples parfaits où nous sommes entraînés émotionnellement. Par contre, celles de Louis XVI, des nobles et des Etats Généraux illustrent les techniques de la distanciation. Si la Bastille et les Etats Généraux représentent les pôles opposés de ces deux tendances, Ariane Mnouchkine nous emmenant du sublime au ridicule comme elle veut, mentionnons aussi que l'image de la bourgeoisie subit les avatars de l'identification et de la distanciation suivant son rôle parfois négatif, parfois positif.

"Parfois, une communion spectateurs-acteurs s'établit sur la base de l'événement recréé et ressenti comme si on y était. Mais le Théâtre du

Soleil y échappe par le moyen même d'un leurre: par le théâtre. Les acteurs ne se donnent jamais totalement pour tel ou tel personnage populaire. Ils restent des comédiens d'aujourd'hui qui jouent des hommes d'autrefois... Ainsi le spectacle, en apparence simple et direct, n'est plus seulement l'objet d'une jouissance, ou d'une émotion commune: il devient occasion de réflexion, et le théâtre, de moyen d'illusion, instrument de connaissance".⁽¹⁾

Chez Frank Cassenti, si le théâtre est "occasion de réflexion", le cinéma, lui, est consciemment déployé comme "moyen d'illusion."

Revenons à l'Affiche Rouge, et à la séquence du déraillement.

Serait-ce là une tentative de la part de Cassenti de mettre la Résistance en perspective, de lui donner, pour ainsi dire, un visage humain. Est-il en train de nous démontrer que la Résistance, ce n'était pas seulement l'héroïsme, le courage, la lutte de forces idéologiques divergentes, qu'elle était aussi la camaraderie, l'humour, le quotidien, la crainte, la tension? S'agirait-il là d'une tentative de dégonfler les mythes de la Résistance, les faux éclats de la guerre, phénomènes si particuliers à un certain genre de "films de guerre"?

⁽¹⁾ DORT Bernard, Théâtre en jeu - Essais de critique 1970-1978, Seuil, Paris, 1979, pp.69-70

Nous voyons le reflet de cette démystification dans les termes employés par Abraham pour décrire Rino Dellanegra (séquence 8): "Rino! Sa grande passion, c'était le football... Et puis, un jour, il a reçu un ordre...STO... en Allemagne. Alors là, il a été paniqué. Quand il a vu qu'il allait partir en Allemagne, qu'il allait être coupé de son club, de...de l'équipe de football, de ses amis, il... a préféré rester ici. Non pas... pour des raisons politiques ou patriotiques, mais simplement par peur de quitter son équipe !" '1'

Les propos d'Abraham seront-ils la traduction d'une vue personnelle de la guerre, propre à Frank Cassenti ?

Cette idée semble être plus éloquemment projetée dans la séquence où les Allemands -officiers, journalistes, techniciens de cinéma - tournent un film sur le groupe Manouchian et préparent leur affiche rouge. Cette séquence est à notre sens capitale, dans la mesure où elle comporte en elle-même le message du film de Cassenti: l'histoire n'est qu'une oeuvre d'art et une oeuvre d'art ne peut être objective. Ceci s'appliquerait donc doublement au cinéma qui se veut historien.

'1' l'Avant-Scène Cinéma, p.18-19

C.- LE CINEMA EN TANT QU'HISTORIEN

"Le cinéma, écrit André Bazin, est un langage qui se présente sous les aspects du monde sensible et qui vise à se confondre avec lui. De ce privilège, il tire son extraordinaire pouvoir de persuasion. Les autres arts ne peuvent tout à fait se cacher des moyens qu'ils utilisent... Un orateur "parle bien", mais il parle, quand le film ne fait mine que de montrer et bénéficie ainsi du privilège favorable de l'objectivité."¹

C'est justement ce "pouvoir de persuasion", renforcé de cette apparence d'"objectivité" qui fait du cinéma un historien peu fiable.

Un grand maître du 7^e Art, comme Sergei Eisenstein est réduit parfois à devenir plutôt un outil de la propagande qu'un instrument de l'histoire. En analysant son Alexandre Nevski dans un essai intitulé Le déroulement d'Alexandre Nevski au service de Staline, Hélène Puiseux accuse Eisenstein d'avoir dissimulé "le fond de ce dont on parle": "derrière les affirmations destinées à séculariser, à laïciser la

¹ BAZIN André cité dans DANIEL Joseph, Guerre et cinéma, Armand Colin, Paris, 1972, p.15

sainteté d'Alexandre, nous avons vu substituer en réalité une très forte sacralisation du personnage, soulignée par les images idéalisantes et par la construction même du film qui lui donne le grand rôle charismatique de conducteur de peuple..."^{'1'}

Il existe donc un double danger lorsque le cinéma se veut historien: tout d'abord, l'apparence d'objectivité qui fait que toute oeuvre cinématographique possède intrinsèquement la valeur d'un document; ensuite, "l'intervention des pouvoirs publics,... en tant qu'expression politique des forces dominantes de la société (et qui) favorisent l'apparition et la diffusion de certains films, freinent, modifient ou interdisent la réalisation et la distribution d'autres films..."^{'2'}

Préoccupé comme il l'est par l'histoire, et par la falsification de l'histoire, Frank Cassenti nous fait apparaître ce double danger dans la séquence 3, où on voit les Allemands concevoir et préparer leur Affiche Rouge.

Cette séquence (N° 3) s'ouvre avec un plan d'ensemble d'une grande salle qui pourrait se situer dans une prison allemande, mais qui pourrait très bien être un décor de théâtre. Si nous avons préféré inclure cette séquence parmi les séquences purement

^{'1'} FERRO Marc, Film et histoire, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984, p.21

^{'2'} DANIEL Joseph, Guerre et cinéma, Armand Colin, Paris, 1972, p.15

cinématographiques de l'Affiche Rouge, c'est en raison des nombreuses prises de vue et des angles de ces prises de vue. Il y a trois angles en tout, dont un contrechamp.^{'1'} Au théâtre, le contrechamp n'existe pas; il est particulier à l'agencement de séquences du cinéma.

On aperçoit, au fond de la grande salle, un groupe composé d'un officier allemand, un homme qui prend des notes - et qui se révèle être un journaliste français - et l'opérateur de la caméra. Tout le long du mur de la salle, il y a des prisonniers, que nous avons déjà vus dans une séquence précédente, gardés par des soldats allemands.

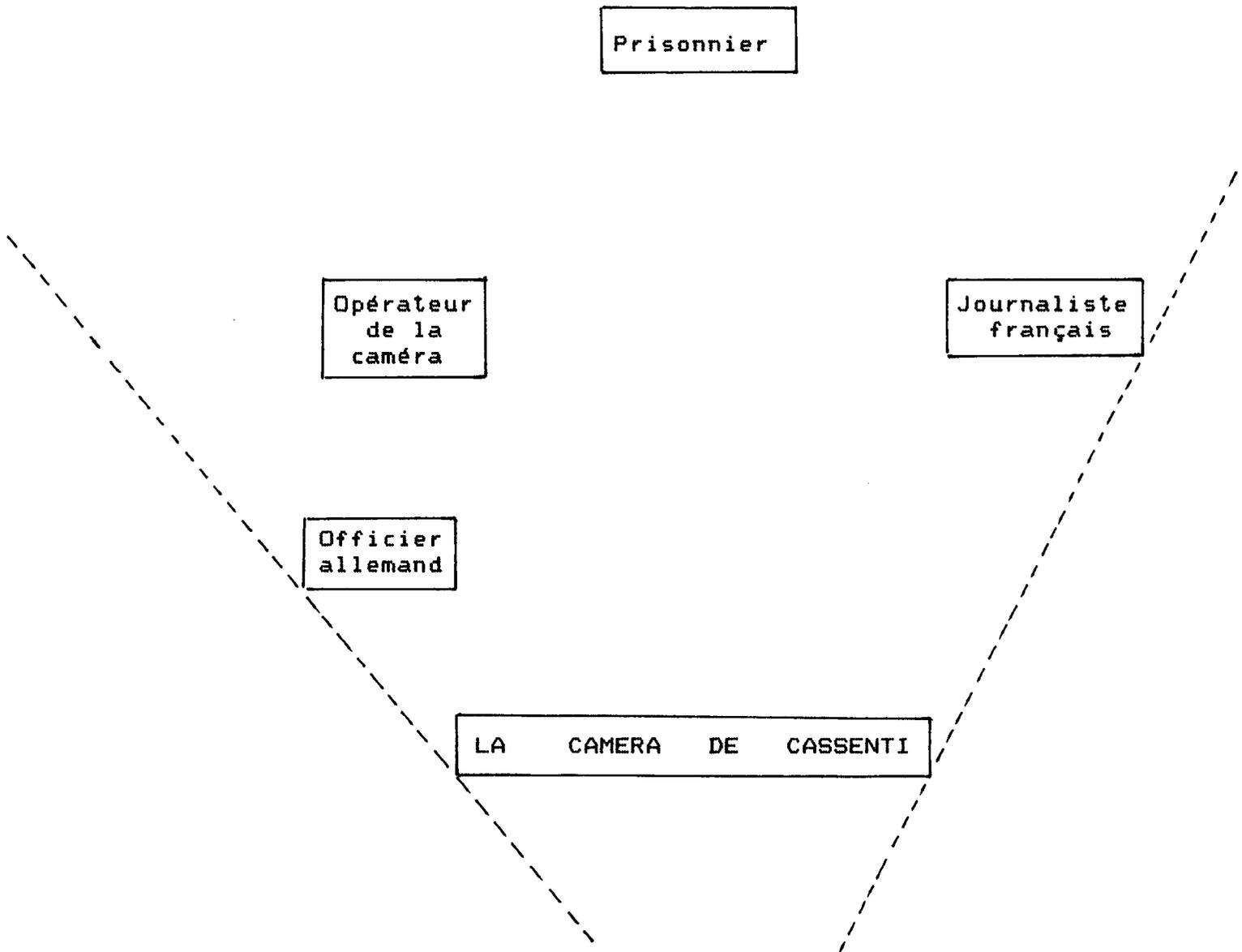
L'un après l'autre, les prisonniers sont placés devant la caméra, à l'appel de leur nom. Les soldats les tirent par les bras et les placent comme il faut pour que la caméra puisse les filmer.

La caméra qui dirige notre oeil à nous, spectateurs de l'Affiche Rouge de Frank Cassenti, fait un lent travelling pour arriver derrière le groupe composé de l'officier allemand, du journaliste et de l'opérateur de la caméra.

Le résultat en est que nous partageons le point de vue de la caméra des soldats allemands.

^{'1'} voir lexique des termes techniques du cinéma - en Annexe

La géométrie de la plupart de la séquence
pourrait être représentée par le schéma suivant :



Nous sommes donc témoins de ce qu'accomplissent ensemble l'opérateur de la caméra, l'officier allemand, et le journaliste français.

Le rôle du journaliste symbolise l'ampleur de la publicité négative que les Allemands comptaient donner au groupe Manouchian , et surtout la complicité de la presse française - complicité offerte de son plein gré - dans la machinerie de la propagande allemande.

Nous faisons, donc, très vite la liaison avec ce que Mélinée Manouchian dit dans la séquence précédente: "Mais pourquoi toute cette publicité, aux actualités à la radio, dans les journaux?"^{'1'}

L'officier allemand, lui, remplit une double fonction dans la logique de l'Affiche Rouge. Au tout premier niveau, c'est évidemment un symbole de l'idéologie nazie, du pouvoir écrasant de l'Allemagne. Il reprend, par exemple, le leitmotiv du nazisme, l'antisémitisme: "Il vaut mieux insister sur les juifs polonais et hongrois."

^{'1'} L'Avant-Scène Cinéma, p.8

Mais c'est dans son rôle de metteur en scène qu'il nous intéresse dans cette séquence. Il dirige les acteurs, décide de leur emplacement, indique - on dirait arbitrairement - les actions auxquelles chacun des prisonniers a participé, décidé de ce qu'il faut comme accessoires pour certains des prisonniers, et précise enfin lesquels des prisonniers figureront sur l'affiche.

"Thomas Elek. Mettez-lui une clef dans la main. Mettez-le dans les dérailleurs. Huit déraillements."

"Roger Rouxel, 18 ans. Français. Ne le mettez pas sur l'affiche."

"Donnez le pistolet (à Rayman)."

"Non, recommencez. Il sourit!"

"Ne la mettez pas sur l'affiche (Olga Bancic). Pas une femme. Ce n'est pas bon."

"Faites que l'affiche soit rouge. Cette affiche doit faire peur. Et le rouge fait peur."¹

La dernière réplique que nous venons de citer est particulièrement significative, car elle comporte un double sens. D'abord elle traduit la peur profonde que les nazis avaient du communisme; elle traduit ensuite le sentiment de Frank Cassenti sur le rôle des partisans communistes dans la Résistance, où, selon lui, ils ont effectivement fait peur aux Allemands.

¹ L'Avant-Scène Cinéma, pp. 9-10

Pour en revenir à la séquence du tournage du film par les Allemands dans l'Affiche Rouge, précisons que, selon Cassenti^{'1'}, les Allemands ont réellement tourné un film de propagande contre le groupe Manouchian; on en trouve quelques extraits dans le film Des terroristes à la retraite (1985) de Serge Mosco, télévisé sur la chaîne de télévision française, Antenne 2.

La diffusion du film de Mosco a suscité à son tour une grande controverse et les mêmes interrogations que le film de Frank Cassenti. Mais cette ironie nous intéresse moins pour le moment que le rôle de metteur en scène que remplit l'officier allemand.

Son pouvoir en tant que metteur en scène, légèrement esquissé ici, se trouve extrapolé et magnifié chez Goebbels, "Metteur en scène du III^{ème} Reich", ministre nazi de l'Information et de la Propagande, donc, historien officiel de son temps.

Le fait que Frank Cassenti consacre toute une séquence à Goebbels lui-même, apporte la preuve qu'il veut nous prévenir du danger que représente ce pouvoir du metteur en scène/historien, danger d'autant plus redoutable que son rôle passe souvent inaperçu.

^{'1'} L'Avant-Scène Cinéma, p.8, note

"Nous savons qu'il y a autre chose à voir dans les films que ce qu'ils veulent à tout prix nous montrer... et selon les époques nous y lisons... tout un message caché, lapsus ou confidence, contrariant ou redoublant le texte apparent."^{'1'} Frank Cassenti semble nous encourager à prendre, vis-à-vis de l'histoire, la position qu'Hélène Puisseux veut que nous prenions à l'égard du cinéma.

La caméra et son opérateur dans la mise en scène de l'officier allemand sont un outil de propagande, tout comme le journaliste français, mais avec une différence capitale: la caméra, capable d'une écriture subjective des événements, qu'elle peut revêtir d'une apparence d'"objectivité", fait du cinéma un moyen d'expression qui échappe parfois à son créateur.

Frank Cassenti est bien conscient de la puissance extraordinaire de la caméra. Il le prouve par des contrechamps brusques, des gros plans de la caméra. On dirait que Cassenti met en relief le danger de trop se fier à la caméra, le danger de se faire abuser par la propagande, déguisée tantôt en document historique, tantôt en oeuvre d'art.

^{'1'} PUISEUX Hélène, Le détournement d'Alexandre Nevski au service de Staline, dans FERRO Marc, Film et Histoire, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984, p.19

N'oublions pas non plus que le cinéma est justement le moyen dont la propagande a besoin, car il est franc, brutal, véridique. Et la propagande, elle, a justement besoin d'un pareil outil, parce qu'elle "... ne traite pas d'une question: elle se contente de l'aborder. Elle doit être simple, aisément accessible, elle doit viser à éveiller un climat passionnel et non des réactions intellectuelles; enfin, elle doit s'adapter aux intelligences les plus limitées."^{'1'}

Il faut, donc, une remise en question constante de la part de ceux qui manipulent les médias pour s'assurer qu'ils ne sont ni manipulés ni manipulateurs. Comme le dit Cassenti, "On connaît l'impact idéologique des médias et la manière dont on peut utiliser des images et des sons. Ne pas s'interroger sur sa pratique, sur la fonction sociale du cinéma... est une vision qui va tout-à-fait dans le sens de l'idéologie dominante."^{'2'}

La propagande, nous l'avons vu, est étroitement liée aux mass média, et ces médias, nous le savons, peuvent être manipulés comme le souhaitent les metteurs en scène, pour ainsi dire, dans chaque médium.

^{'1'} VOGEL Amos, Le cinéma art subversif, Buchet/Chastel, 1977, pp. 173-174

^{'2'} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, 1985, pp. 205-206

Mais, l'assimilation de l'histoire à la propagande se justifie-t-elle?

Rendons-nous chez les historiens.

"Aucune époque... ne s'est vue, comme le nôtre, vivre son présent comme chargé d'un sens déjà "historique"... C'est aux mass média que commençait à revenir le monopole de l'histoire."⁽¹⁾

En guise de conclusion à cette étude de la subjectivité de l'histoire, nous ne pourrions faire mieux que de citer André Bazin qui écrivait, dès 1946, "Je crois que loin de faire aux sciences historiques un progrès vers l'objectivité, le cinéma leur donne, par son réalisme même, un pouvoir d'illusion supplémentaire."⁽²⁾

⁽¹⁾ NORA Pierre et LE GOFF Jacques, Le retour de l'événement, Faire de l'histoire, Gallimard, 1974, pp.210-211

⁽²⁾ BAZIN André, Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie & langage, Editions du Cerf, Paris, 1957, p.36

CHAPITRE III
THEATRE ET CINEMA

"C'est aux mass média que commençait à revenir le monopole de l'histoire. Il leur appartient désormais... Les mass média ont fait... de l'histoire une agression et rendu l'événement monstrueux."⁽¹⁾

Rappelons-nous que c'est Joseph Goebbels, ministre nazi de l'Information et de la Propagande qui a, le premier, compris le pouvoir des mass média, et qui a su les mettre au service d'une idéologie. Il est plus logique, à ce moment là, de faire la liaison entre histoire et propagande. Et, s'il semble être un

⁽¹⁾ NORA Pierre et LE GOFF Jacques, Faire de l'histoire, Gallimard, Paris, 1974, pp.215-217

peu excessif d'affirmer que les mass média ne sont autre que les arts du spectacle, il suffit de noter que dans l'Allemagne de Goebbels rien n'était exclu de la machinerie de la propagande: "Conçues comme des éléments essentiels du décor théâtral propre au IIIème Reich, la sculpture et l'architecture tiennent une place importante dans l'art de propagande nazi."⁽¹⁾

Ceci n'est pas spécifique à l'Allemagne nazie. L'art reflète souvent les préoccupations du pouvoir politique. Le château de Versailles et le plan de cette ville reflètent l'idéologie du Roi-Soleil, Louis XIV.

Dans les deux chapitres précédents, nous avons vu que l'histoire est non seulement faite par les mass média, elle peut très bien y être totalement assimilée.

A des fins d'analyse, les "mass média", c'est le monde du spectacle, celui des acteurs et des metteurs en scène, un monde où il ne peut y avoir une quelconque "objectivité".

Par rapport au schéma que nous avons défini (dans le chapitre précédent, page 8), notre analyse portera maintenant sur la partie "intersection", c'est à dire, la case "X".

⁽¹⁾ BURGELIN Henri, Les succès de la propagande nazie, l'Histoire, N° 104, Octobre 1987, la Société des Editions Scientifiques, Paris

Si l'effet de distanciation, soigneusement créé dans la partie théâtrale, oblige les cinéspectateurs à prendre du recul par rapport à l'intrigue, à l'histoire du film, la partie cinématographique, elle, manipule les spectateurs, sans même qu'ils s'en rendent compte. C'est l'intersection des deux cadres - théâtral et cinématographique - qui permet de réaliser à la fois chez les spectateurs une distanciation et une identification; l'ordre dans lequel les deux se manifestent n'est d'ailleurs pas bien défini.

Rappelons-nous que l'Affiche Rouge ne s'engage pas dans le débat "théâtre par rapport au cinéma"; car, c'est après tout un film. Il s'agit plutôt d'un mélange, conscient et voulu, de deux formes. Il appartient au spectateur de distinguer l'une de l'autre et d'en déchiffrer le message global.

Ce mélange des deux formes de création n'est pas sans heurt. Son obstacle principal est évidemment leur temporalité différente. Frank Cassenti, qui doit le surmonter pour défendre sa thèse, en est bien conscient. Comme nous allons le voir, il fait de son obstacle son arme même. Et il l'utilise pour mieux le détruire.

Notre analyse dans ce chapitre portera donc essentiellement sur l'utilisation du temps

dans l'Affiche Rouge, tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu.

Nous proposons, à cette fin, quatre groupes de séquences, mais il serait peut-être utile, avant, de se rappeler quelques considérations générales sur l'utilisation du temps au cinéma.

"Tout énoncé, quel que soit le matériel au moyen duquel il est exprimé, prend une forme temporelle, des prémices à la conclusion... Le récit verbal ou textuel est élastique; il lui est loisible d'employer une phrase ou mille phrases pour la traversée d'une rue, puisqu'il n'existe aucun rapport mesurable entre le trajet et le récit. En revanche, la projection de la traversée d'une rue dure le temps que prend cette traversée."⁽¹⁾

Jusqu'à ce point là, le temps au cinéma s'apparente au temps au théâtre, où, de la même manière, la traversée d'une rue durera le temps que prend réellement cette traversée. Toutefois, au cinéma, un autre élément vient s'y ajouter: le temps de la projection - vingt-quatre images par seconde, constant et inexorable.

(1) SORLIN Pierre, Sociologie du cinéma, Editions Aubier Montaigne, Paris, 1977, pp. 191-192

Cela amène Pierre Sorlin à dire que, "Le cinéma est, en somme, placé en face de deux options très tranchées:

- 1) Temps de l'histoire = durée de la projection.
Il n'y a pas alors de temps propre au récit.
- 2) Temps de l'histoire > ou < durée de la projection.⁽¹⁾

Pour illustrer le deuxième cas de figure, Sorlin évoque l'Année dernière à Marienbad (1961), d'Alain Resnais, où toute forme de succession et toute anecdote étaient éliminées, la temporalité du récit étant ainsi détruite.⁽²⁾

Frank Cassenti a adopté la même démarche dans son film. Dans son livre, il avoue : "Le principe de narration est basé sur l'agencement de séquences qui ne s'enchaînent pas de façon classique: c'est le spectateur qui doit établir les liens entre les flashbacks, la représentation théâtrale et aujourd'hui."⁽³⁾

S'agissant de l'histoire, ou plutôt de la falsification de l'histoire - donc de l'"objectivité" historique - cette destruction de la temporalité n'est évidemment pas gratuite. Et elle mérite que l'on y consacre une très

(1) Ibid

(2) Ibid

(3) MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.207

grande attention, car cette transition d'un temps à un autre dans l'Affiche Rouge correspond souvent à la transition d'une forme (le théâtre) à l'autre (le cinéma). Parfois, les deux formes se superposent, créant une confusion chez les spectateurs. Tout cela se situe, bien entendu, dans la logique de la dialectique globale du film.

A. - TRANSITION : PRESENT - PASSE - PRESENT

Prenons la scène, tout au début du film, où nous voyons Laszlo Szabo partir en bicyclette de la Cartoucherie de Vincennes. Il salue Abraham et Mélinée. Elle lui demande: "C'est vous qui jouez Boczov?" Abraham commence à se souvenir de Boczov "... dans les Brigades Internationales en Espagne!" Quand Mélinée demande à Laszlo, "Qu'est-ce que vous allez faire avec la bicyclette?", il répond vaguement, "Ben... je dois m'en aller...", et il part.

La scène se termine par un panoramique de Laszlo s'éloignant, et nous entendons Abraham dire, "... c'était un des meilleurs spécialistes de l'explosif, pour les sabotages, en Espagne." ⁽¹⁾

Mais de qui parle Abraham? De Laszlo, ou de Boczov?

Pendant un bref instant, nous nous interrogeons sur cette confusion d'identité, mais Cassenti rompt vite l'effet de distanciation en amenant, tout de suite après, la scène de l'arrivée de Giancarlo et de Mme Alfonso. Cela ne nous laisse guère de temps pour poursuivre notre réflexion. Mais il s'est déjà établi un premier trait d'union entre le personnage (Boczov) et l'acteur (Laszlo); entre le présent (Laszlo) le passé "réel" (Mélinée, Abraham), et le passé joué (Boczov); entre l'actualité (le décor de la Cartoucheire, Laszlo), l'histoire (Abraham et Mélinée) et le spectacle (Laszlo en tant que Boczov).

Mais revenons au fait même que Laszlo quitte la Cartoucherie à bicyclette. Une fois la scène entre Mme Alfonso et Mario terminée, nous voyons Rogelio, debout sur une échelle, en train d'essayer de poser des guirlandes. Tout ce que

⁽¹⁾ L'Avant-Scène Cinéma, p.11

nous savons de lui jusque là, c'est que c'est l'acteur qui va jouer le rôle de Manouchian. Un comédien lui dit, à ce moment là: "Alors, tu disais..."

Dès que cet homme sur l'échelle commence à parler, nous savons que ce n'est pas lui, Rogelio, qui parle, mais son personnage, Manouchian, qui plonge dans des souvenirs. Juste avant que Manouchian ne commence à parler, nous voyons brièvement Rayman, jouer du piano.

La musique que joue Rayman est une marche républicaine des Brigades Internationales de la guerre d'Espagne. Dans le contexte de ce que va dire Manouchian - il va raconter des souvenirs d'Espagne - cela devient un effet presque théâtral: la musique accompagnant le texte.^{'1'}

Quand Manouchian évoque le grand mouvement qu'il y a eu vers l'Espagne, il cite l'exemple de Bocsov. Et nous voyons sur l'écran, le même homme que nous avons déjà vu quitter la Cartoucherie de Vincennes avec sa bicyclette, il y a quelques minutes!

Il n'a pas changé d'un iota, et semble tout simplement continuer l'action qu'il a commencée quelques minutes auparavant.

^{'1'} L'Avant-Scène Cinéma, Note 13, p.12

Ces "quelques minutes" sont bien des minutes de projection, de temps réel, pour ainsi dire. Mais elles ont permis à Laszlo, ou plutôt à Frank Cassenti, de franchir plusieurs barrières.

Barrières tout d'abord entre le théâtre et le cinéma. En termes techniques, il y eu montage parallèle, depuis le départ de Boczov et jusqu'à sa réapparition sur l'écran; les événements à la Cartoucherie de Vincennes étant "encadrés" des deux côtés par l'action de Laszlo et de Boczov.

Ce montage parralèle, qui comporte un effet de distanciation "en abyme", mérite une explication supplémentaire, nécessaire à notre anlyse.

Quand nous voyons Laszlo/Boczov en train de parler à Abraham et à Mélinée, il est toujours dans la case "A" de notre schéma (cf. page 8 , Chaptire II), c'est à dire dans le cadre théâtral de l'Affiche Rouge. Bozcov, quand il réapparaît sur l'écran, fait partie d'un flashback purement cinématographique. Il rentre donc dans la case "B" du schéma, le cadre cinématographique.

La totalité de cette scène - car il s'agit bien d'une seule scène, bien qu'interrompue par d'autres - constitue la fusion du théâtre et du cinéma.

Les deux formes se rencontrent d'ailleurs au moment où Manouchian, en parlant de Bocsov, dit: "Tiens, là-bas, tu vois, celui qui parle."

Nous voyons à ce moment là Bocsov demander sa route à un paysan. (Le paysan est interprété par Frank Cassenti lui-même. Sans doute y-a-t-il lieu ici de penser qu'il s'agit d'un moment clef dans l'Affiche Rouge.)

Nous savons que Laszlo a quitté la Cartoucherie. Nous savons que Rogelio/Manouchian y est toujours, en train de raconter ses souvenirs d'Espagne. Le Laszlo que nous retrouvons n'est manifestement pas à la Cartoucherie, mais sur une route de campagne, près d'une forêt. Pourtant, Rogelio/Manouchian dit, "Tiens, là-bas, tu vois, celui qui parle," comme si Laszlo/Bocsov était toujours à la Cartoucherie.

Qu'est-ce que ce clin d'oeil pourrait-il exprimer ? Traduit-il le fait que les acteurs ont franchi, ou pourront franchir, définitivement, la barrière entre eux-mêmes et

leur personnage. Ils se voient comme Manouchian, ou Rayman, ou Celestino, ou Boczov, mais ils voient également les autres comédiens non pas comme Clémenti ou Mario ou Laszlo, mais comme Rayman, ou Celestino ou Boczov.

Notons, en passant, qu'aucun des comédiens qui incarnent les rôles du groupe Manouchian n'appelle ses camarades par leur vrai nom; il n'existe que deux exceptions, les deux concernant Rogelio (lors de sa présentation à Mélinée par Mario, et lors de la scène avec Maïa, quand elle n'arrive pas à jouer son personnage - séquence 2 et séquence 13).

Ce clin d'oeil permet aussi à Frank Cassenti de mettre en jeu plusieurs conceptions du temps. Laszlo semble passer par le "pont" d'Abraham et Mélinée pour arriver à Boczov. Ne peut-on pas dire que l'actualité ne peut accéder à l'histoire que par l'intermédiaire d'un filtre?

Rogelio, faisant le clown sur l'échelle (séquence 2), se transforme en Manouchian, sans pour autant changer de position; mais, entre temps, un certain nombre d'éléments relevant du monde du spectacle interviennent - la musique jouée par Rayman, par exemple. L'actualité se transforme ainsi en histoire/spectacle.

A ces degrés différents de signification vient s'ajouter un passé à l'intérieur du passé: Rogelio, jouant Manouchian, raconte des souvenirs de la guerre d'Espagne. Quand Manouchian montre Boczov, et l'on voit ce dernier sur l'écran, la confusion d'identité est totale.

Boczov, est-il censé être en Espagne à ce moment là? C'est à dire, cette scène est-elle une re-création - pour ainsi dire - fictive d'un souvenir? Est-ce le passé joué (Manouchian) au théâtre, contemplant le passé joué au cinéma (Boczov)? Est-ce le passé joué contemplant le présent - Laszlo sur la bicyclette? Est-ce plus banalement Laszlo à l'extérieur de la Cartoucherie, toujours dans le présent, image que nous, cinéspectateurs, projetons au passé?

Autant de possibilités, autant de façons de percevoir une simple suite d'images. Le spectateur n'est pas étranger à ces possibilités et à ces perceptions. Leur diversité même crée une distanciation qui l'amène à donner raison à Frank Cassenti.

"J'ai commencé à travailler avec des historiens et plus j'avançais, plus je me

rendais compte de la difficulté de parler de l'histoire. Cette difficulté à rendre compte devint plus tard un des thèmes du film."⁽¹⁾

Cet ensemble de confusions- confusions théâtrales, confusions cinématographiques, confusions historiques - est fondamental à notre thèse, car il nous permet de nous rendre compte qu'il ne peut y avoir d'"objectivité historique": l'histoire - avec ou sans "un grand 'h'" - est ce qu'on veut qu'elle soit.

Si la scène monolithique que nous venons d'analyser se contente d'ébaucher le thème du film, car elle se passe tout au début, il existe, plus tard dans l'Affiche Rouge, un autre exemple, cette fois-ci plus nettement intégré dans la dialectique du réalisateur.

Récapitulons. Nous voyons Pierre Clémenti et Anicée Alvina partir de la Cartoucheire en poussant un tandem. En passant, ils saluent Giancarlo et Abraham. Une fois de plus, Abraham sert de "pont" entre le passé et le présent. Ce rôle, ainsi que sa signification dans la dialectique globale du film, mérite une analyse séparée, que nous aborderons en conclusion. Après le départ de Clémenti et

⁽¹⁾ MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.205

d'Anicée Alvina, suit la scène du Professeur du Conservatoire National Supérieur de Musique. (Séquence 11). Puis Clémenti et Anicée Alvina réapparaissent en tandem et rencontrent des soldats allemands.

Rayman freine et demande du feu aux Allemands, qui ne cachent pas leur admiration pour la jeune fille. Rayman n'encourage pas la conversation; lui et sa compagne s'éloignent assez rapidement. L'échange de répliques qui suit mérite d'être cité intégralement :

Amie : T'es complètement fou. Pourquoi tu t'es arrêté? T'en avais, des allumettes, non?

Rayman : Je voulais te montrer quelque chose.

Amie : Me montrer quoi ?

Rayman : La dernière fois que j'ai demandé du feu à un allemand, c'était un officier. Et, au lieu de lui dire, "Danke schön,"^{<1>} j'ai sorti mon revolver et je l'ai tué.

Amie : menteur !

Rayman : J'en ai déjà eu trois comme ça!

Amie : C'est comme le déraillement du train et tes histoires de bombe, pas vrai?

Rayman : Quand je te dis, "Je t'aime", tu me crois?"^{<2>}

^{<1>} Danke schön: merci (allemand)

^{<2>} L'Avant-Scène Cinéma, p.47

Les observations que nous avons faites sur la scène Laszlo/Boczov demeurent tout aussi valables pour cette scène là. Mais il existe ici une autre dimension: la crédibilité.

La compagne de Rayman, celle qui reste pratiquement toujours à ses côtés, doute fort pourtant de la crédibilité de son amant: le meurtre d'un officier allemand est un mensonge; le déraillement et les bombes, ce sont des "histoires". Rayman lui-même met en doute la notion même de la crédibilité par sa dernière phrase: "Quand je te dis, "Je t'aime," tu me crois?" Le silence de la jeune fille est éloquent, d'autant plus que cette prétendue plaisanterie ne suscite aucune réaction apparente.

S'il est vrai que le portrait des membres du groupe Manouchian qui se dessine dans l'Affiche Rouge est plutôt sympathique, cela n'a pas empêché Frank Cassenti de prendre du recul par rapport à ses sujets. Si, ailleurs dans le film, Marcel Rayman apparaît comme un grand combattant de la Résistance, presque dans la lignée du cinéma traditionnel - jeune, beau, courageux, coléreux, téméraire - dans cette scène, avec ce tout petit grain de bravade qui

est perceptible, il est ramené à des proportions humaines. Le scepticisme dont fait preuve l'amie de Rayman, serait-il celui que Cassenti voudrait que nous ayons face à la Résistance, voire à l'histoire?

A cet élément de distanciation, ajoutons aussi le fait que cette scène fait partie d'une mosaïque globale de la Résistance que dessine Cassenti: Polichinelle, le peureux, rentre dans la Résistance malgré lui; les idéologues - Manouchian, Boczov, Celestino - se battent pour défendre leurs idées politiques; Rino della Negra, un jeune homme, est poussé vers la Résistance par la crainte de perdre ses amis; Thomas Elek et Salek Bot sont, tous deux, victimes de l'antisémitisme.

A cette diversité d'images, vient s'ajouter celle de Rayman, qui nourrit un goût de la violence et qui porte en lui une colère toujours sur le point de déborder. C'est l'anarchiste par excellence. Sa cible en l'occurrence c'est l'armée allemande, mais ce pourrait être n'importe quoi.

N'est-il pas révélateur que l'image de Rayman, pistolet à la main, figure sur la couverture du numéro de l'Avant-Scène Cinéma consacré à l'Affiche Rouge, comme sur l'affiche même du film?

En intégrant ce personnage à la mosaïque, et en lui donnant une place importante, Cassenti met la totalité de l'histoire en perspective.

B - LA DESTRUCTION DE LA TEMPORALITE - COEXISTENCE DU PASSE ET DU PRESENT

Le passage d'une forme (le théâtre) à l'autre (le cinéma) - et vice versa - crée une distanciation qui nous amène à nous interroger sur le contenu du film, sur son message. La destruction de la temporalité occasionnée par ce mouvement dans les deux sens représente un volet de la méthode adoptée par Frank Cassenti pour mettre l'histoire en question.

Mais il existe un autre volet, plus audacieux, où, par de simples manipulations de mise en scène, à l'intérieur d'une seule scène monolithique, il parvient à son but.

La scène du bar en est un exemple parfait. Nous y voyons ensemble Bruno, le comédien qui joue Rino, et Abraham. Nous venons d'apprendre, dans la séquence précédente - celle de la commédia dell'arte - que Rino della Negra a été condamné à une peine très forte. On



Séquence 8: Au bar - Mme.Alfonso et Dominique/Lou en arrière plan; Bruno/Rino et Abraham au premier plan

achemine tout de suite après sur le bar, où Bruno sert à boire. Abraham, jouant une fois de plus son rôle de "pont", s'élançe dans des souvenirs de Rino, sans doute inspiré par le fait que c'est Bruno qui joue Rino. Ce que dit Abraham nous intéresse moins pour le moment que la géométrie même de la scène.

Car, pendant qu'Abraham parle, nous voyons arriver, ensemble, tout au fond du bar, Dominique (la comédienne qui vient de terminer la scène de commedia dell'arte) et Mme Alfonso. Dominique, tout en écoutant Mme Alfonso, se démaquille. Ce qu'on voit semble être deux comédiens - Bruno et Dominique - en train d'enrichir leur rôle en dialoguant avec ceux qui avaient "réellement" connu leur personnage.

Soudain, on entend la voix off de Manouchian: "Rino! ... Tu peux nous apporter à boire s'il te plaît?" Bruno se transforme en Rino et se dirige vers la table où sont assis Thomas Elek, Marcel Rayman et Manouchian.

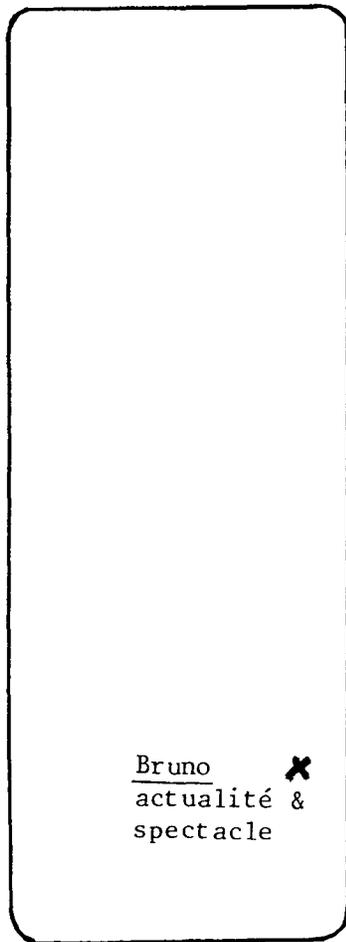
Nous avons, de ce fait, quitté le cadre des comédiens pour entrer dans celui des personnages. Toutefois, la géométrie de la scène est telle que nous restons toujours à l'intérieur du cadre global du théâtre, car, tout au fond du bar - en arrière-plan - on voit toujours Dominique et Mme Alfonso.

Dominique
actualité
& spectacle

✕

Mme. Alfonso
actualité &
"histoire"

✕



Bruno ✕
actualité &
spectacle

✕ Abraham
actualité &
"histoire"

Thomas Elek ✕ Marcel Rayman ✕

Missak Manouchian
l'histoire jouée

✕

CAMERA
1ère position

CAMERA
2e position

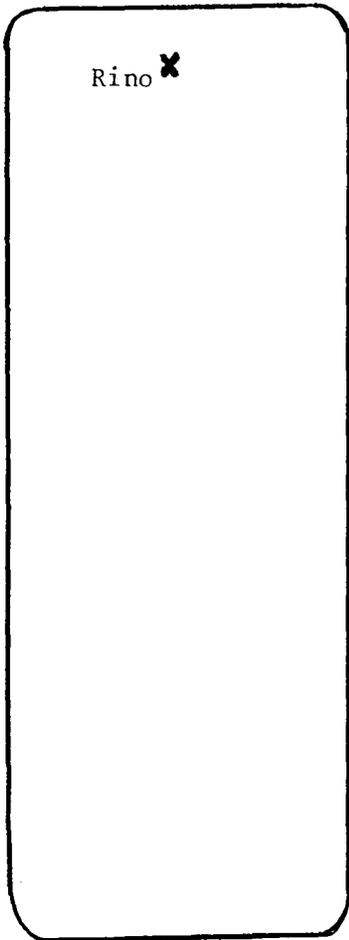
Mme Alfonso et Abraham constituent un premier trait d'union dans cette scène: entre l'histoire et le spectacle. Le spectacle se nourrit, pour ainsi dire, de l'histoire. Quand Rino se déplace du bar à la table, un deuxième lien s'établit: entre le comédien et le personnage. Mais il existe toujours, au fond du bar, un élément qui nous ramène à la fois à la réalité non-théâtrale et à la réalité historique; c'est la présence toujours visible de Dominique et de Mme Alfonso.

La scène continue. Abraham et Rino ne sont plus dans le champ. Deux soldats allemands entrent et se dirigent vers le comptoir du bar, où ils s'installent, posant leur casque sur le comptoir. Ce geste, qui pourrait aussi bien être celui de deux soldats allemands décontractés que celui de deux acteurs essayant de sortir de leur personnage, relève d'une ambiguïté purement brechtienne.

Quoiqu'il en soit, à ce moment même, ils s'interposent entre la caméra d'une part et Dominique et Mme Alfonso d'autre part. La soudaine disparition des deux femmes transforme complètement la géométrie de la scène, qui devient, certes brièvement, une scène purement cinématographique.

Dominique
X

Mme. Alfonso
X



Rino X

X SOLDATS

X ALLEMANDS

Thomas Elek X
Missak Manouchian X
Marcel Rayman X

CAMERA

Nous quittons ainsi le théâtre pour entrer au cinéma. Il n'y a rien, à partir du moment où les allemands s'installent au comptoir, qui puisse nous ramener à l'actualité de la Cartoucherie de Vincennes, du théâtre d'où sont partis les comédiens à la recherche de l'histoire. Nous sommes soumis, brièvement, à l'impression de réalité particulière au cinéma, à cette "conjonction de la réalité du mouvement et de l'apparence des formes" qui "entraîne le sentiment de la vie concrète et la perception de la réalité objective."⁽¹⁾ Le départ des deux soldats allemands suffit pour que cette impression de réalité s'évapore.

Un effet de distanciation est donc créé presque en permanence. D'abord par le mélange, ou plutôt l'interaction, du passé et du présent. Ensuite, par la transition du théâtre au cinéma, et encore au théâtre. Et tout cela sans que la caméra se déplace de plus de deux ou trois mètres, sans qu'intervienne le moindre montage, parallèle ou autre !

La multiplicité des perceptions de cette scène crée une telle ambiguïté que le spectateur pourra difficilement être insensible à sa

⁽¹⁾ MORIN Edgar, Le cinéma ou l'homme imaginaire, les Editions de Minuit, Paris, 1956, p.123

logique: comment peut-on parler d'"objectivité" quand le simple remaniement de la position des acteurs et un minuscule mouvement de la caméra suffisent pour nous dire qu'aucune des images présentées ne correspondait exactement à ce que nous pensions?

On ne peut s'empêcher de comparer la démarche de Frank Cassenti dans cette scène à celle particulière à l'art "cinétique". "L'art cinétique est... l'art du mouvement, mais envisagé sous les formes les plus diverses: le mouvement produit par des forces naturelles, le mouvement mécanisé, le mouvement optique ou illusoire"⁽¹⁾ "Toutes ces recherches mènent alors vers une interprétation optique de l'espace... se fondant, selon les circonstances, sur un espace fermé, simplement suggéré ou bien projeté."⁽²⁾ A ce propos on peut évoquer les oeuvres du peintre français d'origine hongroise, Victor Vasàrely - Barson ou Pauk 101 - comme exemples plus ou moins typiques de ce genre. L'objet, ou plutôt la perception de l'objet, change suivant le point de vue du spectateur.

⁽¹⁾ HUYGHE René et RUDEL Jean, L'art et le monde moderne, Volume 2, Librairie Larousse, Paris, 1970, pp.393

⁽²⁾ Ibid, p.395

Chez Frank Cassenti, non seulement l'espace mais le temps même est organisé suivant cette interprétation optique. Nous retrouvons ainsi la multiplicité de confusions que nous avons évoquée ailleurs, confusions voulues, destinées à provoquer une remise en question permanente.

L'assimilation de l'histoire à l'art, la grande part de subjectivité qui caractérise l'art, les relations intimes qui existent entre l'histoire et l'art, l'histoire et la vie : tous ces éléments apparaissent très clairement dans l'Affiche Rouge, dans un autre ensemble de séquences, celui constitué par deux séquences successives - N°19 et 20 - celle de la fête vers la fin du film, suivie de celle entre Olga et Alexandre.

A cette fête, nous voyons, côte à côte, le présent (les motards, par exemple) et le passé (Mélinée Manouchian, Abraham, Mme Alfonso, et, indirectement, Dolorès); le théâtre (les comédiens démaquillés - Polichinelle, l'officier Allemand, Lou, etc...) et le cinéma (les personnages historiques joués - Bozgov, Manouchian, Rayman, Olga, etc.). Ils chantent, boivent, mangent, parlent. L'action est un continuum cohérent. L'histoire, l'art et

l'actualité s'entremêlent en des lies à peine esquissés.

Quand Manouchian propose un verre "à la vie", et Bozcov, profondément ému, répond, "Les poètes, ils ont toujours le bon mot. La vie...", nous savons que seul le mot "la vie" suffirait à définir ce mélange.

La logique de la fête devient plus évidente encore lorsque Alexandre Jar suit sa femme, Olga Bancic, et que, très agitée, elle quitte la fête. Quand Dolorès les suit des yeux il est clair que l'histoire, représentée par ces deux personnages, s'apprête à intégrer le présent.

Olga et Alexandre commencent leur discussion dans la salle même où Maïa souffrait de ne pouvoir interpréter le rôle d'Olga. Ni Olga, ni Alexandre ne parlent directement de la guerre: seuls les costumes nazis, pendus sur une tringle, situent l'époque. Les bruits off indiquent le cadre du théâtre.

Mais il y a le plan de Dolorès, contre un tronc d'arbre, regardant vers le haut, comme si elle était témoin de la scène entre ses "parents" qui crée une ambiguïté quant à la forme. Car Dolorès est à l'extérieur,



Séquence 19: Manouchian propose un verre "à la vie"

vraisemblablement en train de regarder la scène qui se passe à l'intérieur. Cela nous amène à penser qu'il pourrait s'agir aussi du cinéma.

Revenons à la scène entre Olga et Alexandre, qui évoquent leur première rencontre. Olga dit qu'ils se sont rencontrés pour la première fois au théâtre, or Alexandre affirme que c'était chez un ami. Ce petit désaccord remplit une double fonction: d'abord, il confirme que la mémoire pourrait trahir (ceci peut, à son tour, être rapproché des doutes que l'amie de Rayman exprime à l'égard de la crédibilité de son amant); ensuite, il resitue le rapport entre le spectacle et l'histoire.

Rappelons-nous que Maïa, l'actrice qui joue Olga, nous a déjà fait part des problèmes qu'elle éprouve à incarner un personnage qui ne lui ressemble pas du tout. En parlant plus précisément de la mort d'Olga, Maïa dit: "Une héroïne! C'est stupide, c'est ridicule, c'est pas véritable... Si, moi, j'étais dans cette situation, j'aurais peur, je pleurerais, je crierais..."

Ironie du sort! Non seulement Maïa doit jouer Olga, mais elle doit jouer Olga en train d'interpréter Jeanne d'Arc! S'il est vrai que le parallélisme entre la mort de Jeanne d'Arc ("héroïne nationale" par excellence) et celle

d'Olga est évident, presque au point d'être maladroit, il n'en est pas moins fonctionnel dans la logique essentielle de Frank Cassenti.

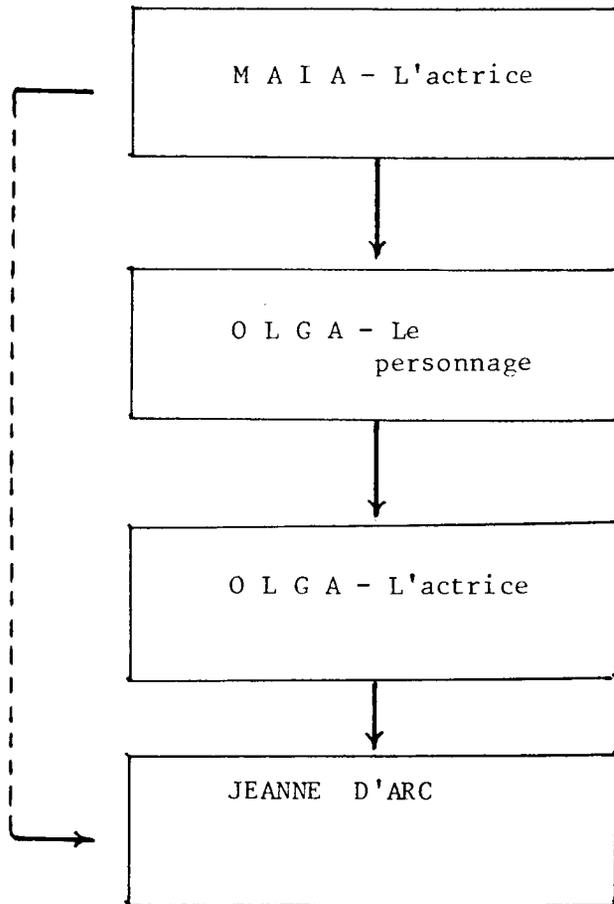
Considérons le schéma (page suivante).

Le conflit acteur-personnage explique peut-être la fin de la scène, quand Olga s'écroule, épuisée, et confie à son mari: "Alexandre, j'ai peur... Je ne verrai pas la fin... Je le sens." Ne serait-ce pas là, la transposition, dans Olga, d'une part importante de Maïa?

Ce schéma nous montre, par ailleurs, comment toute notion de temporalité est détruite, car nous voyons le présent essayant de ré-capturer un passé qui, lui, essaie à son tour de ré-capturer un passé antérieur... une recherche qui se multiplie à l'infini. Dans le texte même d'Alexandre on en trouve l'écho: "Tu as fait de Jeanne d'Arc une héroïne qui chassait de la Roumanie (sic) tous ses ennemis."¹

A chaque étape de cet abyme, un élément de subjectivité s'ajoute à cette quête du passé. N'est-il pas futile de parler d'"objectivité" dans un domaine aussi mouvant et flou que l'histoire? Aura-t-on tort alors si on affirmait

¹ L'Avant-Scène Cinéma, p.54



Le rapport entre Maïa, l'actrice, et l'héroïne est un rapport difficile, presque hostile

Entre Olga, l'actrice, et Jeanne d'Arc, le rapport est intime et profond: "Tu en avais fait une héroïne nationale qui chassait tous nos ennemis", dit Alexandre Jar

que pour Cassenti la démarche des acteurs n'est pas différente de celle des historiens? Et s'il est difficile, voire impossible, à l'acteur de conserver, ou même de prétendre à, une certaine objectivité dans son jeu, l'historien, lui aussi, ne peut être que subjectif.

En parlant de certains aspects techniques de son film, Frank Cassenti dit: "Pour traduire en termes de mise en scène la problématique du film, il fallait faire des choix précis... C'est ainsi, par exemple, que le film est entièrement tourné à la grue: ce fut un choix de mise en scène déterminant dès le départ."¹

Pourquoi "déterminant"?

"Le mouvement de grue permet... une description très précise en même temps qu'une construction de l'espace par la caméra même: il permet de lier entre elles les différentes scènes qui se déroulent dans les différentes pièces et de donner ainsi la vision synthétique d'une sorte de ruche: grand nombre d'activités... La sophistication du mouvement d'appareil... et le décor en coupe favorisent la mise en question de la fiction et surtout du

¹ MANOUCHIAN Mélinée & CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.207

spectacle."^{'1}

Ce que Frank Cassenti semble mettre en question, ce n'est pas tant la fiction, mais plutôt l'histoire.

Les deux seront-elles synonymes?

La "vision synthétique" que permet à Frank Cassenti le tournage à la grue, peut être considérée comme le leitmotiv de l'Affiche Rouge.

Rien n'est tout à fait ce qu'il paraît être. Le théâtre se confond avec le cinéma, et vice versa. Le passé et le présent se superposent. Histoire et fiction se côtoient. Acteur et personnage font un va et vient dans les deux sens.

On ne parvient pas, parfois, à distinguer très clairement l'un de l'autre. Mais pouvoir distinguer importe moins que d'être sensible à la différence.

^{'1} MITTERRAND Henri, Littérature & langages Tome 3, Editions Fernand Nathan, Paris, 1975, P.253

La tâche de Frank Cassenti se limite à la seule présentation de ces différences; ce qu'il fait admirablement à plusieurs reprises.

Laszlo/Boczov quitte la Cartoucherie de Vincennes. Le plan que cadre la caméra, comporte Laszlo/Boczov à gauche, et Mélinée et Abraham à droite. Laszlo/Boczov sort du champ, Mélinée et Abraham se dirigent vers le fond. La caméra reste immobile. Mais, au moment même où Laszlo/Boczov quitte le champ, nous voyons apparaître Mme Alfonso, à l'endroit précis que Laszlo/Boczov vient de quitter.

Ailleurs (séquence 4), l'esquisse de Hitler traverse le champ pour dévoiler le bal. Plus tard encore (séquence 14), les portes du métro s'ouvrent sur les affiches sur le mur du quai.

Chacun de ces plans en soi ne contribue en rien à l'évolution de la dialectique globale. Toutefois, grâce aux techniques de montage, ces images agissent sur le spectateur. Le processus emprunté est tout à fait celui décrit par Alain Weber relatif à la manipulation d'images lesquelles, selon lui, agissent "à deux niveaux idéologiques: d'une part elles se contredisent ou s'annihilent les unes les autres par leur collision, et d'autre part, avec le parlant, le sens du produit de leur confrontation peut être

dévié par le son.."⁽¹⁾

Pour notre analyse, ce qui importe c'est que ces plans donnent toute une autre dimension à la dialectique de l'Affiche Rouge: la **construction en abyme**, qui permet à Frank Cassenti à la fois d'opposer et de réunir cinéma et théâtre, histoire et fiction, présent et passé, subjectivité et objectivité.

"Le film ne se propose pas en premier lieu d'informer sur le groupe Manouchian, mais de s'appropriier l'histoire d'hier pour parler d'aujourd'hui, c'est à dire: Retrouver les chemins par lesquels passe la mémoire de l'histoire et ce que, d'une génération à l'autre, elle devient."⁽²⁾

C'est donc la recherche des différentes étapes de cet abyme qui constitue l'histoire, et non les étapes elles-mêmes. Autrement dit, chez Frank Cassenti, c'est dans la préparation de la pièce qu'il y a recherche, et c'est dans cette recherche qu'il y a histoire.

"Les éléments historiques mis en circulation sont tous sous-tendus par une visée idéologique qui interpelle le spectateur et lui

⁽¹⁾ WEBER Alain, Idéologies du montage ou l'art de la manipulation, Cinemaction, revue trimestrielle N°23, L'Harmattan, Paris, p.97

⁽²⁾ MANOUCHIAN Mélinée & CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.208

signifie que ce qui importe est plus de saisir le sens du combat que son déroulement objectif".^{'1'}

Nous savons que la recherche qu'entreprennent les comédiens est fondée sur des "éléments historiques mis en circulation", que chaque comédien "s'approprie". C'est dire que la recherche est intime, personnelle, éminemment subjective. Et cette subjectivité/identification est le revers de la médaille objectivité/distanciation.

L'histoire "objective" - s'il y en a une - ne peut être que l'ensemble de plusieurs histoires subjectives. Celle de Frank Cassenti est la fusion de la subjectivité/identification et l'objectivité/ distanciation. Seule une "vision synthétique" permettrait d'être conscient de l'impossibilité de saisir la complexité de cet ensemble.

"L'histoire est un art, comme la gravure ou la photographie... L'histoire est oeuvre d'art PAR ses efforts vers l'objectivité, de la même manière qu'un excellent dessin, par un dessinateur des monuments historiques, qui fait voir le document et ne le banalise pas, est une oeuvre d'art à quelque degré et suppose quelque

^{'1'} Ibid

talent chez son auteur... L'histoire est oeuvre d'art parce que, tout en étant objective, elle n'a pas de méthode et n'est pas scientifique. Aussi bien, si on essaie de préciser où est la valeur d'un livre d'histoire, on se trouvera employer des mots qui se diraient d'une oeuvre d'art. Puisque l'Histoire n'existe pas, qu'il n'y a que des "histoires de..."^{'1'}

^{'1'} VEYNE Paul, Comment on écrit l'histoire - essai d'épitémologie, Seuil, Paris, 1971, pp.272-273

CONCLUSION

La préoccupation principale de Frank Cassenti n'est pas la forme de son oeuvre, mais l'histoire. Et la forme qu'il a adoptée, ce n'est ni le théâtre, ni le cinéma, mais la fusion des deux. De cette fusion même résulte une "construction en abyme", qui constitue l'essentiel de sa dialectique.

La notion de "construction en abyme" est fondée sur l'analyse que Christian Metz a développée de Huit et demi (1963) de Federico Fellini.

"... Huit et demi appartient avec son "film dans le film" à la catégorie des oeuvres d'art dédoublées, réfléchies sur elles-mêmes. Pour définir la structure particulière à ce genre d'oeuvres, on a ... proposé l'expression de "construction en abyme", emprunté au langage de la science héraldique... En héraldique, on parle de "construction en abyme" lorsque à l'intérieur d'un blason un deuxième blason reproduit le premier en plus petit."^{<1>}

Pour Christian Metz, "l'expression de 'construction en abyme' s'applique seulement à ces oeuvres...(qui sont) deux fois dédoublées, et non pas à l'ensemble des cas ordinaires où apparaît un film dans le film, ou un livre dans le livre ou une pièce dans la pièce."^{<2>}

Des cas ordinaires, dont parle Christian Metz, il en existe de nombreux exemples: on peut citer au hasard Le silence est d'or (1947) de René Clair, La nuit américaine (1973) de François Truffaut, et, dans le cinéma indien,

^{<1>} METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma
Tome 1, Editions Klicksiek, Paris, 1983, p.223

^{<2>} Ibid, 224

Kaagaz ke Phool (1959) de Guru Dutt et Adharshila (1982) d'Ashok Ahuja. Dans ces oeuvres là, le mécanisme du film à l'intérieur du film est presque accessoire et sert tout simplement à encadrer - non pas gratuitement, certes - une autre histoire. Le rendez-vous de minuit (1961) de Roger Leenhardt et The Stuntman (1982) de Richard Rush, appartiennent à une catégorie intermédiaire où le mécanisme du film à l'intérieur du film est plus étroitement lié à l'histoire du film même, mais où, globalement parlant, il s'agit plus d'une narration que d'un film réfléchi sur lui-même.

Qu'est-ce qui fait donc que Huit et demi n'est pas un "cas ordinaire"?

Huit et demi montre Guido, cinéaste, "dans la période où son film se prépare, en train de vivre ou de rêver, en train d'amasser au fil même de son existence chaotique tout le matériau qu'il voudra, sans y parvenir, mettre dans son film... Le titre même de Huit et demi désigne le film moins par ses caractères propres que par une sorte de référence rétrospective à toute l'oeuvre antérieure de Fellini."¹

¹ Ibid, p.226, Note 9

Mais la complexité du film ne s'arrête pas là, car Huit et demi est un film deux fois dédoublé, dans la mesure où, "Nous n'avons pas seulement ici un film sur le cinéma, mais un film sur un film qui aurait lui-même porté sur le cinéma; pas seulement un film sur un cinéaste, mais un film sur un cinéaste qui réfléchit lui-même sur son film."¹

Au niveau purement formel, on ne peut dire de l'Affiche Rouge que c'est un film "deux fois dédoublé", car ce n'est ni un film sur un film traitant du cinéma, ni même une pièce de théâtre sur une pièce de théâtre à propos du théâtre.

Si cela semble exclure l'Affiche Rouge de la catégorie des oeuvres deux fois dédoublées, et le classe plutôt parmi celles qui sont simplement dédoublées, rappelons-nous cependant que, dans la mesure où l'Affiche Rouge est un film dont la thèse fondamentale rejoint celle de ses protagonistes - les comédiens -, il s'y développe une construction en abyme.

Autrement dit, c'est un film sur l'histoire, à travers une pièce de théâtre sur cette même histoire. Et la thèse que défend le

¹ Ibid, p.224

film est exactement celle que défend la pièce de théâtre à l'intérieur du film. Cette thèse peut être résumée ainsi: que l'histoire n'est qu'une mise en scène réussie. On s'aperçoit alors que dans l'Affiche Rouge il existe entre forme et contenu un rapport semblable à celui qui existe entre forme et contenu dans Huit et demi.

On peut aussi faire le rapprochement entre les deux films sur un autre plan. Le film que "va tourner Guido (protagoniste de Fellini), nous ne le voyons jamais, nous n'en voyons pas même des extraits, et par là se trouve abolie toute distance entre le film dont rêve Guido et celui qu'a réalisé Fellini: le film de Fellini est fait de tout ce que Guido aurait voulu mettre dans le sien et c'est bien pourquoi ce dernier ne nous est jamais montré séparément."⁽¹⁾

Dans l'Affiche Rouge, ce que nous voyons ce sont parfois des répétitions, parfois des reconstructions cinématographiques, parfois des scènes plus ambiguës au niveau de la forme. Mais il n'existe aucune séquence dont on peut affirmer qu'elle est une oeuvre achevée.

⁽¹⁾ Ibid, p.227

Le parallélisme entre Huit et demi et l'Affiche Rouge, s'agissant de la construction en abyme, semble se justifier aussi par le fait que le titre même des deux films témoigne des préoccupations respectives de leur réalisateur. Fellini avait tourné huit films avant d'aborder le sien: Huit et demi résumait donc son oeuvre achevée et le film qu'il était en train de réaliser. Le titre du film de Frank Cassenti résulte de l'intérêt qu'il porte à l'Affiche Rouge. De surcroît, à l'intérieur de ce film, les comédiens préparent un spectacle sur le même sujet, et un personnage à l'intérieur de ce spectacle - Joseph Goebbels - présente également un spectacle qui porte le même nom.

Dans l'Affiche Rouge, comme dans Huit et demi, le spectacle qui se prépare n'aboutit jamais. C'est là un autre aspect de la construction en abyme. Nous assistons à la préparation du spectacle, à sa conception, aux répétitions. Mais il est loin d'être achevé. La recherche qu'entreprennent les comédiens, n'est-ce pas donc celle de Frank Cassenti lui-même? Les comédiens, les personnages et les personnalités "historiques" (Abraham, Mélinée Manouchian, Mme Alfonso), ne sont-ils pas des projections, voire des prolongements, de la vision du metteur en scène?

Nous proposons, à l'appui de cette affirmation, l'analyse de la séquence N° 16, où apparaît le Goebbels de Cassenti.

D'abord, pourquoi Cassenti a-t-il préféré que le grand metteur en scène du IIIème Reich soit Goebbels et non Adolf Hitler lui-même?

"Certes, je veux exploiter le cinéma comme un instrument de la propagande, mais de telle manière que tout spectateur saura... qu'il regarde un film politique... Cela me rend malade, de voir la propagande politique déguisée en art. Que la séparation entre l'art et la vie politique soit nette!"⁽¹⁾

Ainsi affirmait Adolf Hitler, en 1933, alors que Joseph Goebbels confiait à son journal, "Même le divertissement serait politiquement d'une valeur exceptionnelle, car, dès qu'on est conscient qu'il s'agit de la propagande, la propagande devient inefficace.

⁽¹⁾ HITLER Adolf, cité dans WELCH David, Propaganda and the German Cinema - 1933-1945, Clarendon Press, Oxford, 1983, p.44

Mais si, en tant que tendance, ou une caractéristique, une attitude, elle demeure dans l'ombre et se traduit par l'intermédiaire des êtres humains, la propagande devient efficace..."^{<1>}

C'est donc la subtilité de la démarche de Goebbels qui fait qu'il est plus dangereux que Hitler dont, pourtant, il diffuse l'idéologie. Danger accentué par le fait que Goebbels s'acquitte de sa tâche avec conviction et sincérité.

Afin de nous mettre en garde contre ce danger, Cassenti met en oeuvre des techniques brechtiennes, à l'appui desquelles vient un texte mordant et satirique.

Le maquillage de Goebbels est excessif, semblable presque à celui des deux "gestapistes" dans la scène de commedia dell'arte. Son jeu est caricatural, ponctué par de fréquents échanges de regards et de sourires complices avec le public.

Une image noire " qui coupe à plusieurs reprises le plan de Goebbels fait l'effet d'un noir sur scène entre deux coups de projecteur."^{<2>} On entend, pendant ces interruptions, un gong et des cris qui évoquent

^{<1>} Ibid, p.45

^{<2>} L'Avant-Scène Cinéma, Note 43, p.48



Séquence 16: Goebbels, "metteur en scène du IIIe Reich"

un match de boxe. Cette mise en scène, jusque dans ses détails, rappelle la célèbre péroraison de Hynkel dans le Dictateur (1940) de Charlie Chaplin.

Un lien s'établit dès lors qui rattache l'histoire/propagande (Goebbels) au spectacle (maquillage, jeu, effets de lumière). Le texte que prononce Goebbels constitue le trait d'union dans l'autre sens: dans le "répertoire" nazi figure "l'incendie du Reichstag". "La légende de Horst Weïssel" est une "sublime démonstration". Les accords de Munich, entre Adolf Hitler et Neville Chamberlain, représentent "la grande bouffonnerie de Munich de 1939".

La construction en abyme se développe. Frank Cassenti présente son Affiche Rouge avec des acteurs d'origine étrangère: Rogelio Ibanez (basque), Laszlo Szabo (hongrois), Julian Negulesco (roumain), etc...Bref, "une troupe de comédiens internationaux, professionnels, une distribution jamais réunie sur une scène." Avec cette même distribution, Goebbels arrive à faire sa mise en scène à lui, et son spectacle s'intitule l'Affiche Rouge!

La différence entre les deux spectacles réside donc non pas dans les acteurs, mais dans la mise en scène, car, comme dit Goebbels, "que seraient les acteurs sans la mise en scène?"

La mise en scène allemande veut que Celestino Alfonso, militant espagnol, devienne "le tueur des Arènes de Madrid" (là encore, allusion au spectacle: l'arène du sport); que le poète Missak Manouchian soit un maniaque "qui trempe sa plume dans le sang de ses victimes"; et ainsi de suite. Les combattants immigrés dans la Résistance Française deviennent, grâce à Goebbels, l'"armée du crime".

Or, chez Cassenti, cette même distribution d'acteurs représente "(des) étrangers, organisés dans des unités de combat... pratiquement les premiers à poser des bombes et à attaquer l'Occupant", des militants "... morts sous la torture nazie ou fusillés en France en chantant La Marseillaise".^{<1>} Cassenti ré-capture ce sentiment dans la première image même de son film.

Qu'il s'agisse de la "mise en scène" de Goebbels, ou de celle de Frank Cassenti, tous les moyens sont bons, bien que déployés au service d'idéologies divergentes et opposées.

Afin de défendre le Nazisme, Goebbels met l'accent sur l'origine étrangère du groupe Manouchian, sur la religion (israélienne) de

^{<1>} MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian, suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.205

plusieurs d'entre eux. L'affiche rouge qu'ont réellement préparée les Allemands pendant la guerre, comportait des photographies de trains déraillés, des corps mutilés, afin de susciter l'émotion et donc la haine contre le groupe Manouchian. Une campagne de propagande orchestrait cette émotion.

Pour défendre sa thèse, Cassenti joue également sur les émotions des spectateurs: en dehors de tout ce que nous avons analysé dans les trois chapitres précédents, il y a le fait qu'il introduit, comme éléments clefs de sa recherche, les témoignages d'Abraham, de Mme Alfonso, de Mélinée Manouchian, de Dolorès Bancic. Pour autant que nous, cinéspectateurs, le sachions, ce ne sont pas des acteurs qui incarnent des personnages, mais les personnages eux-mêmes qui racontent leurs souvenirs.

Un spectateur averti arrivera à la rigueur à identifier Jacques Rispal, l'acteur qui joue Abraham, et qui fait souvent des rôles de composition. Cassenti s'assure donc que son film, de par cette fausse authenticité des "personnalités historiques", joue sur les émotions des spectateurs.

Même les "documents" qui sont introduits dans le film sont un mélange de l'authentique et de l'inventé. La lettre de Rino della Negra est un document authentique; celle qu'écrit Laszlo Bocsov est une invention du metteur en scène.^{'1'}

Ceci, bien entendu, n'est pas du tout destiné à porter un jugement de valeur sur le réalisateur mais se borne à faire état d'une certaine similarité dans la démarche adoptée par Goebbels et par Cassenti.

Une des grandes qualités du film de Frank Cassenti est justement le fait qu'il avoue lui-même que tout metteur en scène est un être schizophrène - mi Goebbels, mi Cassenti.

Mais qu'est-ce qui distingue Cassenti de Goebbels? Est-ce la justesse de la cause de Frank Cassenti, que nous épousons, presque tous?

N'est-ce pas plutôt le recul que Cassenti arrive à prendre par rapport à sa démarche, alors que Goebbels, lui, n'est pas du tout conscient de ce qu'il fait? Précisons, à ce propos, que Goebbels a beau être sensible au pouvoir des médias, il n'en est pas plus démocrate, plus attaché à la liberté d'expression. "Que chacun joue de son

^{'1'} L'Avant-Scène Cinéma, notes aux pages N° 18 et 20; séquences 8 et 10

instrument, pourvu qu'ils jouent la même musique!"⁽¹⁾ Le dictateur devient chef d'orchestre.

Par opposition, Frank Cassenti, de son côté, affirme: "On connaît l'impact idéologique des médias et la manière dont on peut utiliser des images et des sons. Ne pas s'interroger sur sa pratique, sur la fonction sociale du cinéma, et croire que le cinéma n'est qu'un métier d'artiste, est une vision qui va tout à fait dans le sens de l'idéologie dominante qui veut couper celui qui crée de la vie, du public, de la réalité sociale, et qui préconise un cinéma de divertissement, sous-entendu en dehors de tout rapport avec la réalité."⁽²⁾

Goebbels, conscient lui aussi de "l'impact des médias" cherche à les manipuler davantage; or, Cassenti s'interroge sur leur manipulation par l'idéologie dominante. En s'assimilant à Goebbels, et par des éléments de distanciation judicieusement et soigneusement introduits dans le film à des moments clés, Cassenti semble nous exhorter à nous interroger sur la façon dont nous sommes probablement

⁽¹⁾ Goebbels cité dans BURGELIN Henri, Les succès de la propagande nazie, L'Histoire, N° 104, Octobre 1987, p. 13

⁽²⁾ MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, pp.205-206

utilisés par une "idéologie dominante". Il montre d'ailleurs que nous agissons tantôt comme manipulateurs - parfois inconsciemment - et tantôt comme victimes de manipulation.

En donnant à son oeuvre une dimension internationale et éternelle, il arrive à supprimer la distance entre cultures, entre pays, entre époques. Il y a, partout dans le film, des allusions à une lutte perpétuelle: la guerre d'Espagne apparaît souvent; dans la scène du déraillement (séquence 15) on parle de la lutte qui se déroule en Chine, entre le Kuomintang et l'armée de Mao Zedong; Rogelio Ibanez fait allusion au combat qui se mène au Chili; le sort du patriote basque, Txiki (séquence 13) suscite une très vive émotion.

Notons en passant que la mort de Txiki est elle-même reflet de construction en abyme, car comme Cassenti le note dans son livre, "Le premier jour de tournage, nous étions au lendemain du jour où les fascistes espagnols avaient exécuté les patriotes basques et ce jour-là le hasard avait mis au plan de travail la scène de l'exécution d'Olga Bancic, en mai 1944. L'actualité venait ainsi s'ajouter à notre

travail sur l'histoire et une émotion profonde ne devait plus nous quitter jusqu'au dernier plan du film."⁽¹⁾

Est-il étonnant alors que la fête finale dans l'Affiche Rouge ressemble à une carte de l'Europe: il y a des Français, des Hongrois, des Polonais, des Roumains; jeunes et vieux se côtoient; le passé et le présent s'enrichissent mutuellement; fiction et réalité s'entremêlent; on joue de la musique russe.

Cette dimension internationale et éternelle est elle-même un cri d'alerte: que partout dans le monde il y aura des manipulateurs et des manipulés. L'essentiel est d'y être sensible, de ne pas se laisser faire. Comme les comédiens dans l'Affiche Rouge, Frank Cassenti semble dire que nous devons nous rendre compte que l'histoire est une entité floue, qu'il faut découvrir pour nous-mêmes, chacun pour soi. Et l'écriture de l'histoire ne change pas, quel que soit le pays, quelle que soit l'époque; le processus est identique.

Malheureusement, on n'est pas toujours conscient de cette vérité, qu'il existe un Joseph Goebbels près de nous, en face de nous,

⁽¹⁾ MANOUCHIAN Mélinée et CASSENTI Frank, Manouchian suivi de Frank Cassenti explique l'Affiche Rouge, les Editeurs Français Réunis, Paris, 1985, p.203

et, le plus souvent, en nous. Que l'art peut être mis au service de tout ce qu'il y a de subversif, qu'on appelle cela publicité, informations ou propagande. Même la mère qui chante une berceuse pour endormir son enfant fait, d'une certaine façon, un acte de propagande: elle détourne l'art à ses propres fins, en perpétuant un acte retransmis par d'autres mères.

"L'histoire, c'est à dire la connaissance du passé, constitue-t-elle pour les nouvelles générations un avertissement, est-elle susceptible d'orienter leur conduite?... Malgré les livres, les écoles et les philosophes, il existe des preuves aussi évidentes que terrifiantes du fait que, pour chacun de nous, la vie commence à la naissance et que tout ce qui nous a précédé demeure à la fois invisible et incompréhensible."⁽¹⁾

Pour un Frank Cassenti qui fait la liaison entre l'art et l'histoire, et qui s'interroge sur la fonction socio-historique de l'art, combien sommes-nous à perdre de vue une

⁽¹⁾ VOGEL Amos, Le cinéma art subversif, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p.173

caractéristique saillante de l'histoire que Marc Ferro a soulignée dans un essai intitulé Le film, une contre-analyse de la société: "Il est peu d'historiens, d'Otto de Freising à Voltaire, de Polybe à Ernest Lavisse, de Tacite à Mommsen qui, au nom de la connaissance ou de la science, n'aient été au service du prince, de l'Etat, d'une classe, de la nation, bref, d'un ordre ou d'un système, et qui, consciemment ou non, n'aient été un prêtre, un combattant."^{'1}

Réfléchissons.....

^{'1} LE GOFF Jacques et NORA Pierre, Faire de l'histoire - Nouveaux objets, Gallimard, Paris, 1974, pp.236-237

B I B L I O G R A P H I EOEUVRES GENERALES

BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques, Editions du Seuil, Paris, 1972

BARTHES Roland, Image, music, text, Fontana Paperbacks, Londres, 1977

BERGER John, Ways of Seeing, BBC & Penguin Books, Londres, 1984

CHOMSKY Noam, Language and responsibility, Pantheon Books, New York, 1979

GENET Jean, Œuvres complètes ****, Editions Gallimard, Paris, 1968

HUYGHE René et RUDEL Jean, L'art et le monde moderne, Vol.2, Librairie Larousse, Paris, 1970

KAISER E. Grant, Fiction, forme, expérience, les Editions France-Québec, Montréal, 1976

MARTINET André, Éléments de linguistique générale, Editions Armand Colin, Paris, 1980

OUVRAGES SUR L'HISTOIRE

COURTOIS Stéphane, Le PCF dans la guerre, Editions Ramsay, Paris, 1980

DELLPERRIE DE BAYAC Jacques, La guerre des ombres, Editions Fayard, Paris, 1975

FAUVET Jacques, Histoire du Parti Communiste Français 1920-1976, Editions Fayard, Paris, 1977

GAUCHER Roland, Histoire secrète du Parti Communiste Français, Editions Albin Michel, Paris, 1974

HUPPERT George, L'idée de l'histoire parfaite, Editions Flammarion, Paris, 1973

LE GOFF Jacques et NORA Pierre, Faire de l'histoire - nouveaux problèmes, Editions Gallimard, Paris, 1974

LE GOFF Jacques et NORA Pierre, Faire de l'histoire - nouvelles approches, Editions Gallimard, Paris, 1974

LE GOFF Jacques et NORA Pierre, Faire de l'histoire - nouveaux objets, Editions Gallimard, Paris, 1974

LEFEBVRE Georges, La naissance de l'historiographie moderne, Editions Flammarion, Paris, 1971

VEYNE Paul, Comment on écrit l'histoire - essai d'épistémologie, Editions du Seuil, Paris, 1971

OUVRAGES SUR LE THEATRE

ARTAUD Antonin, Le théâtre et son double, Editions Gallimard, Paris, 1964

BABLET Denis et JACQUOT Jean, Les voies de la création théâtrale - 5, Editions du CNRS, Paris, 1977

BRECHT Bertolt, Petit organon pour le théâtre, Editions de l'Arche, Paris, 1970

BRECHT Bertolt, Ecrits sur le théâtre 1, Editions de l'Arche, Paris, 1972

BRECHT Bertolt, Mother Courage and her children, Methuen, Londres, 1980

BRECHT Bertolt, The Life of Galileo, Oxford University Press, Calcutta, 1977

BRADBY David, Modern French Drama 1940-1980, Cambridge University Press, Cambridge, 1984

COUZY Daniel et REY Alain, Le théâtre, Editions Bordas, Paris, 1980

DORT Bernard, Théâtre public - essais de critique 1953-1966, Editions du Seuil, Paris, 1967



DORT Bernard, Théâtre réel - essais de critique 1967-1970, Editions du Seuil, Paris, 1971

DORT Bernard, Théâtre en jeu - essais de critique 1970-1978, Editions du Seuil, Paris, 1979

ESSLIN Martin, Brecht - a choice of evils, Methuen, Londres, 1984

ESSLIN Martin, Brecht - the man and his work, The Norton Library, New York, 1974

GOUHIER Henri, Le théâtre et l'existence, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1980

MITTERRAND Henri, Littérature & langages - 1, le langage, le théâtre, la parole et l'image, Editions Fernand Nathan, Paris, 1975

MITTERRAND Henri, Littérature & langages - 1, Fichier du professeur, Editions Fernand Nathan, Paris, 1975

THOSS Michaël et BOUSSIGNOL Patrick, Brecht pour débutants, Editions de la Découverte, Paris, 1985

UBERSFELD Anne, Lire le théâtre, Editions Sociales, Paris, 1977

WILSON Edwin, The theater experience, McGraw-Hill Book Company, New York, 1976

OUVRAGES SUR LE CINEMA

BAZIN André, Qu'est-ce que le cinéma? N°1 - Ontologie & langage, Editions du CERF, Paris, 1958

BRAUDY Léo & DICKSTEIN Morris, Great Film Directors - A Critical Anthology, Oxford University Press, New York, 1978

BOUSSINOT Roger, L'encyclopédie du cinéma, Bordas, Paris, 1980

CHATEAU D., GARDIES A., JOST F., Cinéma de la modernité: films, théories, Editions Klincksieck, Paris, 1981

- CLAIR René, Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui, Gallimard, Paris, 1970
- CLOUZOT Claire, Le cinéma Français depuis la Nouvelle Vague, Editions Fernand Nathan, Paris, 1973
- DANIEL Joseph, Guerre et cinéma, Editions Armand Colin, Paris, 1972
- FERRO Max, Film et histoire, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984
- JEANCOLAS Jean-Pierre, Le cinéma des Français - La Ve République 1958-1978, Editions Stock, Paris, 1979
- KNIGHT Arthur, The liveliest art - a panoramic history of the movies, New American Library, New York, 1979
- LACOURBE Roland, Nazisme et seconde guerre mondiale dans le cinéma d'espionnage, Henri Veyrier, Paris, 1983
- METZ Christian, Essais sur la signification au cinéma, Tomes 1 & 2, Editions Klincksieck, Paris, 1983 et 1986
- MITTERRAND Henri, Littérature & langages - 3: le roman, le récit non romanesque, le cinéma, Fernand Nathan, Paris, 1975
- MITTERRAND Henri, Littérature & langages - 3: Fichier du professeur, Fernand Nathan, Paris, 1975
- MORIN Edgar, Le cinéma ou l'homme imaginaire - Essai d'anthropologie sociologique, Les Editions de Minuit, Paris, 1956
- NOGUEZ Dominique, Cinéma: théorie, lectures, Editions Klincksieck, Paris, 1973
- RASKIN Richard, Film Terminology, Aarhus University Press, 1986
- SORLIN Pierre, Sociologie du cinéma - ouverture pour l'histoire de demain, Aubier Montaigne, Paris, 1977
- VOGEL Amos, Le cinéma art subversif, Buchet/Chastel, Paris, 1977
- WELCH David, Propaganda and the German cinema 1933-1945, Clarendon Press, Oxford, 1983

REVUES & ARTICLESSur l'Affiche Rouge

L'Avant-Scène Cinéma, N°174, 15 octobre 1976

Sur l'"Affaire Manouchian"

ALLIER Irène, Un bandeau sur l'Affiche Rouge, Le Nouvel Observateur, N°1073, 1er au 6 juin 1985

ALLIER Irène, Les vengeurs sublimes de la M.O.I., Le Nouvel Observateur, N°1077, 28 juin au 4 juillet 1985

COURTOIS Stéphane, Des héros bien encombrants, Le Nouvel Observateur, N°1077, 28 juin au 4 juillet 1985

COURTOIS Stéphane, L'énigme du Service B, Le Nouvel Observateur, N°1078, 5 au 11 juillet 1985

COURTOIS Stéphane, Les communistes et la Résistance, Le Nouvel Observateur, N°1078, 5 au 11 juillet 1985

DEYMARD Christine, Des résistants pas catholiques, Le Nouvel Observateur, N°1073, 31 mai au 6 juin 1985

GIROUD Françoise, L'histoire à bout portant, Le Nouvel Observateur, N°1077, 28 juin au 4 juillet 1985

JULLIARD Jacques, Editorial, La deuxième mort de Manouchian, Le Nouvel Observateur, N°1074, 7 au 13 juin 1985

MALaurIE Guillaume, Affaire Manouchian: et si on ouvrait les archives, L'Express, 28 juin au 4 juillet 1985

MAMY Georges, Ils étaient des nôtres, Le Nouvel Observateur, N°1077, 28 juin au 4 juillet 1985

RIOUX Lucien, Entretien avec Charles Tillon, Le Nouvel Observateur, N°1082, 2 au 8 août 1985

Généralités

BURGELIN Henri, Les succès de la propagande nazie,
L'Histoire, N°104, octobre 1987

Cinéma & langues vivantes, dans la collection
"Audiovisuel et informatique, CIEP, Sèvres, juillet 1986

Historia, Numéro spécial, N°354 bis

WEBER Alain, Idéologies du montage ou l'art de la
manipulation, Cinémaction, N°23

A N N E X E S

Co-production	Z-PRODUCTIONS-I.N.A.
Scénario	FRANK CASSENTI RENE RICHON
Réalisation	FRANK CASSENTI
Musique	JUAN CEDRON ET CARLOS CARLSEN
interprétée par le	CUARTETO CEDRON

INTERPRETATION

Missak Manouchian	ROGER (ROGELIO) IBANEZ
Marcel Rayman	PIERRE CLEMENTI
Joseph Boczov	LASZLO SZABO
Olga Bancic	MAÏA WODESKA
Méliné Manouchian	MALKA RIBOWSKA
Celestino Alfonso	MARIO GONZALES
Goebbels et le professeur de musique	ALAIN SALOMON
Spartaco Fontano	JULIAN NEGULESCO
Alexandre Jar	JEAN LESCOT
La mère de Celestino	LOUBA CHAZEIL
Thomas Elek	JONATHAN SUTTON
Abraham	JACQUES RISPAL
Dolorès Bancic	SILVIA BADESCO
Officier allemand	GEORGES SER
Amie de Raymar	ANICEE ALVINA
Le couple d'Italiens : Lucia et Giancarlo	MONY REY ET GUY MAIRESSE
Rino Della Negra	BRUNO LA BRASCA
Roger Rouxel	ERIC LABOREY
Premier couple de motards	POUSSINE MERCANTON NICOLAS SERREAU
Deuxième couple de motards	MAX MOREL
Petit Louis (et Cesare Luccarini)	VALERIE MAIRESSE
Son amie	SIMON RIBOWSKA
Petit Polichinelle	PHILIPPE HOTTIER
Polichinelle (et Philippe, le metteur en scène)	DOMINIQUE VALENTIN
Lou	J. CL. PENCHENAT
Grand Gestapiste	MAXIME LOMBARD
Petit Gestapiste	CLAUDE MERLIN
Emeric (Imre) Glasz	LOUIS MERINO
Arpen Lavitian	BRUNO MOYNOT
Jonas Geduldig	MARIO SANTINI
Antoine Salvadori	JEAN-FREDERIC DUCASSE
Wolf Wajsbrot	ALBERT PALMA
Szlama Grzywacz	JEAN MOURAT
Stanislas Kubacki	ARMAND WANHOUN
Léon Goldberg	PIERRE SAMOS
Georges Cloarec	CHRISTIAN PETHIEU
Willy Szapiro	SERGIO MAGGIANI
Maurice Fingerchwajg	GERARD UZE
Amedeo Usseglio	NORBERT ZAUBERMANN
Salek Bot	

Une violoniste	SANDRINE BRISSON
Robert Witchitz	GUY COUDRAY
La mère Elek	CATHERINE RETHI
Le père Elek	SERGE COURSAN
Une déportée	HUGUETTE FAGET
Méliné (1934)	JENNY FERREUX
Les amies de Méliné	NATHALIE KERYAN
	MADELEINE CARPENTIE
Soldats allemands	JEAN-PIERRE BOUIN
	PHILIPPE NAHOUN
Musiciens russes	OLGA, IVAN, STEPHANE, KIRIL

EQUIPE TECHNIQUE

Producteur Exécutif	JEAN-SERGE BRETON
Assisté de	HELENE VAGER
Chef Opérateur	PHILIPPE ROUSSELOT
Cadreur	CHRISTIAN BACHMANN
Assistant	BERTRAND CHATRY
2ème équipe	JEAN-PIERRE BAUX, FRANK VAGER
Ingénieur du son	ALIX COMTE
Perchman	CLAUDE BERTRAND
Mixage	PAUL BERTAULT
Montage	ANNIE M. MERCIER
Assistants	DOMINIQUE ROYE
	MONA FILLIERES, ANNIE BLOT
Assistants mise en scène	JEAN-LOUIS LAPASSET
	JACQUES ARHEX, BERNADETTE LOMBARD
Script	PATRICIA ARDOUIN
Photographe	CLAIRE LUSSEYRAN
Directeur de production	JEAN-MARIE RICHARD
Assisté de	DIDIER BRUNER, PHILIPPE MASLIAH
	CATHERINE CARRE
Attachée de presse	MONIQUE ASSOULINE
Costumes	JOSIANE BALASKO
Décors	YVES OPPENHEIM
Maquillages	REIKO KRUCK
Assistée de	ANNIE BOCAGE
	CHRISTINE SWARTZ
Eclairage Machinerie	JEAN-PIERRE BARONSKI, ANDRE CANDA
Laboratoires	L.T.C. - ST-CLOUD
Auditorium	AUDITEL
Générique	JEAN-NOËL DELAMARE
Dimension écran	1,66 - TOURNÉ EN SUPER 16 mm ET GONFLÉ EN 35 mm.
Date de tournage	3 SEMAINES EN SEPTEMBRE 1975
Durée	1 H 29
Première mondiale	FESTIVAL D'AVIGNON 1976
Sortie à Paris prévue en automne 1976.	

© L'Avant-Scène du Cinéma 1976. Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'U.R.S.S.



Affiche originale
apposée sur les murs
en France pendant
l'occupation.

L'AFFICHE ROUGE

Découpage après montage définitif et dialogues in-extenso.

Après deux cartons : l'un indiquant les coproducteurs, l'autre mentionnant que « ce film a obtenu le prix Jean Vigo », l'écran reste noir tandis que débute un dialogue entre des acteurs du film.

MARIO/ALFONSO (*off*). Ecoutez, n'oubliez pas que tout cela s'est passé il y a un peu plus de trente ans ; la plupart d'entre nous n'étaient pas nés. (1)

LASZLO/BOCZOV (*off*). Trente ans, ce n'est pas si lointain, on n'a pas eu le temps d'oublier pourquoi ils sont nés et pourquoi ils sont morts.

Début musique à la guitare.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*off*). Non, ce que je me demandais, c'est comment nous allons parler d'eux, les représenter ; nous ne savons presque rien sur eux.

LASZLO/BOCZOV (*off*). Au fond, c'est simple... Ils étaient des hommes et des femmes, comme nous !...

ROGELIO/MANOUCHIAN (*off*). Non, justement, pas comme nous ! Même si leur combat ressemblait au nôtre...

LASZLO/BOCZOV (*off*). Nous partirons des faits historiques et leur histoire sera la nôtre.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*off*). Reprenons au début...

Campagne - extérieur jour - Séquence 1

Plan grand ensemble sur un paysage ensoleillé (2). Au fond, un groupe d'hommes débouche d'un bois

(1) Quand un comédien parle ou agit au présent — 1976 — nous le désignons par son prénom suivi du nom (ou du prénom dans le cas d'Olga Bancic) du personnage qu'il incarne dans le passé (1943-44).

(2) Ce premier plan est un long plan séquence qui s'achève avec la scène.

dans une clairière. Un officier allemand, quelques gardes et leurs prisonniers cheminent lentement vers nous. La guitare fait place aux violons auxquels se mêlent des chants d'oiseaux (3).

ROGELIO/MANOUCHIAN (*off*). Le 21 février 1944, vingt deux hommes, des partisans immigrés, étaient fusillés au Mont Valérien par les Allemands. La seule femme de leur groupe fut exécutée à la hache dans une prison de Stuttgart quelques mois plus tard. (*un temps ; panoramique de haut en bas recadrant la colonne d'hommes en plan général, plongée. Ils se dirigent vers la gauche. Suite off.*) Fresnes, 24 février 1944. Ma chère Méliné, ma petite orpheline bien aimée. Dans quelques heures, je ne serai plus de ce monde. Cela m'arrive comme un accident dans ma vie. (*cadrés en plan moyen, les Allemands; puis les prisonniers sortent du champ un à un. Les condamnés sont graves. Certains tiennent les revers de leur manteau serrés contre eux. Imre Glasz est si faible qu'il doit être soutenu par un de ses camarades. La marche est très lente. Off.*) Je n'y crois pas, et pourtant, je sais que je ne te verrai plus jamais... Que puis-je t'écrire ? Tout est confus en moi, et bien clair en même temps. Je m'étais engagé dans l'Armée de Libération en soldat volontaire, et je meurs à deux doigts de la victoire et du but. Bonheur à tous ceux qui vont nous survivre et goûter la douceur de la liberté et de la Paix de demain. Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand. (*Manouchian, précédé par Rayman et suivi par Fontano,*

(3) Les éléments filmiques interviennent progressivement : d'abord la parole, dans le présent, à propos du film à faire (nous ne savons pas encore qui parle) ; puis les accords de guitare qui précèdent la musique-film (celle du Cuarteto Cedron) annonçant l'image.

L'image, le passé, c'est d'abord un paysage, puis une file de personnages encore anonymes ; un profil enfin, celui de Manouchian, dont on écoute le récit.

arrive à l'avant-champ. *Panoramique avec lui de droite à gauche puis immédiatement après travelling arrière le précédant. Off.*) Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité après la guerre qui ne durera plus longtemps. Bonheur à tous ! (*Manouchian est de profil, plan rapproché. Panoramique vers la gauche jusqu'à le voir de dos, parmi ses camarades. Un léger travelling avant le laisse s'éloigner puis un panoramique vers la gauche découvre les abords d'un fort où pousse une herbe très verte. Les premiers prisonniers sont déjà alignés, côte à côte, face à une mitrailleuse qu'on voit sur la droite. Les derniers arrivants sont placés par les gardes à la suite de leurs camarades. Off.*) Aujourd'hui, il y a du soleil. C'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimés que je dirai adieu à la vie et à vous tous, ma bien chère femme et mes bien chers amis. Je t'embrasse bien fort, ainsi que ta sœur et tous les amis qui nous connaissent de loin ou de près. Je vous serre tous sur mon cœur. Adieu. Ton ami, ton camarade, ton mari. Michel Manouchian (4).

Le mouvement de caméra arrive à un plan d'ensemble des 22 condamnés, trois-quarts face. Devant eux, cinq soldats allemands (de dos), pointent leurs fusils.

UN PRISONNIER (*il chante La Marseillaise*). Le jour de gloire est arrivé. (*Les Allemands font demi-tour et sortent du champ par la droite.*) / Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé.

Manouchian lève le poing gauche. Premier carton de générique (rouge sur fond noir) et début musique orchestre.

Séquence 2 Cartoucherie de Vincennes - extérieur jour (5)

Plan rapproché de Méliné, femme d'une cinquantaine d'années. Son visage souriant est encadré par des cheveux roux, mi-longs. Derrière elle, on aperçoit un orchestre, et les abords de la Cartoucherie.

MELINE. Alors, vous voulez faire une pièce de théâtre sur l'Affiche Rouge ?

MARIO/ALFONSO (*gros plan sur lui, trois-quarts face*). Oui, un spectacle...

Carton portant le titre du film, puis retour sur Méliné en plan américain serré.

MELINE. Par où commencer ?

LASZLO/BOCZOV (*gros plan sur lui, de face*). On aimerait que vous racontiez l'histoire de ces hommes.

MELINE (*off*). Oui, mais l'histoire avec un petit h (*gros plan sur elle de face*) ou l'Histoire, avec un grand H ? Parce que vous savez, dans l'Histoire avec un grand H..., (*plan de Laszlo Szabo, attentif. Off.*) il n'y a pas beaucoup de place pour les immigrés ! (*carton de générique concernant le scénario puis gros plan de Méliné.*) Alors, il y a les faits, bien sûr... Un groupe de partisans étrangers, vingt deux hommes et une femme... (*gros plan de Maia Wodeska écoutant Méliné, vers la gauche. A part la musique, on entend aussi des bruits de marteau. Off.*) sublimes... qui ont été fusillés par les Allemands un jour de février 1944. (*carton de l'équipe technique. Off.*) Mais dis-moi (*plan sur elle, regard vers la droite*) qui va faire le rôle de Manouchian ?

MARIO/ALFONSO (*off*). C'est Rogelio Ibanez (*elle se tourne vers la gauche. Gros plan de Mario Gonzales, de profil. Il indique du doigt Roger Ibanez.*) Là-bas, sur l'échelle. C'est un comédien basque (6). *Plan rapproché d'Ibanez. Il accroche un accordéon*

(4) C'est le texte authentique de la lettre de Manouchian.

(5) Le Théâtre du Soleil et ses abords à la Cartoucherie de Vincennes constituent le principal décor du film.

(6) Rogelio est le nom basque correspondant à Roger. Ibanez est également un militant pour la cause basque.

ouvert de papier crépon sur une branche Il se tourne vers nous.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*à la cantonnade*). Ça va comme ça ?

ALAIN (*off*). Non, ça va pas du tout, il y a les feuilles...

ROGELIO/MANOUCHIAN (*défi moqueur*). Ah, ça va pas comme ça ?

ALAIN (*off*). Non.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*en riant, il se coiffe du papier. Goguenard*). Et comme ça ?

Il provoque des rires off, puis enlève son chapeau comique. Carton relatif à la musique.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*bon enfant ; off*). Bon, ben on va le changer de place...

MELINE (*gros plan sur elle, de profil*). Mais pourquoi toute cette publicité, aux actualités à la radio, dans les journaux ? (*elle se tourne face à nous ; elle ponctue ses phrases par un geste de son index tendu.*) C'est de cela aussi qu'il faudra parler dans votre pièce (*elle baisse les yeux. Carton indiquant le producteur exécutif, puis plan rapproché de Pierre Clémenti, attentif. Off.*) Et ils voulaient montrer que la résistance, c'était des étrangers (*gros plan sur elle, de face*) des mêtèques, comme ils disaient. Ils disaient (*animée*) : « Regardez, voilà l'armée du crime, des Juifs, des rouges, payés par Londres et par Moscou » (*elle baisse les yeux et devient pensive.*) Oui, alors, je vous disais que nous étions fin 43 et que les Allemands perdaient du terrain partout (*gros plan de Laszlo Szabo, attentif. Off.*) sur le front russe surtout, et même en France (*retour sur elle*) la Résistance portait des coups terribles... des attentats (*carton : la réalisation. Off.*) des déraillements. (*gros plan sur Maia Wodeska. Off.*) Nous, on n'avait plus rien à perdre, on se battait...

CARTON :

« Ils étaient 20 et 3 quand les fusils fleurirent
20 et 3 qui donnaient leur cœur avant le temps ».
Aragon.

MELINE (*off*). Vous n'avez pas idée...

Hangar - intérieur jour - Séquence 3

Plan d'ensemble d'une grande salle qui pourrait se situer dans une prison allemande (7). La lumière du jour pénètre par de hautes fenêtres percées dans le mur le long duquel sont alignés plusieurs prisonniers. Ils sont gardés par des Allemands en uniforme. Au fond, on aperçoit un groupe plus compact, et des projecteurs. C'est là que se trouve l'officier allemand.

OFFICIER ALLEMAND. Wasjbrot (*il épelle*) W, A, S, J, B, R, O, T. Wolf. (*lent travelling avant sur lui, le cameraman assis à ses côtés prenant des images des prisonniers plaqués un à un contre le mur, dans la lumière des projecteurs, et un journaliste français vêtu d'un long imperméable mastic, qui prend des notes sous la dictée de l'officier.*) Juif polonais, 18 ans. Mettez un attentat, trois déraillements.

OPERATEUR (*après avoir coupé le moteur de la caméra*). C'est bon (8).

Un garde allemand tire Wasjbrot par le bras, vers la droite, et le place dans le rang des prisonniers. Un autre place le suivant dans la lumière, en l'extrayant des prisonniers en attente qui forment un groupe, à gauche. Le travelling continue. Même jeu.

OFFICIER ALLEMAND. Geduldig, Jonas. Juif polonais. Ne le mettez pas sur l'affiche.

OPERATEUR. C'est bon.

Lorsque le prisonnier suivant est mis en place, on

(7) En fait, ce hangar se trouve également à la Cartoucherie où il sert habituellement de manège.

(8) Les Allemands ont effectivement tourné un film de propagande.

photo 1 page 6

photo 2 page 6

photo 3 page 9

passer derrière les projecteurs pour cadrer la scène en plan moyen. Au premier plan, de dos, l'opérateur, face au jeune Résistant, en pardessus, visage fermé. A gauche, de profil, l'officier allemand, et à droite le journaliste.

OFFICIER ALLEMAND. Thomas Elek. (à l'opérateur.) Attendez ! (aux gardes.) Mettez-lui une clef dans la main. (un garde apporte une clef anglaise à Elek et lui fait plier le bras de manière à la mettre bien en évidence. A Elek.) Regardez la caméra. (plan rapproché du jeune homme. Off.) Mettez-le dans les dérailleurs. Huit déraillements (9).

OPERATEUR (retour au plan précédent ; un photographe s'approche du jeune homme pour prendre un cliché). C'est bon.

Un garde tire Elek par le bras. Plan américain du suivant. Travelling latéral et panoramique avec lui, le cadrant en plan américain serré de face lorsqu'on l'adosse au mur. Il semble plus décontracté et a un regard de défi à l'appel de son nom. La caméra est en amorce, l'officier de trois-quarts dos.

OFFICIER ALLEMAND. Fontano. (un garde replace Fontano qui n'avait pas gardé la pose. L'officier se tourne de profil, vers le journaliste hors champ.) Communiste italien. Douze attentats.

Il tire une bouffée de sa cigarette, puis la jette.

OPERATEUR (off). C'est bon.

On tire Fontano hors champ. Le mur éclairé reste vide un moment, puis est occupé par un grand gailard, col de chemise fermé, yeux baissés.

OFFICIER ALLEMAND. Roger Rouxel, 18 ans. Français. (le jeune homme regarde intensément l'officier.) Ne le mettez pas sur l'affiche.

OPERATEUR (off). C'est bon.

On tire Rouxel hors champ. Plan américain large du suivant qu'on amène face à la caméra (travelling latéral) jusqu'au cadrage précédent. Une main le place bien droit contre le mur.

OFFICIER ALLEMAND. Celui-là, c'est Alfonso. Vous mettez (contre-champ : gros plan de la caméra et de l'opérateur qui déclenche le moteur. Off.) Espagnol. Rouge. Sept attentats.

Plan rapproché d'Alfonso, de face. Il est très brun, le regard dur.

OPERATEUR (off). C'est bon.

Plan moyen du groupe officier, opérateur, journaliste, avec un garde.

OFFICIER ALLEMAND. Grzywacz (il épelle :) G, R, Z, Y, W, A, C, Z. (plan rapproché de Grzywacz, regard dur dans un visage émacié. Il est blond et porte un manteau de cuir. Off.) Szlama. Juif polonais. Deux attentats.

OPERATEUR (off). C'est bon.

OFFICIER ALLEMAND (retour au plan moyen). Rino Della Negra. (plan rapproché de cet homme jeune, plutôt mince, brun. Il porte une veste sur une chemise ouverte. Off.) Un autre italien. 19 ans. Celui-là, ne le mettez pas sur l'affiche (retour au plan moyen ; au journaliste.) Il vaut mieux insister sur les juifs polonais et hongrois.

OPERATEUR. C'est bon.

Plan général : on pousse un autre homme vers la caméra (panoramique) devant laquelle il arrive en plan moyen. Il jette un regard haineux au journaliste. Son allure est fière et hautaine.

OFFICIER ALLEMAND. Marcel Rayman. 21 ans. Juif polonais. (Rayman sourit ironiquement.) C'est un des tueurs les plus dangereux.

JOURNALISTE (à l'opérateur). Ne tournez pas, il sourit, c'est pas bon.

Un garde armé repousse durement le jeune homme contre le mur, mais il persiste dans son attitude désinvolte, une main dans la poche de son long veston gris à fines rayures blanches.

OFFICIER ALLEMAND (à un garde hors champ). Donnez le pistolet...

On tend à l'officier une arme qu'il prend puis donne à Rayman. L'Allemand place la main tenant le pistolet bien en vue. Plan rapproché du prisonnier, de face, l'arme levée devant lui à hauteur du menton.

JOURNALISTE (off). Moteur !

OFFICIER ALLEMAND (off). Treize attentats.

OPERATEUR (gros plan sur lui et l'objectif). C'est bon.

Plan moyen axé sur Rayman. L'officier lui reprend le pistolet puis il est tiré hors champ par un garde. Plan américain du groupe qui attend. On y reconnaît Manouchian et Boczov ou un garde amène devant la caméra (panoramique et travelling latéral.) Il arrive contre le mur en plan américain. Plus âgé que les précédents, il a des cheveux noirs bouclés, le front bas et le visage fermé. Il porte un pardessus et un gros cache-nez de laine. En premier plan, de profil, l'officier allemand.

OFFICIER ALLEMAND. Celui-là, c'est Boczov (gros plan de l'opérateur. Off.) B, O, C, Z, O, V. (retour à Boczov, plan rapproché. Off.) Juif hongrois, chef dérailleur. (plan moyen du groupe axé sur l'opérateur.) Vous mettez vingt attentats.

OPERATEUR. C'est bon.

Plan rapproché de Manouchian, à côté d'Olga et d'un garde allemand qui le mène vers la caméra (panoramique et travelling) tandis que l'officier parle au journaliste qu'on voit en amorce à droite. Manouchian a le visage marqué, une barbe de deux jours, les cheveux châtain en bataille, le col de chemise ouvert. Son regard est grave.

OFFICIER ALLEMAND (off). Manouchian. Arménien. Vous mettez chef de bande, en grosses lettres en bas de l'affiche. 56 attentats, 50 morts, 600 blessés.

JOURNALISTE (il répète et note). 50 morts... 600 blessés.

OPERATEUR (off). C'est bon.

Une main tire Manouchian hors champ. Plan général sur le fond de la salle. On amène maintenant la jeune femme (panoramique) vers le caméraman en premier plan. Le mouvement s'arrête sur un plan général axé sur Olga, devant le mur éclairé. Le photographe prend un cliché.

OFFICIER ALLEMAND. C'est elle, la Roumaine.

Plan rapproché de Olga, très digne. Elle porte une robe grise. Ses cheveux bruns sont bien coiffés et ses lèvres peintes en rouge.

JOURNALISTE (off). Olga Bancic.

OFFICIER ALLEMAND (off). Oui. Evidemment, ne la mettez pas sur l'affiche. Pas une femme. (elle baisse les yeux ; retour au plan général.) Ce n'est pas bon.

Le garde tire Olga. Travelling latéral vers la droite découvrant la rangée de prisonniers. L'officier et le journaliste avancent vers nous (travelling arrière et panoramique). L'Allemand feuillette les notes.

OPERATEUR. Coupez !

OFFICIER ALLEMAND (au journaliste attentif). Faites que l'affiche soit rouge. Cette affiche doit faire peur. Et le rouge fait peur !

Ils sortent du champ. On reste sur les prisonniers que les gardes poussent à leur suite, vers la droite. Ils sortent tous du champ. On distingue encore, au fond, l'opérateur et le photographe qui allume une cigarette.

(9) La pose d'Elek avec la clef anglaise est un épisode authentique qui faisait partie de la mise en scène allemande.

Séquence 4

Cartoucherie - extérieur jour

Plan d'ensemble d'une allée de la Cartoucherie (10). Venant du fond un homme petit, plutôt rond, le front très dégarni, avance vers nous. Il porte un pardessus et tient à la main un panier d'osier dans lequel on distingue un grand pain. Le visage radieux, il semble reconnaître quelqu'un hors champ et fait un signe de la main. Méliné, de dos, entre dans le champ par l'avant droit et s'exclame.

MELINE (joie mêlée de surprise). Abraham !

Ils se rencontrent et s'embrassent.

ABRAHAM. Bonjour Méliné.

MELINE (elle lui prend la main et accompagne sa marche vers nous, joyeuse). Oh, Abraham ! Tu es là !... Je ne savais pas que tu devais venir.

ABRAHAM (panoramique vers la droite avec eux). Tu sais qui j'ai retrouvé l'autre jour ?

MELINE. Dis-moi, ta femme a pas pu venir ?

ABRAHAM (ils s'arrêtent ; plan américain). Non, elle a pas pu venir... Dis-moi, tu sais qui j'ai rencontré l'autre jour ?

MELINE (elle le prend par le cou, lui caresse les cheveux dans un élan d'affection ; il essaie de se faire entendre en vain). Laisse-moi te regarder... Tu as encore perdu tes cheveux depuis le mois dernier... Ça s'arrange pas !...

ABRAHAM (un peu impatient ; des personnes passent derrière eux, on entend des coups de marteau). Ecoute-moi... Tu sais qui j'ai rencontré l'autre jour ?

MELINE (désignant le panier). Oui. Mais qu'est-ce que c'est là que t'as dans ton panier ?

ABRAHAM (très impatient). Oui... Mais ça c'est pour le pique-nique ! Ecoute, laisse-moi parler, sinon, je m'en vais... Tu sais qui j'ai rencontré l'autre jour ?

MELINE (jeu de la gaminerie). Mais dis... Il y a quelqu'un qui t'empêche de parler ?.. Moi !?... Regarde ! (elle le prend par l'épaule et le tourne vers la droite. Panoramique avec leur regard. On découvre deux jeunes femmes qui minaudent, devant un vestiaire portant des costumes. Plan moyen des quatre.) Regarde, il y a mes copines qui sont là. Ah ! Ce que je suis contente ! (les amies de Méliné semblent très heureuses de la retrouver. Elles admirent sa robe, et les trois femmes échangent quelques mots en arménien. Méliné rit, puis entraîne les trois autres vers la droite.) Allez venez... Venez, je vais vous présenter... (panoramique avec eux et léger travelling avant au moment où entre dans le champ Laszlo Szabo, un vélo à la main. Ils s'arrêtent. Plan américain.) Monsieur ! C'est vous qui jouez Boczov ?

LASZLO/BOCZOV. Oui. (11)

MELINE (se tournant vers Abraham). Abraham, tu te rappelles de Boczov ?

ABRAHAM. Mais bien sûr... dans les Brigades internationales, en Espagne !

LASZLO/BOCZOV (à Abraham, vivement intéressé). Ah ! Vous l'avez connu ! ?

ABRAHAM (il serre chaleureusement la main tendue par Laszlo). Oui, très bien !

LASZLO/BOCZOV. Oh ! Je suis heureux de vous connaître.

MELINE (à Laszlo). Mais... Qu'est-ce que vous allez faire avec la bicyclette ?

LASZLO/BOCZOV. Ben... Je dois m'en aller... Excusez-

moi ! A bientôt. Au revoir !

MELINE. Au revoir !

Boczov s'éloigne vers la gauche. Un panoramique avec lui élimine Abraham et Méliné.

ABRAHAM (à Méliné). Tu sais, (off) c'était un des meilleurs spécialistes de l'explosif, pour les sabotages, en Espagne...

On laisse sortir Laszlo du champ et on voit arriver vers nous, en plan général, une femme d'aspect modeste, manteau gris, cheveux presque blancs. Panoramique avec elle vers la droite, retrouvant Méliné et Abraham.

MELINE (off). Ah ! Oui (sur elle) je m'en souviens !... Bon, ben viens... On va s'installer là-bas...

Méliné et son groupe s'éloignent vers le fond. Le panoramique avec la femme découvre un emplacement de la Cartoucherie où des personnages de Commedia dell'Arte répètent sur une estrade. La femme s'arrête (premier plan, de dos) et regarde le duel comique que livre Arlequin. A côté, d'elle, un comédien balaye. Un homme entre dans le champ par la gauche, regarde un moment la scène et pose, sur un coin de l'estrade, le paquet qu'il tenait à la main. Il interrompt les comédiens :

GIANCARLO. Scusate mi. Ma... ma que fate ?

MARIO/ALFONSO (il se lève du fond de l'estrade ; les comédiens regardent l'homme, Arlequin ôte son masque.) Teatro. Si si.

GIANCARLO. Siete Italiani ?

MARIO/ALFONSO. No, no. Vous vous êtes un invité ?

GIANCARLO. Oui. Le pique-nique, où est-ce ?

MARIO/ALFONSO (il indique un endroit vers la droite). C'est là-bas...

GIANCARLO. Merci.

Il fait quelques pas vers la droite.

MARIO/ALFONSO (le rappelant). Eh ! Vous oubliez le...

Il désigne le paquet que l'invité revient chercher. En premier plan, une jeune fille arrive, l'air affairé. Elle porte plusieurs costumes dans les bras. La femme d'un certain âge se tourne vers elle et l'arrête. Elles sont en plan américain.

MME ALFONSO. S'il vous plaît, Mademoiselle !

JEUNE FILLE. Oui ?... (12)

MME ALFONSO (voix humble et incertaine). On m'a dit de venir... Je suis Madame Alfonso. Mon fils, Celes-tino, était dans l'Affiche Rouge...

JEUNE FILLE (très aimable). Mais bien sûr... Attendez ! (elle se tourne vers la droite et appelle en criant.) Mario !... (un temps, Mario entre dans le champ par la droite.) Mario, viens voir ! C'est Madame Alfonso... (à la femme.) C'est lui qui va jouer le rôle de votre fils... Bon, ben je vous laisse.

Elle sort en courant vers la gauche.

MARIO/ALFONSO. Bonjour Madame.

MME ALFONSO. Bonjour Monsieur.

Travelling circulaire sur Mario et Mme Alfonso qui avancent vers la droite.

MARIO/ALFONSO (ton d'excuse). Je ne lui ressemble pas beaucoup...

Panoramique puis travelling avant cadrant les deux de dos et les suivant.

MME ALFONSO. Oh ben... Il était un peu plus grand que vous...

MARIO/ALFONSO. Venez, que je vous présente les autres.

(10) Début d'un long plan séquence tourné à la grue.

(11) Laszlo Szabo, ainsi que les autres comédiens à double rôle, porte les mêmes vêtements dans les scènes du présent et celles du pas-

(12) On verra par la suite que cette comédienne, Anicée Alvina, que nous appelons ici « jeune fille », joue le rôle de l'amie de Rayman.

On découvre l'emplacement de la Cartoucherie préparé pour le pique-nique. De nombreuses personnes sont déjà là, invités et comédiens.

MME ALFONSO. Mais, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que vous faites ici ?

MARIO/ALFONSO (*il la guide par le coude*). On prépare une fête, parce qu'on va faire un spectacle sur l'Affiche Rouge. C'est pour ça qu'on vous a conviées...

Il l'entraîne vers la gauche. La caméra panote. Travelling vers la droite, sur un groupe d'invités puis sur Roger Ibanez qui monte à une échelle afin d'accrocher des guirlandes dans un arbre (plan rapproché, contreplongée.) Musique piano. (13) Mouvement tournant autour de Rogelio sur l'échelle. Un comédien lui tend les guirlandes.

COMEDIEN. Oui, alors, tu me disais ?...

MANOUCHIAN. Oui... Je disais... C'était un dimanche d'avril 1937. On était parti à Nogent par le train et... Je m'en souviens, on s'était dit : tiens ! C'est le premier jour de l'été ! (*il appuie son coude à l'échelle et le menton sur sa main. Un léger panoramique vers le bas recadre mieux son interlocuteur.*) Et, ce même jour, on bombardait systématiquement Guernica. Pour nous tous, ça a été le cri d'alerte... C'était un cri d'un peuple qui... qui appelait d'autres peuples. L'avenir de la liberté se jouait là-bas. Alors d'Europe, d'Amérique, du monde entier, des gens sont partis vers l'Espagne. (*plan général de Boczov qui, sur une route de campagne, à la sortie de la forêt, pousse son vélo. Musique Cuarteto Cedron. Off.*) Certains... beaucoup... ont fait des centaines et des milliers de kilomètres à pied pour rejoindre les Brigades internationales. (*Boczov s'approche d'un jeune paysan auquel il demande son chemin. (14) Mais ses paroles sont couvertes par celles de Manouchian. Off.*) Parmi eux, Boczov... Tiens, là-bas, tu vois, celui qui parle. (*plan de Geduldig qui avance d'un pas décidé vers nous. Il tient un balluchon à la main. Travelling arrière le précédant. Il cueille une pomme qu'il commence à manger tout en marchant, puis un panoramique l'accompagne quand il va cueillir un autre fruit. Off.*) Tu vois, il y a aussi Jonas Geduldig, c'est un fils d'ouvriers polonais. A 19 ans, il s'engage dans les Brigades et en 42, il rejoint les unités de la Résistance immigrée. (*Plan américain d'Alfonso sortant de derrière un tas de pierres. Panoramique vers la gauche le cadrant de profil. Il tient un paquet et porte un béret basque. Il s'accroupit pour recueillir l'eau sortant d'un tuyau puis la passe sur son visage. Il regarde la caméra. Off.*) Il y a aussi Celestino Alfonso, lieutenant dans l'armée républicaine. Il entre dans la Résistance pour continuer le combat commencé en Espagne.

Faisant volet, gros plan d'une esquisse de Hitler, sur un panneau porté par deux hommes. (15) Les hommes sortent du champ par la gauche, découvrant des danseurs qui évoluent sur une musique russe. Quelques personnes sont assises sur un banc à droite (plan général). L'accordéoniste se mêle aux danseurs. Panoramique avec lui. On découvre Rogelio et le comédien Alain Salomon assis. Le musicien sort du champ et on reste sur eux. Travelling avant jusqu'à plan américain.

ROGELIO/MANOUCHIAN (*le travelling continue*). Tu vois la fille avec le corsage blanc... (*panoramique le cadrant de profil ; il désigne un point hors champ.*) C'est Olga Bancic. Elle a quitté la Roumanie à l'âge de 20 ans pour

des raisons politiques. Son mari, c'est le poète (*plan rapproché de Olga et son mari qui dansent ; l'accordéoniste est derrière eux. Off.*) Alexandre Jar.

ALEXANDRE JAR (*il désigne des yeux le ventre d'Olga*). Tu crois qu'il va bien, lui ?

OLGA. Oui, bien sûr. (*ils s'arrêtent, avantage à Olga.*) Mais pourquoi tu dis « lui » ? Ce sera une fille, j'en suis sûre...

Ils recommencent à danser, toujours suivis en plan rapproché par la caméra.

ALEXANDRE JAR. Tu l'appelleras comment ?

OLGA. Dolorès.

ALEXANDRE JAR. Comme la Passionaria ?

OLGA. Oui.

Ils sortent du champ par un mouvement tournant. La caméra panote sur une jeune femme invitée : c'est Dolorès qui les regarde danser (plan rapproché, plongée). Plan rapproché de l'accordéoniste qui tourne parmi les couples de danseurs. (16) Il sort du champ. On reste sur une jeune femme blonde et son cavalier, Cesare Luccarini, qui porte un chapeau. Plan américain large de Rayman et son amie, assis de part et d'autre d'un tonneau de vin. Ils bavardent en buvant. En premier plan, entre dans le champ l'invité italien qui sort immédiatement.

RAYMAN (*le rappelant*). Commandatore ! (*son amie remplit un verre.*) Come stai ?

Rayman fait semblant de pointer un revolver sur son interlocuteur qui revient dans le champ, les mains en l'air.

GIANCARLO. Bene. Tu ?

RAYMAN. Non e male. Un po di vino ?

La fille lui tend un verre.

GIANCARLO. Come no !

RAYMAN (*ils lèvent leurs verres et trinquent*). A la fraternita !

GIANCARLO. Beviamo ! (17) (*l'invité italien, Giancarlo, s'éloigne à reculons. Un panoramique avec lui découvre sa femme, italienne assez forte, exubérante. Elle coupe des tomates, aidée par un comédien accroupi sur une table (plan américain). Lucia, la cinquantaine, est bien habillée et porte un collier ; son mari la prend tendrement par l'épaule.*

GIANCARLO. Lucia ! Vièni, vièni ballare !

LUCIA. No. Non posso. Regarde : j'ai beaucoup à faire ! Il faut que j'ai tout faire. Il y a du retard !

COMEDIEN. Allez-y, Madame. Allez-y, on s'occupe de tout.

LUCIA (*elle lui tape amicalement le genou*). Vous, vous êtes un attore. Vous ne savez pas faire la cuisine comme moi (*un autre comédien apporte une caisse de bouteilles*) et vous ne savez pas faire la pasta. (*on entend des applaudissements off.*) Regardez votre copain, là, il ne savait pas qu'il faut mettre du sel dans la casserole...

GIANCARLO (*il lui tapote l'épaule*). Stai zita. Sois polie avec nos amis...

LUCIA. Mais je suis polie ! (*malicieuse.*) Et même si je ne suis pas polie, je sais faire la pasta, moi !

Le comédien se lève et sort du champ par la droite.

(13) Marcel Rayman joue au piano une marche républicaine des Brigades internationales de la guerre d'Espagne. Cette musique « annonce » le passé.

(14) C'est Frank Cassenti qui figure le jeune paysan.

(15) Les traits d'Hitler légèrement esquissés ici seront comme définis, étoffés, au cours du film. Ce portrait, élément de décor du spectacle sur l'Affiche Rouge, est un des signes du lieu : la Cartoucherie, et du temps : le présent, le spectacle. Sa présence dans certains plans permet de réaliser la simultanéité du présent et du passé.

(16) Aller-retour du présent au passé.

(17) Traduction du dialogue en italien :
R... Comment vas-tu ?
G. Bien, et toi ?
R. Pas mal. Un peu de vin ?
G. Mais bien sûr !
R. A la fraternité !
G. Buvons !

Giancarlo essaie d'entraîner Lucia. Il la prend par le bras.

GIANCARLO. Alors ! Andiamo ballare !

Léger recadrage avec lui vers la gauche.

LUCIA (*elle s'essuie les mains*). Aspetta, aspetta !

Il la prend par la main et ils avancent vers nous jusqu'à plan rapproché.

GIANCARLO. In giro, andiamo. (18)

Ils vont sur la piste de danse. Plan rapproché de Clémenti et de Anicée Alvina, dansant.

JULIAN (*off*). Vous dansez, Mademoiselle ? (*plan américain serré de Julian Negulesco et de Dolorès. Elle est assise. Son visage, fin et charmant, est cependant très sérieux. Lui est penché au-dessus d'elle. Elle fait « non » de la tête. En premier plan passe un couple de danseurs. Le jeune homme vient s'asseoir à côté d'elle, sur les gradins. Recadrage.*) Je peux m'asseoir ? (*elle ne répond pas ; un peu hésitant.*) Vous savez, moi, je fais partie de la troupe. (*elle le regarde.*) Je suis comédien... Je joue Spartaco Fontano. Il était Italien mais en fait, moi, je suis Roumain. (*un intérêt s'éveille dans les yeux de la jeune femme.*) ... Vous connaissez pas la Roumanie, non ?

DOLORES. Cunosc foarte bine România. (19)

JULIAN (*il met la main sur son épaule, heureux*). Vous êtes Roumaine ? !

DOLORES (*ironie gentille*). Vous êtes très très psychologue !

Plan rapproché des danseurs parmi lesquels on reconnaît Olga et son mari. Plan rapproché de l'accordéoniste ainsi que de Lucia et son mari qui dansent, très heureux. Plan américain de Méliné et de la jeune femme qui joue son propre rôle, en 1934. Elles sont assises sur les gradins. Méliné regarde la jeune femme (visage mince, écharpe rouge autour du cou), la main posée sur les siennes.

MELINE. Je vais te parler de ma rencontre avec Manouchian. (*à la caméra.*) C'était un bal comme celui-là, en 1934, il y avait un gala qui était donné par le Comité d'aide et de soutien pour l'Arménie. Moi, j'étais chargée de tenir la caisse...

Plan américain de Méliné jeune près de la caisse. La musique de danse continue. (20) Manouchian entre dans le champ, pose les mains sur la table devant laquelle se tient Méliné et se penche vers elle.

MANOUCHIAN. Vous voulez danser ?

Elle semble embarrassée. Ils se tournent tous deux vers la femme qui parle hors champ.

FEMME (*off*). Vas-y, vas-y Méliné. Vas danser avec Manouchian ! Moi, je vais tenir la caisse.

Visiblement heureuse de cette proposition, elle suit Manouchian qui la guide par la main vers la piste de danse. En arrière-plan, quelques personnes assises regardent les danseurs. Travelling latéral avec eux vers la gauche. Il l'enlace et ils commencent à tourner (plan rapproché). Derrière eux, le portrait d'Hitler dessiné pour la pièce. (21)

(18) Traduction de l'italien :

G. Lucia ! Viens, viens danser !
L. Non, je ne peux pas...
G. Tais-toi...
G. Allons danser.
L. Attends, attends !
G. Tournons, allons !

(19) Traduction du roumain :

D. Je connais très bien la Roumanie.

(20) Il y a là, en fait, un fondu enchaîné musical, sur une musique plus présente.

(21) Voir note 15.

MANOUCHIAN. Vous voulez voir la photo de la jeune fille que j'aime le plus au monde ?

MELINE 1934 (*hésitante*). Si vous voulez...

Ils s'arrêtent, tandis que les couples continuent d'évoluer autour d'eux. Manouchian sort de sa poche un petit miroir que Méliné regarde, sans comprendre.

MANOUCHIAN. Voilà.

MELINE 1934. Je ne comprends pas...

MANOUCHIAN (*il retourne le miroir*). Mais si, mais si ! Regardez bien ! (22)

Elle regarde plus attentivement, voit sa propre image se refléter et sourit. Il remet le miroir dans sa poche et l'entraîne à nouveau dans la danse, joue contre joue.

La musique du présent remplace le Cuarteto Cedron sur le plan moyen de l'accordéoniste. En premier plan, de profil, Dolorès est assise à côté de Georges Ser (qui joue l'officier allemand). Plan général axé sur Mario qu'on maquille. Assise à côté de lui, la mère d'Alfonso fait des remarques sur le maquillage tandis qu'en premier plan passent un couple de danseurs puis deux hommes portant quelqu'un assis sur une table et qui tient un parapluie ouvert. Travelling avant sur Mario.

MME ALFONSO. On dirait du vrai sang... Mais on les a tellement torturés, vous savez. Pendant tout le temps du procès, j'essayais de savoir, d'avoir des nouvelles de Celestino... (*un panoramique les cadre, elle de profil et lui de face, la regardant.*) Je lisais les journaux, j'écoutais la radio... Toute cette haine contre eux !... une fois, j'ai obtenu l'autorisation d'aller le voir, à la prison de Fresnes. Oh ! là-bas, on m'a fait attendre ! Longtemps... presque toute la journée... Pendant que j'attendais, il y a un prisonnier qui s'est mis à chanter. « Le temps des cerises », il me semble... vraiment, je ne suis plus tout à fait sûre... Alors les gardes l'ont fait taire. Eh bien, dans la prison, tous les prisonniers ont repris la chanson !... Mais j'ai pas revu Célestino...

Un comédien entre dans le champ, portant un album de photos. Il montre une page à Mario qui regarde, ainsi que la maquilleuse.

COMEDIEN. Regarde cette photo ! Les grandes mises en scène nazies, juste avant la guerre. Ça pourrait vous servir pour votre scène... Le national-socialisme instauré par Hitler devait dominer le monde pendant mille ans !...

MARIO/ALFONSO. C'est exactement l'idée de la scène. Vas le montrer à Georges.

COMEDIEN. Où est-ce qu'il est ?

MARIO/ALFONSO. Il met son costume d'officier, là-bas, derrière...

COMEDIEN (*il reprend l'album*). Bon.

Il sort du champ. La caméra continue son approche, cadrant Mario et la mère d'Alfonso en plan américain serré. La maquilleuse travaille sur la bouche. Mario met un dentier, puis on lui noircit les joues. Attentif, il a les bras croisés sur la poitrine.

MME ALFONSO. Mais... qu'est-ce que vous allez jouer maintenant ?

MARIO/ALFONSO. On va jouer une scène où Celestino est interrogé par la Gestapo.

MME ALFONSO. Vous savez... Je ne sais pas si ça peut vous intéresser, mais on m'a raconté qu'une fois, Celestino était interrogé par la Gestapo - par la police française. D'ailleurs, c'était toujours des policiers fran-

(22) Au moment où Manouchian retourne le miroir, on s'aperçoit que la jeune Méliné voyait jusqu'alors le portrait féminin dessiné sur le dos du miroir. Petit épisode authentique rapporté par Méliné Manouchian dans son livre.

çais qui interrogeaient. Je ne sais pas pourquoi, un officier lui a donné une cigarette. Celestino l'a prise, et il l'a fumée jusqu'à ce qu'il se brûle les doigts... Après, il l'a écrasée et il a dit aux officiers : « Moi j'ai fini. Vous pouvez commencer votre travail ». (23)

Séquence 5
Bureau de la Gestapo - intérieur nuit

Plan moyen axé sur l'officier allemand, de face, assis à son bureau. En premier plan, de dos, Celestino. La pièce est éclairée par une lampe qui accuse les contrastes.

OFFICIER ALLEMAND (*il lit*). « Le groupe Manouchian vise essentiellement à soumettre le monde entier à la terreur rouge et son action est dirigée non seulement contre les forces allemandes, mais aussi contre le peuple français. Et il faut dire que la police française a fait preuve d'un grand dévouement » (*il tire une bouffée de cigarette, replie le journal, et s'adresse directement à Alfonso ; un lent travelling avant commence, éliminant Alfonso.*) Je vous fais grâce d'une certaine littérature purement descriptive où l'on parle de vos regards vicieux où s'affiche le sadisme juif, de vos nez crochus, de vos oreilles en chou-fleur, de vos cheveux filasses... Vous savez comme moi que ce choix des 23 parmi les centaines de terroristes capturés n'est pas le fait du hasard, mais il me fallait pour ce procès des personnalités très représentatives, mais fortes. Et je ne me suis pas trompé. (*il écrase son mégot dans le cendrier ; son ton se veut amical.*) Depuis que je vous vois défilier ici, dans mon bureau, je commence à bien vous connaître, et... (*un temps, il prend un étui à cigarettes.*) à vous... disons... apprécier ! (*il offre une cigarette à Alfonso dont la main entre dans le champ pour la prendre.*) Vous autres, communistes, (*il referme l'étui puis frotte une allumette qu'il tend à Alfonso ; contrechamp sur plan rapproché de Celestino qui se penche vers la flamme et allume sa cigarette puis se renforce dans sa chaise, avec un regard marquant la distance. Off.*) depuis le début, vous êtes l'obstacle principal. Je l'ai toujours su, bien avant la prise de pouvoir par Hitler. (*sur lui, plan rapproché.*) Le national-socialisme n'a pas réellement mis en place un système politique. C'est le génie du Führer d'avoir dépassé les espérances des banquiers (*retour sur Alfonso : il fume avec application et ne semble pas intéressé par le discours de l'Allemand. Off.*) et des industriels qui l'ont porté au pouvoir. Il y a quelques années, je faisais passer les examens des officiers. (*plan moyen des deux, avantage à l'officier.*) Et souvent, je posais la question : qu'y a-t-il après le 3ème Reich ? Certains me répondaient : le 4ème Reich. Idiots ! (*Alfonso, en plan américain serré, finit sa cigarette ; elle lui brûle les doigts. Off.*) Après le 3ème Reich, il y aura toujours le 3ème Reich, c'est-à-dire l'éternité... Ça, je suis convaincu.

ALFONSO (*il éteint son mégot. La main de l'officier entre dans le champ avec l'étui à cigarettes. Digne.*) Moi, j'ai fini. Vous pouvez commencer votre travail.

OFFICIER ALLEMAND (*sur lui en plan américain. Il repose ses cigarettes*). Bon ! (*il tourne la lampe vers Alfonso ; contrechamp sur celui-ci, aveuglé. Off.*) Revenons à l'assassinat du Docteur Ritter.

Rue de Paris - extérieur jour Séquence 6

Début de la musique du film tandis que l'officier continue sur un gros plan de Julius Ritter dans sa voiture (contreplongée).

OFFICIER ALLEMAND (*off*). Julius Ritter a été assassiné le 28 septembre 1943 à 8 heures 45, rue Pétrarque, à Paris...

(23) Fin de la première partie - deux bobines - de 550 mètres environ.

La voiture roule et on voit défilier des immeubles derrière la tête de Ritter coiffée de la casquette à tête de mort de la Gestapo. Contrechamp sur le chauffeur de trois-quarts dos (plan rapproché ; légère contreplongée). La rue défile devant lui. Retour à Ritter. Derrière la voiture, Rayman arrive en courant au moment où elle prend un virage.

RITTER (*il prend peur et appelle son chauffeur*). Hans !

Panoramique très rapide avec Rayman qui a rejoint la voiture. Il monte sur le marchepied et tire sur le chauffeur avec un pistolet (plan rapproché, contreplongée). Il saute à terre et disparaît du champ. La voiture (et la caméra) s'immobilisent. Plan de l'intérieur de la voiture, vers l'avant : Alfonso, en bleu de travail s'approche et tire sur Ritter, hors champ. Au fond, un complice habillé en chauffeur près de leur voiture. Alfonso veut tirer une deuxième fois, mais le revolver s'est enrayé (plan rapproché en contreplongée). Rayman entre dans le champ par la droite et tire. Puis, très rapidement, il recharge son arme et tire à nouveau. (24) Sa tâche est achevée : il fait signe à Alfonso qui part par la droite tandis que lui-même s'éloigne par la gauche. Au fond, le troisième complice fait signe que la voie est libre. Plan général en plongée de l'automobile allemande où gisent Ritter et son chauffeur. Plan moyen d'Alfonso avançant dans une allée (travelling arrière). Un panoramique le laisse passer, le cadrant de profil, puis de dos. On découvre l'enfilade des ponts de la Seine devant lui. Il jette derrière lui des regards furtifs.

Cartoucherie - extérieur jour - Séquence 7

Plan d'ensemble : en premier plan, de dos, Manouchian attend Alfonso qui arrive du fond, puis il fait quelques pas à sa rencontre. (25)

ALFONSO. On l'a eu !

MANOUCHIAN. Raconte-moi. Comment ça s'est passé ?

ALFONSO. Comme prévu.

Ils s'embrassent et reviennent vers nous en se tenant par les épaules.

MANOUCHIAN. Allez, raconte !

Une jeune femme les croise : Dominique Valentin.

DOMINIQUE. Mario, t'arrives juste à temps ! (26)

MARIO/ALFONSO (*surpris*). Qu'est-ce qui se passe ?

Elle s'arrête et pose un pied sur une marche de gradin pour réajuster sa chaussure.

DOMINIQUE. Tu verras...

MARIO/ALFONSO (*intrigué*). Qu'est-ce qui se passe ?

Mario et Rogelio continuent d'avancer (panoramique et travelling latéral).

ROGELIO/MANOUCHIAN. Tu vas voir, c'est une surprise... Ils ont monté une scène sur la Résistance.

MARIO/ALFONSO. Avec des masques ?

ROGELIO/MANOUCHIAN. Avec des masques. Dans la tradition de la Commedia dell'Arte.

Ils sont arrivés près de l'estrade et la caméra recadre vers le haut deux comédiens habillés en gestapistes (contreplongée). (27) Mario et Rogelio sortent du champ ; on reste sur les deux hommes visages blancs, yeux charbonneux, qui portent devant eux une affiche

(24) Les armes qui figurent dans le film ont été « récupérées » sur des Allemands pendant la guerre. Prêt du Musée de la Résistance.

(25) Début d'un long plan séquence qui sera coupé par un gros plan de Rino pendant la lecture de sa lettre.

(26) Exemple de passage sans transition du passé (1943) au présent.

(27) « Gestapistes » : c'est ainsi que F. Cassenti désigne dans le scénario les comédiens qui jouent des membres de la Gestapo.

photo 7 page 13

de la France de Vichy. (plan général). L'affiche du grand gestapiste montre un jeune travailleur et la légende lui fait dire : « Je travaille en Allemagne, pour la Relève, pour ma Famille, pour la France. Fais comme moi ». L'autre affiche représente une hydre rouge et son texte est : « Confiance. Ses amputations se poursuivent méthodiquement ». Ils présentent ces affiches au public en glissant furtivement de gauche à droite puis de droite à gauche (travelling latéral avec eux) et sortent du champ par la droite. Du fond, Lou (jouée par Dominique Valentin qui vient de croiser Mario et Rogelio) monte sur l'estrade, masquée, en longue robe blanche dont un enfant habillé comme Polichinelle, tient le bas. Les deux gestapistes sont maintenant au fond de l'estrade, dos à nous, et continuent leur marche latérale vers la gauche, tandis que Lou et l'enfant se déplacent avec précaution vers la droite. Du fond arrive Polichinelle, masqué. Il fait rouler devant lui une poussette d'enfant, et lui aussi se déplace sur la pointe des pieds, courbé, surveillant les alentours. Arrivé au milieu de la scène, il se redresse et pousse un soupir de soulagement. Mais il se retourne et la vue des gestapistes (toujours dos à nous) le remplit d'effroi. Il s'apprête à s'enfuir par la gauche quand l'enfant l'interpelle.

ENFANT. Polichinelle !

Polichinelle, surpris, s'arrête net et se retourne. Il joint ses mains en signe de supplication.

POLICHINELLE (pleurnichant). Mama mia, mama mia !

Il se précipite vers Lou qui l'entoure de ses bras. Les gestapistes qui ont posé leurs affiches, vont s'asseoir face à nous sur un banc au fond de la scène.

LOU. T'es un homme ou t'es pas un homme, Polichinelle ?

POLICHINELLE (le visage enfoui dans les jupes de la femme ; voix effrayée). Je suis un homme ! Je suis un homme !

LOU. Alors, sois courageux !

POLICHINELLE (même jeu). Mais... Je suis courageux !

Les gestapistes qui regardent la scène, ôtent leur béret.

LOU. D'ailleurs, on est bientôt arrivé à la maison. Allons-y !

Elle se dirige vers la gauche, Polichinelle et l'enfant toujours accrochés à ses basques. Arrivé près de la poussette, Polichinelle y jette un coup d'œil puis lance un cri d'effroi.

POLICHINELLE. Ah, non ! Non, j'en peux plus, j'en peux plus, j'en peux plus (geste de supplication). Non ! J'en peux plus. J'en veux plus de cette poussette ! (il se jette à terre, frappant la scène de ses poings. Lou, les bras croisés sur la poitrine, et l'enfant, amusé, le regardent. Il se redresse et s'assied. Lou s'accroupit derrière lui et l'entoure de ses bras.) J'en ai marre ! Non !

LOU. Si !

POLICHINELLE (il est recroquevillé, les genoux dans ses mains). Non !

LOU. Tu sais ce qui t'attend à la maison ? Tu sais ce qui t'attend à la maison ? (L'enfant se dirige vers la poussette et en sort la bombe qui y était cachée. (28) Polichinelle l'apercevant hurle et prend une position d'autruche, la tête par terre protégée par les mains et le postérieur en l'air. Lou menace du doigt l'enfant qui remet la bombe dans la poussette et vient se raccrocher à son jupon. Elle redresse Polichinelle en le tirant par le pantalon et essaie de l'appâter.) Une bonne pasta asciutta bien fraîche... (29)

(28) La scène de Commedia dell'arte est une transposition théâtrale d'un fait réel raconté dans l'Humanité-Dimanche (article sur le rôle des femmes dans la Résistance).

(29) Pasta asciutta = pâtes nature.

POLICHINELLE (genoux à terre). Je m'en fous ! (il réalise tout à coup ce qu'elle vient de dire et se lève, soudain ragailardi. Se frottant le ventre.) Une bonne pasta asciutta bien fraîche ? Ah bon ? Qu'est-ce qu'on fout là ? (il se dirige rapidement vers la droite, suivi par Lou qui prend la poussette.) En avant ! On y va ! (ils tournent sur la scène en marchant.) Une bonne pasta asciutta bien fraîche !... (il fait de grandes enjambées et les deux autres ont du mal à suivre.) Avec de la vraie pasta !... Avec de la vraie sauce tomate !... (il s'arrête, face à nous.) Avec des vraies tomates d'Italie... (le visage levé vers le ciel.) Rouges !...

LOU (effrayée). Arrête de crier cette couleur sur les toits, tu vas tous nous faire coffrer.

POLICHINELLE. Quelle couleur ! ?

LOU (elle le menace du poing et crie). Le rouge, le rouge, le rouge, le rouge. (Polichinelle tourne autour d'elle, lui attrape le poing, et tente de la faire taire à son tour.) Le rouge, le rouge, le rouge, le rouge, le...

Polichinelle fait basculer Lou qui finit par se taire. Ils sont tous les deux haletants et se redressent. L'enfant se dirige vers la poussette.

POLICHINELLE (à Lou). Tu veux me faire mourir de peur ?

LOU (elle l'attrape par le col de chemise et crie très fort). Polichinelle, t'as vraiment rien dans ta culotte !

POLICHINELLE (surpris). J'ai vraiment rien dans ma culotte ! ?

ENFANT (il vient de sortir la bombe et la lance à Polichinelle). Eh !

POLICHINELLE. J'ai vraiment...

La bombe arrive sur lui. Il l'attrape et, comme si elle lui brûlait les doigts, il s'empresse de la lancer à Lou qui lui renvoie aussitôt. Le jeu recommence pour le plus grand plaisir de l'enfant qui frappe dans ses mains et quête le « ballon ».

ENFANT. Lance, papa ! Lance !

Lou finit par attraper la bombe par la mèche et, la portant avec d'innombrables précautions, elle la replace dans la poussette avec des cris étouffés. Polichinelle tombe à genoux, mains jointes. Les gestapistes remettent leur béret et s'approchent des trois autres. Polichinelle, d'un mouvement très théâtral, tombe à la renverse, la main sur le cœur.

POLICHINELLE. Je défaille !... Je me meurs... (il jette un coup d'œil à Lou pour surveiller son effet et se laisse tomber complètement.) Je suis mort !...

Les deux gestapistes s'approchent de lui, soupçonneux, et se râclent la gorge pour attirer son attention. Il les entend, se redresse, se met à quatre pattes en regardant Lou, accroupie près de la poussette, puis prend la position de l'autruche. On entend off les rires de l'assistance. Lou se lève et tâche d'éloigner discrètement la poussette avec le pied. Les gestapistes se tournent vers elle.

PETIT GESTAPISTE. Ausweiss, papiers ?

Polichinelle se relève et Lou s'approche de l'enfant. Elle le giffle.

ENFANT (il crie). Aïe !...

GRAND GESTAPISTE. Papiers, jolie madame...

Polichinelle, assis par terre, semble chercher les papiers sur lui. Elle continue de battre l'enfant.

LOU. Tiens, t'es content ?... Tiens, prends-en une autre !...

GRAND GESTAPISTE (tâchant d'arrêter Lou). Eh là ! (fort accent allemand.) Que se passe-t-il ?

LOU (reprenant de plus belle ; à l'enfant). Ah ! J'ai envie de te tuer, misérable !...

PETIT GESTAPISTE (fessant la ceinture). Arrêtez, jolie madame. Vous allez lui décoller la tête !

Polichinelle se tourne pour regarder la scène. Lou tire les cheveux de l'enfant qui saute en même temps.

LOU. Ah ! Si je pouvais la lui décoller ! Si vous saviez ce qu'il a dit !

PETIT GESTAPISTE (*curieux, il s'approche ; son collègue aussi*). Qu'est-ce qu'il a dit ?

LOU (*simulant trop de colère pour parler*). Il a dit...

GRAND GESTAPISTE. Il a dit ?...

PETIT GESTAPISTE (*en écho*). Il a dit ?...

LOU (*elle continue de secouer l'enfant*). Il a dit qu'il voulait rentrer...

PETIT GESTAPISTE. Qu'il voulait rentrer ?...

GRAND GESTAPISTE. Qu'il voulait rentrer ?...

LOU (*même jeu*). Il a dit qu'il voulait rentrer dans...

LES DEUX GESTAPISTES (*ensemble, menaçants*). Dans ?...

Polichinelle tend vers eux ses mains jointes, en signe de supplication. Lou lâche l'enfant et se tourne vers le petit gestapiste qui répète :

PETIT GESTAPISTE. Dans ?...

LOU (*du doigt, elle leur fait signe de s'approcher pour entendre son secret*). Dans la Résistance...

LES GESTAPISTES (*catastrophés*). Dans la Résistance !...

Polichinelle se retourne et se signe plusieurs fois. Lou, d'un grand geste théâtral, approche l'enfant des deux hommes.

LOU. Tenez, Monsieur de la Police. Je vous le donne ! (*grands gestes de bras*.) Emportez-le de ma vue. Mettez-le au cachot !...

PETIT GESTAPISTE (*à l'enfant*). On peut dire que tu as de la chance d'avoir des parents comme ça !

Polichinelle se redresse.

GRAND GESTAPISTE (*menaçant l'enfant de l'index*). Oui, parce que sans cela...

LES DEUX GESTAPISTES (*ensemble, en détachant les syllabes*). Nous in-ter-vien-drions...

Ils se tournent vers Lou, lui administrent une tape caressante sur les fesses.

GRAND GESTAPISTE. Allez, jolie madame...

PETIT GESTAPISTE. Jolie madame... Reprenez votre bambin... (*Lou et l'enfant se dirigent vers Polichinelle sous le regard des gestapistes*.) Nous veillons...

GRAND GESTAPISTE. Nous veillons... (*Lou aide Polichinelle à se lever*.) Jolie madame...

PETIT GESTAPISTE. Jolie madame, la poussette...

Le petit gestapiste prend la poussette pour la rendre à Lou.

GRAND GESTAPISTE. La poussette...

Mine effrayée de Polichinelle, qui se prend la tête entre les mains, et de Lou qui va néanmoins reprendre la poussette.

LES GESTAPISTES. Auf widersehen...

Les deux hommes sortent du champ par la droite. On reste sur Polichinelle tremblant, Lou derrière lui et l'enfant.

LOU. Maintenant, ça suffit. On rentre à la maison.

Elle sort par le fond, avec l'enfant. Les gestapistes entrent à nouveau par la droite, enlèvent leur béret et s'asseyent au fond. Polichinelle, soulagé, guide la poussette et essuie la sueur sur son front.

ENFANT (*début de musique. Off*). Papa, du courrier... Une lettre pour toi !

Polichinelle se redresse et se tourne vers le fond d'où arrive l'enfant qui lui tend la lettre. Avec de grands gestes, Polichinelle s'essuie les mains, prend la lettre et l'ouvre.

POLICHINELLE (*il tend l'enveloppe à son fils*). Tiens ! (*il tourne et retourne la lettre avec des gestes très exagérés*.) Ah ! Voyons la signature... Rino... (*à son fils réjoui*.) C'est mon frère. Il est pas mort. (*Polichinelle et l'enfant viennent s'asseoir au bord de l'estrade, à droite (recadrage en plan moyen). En amorce, la tête d'un spectateur. Les gestapistes suivent la scène des yeux, impassibles. La musique s'amplifie. Il lit.*) « Mon cher frère. Ces quelques lignes... ». (*il s'arrête, relève son masque et, grave, lit en silence la suite de la lettre. Quand il reprend sa lecture à haute voix, il change complètement son jeu et sa voix, comme si Polichinelle avait fait place au frère de Rino.*) « Ces quelques lignes pour te dire que je suis condamné à une peine très forte. (*panoramique quand les gestapistes et Lou, qui a enlevé son masque, viennent s'accroupir près de Polichinelle pour mieux l'entendre.*) Vous tous, de la famille, vous étiez le Paradis. C'est pourquoi j'ai sacrifié ma vie. Personne ne doit rien vous (*gros plan de Rino. Off*) reprocher à mon sujet. (*gros plan de Polichinelle et de Lou qui regarde la lettre par dessus son épaule.*) Tu es fort et robuste et je te sais courageux. C'est pourquoi je ne veux pas de larmes. (*Lou regarde Polichinelle qui lit avec une émotion retenue.*) Embrasse bien fort tous ceux que je connaissais. Tu iras au Club Olympique Argenteuillais et embrasseras tous les sportifs, du plus petit au plus grand. Envoie le bonjour et l'adieu à tout le Red Star. (*un temps.*) Je veux que tu ailles embrasser pour moi toute la famille Barbera, Vincent, Paulette, Claudie, la Mater et le Pater, Thomas et Angèle et tout l'hôtel Paris, chez Georges, chez Mario, chez Gilles, chez Bernard et chez tout le monde. Embrasse bien Yiyi quand il reviendra et Dédé Groin. Va chez Tony et faites un banquet. Enfin, faites pour le mieux. Je vous aime jusqu'à la dernière minute de ma vie. Courage et confiance. Rino ». (30) (*Polichinelle relève la tête, ému, sous le regard de Lou. Ils baissent les yeux tous deux puis l'homme se lève en regardant droit devant lui. On le recadre en gros plan (contreplongée). Gros plan de Rino, de face. Off.*) Allez, musique !...

Rino sourit. Début musique. Plan général en contreplongée sur la scène. Les cinq acteurs descendent de l'estrade et sortent du champ. En premier plan, parmi les spectateurs (de dos), on reconnaît Méliné.

Bar (31) - Séquence 9

Plan du bar : en premier plan, Abraham est accoudé au bar (plan américain serré), la tête tournée comme s'il regardait la pièce de théâtre de loin. Au fond, derrière le bar, le comédien Bruno La Brasca qui joue Rino Della Negra. Il s'approche d'Abraham (plan américain serré des deux).

BRUNO/RINO. Vous voulez quelque chose ?

ABRAHAM (*ne se tournant qu'à demi vers lui*). Non, merci. Non. (*Il semble reconnaître le comédien et se tourne tout à fait vers lui.*) C'est vous qui allez jouer Rino Della Negra ?

BRUNO/RINO. Oui, oui. C'est moi.

ABRAHAM (*il sourit*). Ah, je l'ai très bien connu, Rino ! Sa grande passion, c'était le football. Quand il travaillait pas, il passait son temps à son Club d'Argenteuil à taper dans le ballon. (*au fond passent Dominique Valentin et Madame Alfonso qui vont s'accouder au comptoir.*) A ce moment-là, il travaillait chez Chausson, à Asnières. Et puis, un jour, il a reçu un ordre... STÖ... Service du Travail Obligatoire, en Allemagne. (*au fond, Dominique se démaquille.*) Alors, là, il a été paniqué. Quand il a vu qu'il allait partir en Allemagne,

(30) La lettre de Rino, ainsi que les éléments biographiques que fournira Abraham sont authentiques.

(31) La séquence au bar, à la Cartoucherie, est tournée en un seul plan.

photo 8 page 13

photo 9 page 17

qu'il allait être coupé de son club, de... de l'équipe de football, de ses amis, il a... il a préféré rester ici. Non pas... (*Abraham pose ses avant-bras sur le comptoir et accompagne ses paroles de gestes de main.*) Oh, non pas pour... (*hésitant*) évidemment... Pour des raisons politiques ou patriotiques (*il joue avec un verre vide*) mais simplement par peur de quitter son équipe !... Alors, il est rentré dans la clandestinité. Et puis, il nous a contactés et, par la suite, il est devenu un des meilleurs éléments de notre groupe de combat... (*hochement de tête.*) Je me souviens... Il avait 20 ans quand il a été arrêté par la police française. Il venait de descendre deux officiers allemands... Ecoutez, pour vous aider, Rino, c'était... la joie... c'était la joie de vivre... c'était la jeunesse... c'était (*off, Manouchian appelle Rino. Bruno lève la tête puis reporte son attention sur Abraham.*) C'était la vie !

MANOUCHIAN (*off*). Rino !

BRUNO/RINO (*à Abraham, indistinctement*). Excusez-moi !

ABRAHAM. Je vous en prie !...

MANOUCHIAN (*off*). Tu peux nous apporter à boire, s'il te plaît ?

BRUNO/RINO (*il prend une carafe de vin*). Oui, j'arrive. (32)

Les instruments de musique qui jusqu'à présent s'accordaient, attaquent la musique du film. Travelling latéral avec Bruno qui s'approche d'une table à laquelle sont assis Manouchian, Thomas Elek et Rayman. Rino donne la carafe à Manouchian. Un travelling circulaire l'élimine. Rayman allume une cigarette. Manouchian verse le vin (les trois sont en plan américain serré).

ELEK (*il découpe un livre destiné à faire une cachette*). Ils ont arrêté le père de Léon, hier. (*il referme son couteau et lève le regard vers Manouchian.*) A l'heure qu'il est, ils l'auront sans doute déjà fusillé.

MANOUCHIAN (*doucement*). Nous le savons, Thomas. Pourquoi le redire ?

ELEK. Pourquoi !? Parce que c'est à cause de nous... (*il regarde Rayman qui se cure les ongles avec un couteau.*) Quand nous avons exécuté Ritter, nous n'avons pas pensé aux otages.

On distingue, au fond, Bruno, de dos, près de Madame Alfonso et de la comédienne qui finit de se démaquiller.

RAYMAN (*ton ferme et posé*). Nous y avons parfaitement pensé, Thomas. Et après ?

ELEK. C'est monstrueux !...

MANOUCHIAN. Tu sais que Ritter était le responsable du STO ? (*Thomas acquiesce de la tête ; en arrière-plan passent deux comédiens en uniforme allemand.*) C'est lui qui a organisé le départ forcé de 600 000 ouvriers, de 600 000 travailleurs, Thomas...

RAYMAN. De toute façon, Ritter, c'était une ordure. Il organisait des rafles dans les villes, dans les usines... Il a eu ce qu'il méritait.

ELEK. Un autre prendra sa place !...

RAYMAN. Eh bien ! On lui fera aussi la peau ! (*les « Allemands » boivent au bar en regardant les trois hommes. Manouchian lève son verre en signe de salut. Outré.*) Voilà que tu les salues maintenant !...

MANOUCHIAN (*trois-quarts dos*). C'est pas eux les criminels...

RAYMAN (*de face*). Tous les Allemands sont des assassins ! (*penché sur Manouchian.*) Il faut les tuer jusqu'au dernier.

Photo 10 page 17

Il fait mine de se tallader la gorge avec son couteau pour mieux se faire comprendre.

MANOUCHIAN (*Elek a repris son travail sur le faux livre*). Moi, je n'ai pas de haine pour le peuple allemand.

RAYMAN (*il essuie son couteau sur un chiffon*). Tu n'es pas juif, toi !

MANOUCHIAN (*très calme*). Tu sais ce que Ritter dit dans un de ses discours sur les Arméniens ? (*les « Allemands » quittent le bar et sortent du champ par la droite.*) Il avait dit... « Les Arméniens, c'est pas des Aryens. Donc, il faut les considérer comme des Israélites »... Alors, tu vois, je suis un petit peu juif, moi aussi...

Rayman le regarde, lui donne une tape amicale sur l'épaule et acquiesce, complice. Elek montre à Rayman le trou pratiqué dans le livre.

ELEK. Ça ira, ça, pour la bombe ?

RAYMAN (*il examine le livre, ainsi que Manouchian*). Oui, ça va aller très bien. J'espère (*off sur le plan suivant*) que ça va faire beaucoup de dégâts.

Rue de Paris - extérieur jour - Séquence 9

Plan d'une porte dans un mur gris de Paris. Thomas Elek sort de l'immeuble par cette porte (plan rapproché). L'étoile jaune est très visible sur le revers de son pardessus.

POLICIER FRANÇAIS (*off*). Allez, en avant ! (*Elek, caché dans l'encoignure de la porte, jette un coup d'œil inquiet dans la rue. Contrechamp : plan général d'une scène de rafle. Le policier français (gabardine et chapeau mou) tire et pousse plusieurs personnes vers l'arrière ouvert d'un camion (panoramique et travelling latéral vers la droite).*) Parmi les gens enfournés dans le camion, des enfants, des vieillards. On voit l'étoile juive sur certains.) Dépêchez-vous ! Faites entrer dans le fond, s'il vous plaît !

On entend des pleurs de bébé. Travelling avant sur une femme blonde, avec étoile juive.

POLICIER (*off*). Plus vite !... Reculez !

La femme regarde fixement et douloureusement hors champ. Elle s'agrippe aux côtés du camion pour ne pas être entraînées à l'intérieur.

FEMME. Wolf !...

Plan moyen, en contreplongée, de Wolf Wajsbrot derrière la vitre d'une fenêtre. Wolf se détourne, accablé.

POLICIER (*off*). Allez !

Wolf sort du champ. Plan rapproché de Thomas Elek dans l'embrasure de la porte. Les yeux fixés sur ce qui se passe hors champ, il rabat son revers de manière à cacher l'étoile. Il se renforce dans sa cachette (la musique qui n'a pas cessé durant toute la scène, est très présente ici).

Restaurant - intérieur jour - Séquence 10

Plan général d'une salle de restaurant axé sur la porte. En premier plan, des tables préparées. A droite, le comptoir. Personne n'est attablé. La double porte, vitrée, est protégée par un rideau de dentelle derrière lequel on voit se profiler Thomas. D'un pas très ferme il entre dans la pièce, remet son étoile jaune en évidence et avance vers nous. Il croise une femme qui entre dans le champ par l'avant-droit. On panoramique avec elle vers la gauche, laissant Thomas, mains dans les poches, regard baissé, hors champ. Elle pose une nappe blanche sur une table (plan américain).

MME ELEK. Thomas, passe-moi les serviettes qui sont sur l'escalier, tu veux. (*Thomas entre dans le champ par l'avant-droit et va jeter le paquet de serviettes sur la table, bourru. Madame Elek (robe noire, tablier blanc) relève la tête.*) Qu'est-ce qu'il y a ?

(32) Passage caractéristique du présent au passé, Bruno devenant Rino. C'est le travelling latéral et la musique qui « font » matériellement le passage.

Après quelques pas vers la porte (de dos), il s'arrête et se tourne brusquement.

THOMAS (*véhément*). Mais tu ne vois donc pas, dans les rues, ce qu'il y a !? On nous arrête, on nous entasse dans les camions, comme du bétail et nous... (*furieux ; sa mère ne peut supporter son regard et continue de mettre le couvert sur la table.*) Nous... (*il se tourne vers la droite.*) Nous, on doit attendre le boucher sans rien faire !...

Plan américain serré du père, derrière le comptoir. Il essuie des verres. Il a une soixante d'années, des cheveux grisonnants et un tablier bleu passé autour du cou. En amorce, à gauche, la caisse enregistreuse.

M. ELEK (*paisible bon sens*). T'énerve pas ! Est-ce que je m'énerve, moi ?... Est-ce que ta mère s'énerve ? Non !

Il fait un geste invitant Thomas à se ranger à une attitude aussi raisonnable. Plan américain de Thomas et de sa mère.

THOMAS (*il arrache l'étoile jaune*). Ça ! (*il la jette à terre.*) Je ne la porterai plus jamais !...

M. ELEK (*off*). Prends patience !

THOMAS (*excédé*). Vous m'entendez bien, jamais plus !

Il se tourne et se dirige vers la porte derrière laquelle on aperçoit Boczov qui entre. Les deux hommes se croisent. Mme Elek suit son fils des yeux.

M. ELEK (*off*). Où vas-tu ?

Mme Elek se dirige vers la droite (panoramique). Boczov s'approche d'elle.

MME ELEK (*sans le regarder*). Monsieur, le restaurant est fermé.

BOCZOV (*il se penche ; respectueux*). Madame Elek ?

MME ELEK (*elle le regarde, surprise*). Oui...

BOCZOV (*il jette un coup d'œil dans la direction de M. Elek*). On m'a parlé de votre restaurant... (*un temps.*) En Espagne...

MME ELEK (*devenue très aimable, elle lui indique la table qu'elle vient de préparer*). Asseyez-vous. (*elle le fait asseoir : panoramique vers la gauche.*) Je vais vous servir quelque chose...

Elle sort du champ par la droite. On reste sur Boczov (plan américain, légère plongée). Il fait un peu de place sur la table, sort de sa poche un carnet et le pose devant lui. Mme Elek revient avec un verre qu'elle pose sur la table et un carafon de vin.

BOCZOV. Mon nom est Ferenz Boczov.

MME ELEK. Si vous êtes venu ici, c'est qu'il y a une bonne raison à ça !

Elle commença à verser du vin dans le verre. Boczov le goûte, et le loue en le comparant au vin du pays. (il parle à Madame Ekel en hongrois). Elle prend les serviettes restées sur la table et sort du champ en riant. On reste sur Boczov qui finit son verre, le pose, ouvre son carnet et s'apprête à écrire. (33) Plan américain de M. Elek essuyant des verres derrière le comptoir. Plan rapproché de Boczov. Il écrit. De temps en temps, ses lèvres remuent doucement.

VOIX DE BOCZOV. 1942. Paris. Youchka... Si jamais cette lettre te parvient, tu sauras au moins que je suis encore en vie. En France, la lutte s'organise et notre combat sera long... (*il boit une gorgée de vin*) et si, par malheur, nous perdons encore, je partirai ailleurs, là où je pourrai encore me battre pour la liberté... Tu peux pas imaginer comme c'est beau, Paris. On en a rêvé ensemble, mais c'est encore plus beau. Mais je n'ai pas le cœur de t'en parler. Les tueurs en uniforme vert ont tout envahi. (*autre gorgée.*) Quand tu verras ma mère, embrasse-la fort et dis-lui bien que ma gorge

va mieux. (*fin sur le plan suivant. Off.*) Parce que je porte toujours mon foulard. Ton ami Ferry qui t'embrasse. (34)

Cartoucherie - extérieur jour - Séquence AA

Plan grand ensemble. Panoramique de gauche à droite suivant de très loin deux motos, avec des couples, qui s'approchent du pique-nique. Finalement, ils arrivent face à nous. Un léger travelling arrière les cadre en plan moyen quand ils s'arrêtent, près d'un mur. Le premier motard descend de moto et enlève ses gants, puis regarde autour de lui. Contrechamp : plan d'ensemble de la piste de danse où la musique russe a remplacé le Cuarteto Cedron.

PREMIER MOTARD (*off*). C'est quoi, ça ?

Plan moyen du motard (à gauche) et de Mario Santini et Lucia (à droite), derrière une table chargée de victuailles.

LUCIA. Ça ? Ça se voit, non ? C'est un pique-nique ! (*le motard va vers la droite, suivi par son amie. L'autre couple arrive aussi. Lui est brun, moustachu. Elle est blonde (panoramique vers la droite). Le premier motard semble demander de plus amples explications à Lucia.*) Io non so. Que cosa significa ? (35) On nous a invités, Giancarlo et moi... (*apercevant son mari, elle l'appelle.*) Eh ! Giancarlo ! Il demande que cosa (*plan américain de Giancarlo et Abraham qui arrivent, de face ; de dos, en premier plan le premier couple de motards. Off*) e le pique-nique ?

GIANCARLO (*il s'approche, souriant*). Ah ! C'est un bal, un pique-nique, en souvenir de nos amis... morts pendant la guerre... fusillés par les Allemands.

Giancarlo et Abraham passent entre le premier motard et son amie et sortent du champ par l'avant gauche. Les deux autres motards rejoignent leurs amis (plan rapproché).

PREMIER MOTARD. Bon, allez, on se casse...

Ils se dirigent tous vers l'avant-gauche. Plan moyen axé sur la table. Ils sont de dos.

MARIO/SALVADORI (*désignant les victuailles*). Restez avec nous ! Y a à manger pour tous, allez !

Les jeunes s'approchent de la table, hésitants. Plan rapproché de Lucia qui regarde fixement le motard moustachu que l'on voit en amorce, trois-quarts dos.

FILLE MOTARD (*off*). Merci.

Plan moyen : Lucia passe devant la table (panoramique vers la droite), le regard toujours fixé sur le jeune homme.

LUCIA. Incredibile !... Incredibile !... (*elle est maintenant face au motard moustachu et s'adresse à lui.*) C'est vous qui jouez Cesare ? (*Le jeune homme, un peu mal à l'aise, passe la main dans les cheveux et fait « non » de la tête avec un sourire indécis. Lucia le prend par les épaules et le tourne vers son mari, hors champ.*) Eh ! Giancarlo ! Regarde : c'est lui qui va jouer Cesare ! (*elle prend la main du jeune homme, embarrassé, et la caresse sous le regard amusé de ses camarades.*) Laisse-moi te regarder ! Tu lui ressembles ! (*émue, elle lui caresse les cheveux.*) Tout lui... Tout à fait lui, juste avant que les Allemands... C'est pas un âge pour se battre... Il ne faut pas se souvenir ! (*émue, elle le lâche et sort une pochette qu'elle ouvre.*) Regarde : j'ai sa photo ici. (*ils se penchent tous pour voir la photo. Elle touche la moustache du motard.*) Il n'avait pas de moustache...

HOMME (*off*). Olga !

LUCIA (*elle attrape une mèche des cheveux du jeune homme.*) Il avait des boucles, là, sur le front...

(33) Fin de la deuxième partie (en deux bobines) de 550 mètres environ.

(34) Cette lettre n'est pas un document authentique.

(35) Lucia. Je ne sais pas. Que signifie ?...

Les camarades poussent diverses exclamations en comparant le motard et la photo.

SECOND MOTARD (à son amie). On va danser ?

LUCIA (elle les encourage, très souriante). Si, si ! Dansez, vous êtes jeunes !

Les deux couples sortent du champ, enlacés. On reste sur Lucia, rayonnante.

Plan américain de Dolorès, toujours assise sur les gradins, en arrière champ, et du comédien Alain Salomon. Il porte un masque relevé sur le front. Il se costume et ajuste en sifflant une cravate à gros pois rouges. Il regarde la jeune fille puis se lève après avoir remis ses bretelles et se dirige vers la penderie portant les costumes (panoramique éliminant Dolorès). Il fait le clown en marchant comiquement, avec son pantalon trop large (de dos). Il choisit une veste qu'il commence à enfiler. Plan rapproché (légère contreplongée) sur lui. Tout en mettant sa veste, il regarde Dolorès hors champ. Il s'approche d'elle, souriant (panoramique).

ALAIN. Je m'appelle Alain. Bonjour !

DOLORES (sur elle en gros plan ; légère plongée). Bonjour ! Je suis Dolorès.

ALAIN (sur lui ; il lève la tête). Vous êtes Espagnole ?

DOLORES (sur elle). Non. Qu'est-ce que vous faites avec ce masque ?

Retour sur Alain (gros plan). Il baisse le masque sur son visage, tout en la regardant. Il joue, la menaçant du doigt, et prenant une voix théâtrale.

ALAIN. Eh bien ! Vous allez voir, Mademoiselle...

DOLORES (sur elle, souriante, douce). Elle est très jolie, votre fête.

ALAIN (sur lui ; il a relevé son masque). Pourtant, vous ne dansez pas... (sur elle, off) et vous ne parlez avec personne...

DOLORES (sérieuse et gentille). Je ne suis pas venue pour me distraire... peut-être...

Plan américain de Clémenti et Anicée Alvina. Lui pousse un tandem (travelling latéral) et salue au passage Abraham et Giancarlo assis sur des gradins. On reste sur eux tandis que le couple sort du champ par la droite. Les deux hommes parlent tout en mangeant du pain et du saucisson (plan américain).

ABRAHAM. Non, je ne l'ai pas connu votre frère... Non.

GIANCARLO. Cesare Luccarini... On était tous les deux dans l'unité italienne...

Un comédien, avec un fusil-mitrailleur, traverse le champ.

ABRAHAM. Ah ! L'unité italienne !... Mais moi, j'étais dans l'unité juive ! Il y avait des garçons de 16 ans, 17 ans... (Bruno/Rino traverse le champ sans les regarder.) Tenez, comme ce petit qui passe...

GIANCARLO. Ah ! Maintenant, les jeunes ont oublié tout ça ! (coup d'œil hors champ.) Regarde : la moto et toutes les autres choses...

ABRAHAM. Ah ! Moi, je me souviens parfaitement de tous... Il y avait Léon Pakine, Kirschenbaum, Zimmermann (quelqu'un traverse le champ ; un temps) ... et Salek Bot, le violoniste (il s'arrête et regarde fixement devant lui.) Voyez... Vous voyez, ce jeune garçon, là-bas, sur l'estrade, celui qui joue du violoncelle... (plan rapproché du jeune homme, parmi l'orchestre. Ils accordent leurs instruments en souriant. Off.) Eh bien ! Il lui ressemble parfaitement. Chaque année, j'allais le voir jouer, (retour sur lui et Giancarlo) à la sortie du Conservatoire. Ses parents étaient très fiers de lui. (un temps.) Salek Bot... (il regarde droit devant lui, et se souvient.) Déchiqueté par la bombe qu'il avait... qu'il était en train de fabriquer lui-même... Il avait 16 ans...

Il met dans sa bouche un morceau de saucisson qu'il

mange machinalement.

Plan général, en légère contreplongée, de l'orchestre. En premier plan, à côté de Salek Bot, une jeune fille également violoncelliste. Ils achèvent un morceau. (36) Léger panoramique vers la droite pour rencontrer le professeur de musique qui monte sur l'estrade. (Le rôle du professeur est tenu par Alain Salomon. C'est pour ce rôle qu'il se préparait en présence de Dolorès.) Il a un masque de vieux sur le visage, il s'est créé un embonpoint artificiel et porte un dossier avec une importance grotesque.

PROFESSEUR DE MUSIQUE (voix emphatique, caricaturale). Restez assis ! (il avance ; recadrage en plan américain serré, contreplongée.) Les élèves dont les noms suivent... (il ouvre son dossier.) Les juifs (il affecte d'avoir du mal à lire ces noms barbares.) Kirsch... Kirschenbaum (il regarde autour de lui.) Où est-il ? Levez-vous à l'appel de votre nom. (il lit.) Pakine. (plan rapproché de la jeune violoncelliste qui se lève ; recadrage vers le haut. Off.) Goldenberg, (plan rapproché d'une autre jeune fille, un violon à la main. Off.) Cohen, (plan américain du professeur et de Salek Bot assis à gauche.) et Salek Bot... (le jeune homme se lève ; le professeur referme son dossier.) Eh bien, ces élèves sont invités à quitter dès aujourd'hui le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et à ne plus y remettre les pieds... Jamais ! (il prend le dossier de son bras et fait quelques pas vers la gauche ; travelling latéral ; il passe devant les élèves debout.) En outre, il leur sera interdit d'interpréter la musique (geste large) de Jean-Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner, et autres musiciens d'expression germanique. Les juifs, (ton précieux.) n'est-ce pas, n'ont pas l'âme nécessaire...

Il se tourne vers la droite et d'un geste impérieux montre la sortie aux jeunes juifs.

Séquence 1 Parc de Sceaux - extérieur jour (37)

Plan d'ensemble sur une allée du parc : Rayman et son amie arrivent en tandem (panoramique et travelling latéral vers la gauche avec eux). Début musique film. Des soldats allemands traversent le champ de gauche à droite. La caméra, arrêtée, laisse venir le tandem, parmi les feuilles mortes de l'automne, puis reprend le travelling de gauche à droite (plan général). Arrivé à la hauteur des Allemands, de dos en premier plan, Rayman freine. Il sort une cigarette de sa poche.

RAYMAN (aux Allemands). Bitte, feuer ? (ils s'approchent de lui et l'un tend du feu.) Dankeschön !

SOLDAT ALLEMAND (il passe de l'autre côté du tandem, admirant la jeune fille). Schön Frau... Schönes Mädchen.

Il sort de sa poche une photo qu'il montre à Rayman.

RAYMAN. Je ne comprends rien à ce qu'il raconte... (au soldat.) Je ne comprends pas !

SOLDAT ALLEMAND. Das ist mein mutter.

RAYMAN (aussi peu intéressé que possible). Ah !... Maman !...

SOLDAT. Aus Billefeld.

RAYMAN. Ah ! ?

SOLDAT. Jolie... Jolie... Ich möchte gern ein solches Mädchen nach dem Grieg...

RAYMAN (il repart). Bon, ben, je suis désolé, on doit partir... Au revoir...

Les deux Allemands semblent très déçus. Celui qui

(36) C'est le premier mouvement du Concerto pour deux violoncelles de Vivaldi. Initialement, ce concerto devait jouer un rôle beaucoup plus important dans le film.

(37) Cette scène est tournée en un seul plan.

montrait la photo la remet dans sa poche. Panorami- que et travelling latéral avec le tandem. Les soldats commencent à courir derrière, essayant de les arrêter.

SOLDAT. Komm zurüch.

Rayman les chasse de la main et tourne à gauche. Ils sortent du champ.

AMIE DE RAYMAN. T'es complètement fou. Pourquoi tu t'es arrêté ? T'en avais, des allumettes, non ?

RAYMAN. Je voulais te montrer quelque chose.

Ils sont cadrés de plus en plus serré : plan américain.

AMIE. Me montrer quoi ?

RAYMAN. La dernière fois que j'ai demandé du feu à un Allemand, c'était un officier. Et, au lieu de lui dire Danke schön, j'ai sorti mon revolver (*il mime l'arme avec une main*) et je l'ai tué.

Il se tourne vers la fille.

AMIE. menteur !

RAYMAN. J'en ai déjà eu trois comme ça !

Il tire une bouffée de cigarette.

AMIE (*incrédule*). C'est comme le déraillement du train et tes histoires de bombe, pas vrai ?

Rayman arrête le tandem et regarde autour de lui. Il se tourne vers la fille.

RAYMAN. Ecoute, ici, c'est pas mal pour manger. (*il pose sa main sur celle de son amie.*) Si on s'arrêtait ? (*elle acquiesce. Ils descendent du vélo et vont prendre le panier sur le porte-bagages (panoramique). Il s'arrête face à elle, en penchant son front vers le sien.*) Quand je te dis : « je t'aime », tu me crois ?

Ils s'embrassent puis elle prend le panier. Lui, met le tandem un peu de côté et, enlacés, ils se dirigent vers les taillis, au fond. Arrêt musique. (38)

Séquence 13 Cartoucherie - intérieur et extérieur jour

Les instruments du Cuarteto Cedron s'accordent. Plan général de Maia Wodeska. Pensive, elle est appuyée à la rampe d'un escalier et fume. On entend off une conversation en espagnol entre Rogelio et Cedron sur le Chili. Maia vient vers nous puis s'arrête, fait quelques pas vers l'arrière, visiblement préoccupée. Hésitante, elle revient vers nous. Les voix off sont de plus en plus présentes. Elle regarde le groupe hors champ, hésite, puis va vers eux : travelling latéral à la rencontre des musiciens et de Rogelio, assis. Léger panoramique vers le bas, les recadrant et laissant sortir Maia par la droite. (39)

MAIA/OLGA (*off*). Rogelio ! Aide-moi, écoute !

ROGELIO/MANOUCHIAN. Viens ! (*elle vient s'asseoir à gauche, à côté de lui ; ils sont en plan rapproché, de face.*) Allez, raconte-moi ton problème !

MAIA/OLGA. Je ne sais pas comment jouer cette scène de la mort d'Olga. Je ne sais pas. Je n'ai jamais vécu la guerre, je n'ai jamais vu comment on meurt. Je ne sais pas comment la faire. J'ai essayé de la faire comme... Je ne sais pas... Une héroïne ! C'est stupide, c'est ridicule, c'est pas véritable... J'ai... Si moi, j'étais dans cette situation, j'aurais peur, je pleurerais, je crierais, je ne sais pas... Je ferais quelque chose !... On peut pas mourir comme un héros. Je ne crois pas. C'est pas vrai...

ROGELIO/MANOUCHIAN (*il a écouté très attentivement ;*

(38) Fin de la troisième partie, bien plus courte que les précédentes (300 mètres).

(39) Maia répète à l'intérieur du Théâtre du Soleil (le théâtre, la fiction), puis sort. Dans la « réalité », il est question du Chili. Rogelio et les musiciens, assis près du théâtre, parlent du chanteur chilien Víctor Jara.

photo 14 page 49

il parle calmement et posément). Tu vois, avec le Cuarteto Cedron, on parlait justement d'un ami, que j'ai connu à Santiago de Chili. C'était un Chilien. C'était un poète, chanteur, guitariste aussi. Lui, avant de mourir, on lui a coupé la main et il a eu cette force et ce courage de, par exemple, de chanter l'Internationale devant tout le stade de Santiago... Il a chanté l'Internationale !... (*elle l'écoute avec émotion, mais hantée par son propre problème*) Et plus récemment aussi, je peux t'expliquer... C'est triste, mais c'est comme ça aussi. Un ami basque, il s'appelait Txiki (*plan de deux musiciens qui commencent à jouer. Off.*) Txiki, ça veut dire en basque petit, car il était petit... Et très récemment, à Barcelone, (*retour au plan précédent.*) les fascistes espagnols l'ont fusillé. Et, trois heures avant de mourir... (*il cherche dans ses poches.*) Ecoute, je vais te faire voir une photo. (*il sort effectivement une photo et lui montre.*) Tu vois, c'est Txiki. Et, trois heures avant de mourir, il a donné la photo à son frère, et il a dit « Manana, cuando muera, no vengas a llorar, no estaré bajo la tierra. Soy viento de libertad ».

Musique de plus en plus forte.

MAIA/OLGA (*plan du dos de la photo, en plongée, avec les mots écrits, puis Rogelio retourne la photo ; off*). Qu'est-ce que ça veut dire ?

ROGELIO/MANOUCHIAN (*il passe la photo à Olga qui la pose sur sa robe ; panoramique. Off*). « Demain, quand je mourrai, ne venez pas me pleurer. Je ne serai pas sous la terre. Je suis vent de liberté ». (40)

Plan rapproché des deux. En amorce, main d'un violoniste. Musique très présente. Maia, plus calme, regarde à nouveau la photo, puis le violoniste. Panoramique sur lui, en gros plan. Panoramique retour sur eux. Rogelio entoure de son bras les épaules d'Olga ; elle appuie sa tête contre lui puis sourit.

Métro - intérieur jour - Séquence 14

Plan américain serré de Boczov qui, debout dans le métro aérien lit un journal. Derrière lui, le paysage défile. Outre son écharpe, il porte un blouson en cuir. Plan américain serré de Fontano, assis. Il porte canadienne et casquette (légère plongée). Derrière lui aussi on voit le paysage. Panoramique vers Alfonso, face à Fontano. Il a la tête penchée en arrière et semble un peu assoupi. Plan de Boczov, de dos. Le métro arrive à la station Quai de la Rapée, où il y a très peu de voyageurs. Parmi eux, Olga en manteau gris et chapeau. Le métro s'arrête et Boczov ouvre la porte. En sortant, il croise Olga qui, très discrètement, lui remet une serviette noire et monte dans le métro (léger panoramique avec elle). Fontano, puis Alfonso, sortent aussi. (41)

Campagne - extérieur jour - Séquence 15

Plan d'ensemble : sur un chemin boisé, Fontano, puis Alfonso et Boczov arrivent face à nous. La musique continue toujours.

BOCZOV. Celestino ! (*Celestino, accroupi, cueille des fruits, les goûte, puis les recrache. Boczov à son tour vient essayer. Celestino dit une phrase en espagnol. Fontano s'arrête et se retourne vers eux, impatient. Il frappe dans ses mains et fait signe que le temps presse.*) Va cagare, Spartaco !... (42)

Fontano reprend son chemin. Travelling latéral avec

(40) C'est la photo même que Txiki a donnée à son frère. Celui-ci l'a confiée à Rogelio Ibanez.

(41) Sur le quai, sont placardées les affiches que l'on a vues pendant la scène de Commedia dell'arte : l'incitation à travailler en Allemagne, le démembrement de « l'hydre rouge ».

(42) Vas chier, Spartaco !

lui parmi les buissons. Il entend un sifflement, se retourne, et on découvre Rayman, en pardessus. Tous deux sont cadrés en plan américain, avantage à Spartaco, auquel Rayman tend un pistolet mitrailleur.

RAYMAN (*il a une montre à la main*). Ça va faire un quart d'heure que j'attends... J'allais me tirer ! (*ton de reproche*.) D'après les consignes de sécurité, j'aurais pas dû vous attendre !

FONTANO (*mi-moqueur*). Pourquoi tu l'as fait ? Tu seras mal noté !

Boczov arrive, ainsi que Celestino qui mange les fruits qu'il a cueillis.

RAYMAN (*n'appréciant pas la plaisanterie*). Camarades ! Je ne me bats pas pour recevoir des notes de bonne conduite. C'est clair ?

FONTANO (*impatient*). Bien, bien !

Il se détourne.

ALFONSO (*apaisant*). Te fâche pas, on a encore tout le temps !...

BOCZOV (*il met quelques fruits dans la main de Rayman*). Tiens, petit, mange !

Boczov se dirige vers la droite (panoramique et travelling latéral) suivi par Rayman et Alfonso. Ils escaladent un remblai de voie ferrée, puis s'éloignent le long des rails, Alfonso à gauche, les deux autres à droite (plan d'ensemble de dos.) Plan américain de Boczov et Rayman (contreplongée.) Ils sont accroupis près de la voie. Derrière eux, debout, Alfonso regarde dans la direction d'où doit venir le train, à droite. Boczov sort de la serviette qu'Olga lui a donnée le dispositif de mise à feu qu'il tend à Rayman. Celui-ci tourne le ressort puis Boczov sort un pain de dynamite enveloppé dans du papier journal et l'applique à l'extérieur du rail, puis il en sort un deuxième qu'il pose de l'autre côté du rail, décalé par rapport au premier. Arrêt musique. Il explique à Rayman.

BOCZOV. Tu vois, comme ça, c'est la loco et les wagons qui vont sauter tous ensemble. Parce que je pose la charge en cisaille et comme ça, le rail (*geste des mains vers le haut et sifflement*) il saute !... (*Rayman rit et acquiesce.*) J'ai pas eu le temps d'expérimenter cette méthode en Espagne.

Il sort de la serviette la bobine de fil de cuivre qu'il relie à la dynamite.

RAYMAN (*moqueur*). En Chine, tu seras tout-à-fait au point, alors ?

BOCZOV (*il sourit*). Je crois bien !... Dis donc, avant-hier, je t'ai vu avec une fille, au Châtelet... Tu sais, tu respectes pas beaucoup les consignes, Chapaïev... Mais la fille était jolie !

RAYMAN. Ça t'emmerde, hein ?

BOCZOV (*il tire le fil*). Oh, tu sais, ça m'emmerde pas du tout !

RAYMAN (*Boczov déroule la bobine en reculant vers la gauche et sort du champ*). Tu vois, camarade hongrois, Spartaco, c'est un bon partisan, mais il n'est pas comme toi... Il aime pas la plaisanterie... (*il met son oreille contre le rail.*) Toujours à l'heure, les frisés, hein ! ?

Il se relève en regardant sa montre, sous les yeux d'Alfonso, les bras croisés sur la poitrine.

ALFONSO. Ils vont sur le front de l'Est en chantant !

On entend faiblement, au loin, le chant des Allemands. Alfonso se détourne et disparaît au fond, dans les arbres. Rayman prend le dispositif de mise à feu et sort du champ par l'avant gauche, en courant. On entend le bruit du train qui approche. Plan moyen des quatre, cachés dans l'herbe. Rayman a la main sur la poignée de mise à feu. Lorsque le bruit du train est très présent, il appuie de toutes ses forces en criant.

RAYMAN Chapaïev !

Les autres se cachent les oreilles et se couvrent la tête de leurs mains. Bruit de déflagration.

Scène de théâtre - intérieur - Séquence 16

Plan de flammes et de fumée. Du bas du cadre, en plan rapproché, rentre Alain Salomon fortement maquillé : noir sur la figure et autour des yeux. Il porte une veste avec un brassard de SS sur le bras gauche et il est ganté de cuir noir. Il joue Goebbels. Il dissipe de la main la fumée devant son visage, mais elle continue à monter derrière lui. L'éclairage est très contrasté, expressionniste.

GOEBBELS (*il s'adresse à un auditoire invisible mais qui manifeste sa présence par quelques exclamations*). Excusez-moi, chers spectateurs. (*sourire-rictus, accent allemand.*) Mais voyez-vous, pendant mes loisirs, je milite avec un de mes bons amis qui se propose de lutter (*sourire complice*) contre l'éternel retard des trains italiens... (*un temps ; début d'un travelling arrière sur lui, contreplongée.*) Si je suis venu en personne, c'est pour vous entretenir de notre nouveau grand spectacle (*il lève les mains face à la salle, comme pour prévenir les protestations.*) Oui, je sais, nous aurions pu nous arrêter, et vivre sur le succès de notre répertoire... L'incendie du Reichstag, par exemple (*l'arrêt du travelling sur un plan général ; derrière lui, un drapeau nazi*) ou bien encore, la légende de Horst Weïssel, vous vous souvenez ? Ach !... Quelle sublime démonstration ! Comment la propagande fait d'un vulgaire petit proxénète un véritable héros national ! (*salut nazi.*) Ah ! Quelle grande époque pour le spectacle ! (*coup de gong, image noire et retour sur lui, les deux mains sur les bords de la tribune.*) (43) Et, si vous me permettez l'expression, cette fois nous ferons « fureur » car il s'agira d'une co-production franco-allemande... (*un temps ; du doigt il commande un coup de gong à l'orchestre, puis un projecteur supplémentaire sur son visage.*) L'Affiche Rouge ! (*il donne, du doigt, le signal à la batterie.*) Un spectacle qui fera date dans le genre ! (*image noire et coup de cymbales ; retour sur lui.*) Avec une troupe de comédiens internationaux, professionnels, une distribution jamais réunie sur une scène, même pas lors de la grande bouffonnerie de Munich de 1939. Jugez-en plutôt : dans les rôles principaux : (*signe à l'orchestre ; roulement de batterie qu'il arrête de la main.*) Celestino Alfonso, le tueur des Arènes de Madrid... (*même jeu.*) Missak Manouchian, le poète assassin qui trempe sa plume dans le sang de ses victimes... (*même jeu.*) Joseph Boczov, le vampire de Transylvanie, reconverti aux explosifs, (*signe des deux bras ; voix plus suave*) et... dans le rôle féminin... Olga Bancic, la Mata-Hari roumaine... Et les autres, d'autres encore, italiens, polonais, etc, etc, etc. (*coup de cymbales, image noire et retour sur lui ; le jeu est de plus en plus outré.*) Mais, que seraient les acteurs, sans la mise en scène !... Une mise en scène qui a nécessité plus de trois mois de répétitions intensives (*il frappe du poing sur la tribune*) dans les caves du grand théâtre. (*travelling avant.*) Et, je vous le dis, un spectacle retransmis en direct, qui fera date dans l'histoire de la tragédie (*il semble au paroxysme de l'excitation ; après un temps, il continue plus calmement.*) Et vous verrez comment moi, (*il se frappe la poitrine*) Goebbels, metteur en scène du troisième Reich, je sais remettre les idées reçues en place !

Tribunal - intérieur jour - Séquence 17

Cadre vide, noir.

(43) L'image noire qui coupe à plusieurs reprises le plan de « Goebbels » fait l'effet d'un noir sur scène entre deux coups de projecteur. Avec le gong, on entend pendant le noir la bande son d'un match de boxe.

PROCUREUR (*off*). Joseph Boczov, juif hongrois, vous êtes accusé (*irruption de Boczov, en gros plan, par le bas du cadre ; off*) de sept dérailements.

BOCZOV (*éclairage dur, venant d'en haut ; avec fermeté*). Vos chiffres ne sont pas exacts... Parce que j'avais dirigé vingt dérailements... Notamment celui de Château-Chinon,... Reims, Laval, Lambersart...

On entend, venant de la salle, de nombreuses insultes en français et en allemand, notamment « assassin ! ».

PROCUREUR (*off*). Asseyez-vous, Joseph Boczov ! Asseyez-vous ! (*Boczov sourit sous les insultes, puis s'assied, sortant du cadre par le bas. Off.*) Alfonso Celestino, vous avez combattu dans l'armée rouge espagnole...

Plan américain d'Alfonso, debout. A côté de lui, le regardant, Manouchian.

ALFONSO (*véhément*). Dans l'armée républicaine, Monsieur !

Plan général du box des accusés en contreplongée.

PROCUREUR (*off*). Vous êtes Espagnol, et vous voulez faire croire que le sort des Français vous intéresse ! ?

FONTANO (*se levant*). Pour un travailleur... (*les insultes couvrent sa voix ; il reprend en criant.*) Pour un travailleur, le pays où il travaille, c'est son pays !

Il s'assied.

OLGA (*se levant*). Nous nous battons pour la libération de tous les peuples aux mains du fascisme.

Elle est interrompue par les cris de la salle et le procureur.

PROCUREUR (*off*). Asseyez-vous ! (*elle obtempère. Off.*) Ce n'est pas à votre tour de parler. Celestino Alfonso, reconnaissez-vous avoir participé à l'assassinat du Docteur Julius Ritter, ainsi qu'à celui du général von Chaumbourg (*Alfonso, au deuxième rang des accusés, derrière Fontano, se lève. Off*) commandant du Grand Paris ?

ALFONSO (*gros plan sur lui ; il doit parler très fort pour couvrir les quolibets*). J'ai aussi participé à l'exécution du général Apt. J'ai exécuté des traîtres et des collaborateurs qui se sont vendus. J'ai aussi participé à l'attentat contre le Garage Chaillot...

PROCUREUR (*retour au plan précédent. Off*). Vous êtes des terroristes qui travaillent à la solde de l'étranger, un soldat de l'armée du crime !

ALFONSO (*sur lui ; il crie*). Je suis un soldat de l'Armée de Libération !

ROUXEL (*plan rapproché sur lui qui se lève*). Vous faites ce procès pour tenter de salir la Résistance, pour faire croire aux Français que nous sommes des assassins à la solde des étrangers. Mais moi, (*il se frappe la poitrine du poing ; il est très ému et parle avec conviction.*) je suis Français, comme vous (*il pointe le doigt face à la caméra.*) J'ai hérité de la nationalité française. Je voudrais pouvoir vous la retirer. Tous mes camarades ont mérité cette nationalité que vous prostituez !

Il se rassied ; léger panoramique vers le bas.

RAYMAN (*il se lève ; recadrage avec lui ; il crie*). Silence ! Silence ! (*il parle avec fougue, bien plus en accusateur qu'en accusé.*) Vous avez déclaré la guerre aux peuples du monde entier, vous avez mis la terre à feu et à sang ; mais vous allez bientôt trembler (*désignant du doigt des personnes dans la salle.*) vous, les fascistes, et vous, les collaborateurs qui leur cirez les bottes...

GLASZ (*plan américain de lui, à demi soutenu par Boczov*). Vous perdrez cette guerre ! (*il se rassied, épuisé, et s'adresse à Boczov.*) Dis-leur...

BOCZOV (*sous les huées du public*). Vous avez vendu, trahi l'humanité. Vous avez souillé la terre (*insultes*

en hongrois.) Vous avez vendu...

Imre Glasz sourit, approuvant son ami.

MANOUCHIAN (*gros plan sur lui, levé*) Vous n'arriverez pas à atteindre la Résistance parce que, pour un de nous tous qui tombera, (*le doigt pointé vers la caméra.*) vingt se lèveront pour le remplacer. Vous perdrez cette guerre. (*il continue malgré les cris hostiles.*) Vous allez la perdre cette guerre Et je profite de cette occasion pour crier : Vive l'Armée de Libération !

TOUS LES ACCUSES (*ils répètent plusieurs fois*). Vive l'Armée de Libération ! (44).

Hangar-prison - intérieur jour - Séquence 18

Plan moyen de deux détenus assis. Un troisième, debout, écrit sur le mur : Vive le parti communiste. Musique film. Travelling latéral vers la droite. Deux autres prisonniers passent dans le champ et on arrive à Imre, allongé, que Boczov tient dans ses bras. Malade, Imre délire en hongrois.

BOCZOV (*il le berce*). Essaie de dormir, Imre !

Boczov fait signe à quelqu'un de s'approcher. Rino entre dans le champ, met sa veste sur Imre et reste en bras de chemise. Par la fenêtre à barreaux, on voit dans la cour un garde allemand faire les cent pas.

GLASZ. Je suis tellement froid !

BOCZOV (*à Rino, bas*). Le pauvre, il cherche sa femme !

Rino se lève et va vers la droite (panoramique). Il rencontre Alfonso qui lui jette un vêtement.

ALFONSO (*ironie amère*). Prends !... Si ça continue, tu vas crever avant la date prévue !

Il sort du champ.

RINO (*il met le pardessus sur ses épaules*). Tu sais, j'ai l'habitude : on a fait un match contre Saint-Ouen, il faisait moins huit !...

Alfonso passe dans le champ, de droite à gauche. Il est resté en veste et se réchauffe en marchant et en se frappant les bras avec de grands gestes. Le travelling vers la droite cadre deux des 22, appuyés à une fenêtre à travers laquelle on voit un groupe d'hommes encadrés par des gardes allemands, qui marchent dans la cour.

DETENU. Ils amènent de nouveaux prisonniers.

Le travelling arrive sur Spartaco Fontano, de dos (plan américain). A travers les barreaux, il demande du feu à un allemand qui lui en donne. Rayman entre dans le champ et se saisit, d'un mouvement très rapide, du paquet de cigarettes resté sur le bord de la fenêtre. Il sort une cigarette, l'allume à celle de Spartaco et en offre aux autres.

RAYMAN. Allez, venez ! Il y a des cigarettes pour ceux qui en veulent.

Il se dirige vers la droite (travelling et panoramique) et donne sa cigarette à Manouchian (de profil) puis il sort du champ tandis qu'on découvre Thomas Elek, près d'une fenêtre. Il est appuyé au mur, dos à nous.

MANOUCHIAN. Thomas, ça va ? (*Thomas, les mains dans les poches, fait signe que oui, mais trop doucement.*) Thomas !...

ELEK (*il se tourne vers Manouchian*). J'ai peur de mourir.

MANOUCHIAN (*avec conviction*). Nous avons tous peur de mourir... Il faut que tu penses toujours, jusqu'au dernier moment, que cette mort, c'est nous qui l'avons choisie. C'est celle des combattants. (*Thomas acquiesce et rebaisse la tête.*) Tu sais ce qu'elle disait, la Passionaria ? « Mas vale morir de pies que vivir de rodias ».

ELEK. Je sais : « Mieux vaut mourir debout que vivre à genoux »...

MANOUCHIAN. C'est ça. Nous savons tous que tu es très courageux. Ils ont peur de nous, Thomas. Ils commencent à croire que c'est nous qui vaincrons. Ils nous jugent mais à chaque instant, à chaque minute qui passe, ils commencent à comprendre que c'est leur propre jugement qu'ils sont en train de faire. Et quand l'heure de la libération sonnera, dans quelques temps, dans quelques mois, (reprise du travelling vers la droite, puis travelling arrière.) on nous aura pas oubliés. (La musique s'arrête.) Ils paieront pour tous... Pour tous les autres morts. Allez, Thomas, on ne nous oubliera pas.

Thomas se redresse. Le travelling continue, avec un panoramique vers la gauche découvrant petit à petit, en enfilade, les fenêtres près desquelles sont groupés les prisonniers.

ELEK. Comment ce sera, après, quand nous aurons gagné ?

MANOUCHIAN. Ce sera très bien.

ELEK. Tu crois qu'il n'y aura plus de guerre, plus de haine ?

MANOUCHIAN. Je l'espère !...

VOIX D'UN DETENU (il chante au loin). « Quand nous chanterons le temps des cerises, / Les gais rossignols, le merle moqueur, / Seront tous en fête. / Les belles auront la folie en tête, / Et les amoureux, du soleil au cœur... »

En allemand, les gardes essaient de faire taire cette voix. On reste sur le plan général du hangar, en premier plan (plan américain) Elek et Manouchian. En réponse aux Allemands qui ont fait taire le chanteur, tous les hommes du groupe, se mettent à fredonner l'air de cette chanson.

Cartoucherie - extérieur jour Séquence 13

Pique-nique. Plan américain de madame Alfonso (légère plongée) qui chante Le temps des cerises. En premier plan, Mario/Alfonso mange en l'écoutant. Au fond, on aperçoit le tableau représentant Hitler appuyé contre un mur.

MADAME ALFONSO. « J'aimerais toujours le temps des cerises, / C'est de ce temps-là, que je garde au cœur / Une plaie ouverte. / Et dame Fortune m'étant offerte, / Ne pourra jamais calmer ma douleur ».

A ce moment, Olga Bancic entre dans le champ, prend la mère de Celestino par les épaules, et elles continuent ensemble la chanson, accompagnées par un accordéoniste russe qui est venu se joindre à elles.

MADAME ALFONSO ET OLGA BANCIC. « J'aimerais toujours le temps des cerises / Et les souvenirs que je garde au cœur ».

Elles rient. Un travelling latéral commence (vers la gauche), découvrant tous les convives attablés. Ils applaudissent. On voit d'abord les jeunes motards, puis les acteurs et les familles des 23, en plan général. Sur la table, des fruits, du pain de campagne, du vin...

LASZLO/BOCZOV (il se lève à demi et brandit son verre). A ta santé, Olga ! Et je lève mon verre à la Roumanie ! (45).

TOUS (ils trinquent et boivent). A la Roumanie !

UN DES 23 (gros plan sur lui ; il lève son verre). A l'Italia !

Il boit.

UN AUTRE (gros plan, même jeu). Mierjnié Polska !

GLASZ (gros plan, légère plongée ; à Boczov). A la Hongrie, Ferenz !

BOCZOV (plan rapproché ; debout, il lève son verre). Oui, vive la Hongrie !

Derrière lui, on aperçoit l'accordéoniste et les gradins. Applaudissements.

FEMME (off). Formidable !

Plan rapproché d'un des 23. Il arrange un peu son chapeau mou puis appuie son visage sur son poing fermé. Plan rapproché du jeune accordéoniste du bal. Il mange en souriant. Plan rapproché du premier couple de motards. Lui prend son amie par la nuque et l'embrasse. Ils semblent joyeux. Plan rapproché de Boczov.

BOCZOV. Vous savez, cette musique me rappelle mon village... (l'accordéoniste russe, qui n'a pas cessé de jouer, entre dans le champ et le traverse.) Je m'excuse... En Transylvanie, avec mes amis, à cette heure-ci, on revenait (plan américain d'un groupe de convives qui l'écoutent en mangeant. Off.) des champs. (retour sur lui.) On faisait les foins... Ça sent très bon, les foins, vous savez. Et puis... (il se verse le peu de vin qui reste dans une bouteille puis regarde avec regret la bouteille vide et la repose. Gros plan de l'amie de Rayman, souriante, puis plan rapproché d'Abraham et de Méliné qui lui chuchote quelque chose à l'oreille. On sent qu'ils regardent avec bienveillance la légère ivresse de leur ami. Retour sur lui.) Il y en avait un qui chantait faux parmi nous. Parce que... (plan rapproché d'une femme blonde, une cigarette à la main ; elle sourit. Off.) Quand on rentrait, on chantait toujours. (retour sur lui.) Et il y en avait un qui chantait faux. Et celui-là, c'est lui qui avait le plus de succès (il regarde à gauche cadre.) parce que les filles lui répondaient toujours, (plan rapproché de Dolorés. Off.) par les fenêtres. (retour sur lui.) Et il nous arrivait en rentrant... on chantait, et lui, il chantait faux... que tout le village chantait avec nous... (un temps.) Alors... (plan rapproché de Imre, ému. Il sourit, les yeux baissés. Off.) Pourquoi je vous raconte ça !? Une idée, comme ça... (retour sur lui.) Eh ! Je fais pleurer mon copain Imre ! Ecoute...

GLASZ (il s'essuie les yeux et, souriant, lève le regard vers Boczov). C'est de joie, que tu me fais pleurer !

BOCZOV (retour sur lui ; à Imre). Eh, toi ! Ecoute... (à l'assistance.) Si les Boches se mettaient à jouer de la flûte de Pan dans le milieu de Paris, ils seraient sûrs de le trouver dans cinq minutes, Imre, parce que lui, il s'amènerait pour écouter la musique comme un serpent charmé... (mime. Gros plan de Alexandre Jar, les mains d'Olga sur ses épaules. Panoramique vers le haut sur le visage d'Olga. Elle regarde son mari, assis. Puis elle se détache de lui et sort du champ. Panoramique retour sur Alexandre. Off.) Et toi, Manouchian, (sur lui, de profil.) à quoi veux-tu qu'on boive ?

MANOUCHIAN (plan rapproché sur lui et la jeune Méliné). A la vie !

Il lève son verre.

TOUS (plan de Boczov ; off). A la vie ! A la vie ! A la vie !

BOCZOV. Ces poètes, ils ont toujours le bon mot. La vie... (il rit.) C'est le plus simple... (la musique s'est arrêtée.) La vie... (il interpelle les musiciens.) Eh, l'orchestre ! Qu'est-ce que ça veut dire ? On chôme, ou quoi ?

ACCORDEONISTE (gros plan sur lui, en contreplongée ; il dit d'abord quelques mots en russe puis regarde le ciel). Il pleut !

Gros plan de Polichinelle, pas encore démaquillé (profil). Sentant une goutte de pluie, il touche son masque qui est relevé sur le front, puis prend derrière lui une ombrelle rouge qu'il ouvre. Il se dirige vers

photo 20 page 55

(45) Glissement dans le plan du présent au passé et mélange de temps (nous sommes toujours au pique-nique).

la gauche. *Panoramique* rencontrant l'accordéoniste Polichinelle le protège de la pluie, et le musicien recommence à jouer, souriant. Ils se dirigent tous deux vers la droite (*travelling latéral et panoramique*) pour chercher la femme blonde aperçue pendant le récit de Boczov. Elle se lève et les accompagne vers la gauche (on les suit). La femme se place entre deux guitaristes, près d'un arbre, et s'apprête à chanter. *Plan américain* du deuxième couple de motards. Elle est assise, lui, debout, une main sur l'épaule de son amie, l'autre tenant un verre. Ils écoutent la musique. *Plan américain* de la chanteuse qui, accompagnée par les deux guitaristes, a entonné un chant russe très entraînant. On entend les battements de mains des convives. *Plan rapproché* de plusieurs personnes attablées qui frappent dans leurs mains au rythme de la chanson. Ils sont très gais. Un bon nombre de bouteilles sont sur la table, devant eux. *Plan rapproché* de Elek qui bat également la mesure et crache un noyau de cerise. *Plan rapproché* du comédien qui jouait un des gestapistes et de Dominique Valentin (Lou). Lui n'a plus son uniforme, mais n'est pas démaquillé. Elle, en premier plan de profil, est en partie démaquillée mais porte encore son masque sur le front. Série de plans rapprochés et gros plans sur les participants à la fête : Mario/Alfonso et madame Alfonso qui parlent ; Georges Ser (l'officier allemand) sans son uniforme ; il mange en écoutant la chanson ; la chanteuse ; la chanteuse et un des guitaristes qui chante avec elle ; le guitariste chanteur ; l'autre guitariste, souriant ; Clémenti qui finit de vider une bouteille en buvant au goulot puis la pose ; Abraham et Méliné écoutent ; Laszlo Szabo prend une bouteille de whisky et la regarde d'un air soupçonneux. La main de Claude Merlin (Imre) entre dans le champ et repousse la bouteille que Laszlo pose, dégoûté ; Julian Negulesco (Fontano) regarde un œuf posé sur le goulot d'une bouteille, et le prend. *Plan américain serré* d'un groupe de gens qui battent la mesure ; l'un d'eux siffle. *Plan général* du même groupe. En premier plan, de dos l'accordéoniste et un guitariste entourent Alexandre Jar qui, face à nous, bat la mesure. Il suit quelqu'un des yeux puis se lève et se dirige vers l'avant. *Plan rapproché* de Dolorès, très attentive. Gros plan de la chanteuse. *Plan américain serré* de la chanteuse et du guitariste auquel elle fait signe. Il reprend le chant. Gros plan de Polichinelle, de profil, l'ombrelle-parapluie à la main.

photo 22 page 57

Estrade - extérieur nuit - Séquence 20

Plan américain serré d'Alexandre Jar, de dos. On le suit lorsqu'il monte quelques marches. Arrivé en haut, il appelle.

ALEXANDRE JAR. Olga ! (*panoramique sur Olga, laissant son mari hors champ. Dans ce lieu assez obscur, on n'entend plus la musique. Olga se trouve près d'une tringle à laquelle sont accrochés de nombreux cintres portant des costumes de théâtre. Elle fait lentement le tour de cette penderie. Off.*) Tu ne chantes pas avec nous ? (*Olga, préoccupée, pose sa main sur la tringle, face à nous. Off.*) Qu'est-ce que tu as ?

Léger recadrage lorsque Jar arrive près d'Olga, en premier plan, trois-quarts dos (légère contreplongée).

OLGA BANCIC. Ma décision est prise, Alexandre. Demain, nous amènerons Dolorès à la campagne et nous la mettrons en nourrice.

ALEXANDRE JAR. Mais... Tu avais toujours refusé, jusqu'à présent...

OLGA BANCIC (*elle touche distraitement les costumes et fait quelques pas vers la droite. Son mari contourne la penderie et vient à côté d'elle.*) Oui, mais maintenant, ça devient trop dangereux. La police ne nous lâche plus. Regarde tous ces camarades qui sont tombés ces derniers mois. Aucun n'a parlé, mais

On entend par moment des bouffées de musique russe.

ALEXANDRE JAR. On nous a donné l'ordre aussi de vivre séparés, toi et moi... Pour notre sécurité, et celle des camarades...

OLGA BANCIC (*ferme*). Non, pas ça ! On nous a tout pris... (*plan rapproché de Dolorès, contre un tronc d'arbre. Elle regarde fixement devant elle, comme si elle suivait la conversation entre ses « parents ». Off.*) Notre liberté en Roumanie, notre enfant... Pas notre amour ! C'est tout ce qui nous reste... (*retour sur eux, faisant quelques pas vers la droite. Panoramique. Arrivée au bout de la penderie, Olga trouve un chapeau haut de forme et se retourne vers son mari, soucieux.*) Tu te rappelles, la première fois, quand je t'ai vu, c'était au théâtre, et tu portais un chapeau comme ça.

Elle se met le chapeau sur la tête.

ALEXANDRE JAR (*il détourne les yeux*). Non, Olga, la première fois qu'on s'est rencontrés, (*il la regarde.*) c'était chez Lazar.

OLGA BANCIC. Tu ne te souviens jamais de rien ! (*elle lui met le chapeau sur la tête.*) C'était au théâtre. Et tu jouais dans du Balzac. (*elle détourne les yeux ; avec un rire moqueur.*) Et tu étais minable !...

ALEXANDRE JAR (*un peu piqué ; il ôte le chapeau*). Non, c'est pas ce que tout le monde disait... (*il se débarrasse du chapeau hors champ, puis se retourne vers sa femme.*) Olga, tu te rappelles Jeanne d'Arc ? Tu en avais fait une héroïne nationale qui chassait de Roumanie tous nos ennemis.

OLGA (*après un temps de recueillement, elle récite le texte de Jeanne*). « De tout ce que j'ai dit, de tout ce que j'ai fait, je m'en rapporte à Dieu... » (46).

ALEXANDRE JAR (*il lui donne la réplique*). « Jeanne... » (*il cherche le texte dans sa mémoire.*) « Jeanne, reconnais-tu enfin tes hérésies ? (*ils vont vers la droite, accompagnés par la caméra.*) Reconnais-tu avoir blas phémé Dieu, (*elle lève les yeux, puis s'assied. Il vient se poster derrière elle.*) méprisé les sacrements et idolâtré les mauvais esprits que tu invoquais ? (*début musique Cuarteto Cedron.*) Reconnais tout cela, Jeanne, nous t'en conjurons ! Reconnais tous tes mensonges, et tu auras la vie sauve ».

OLGA (*avec conviction*). « Même si je voyais le feu allumé devant moi, et le bois préparé, et le bourreau, celui qui viendra mettre le feu au bûcher, prêt à me jeter dedans, et même quand je serais dans le feu, je ne vous dirais rien d'autre que ce que je vous ai déjà dit. C'est cela que je soutiendrai jusqu'à la mort ». (*elle se relâche, épuisée, et s'affaisse contre le dossier de son siège. Son mari lui met les mains sur les épaules, puis autour du cou, et lui embrasse les cheveux. Elle s'est prise à son propre jeu.*) Alexandre, j'ai peur... Je ne verrai pas la fin... (*off sur le plan suivant.*) Je le sens.

Prison - intérieur jour - Séquence 21

La musique continue sur un plan général pris à travers une arrière assez sale : Olga, accompagnée par trois gardes allemands, avance de droite à gauche (*panoramique pour la recadrer*) jusqu'à une porte donnant dans la salle où se trouve la caméra. Olga avance vers nous, la mine défaite, dans une robe grise à manches courtes. De chaque côté d'elle, deux gardes assez petits, et derrière elle, un plus grand. Elle monte une marche et continue à avancer, cadrée de plus en plus près (*plan rapproché*).

DOLORES (*off*). « Stuttgart, le 10 mai 1944. Ma chère petite fille, mon cher petit amour... (*Olga passe alter-*

(46) Il s'agit d'une adaptation des minutes du procès de Jeanne d'Arc.

nativement dans des zones d'ombre et de lumière. Off.) Ta mère écrit sa dernière lettre. (Olga s'arrête un moment, bouleversée mais digne. Off.) Chère petite, demain, à 6 heures, (elle se remet à avancer sous la poussée des gardes. Off.) le 10 mai, je ne serai plus. J'ai combattu pour une humanité meilleure, j'aurais voulu vivre ; mais toi, tu vivras notre idéal. Apprends, mon petit amour, à connaître les raisons pour lesquelles nous nous sommes battus. (elle arrive en gros plan. Off.) J'ai toujours ton image devant moi. Je veux croire que tu verras ton père, j'ai l'espérance qu'il aura un autre sort ». (47).

Cartoucherie - extérieur nuit Séquence 22

Plan rapproché de Dolorès qui lit.

DOLORÈS. « Je vous aimais de tout mon cœur. Tous les deux, vous m'étiez chers... » *(s'adressant à quelqu'un hors champ, droite cadre.)* J'ai reçu cette lettre longtemps après, en Roumanie, où mon père m'avait ramenée, à la Libération.

MAÏA/OLGA *(off)*. Mais votre mère, *(Dolorès tourne le regard vers la gauche ; gros plan d'Olga.)* comment était-elle ? Je n'ai vu qu'une seule photo d'elle.

DOLORÈS *(retour sur elle)*. Il n'y en a pas d'autre, vous savez...

MÉLINE *(off)*. Moi, j'ai bien connu votre mère... *(plan rapproché de Méliné et Abraham.)* C'est drôle, tu sais, Abraham, je ne me souviens même plus de son nom de guerre. C'était comment, déjà ?

ABRAHAM *(il essaie de se souvenir)*. Attends, attends... Laisse...

MÉLINE *(l'interrompant)*. Tu dois t'en rappeler, toi.

ABRAHAM. Mais oui ! Elle s'appelait... *(sur Dolorès, off.)* Elle s'appelait...

DOLORÈS. Hélène.

Gros plan de Philippe, le metteur en scène de la pièce de théâtre, homme blond.

JULIAN/FONTANO *(off)*. Philippe !

PHILIPPE. Oui ?

MÉLINE *(off)*. Je m'en souviens, maintenant !

JULIAN/FONTANO *(off)*. Est-ce que je peux te demander quelque chose ?

PHILIPPE. Oui, oui.

Il se lève.

Plan général : Philippe en premier plan trois-quarts dos, face à Fontano. Derrière eux, on voit d'autres personnages dont le groupe avec Dolorès et Méliné.

JULIAN/FONTANO. Dis-moi si, pendant la scène du procès, après l'intervention du Président qui dit à Alfonso : « Vous êtes Espagnol, et vous voulez nous faire croire que le sort des Français vous intéresse », on... on mettait la réplique de Fontano qu'il a dit réellement pendant le procès : « pour un travailleur, le pays où il travaille, c'est son pays » (48). On peut ?

Du fond arrive le premier couple de motards. Ils font signe à leurs camarades, assis non loin de Dolorès.

(47) Ce plan assez long a été filmé avec un objectif à très longue focale (200 mm).

(48) Mélange réalité-fiction : cette phrase a déjà été prononcée dans le « film ».

PHILIPPE *(il acquiesce)*. Oui, oui, ça, c'est bien. Oui. On va commencer la répétition.

Il sort du champ par la gauche, avec Julian.

PREMIER MOTARD *(aux autres)*. Allez, on se tire. Demain...

ABRAHAM *(il se lève, ainsi que Méliné ; aux motards)*. Vous partez déjà ! ?

LES QUATRE MOTARDS *(ils s'éloignent et parlent en même temps)*. Oui, oui. On s'en va. Au revoir.

MÉLINE. Vous allez revenir, hein ?

DEUXIÈME MOTARD *(il se tourne vers elle)*. On bosse, demain, à cinq heures...

Dolorès et Maïa se sont levées à leur tour.

MAÏA/OLGA. Venez voir le spectacle... si vous voulez.

DEUXIÈME MOTARD. Oui, oui ! A bientôt !

Il se détourne en avançant. Travelling latéral. Il s'arrête près de l'estrade où on prépare le spectacle, avec le portrait d'Hitler maintenant achevé. Les quatre motards sont en plan général, devant l'estrade, près d'Alain Solomon habillé et maquillé pour le rôle de Goebbels. Travelling arrière.

FILLE MOTARD. Au fait, comment il va s'appeler, votre spectacle ?

ALAIN. « L'Affiche Rouge ».

MOTARDS. Bon, ben salut !

Ils reprennent leur marche.

ALAIN. Vous reviendrez nous voir ?

MOTARDS *(voix couvertes par des roulements de tambour)*. Oui, oui. On reviendra !

On suit les jeunes gens (plan moyen). Ils montent sur leur moto. Au fond, sur un mur de briques, est apposée l'Affiche Rouge (49). (Voir document page 4).

GOEBBELS *(off)*. Mesdames et Messieurs, autant vous dire tout de suite que cette histoire que nous allons vous jouer est une vieille histoire... Et qu'il faut remonter loin, *(plan de la fille motard blonde ; off.)* très loin dans la mémoire des hommes, il faut remonter à plus de trente ans pour en trouver la trace. Une histoire que nous, comédiens, nous n'avons pas vécue. Une histoire qui ne figure nulle part dans les livres d'histoire. *(la fille se détourne et rejoint ses camarades. Retour sur le plan moyen : la fille monte derrière son ami sur la moto. Au fond, on voit l'affiche. Off.)* Seuls, les poètes en ont parlé quelques temps après la guerre... *(début de travelling avant sur l'affiche pendant que la moto s'éloigne. Off.)* C'est l'histoire du groupe Manouchian. *(l'affiche comporte en haut les mots : DES LIBÉRATEURS. Puis les portraits de 10 hommes du groupe Manouchian, puis des photos de leurs « méfaits ».* Enfin, en bas, à droite, on peut lire : La libération par l'armée du crime. *Off.)* Vous verrez comment moi, Goebbels, metteur en scène du troisième Reich, je sais remettre les idées reçues en place !...

La fin du générique se déroule en lettres rouges sur fond noir, avec la musique Cuarteto Cedron.

Carton de remerciements : « Nous remercions le Musée de la Résistance d'Ivry, les témoins et Résistants, ainsi que les historiens Dominique Durand et David Douvette et tout particulièrement Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil ».

(49) C'est une copie conforme de l'affiche originale.

LEXIQUE DE TERMES CINEMATOGRAPHIQUES

Echelle des plans

plan de grand ensemble
plan d'ensemble
plan de demi ensemble
plan moyen
plan américain
plan rapproché (taille)
plan rapproché (poitrine)
gros plan
très gros plan
insert

Scale of camera-shots

extreme long shot
long shot
medium long shot
full shot
medium shot
medium close shot
close shot
close up
extreme (big) close up
insert

Mouvement de caméra

plan fixe
prise de vue sur grue
prise de vue en travelling
panoramique horizontal droit
panoramique horizontal gauche
panoramique vertical
vers le haut, le bas
zoom avant
zoom arrière
travelling avant
travelling arrière
plongée
contreplongée

Camera movement

static shot
crane shot
dolly shot
pan to the right
pan to the left
tilt up
tilt down
zoom forward
zoom backward
tracking in
tracking out
high-angle shot
low-angle shot

Divers

cut
fondu au noir
rideau (vertical/horizontal)

fondu enchaîné
recadrage
dans le champ
sortir du champ
contre champ
profondeur de champ
ralenti
accéléré
montage

Miscellaneous

cut
fade in/out
wipe or push off
(U.S.: lap dissolve)
dissolve
reframing
(to be) in shot
(to go) out of shot
reverse shot
deep focus
slow motion
accelerated motion
editing

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION	i - x
CHAPITRE I - THEATRE ET HISTOIRE	1 - 37
A/ LE DECOR - FESTIVITE ET PARTICIPATION	6
B/ L'"OBJECTIVITE" DE LA MISE EN SCENE	17
C/ LA MISE EN SCENE - LA SUBJECTIVITE INHERENTE	26
CHAPITRE II - CINEMA ET HISTOIRE	38 - 71
A/ L'IMAGINATION FILMEE	45
B/ LA MEMOIRE FILMEE	52
C/ LE CINEMA EN TANT QU'HISTORIEN	61
CHAPITRE III - THEATRE ET CINEMA	72 - 102
A/ TRANSITION: PRESENT - PASSE - PRESENT	77
B/ LA DESTRUCTION DE LA TEMPORALITE - COEXISTENCE DU PASSE ET DU PRESENT	88
CONCLUSION	103 - 119
BIBLIOGRAPHIE	120 - 125
ANNEXE 1 - <u>L'AFFICHE ROUGE</u> - SCENARIO	126 - 145
ANNEXE 2 - LEXIQUE DES TERMES CINEMATOGRAPHIQUES	146