



Fiche pédagogique

La Cache

Sortie en salle : 19 mars 2025 (France)
26 mars 2025 (Suisse romande)

Film long métrage de fiction,
Suisse, Luxembourg, France,
2025

Réalisation : Lionel Baier

Scénario et dialogues : Lionel
Baier et Catherine Charrier

D'après le roman : *La cache*
(2015) de Christophe Boltanski

Interprétation :

Dominique Reymond (Mère-Grand, Myriam Boltanski, Marie-Élise Ilari, Annie Luran)

Michel Blanc (Père-Grand, Etienne Boltanski)

Ethan Chimienti (le garçon, Christophe Boltanski)

William Lebghil (Grand-Oncle, Jean-Élie Boltanski)

Aurélien Gabrielli (Petit-Oncle, Christian Boltanski)

Liliane Rovère (Arrière-Pays, Niania Boltanski)

Gilles Privat (Charles de Gaulle)

...

Production :

Bande à part, Red Lion, Les Films du Poisson, RTS, SRG

Langue : française

Durée : 90 minutes

Public concerné :

Age légal : 10 ans

Age suggéré : 14 ans

Résumé

Le 3 mai 1968, le plasticien **Christian Boltanski** s'apprête à vernir son exposition dans une galerie d'art lorsqu'éclatent les troubles étudiants à l'Université de Nanterre. Peu nombreux seront ceux qui verront effectivement ses œuvres car les Parisiens ont leur attention rivée sur ce qui se passe dans les rues. Le combat étudiant tourne à l'émeute, que rejoignent les ouvriers. Acculé à la démission, le président de la République, Charles de Gaulle en personne, demande un asile temporaire à la famille Boltanski.

Il faut dire que, dans son appartement de la Rue de Grenelle, la famille Boltanski possède une cachette, celle qu'utilisa en 1942 le juif **Etienne Boltanski**, devenu après la guerre un docteur respectable et le patriarche de la famille.

Cette cachette, c'est le jeune **Christophe Boltanski**, petit-fils du docteur et neveu du peintre, à

qui ses parents l'ont souvent confié, qui la trouvera. La nuit, il en est convaincu, un chat se cache sous les escaliers de la cuisine. Ce gamin sert de fil conducteur entre les pièces de l'appartement aussi bien qu'entre les micro-histoires des membres de la famille Boltanski, toutes et tous plus dingues que les autres.

Il y a surtout la matriarche, **Myriam Boltanski**, handicapée d'une jambe mais qui conduit une Fiat, à bord de laquelle elle interviewe des passants pour un livre sur la condition ouvrière. Fille de bonne famille française, mais communiste, c'est elle qui épousa Etienne Boltanski et le cacha dans son appartement.

Ce dernier abrite encore l'arrière-grand-mère, une juive qui a jadis fui sa ville natale d'Odessa. Surnommée **Arrière-Pays**, elle apprend au jeune Christophe l'art de la natation, de la danse et le sens de l'histoire.



Disciplines et thèmes concernés (Cycle 3 et Secondaire II)

Histoire

- Les événements de Mai 68
- La condition des juifs durant la Seconde Guerre mondiale
- Le Président de la République Charles De Gaulle, son Premier ministre Georges Pompidou

SHS 32 Analyser l'organisation collective des sociétés humaines d'ici et d'ailleurs à travers le temps

Littérature française

- L'adaptation littéraire au cinéma (*La Cache* de Christophe Boltanski, Prix Femina 2015)
- Les romans-immeubles (*Pot-Bouille*, *La Vie mode d'emploi*, *Passage de Milan...*)
- Les slogans politiques
- La linguistique française
- Les situations d'énonciation

L1 31 Lire et analyser des textes de genres différents et en dégager les multiples sens

Citoyenneté

- La solidarité et les rapports à l'autre dans un contexte familial, de guerre (voisinage et dénonciations) ou lors de grèves (militants et briseurs de grève, action ou inaction)
- Les témoignages d'ouvriers

SHS 34 Saisir les principales caractéristiques d'un système démocratique

Philosophie/Psychologie

- La foi religieuse (catholique, juive)
- La fonction de l'art

Arts visuels

- La fonction de l'art dans la vie
- L'étude de quelques outils cinématographiques

A34 AV Comparer et analyser différentes œuvres artistiques

Pourquoi *La Cache* est un film à voir avec vos élèves

Ce film s'adresse aux élèves de fin du Cycle 3 du Secondaire II

Pour découvrir le travail d'un artiste suisse romand

On ne présente plus **Lionel Baier** (voir nos fiches sur [Les Grandes Ondes \(à l'ouest\)](#), [La Vanité](#), [La Dérive des continents...au sud](#)). Le cinéaste lausannois a plus d'un tour dans son sac. En témoigne cette comédie sur fond triplement historique puisqu'elle mélange les événements de Mai 68, l'exode des juifs en Europe durant la Seconde Guerre mondiale, et qu'elle touche aussi à l'histoire de la famille Baier, puisque son arrière-grand-père, polonais, a rencontré son arrière-grand-mère, fille au pair suisse, à Odessa, point de départ (et de chute) du film.

Toujours cette préoccupation d'interroger ses origines personnelles autant que les limites de l'euro-péanisme. Et toujours cette tendance godardienne à considérer chaque film comme **un méta-film** : grâce à quelques ingénieuses trouvailles formelles (empruntées à la BD, à la photo noir-blanc, aux peintures de **Romane de Watteville**, aux films du début des années 60), on ne sait plus si on est dans la fiction ou dans la réalité (De Gaulle a-t-il vraiment trouvé refuge chez les Boltanski ?), ni dans quelle version de celle-ci on se trouve.

Pour pouvoir débattre en classe d'enjeux sociaux

Que reste-t-il de Mai 68 ? Quand finit la persécution des migrants traqués ? Où s'arrête la famille ? Quand faut-il avoir le courage de renoncer sur sa lan-

cée ? Peut-on aimer en dépit de sa famille ? Etc. Toutes ces questions constituent autant d'amorces, qui mèneront la classe à des débats passionnés.

Pour étudier une adaptation

La Cache de Baier permet de (re)découvrir le roman de **Christophe Boltanski** – à moins que ce ne soit l'inverse. Ce Prix Femina 2015, aujourd'hui publié en édition de poche, est absolument lisible avec une classe, dans la lignée de *La Vie mode d'emploi* de Perec. Ses chapitres brefs, son style accessible et son humour le rendent intéressant à lire pour lui-même et aussi en relation avec *La Cache* de Baier, dont il est, d'après le générique, "librement" adapté.

Pour découvrir comment un film est fait

Dès le début, **la voix off** annonce que le film ne cachera pas les coutures de l'histoire. Et, effectivement, *La Cache* est un bon moyen d'aborder différentes techniques du cinéma en classe (montage, trucages, cadrages et champs, utilisation du son...).

On signalera par ailleurs que le film offre à **Michel Blanc** son dernier rôle, puisque l'acteur est mort peu après le tournage. Le film lui étant dédié, *La Cache* peut être vue comme une œuvre-testament.



Objectifs pédagogiques

- Comprendre une situation politique complexe
- Cerner quelques idées posées par Mai 68 pour en débattre
- Identifier quelques problèmes posés par l'adaptation littéraire au cinéma

Pistes pédagogiques

(Les pistes ci-dessous sont adaptables selon les niveaux ; pour chaque thématique, les pistes vont du niveau plus simple au plus difficile)

Avant le film

1. **Analyser** une photo prise en mai 1968 pour broser le contexte historique et social de l'époque où se déroule l'intrigue. (cf. **Annexe 1** *infra*)

2. **Récapituler** avec les élèves quelques points sur la situation des juifs en France occupée durant la Seconde Guerre mondiale.

L'obligation du port de l'étoile de David, leur dénonciation par les voisins auprès des autorités zélées sous contrôle de la Gestapo, leur réputation de "rats" (suggérée dans le film), leur déportation en masse, les tenues rayées comme le veston que porte le garçon dans *La Cache*, les fouilles des appartements par la police pour repérer les clandestins...

Après la vision du film

A. La famille Boltanski

1. **Dessiner** l'arbre généalogique de la famille Boltanski, en plaçant correctement :
le petit garçon (Christophe)
Père-Grand (Etienne) et Mère-Grand (Myriam)
Petit-Oncle (Christian) et Grand-Oncle (Jean-Élie)

le père (Luc)
et Arrière-Pays (Niania).

2. Pour chacun de ces personnages, **indiquer** son métier ou son occupation.

- **Le garçon**, écolier qui cherche un chat caché chez ses grands-parents
- **Etienne**, médecin qui a peur du sang (et des honneurs)
- **Myriam**, écrivaine qui interviewe des ouvriers, boîteuse des suites de la poliomyélite
- **Christian**, artiste plasticien
- **Jean-Élie**, professeur de linguistique, souvent incompréhensible
- **Luc**, sociologue (peu présent dans le film)
- **Niania**, ancienne infirmière qui, à 16 ans, avait fui Odessa en 1896 pour rejoindre son amant en France, ouvrier chez Citroën

La Rue de Grenelle

Quelles sont les importances géographique, politique et familiale de cette rue dans le film ?

Sur la carte, la Rue de Grenelle en 1968 est comme une balafre entre le 6^e et le 7^e arrondissement de Paris. Elle est une tranchée dans le Quartier latin, où les étudiants ont affronté les CRS dans les rues.

Sur le plan politique, la rue est le théâtre des "Accords de Grenelle", c'est-à-dire d'une entente entre syndicats et le patronat pour mettre fin à la grève générale qui paralyse Paris et d'autres villes en France. Quoiqu'informelle, cette déclaration sera appliquée par le gouvernement Pompidou.

Sur le plan familial, elle est le centre du monde, puisque l'appar-

tement des Boltanski y est situé, et que l'Histoire s'y invitera sous les traits du Président de la République.)

Sur le plan de l'intrigue, on remarquera qu'au contraire des films choraux, le métrage de Baier reste extrêmement cohérent. Au lieu de suivre un moment chacun des personnages et de terminer l'histoire par un plan rassembleur, il suit dès le début la déambulation d'un corps dont chaque membre est interdépendant. La plupart des plans de son film montrent donc le plus de personnages ensemble, voire les uns sur les autres.



B. De la petite histoire à la grande Histoire

Le 29 mai 1968, de 10 à 16 heures, le Général De Gaulle disparaît : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/disparition-general-de-gaulle-mai-1968-crise-sociale-baden-baden-general-massu>

1. A-t-il vraiment demandé asile à la famille Boltanski ?

Secret d'État : on ne saurait pas, affirme en interview un Lionel Baier énigmatique.

2. Quelle fonction et quelle signification aurait cet épisode ?

Sa fonction serait d'inscrire la petite histoire dans la grande Histoire, ainsi que de combler un manque de la réalité par un bout de fiction.

Ce mélange entre fiction et réalité ajoute aux sentiments confus qu'éprouve le petit garçon du film, ce d'autant qu'apercevant le bonhomme sur le palier, il s'exclame "Léon Zitrone", c'est-à-dire un homme qu'il a souvent vu à la

GEORGES PEREC LA VIE MODE D'EMPLOI



L'appartement des Boltanski

1. Comme dans le roman dont le film est tiré, l'intrigue suit les personnages dans les différents lieux de l'appartement. Cette répartition des lieux façon puzzle structure la vie de la famille en saynètes, comme Christian Boltanski l'a fait dans son roman *La Cache* (2015 ; voir le sommaire de ses chapitres ci-contre), ou Georges Percec dans *La Vie mode d'emploi* (1978), Michel Butor dans *Passage de Milan* (1954), ou encore Émile Zola dans *Pot-Bouille* (1882).

En ce qui concerne *La Cache*, roman ou film, pourquoi adopter cette structure ?

Les événements dépendent de leur situation dans l'appartement. Les lieux façonnent les actions des personnages, voire les définissent. Ainsi la cachette, stratégiquement située sous la cuisine, noyau de l'habitation, influence les comportements des gens : le petit garçon au début du film, jadis le médecin qui s'y cachait pour échapper à la traque des juifs, puis De Gaulle pour fuir aux sollicitations politiques durant les troubles.

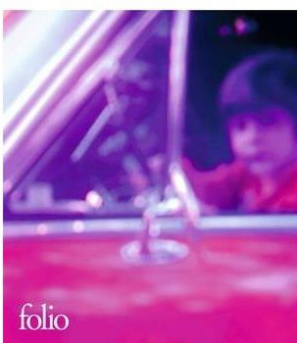
2. **Réfléchir** aux liens forts qui unissent les membres de la famille Boltanski, en s'aidant d'une phrase du sociologue Luc Boltanski : "L'essentiel, c'est d'intégrer une famille cinématographique, une famille théâtrale, un clan sociologique, dans lequel on peut compter les uns sur les autres, et si on fait faux bond à sa famille, alors, comme dans les clans siciliens, on perd, pas la vie, mais tout le reste : sa raison de vivre."



La maison de *Pot-Bouille*, caricature d'Albert Robida, 1882, BNF

Christophe Boltanski

La cache



Le sommaire du roman annonce les chapitres intitulés chronologiquement : "Voiture", "Cuisine", "Bureau", "Salon", "Escalier", "Appartement", "Salle de bains", "Entre-deux", "Chambre" et "Grenier".

télévision. Dans son esprit survient un mélange entre les images du journaliste et du Président.

3. **Expliquer** la réaction de Grand-Oncle lorsque les gardes du corps suspectent que le Président de la République se cache dans l'appartement familial. Qu'est-ce qui le rend si colérique ?

Grand-Oncle rappelle un traumatisme vécu durant la Seconde Guerre mondiale, celui provoqué par les perquisitions de la Gestapo française (suggérée par les longs manteaux en cuir des deux sbires) pour dénicher des juifs planqués par les citoyens. L'éclat de colère et son zèle à mettre son appartement sens dessus-dessous viennent du fait que, la première fois, les fouineurs mettaient moins de soin à fouiller les habitations.

L'adaptation

1. **Repérer** les moments du film qui ne paraissent pas réalistes.

Les arrière-fonds dans les scènes de voiture (sous forme de couleurs unies ou bien d'extraits de films des années 50-60 qui donnent l'impression de conduire dans une rue au-devant d'autres voitures, photo d'immeuble en noir et blanc servant de toile de fond à une scène en couleurs, le point de vue divin qui filme d'en haut les protagonistes entrant dans la voiture miniaturisée, le moment où le Président De Gaulle demande asile chez les Boltanski...

2. Quels éléments esthétiques le film emprunte-t-il à **la bande dessinée** ?

Des cases et planches des aventures du facétieux **Gaston Lagaffe** sont utilisées pour montrer le chaos socio-politique de la situation qui règne en mai 1968. Dans toutes les histoires de Franquin, Gaston Lagaffe a beau essayer de se plier aux normes so-

ciales, ses actions involontaires n'aboutissent qu'à des chaos.

Dans le film, le plan sur un damier avec ses cases noires et blanches – qui rappelle la bande sur la voiture jaune de Gaston - n'est pas seulement le lieu du tout ou rien auquel est confronté Dr Etienne Boltanski lorsqu'il hésite à postuler à l'Académie de médecine ; il représente l'ordre institutionnel face à la liberté et à l'improvisation de ses consultations.

En interview, Lionel Baier explique : "Je me suis beaucoup inspiré du travail de Franquin, dont je suis un grand admirateur. Je voulais avoir la possibilité de passer d'un dialogue en aplat monochrome à une planche couverte de courrier en retard à la rédaction de *Spirou*, comme on le voit dans les albums de Gaston. Ce dernier partage avec la famille de *La Cache* sa loufoquerie, son désir de justice, mais aussi une forme de recherche de l'échec, comme vaccin à l'arrogance des vainqueurs. Il y a également les terrains vagues, les voisins grincheux, la voiture à malice, et presque un chat. Je disais à Pauline Gaillard, la monteuse : passons à autre chose pour dire la même chose, comme le fait Franquin d'une bulle à l'autre."

3. **Analyser** les premiers plans du film (cf. **Annexe 2 infra**).

C. Lecture et écriture

Inventer des slogans

Adopter le rôle des étudiants qui manifestent dans les rues en mai 1968 en leur faisant crier des slogans à partir de chacun des mots suivants :

Interdire, SS, maître, liberté, vol, imagination, flics...

On appréciera l'imagination des élèves. Et on y apportera une

dose d'exactitude historique en rappelant les plus fameux :

"Il est interdit d'interdire"
"Sous les pavés, la plage"
"Soyez réalistes : demandez l'impossible !"
"Ni Dieu, ni maître"
"Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi !"
"L'imagination prend le pouvoir"
Ou encore "CRS SS !" (où CRS, signifiant Compagnie Républicaine de Sécurité, rime avec les SS (abréviation de *Schutzstaffel*, force paramilitaire nazie)) ; auquel les policiers auraient répondu : "Etudiants diants diants !"

<https://abcdufançais.com/2022/01/24/les-slogans-de-mai-1968/>



Romanesque ou autobiographique ?

Pour quelle raison l'histoire de la famille Boltanski écrite par Christophe dans son livre ressort-elle du genre romanesque et non de l'autobiographie ?

Il existe – au moins - deux possibilités de répondre :

a) Cette histoire n'est pas que celle du petit garçon. Donc il s'agirait d'une autobiographie de plusieurs personnes à la fois.

b) Une grande partie de l'histoire des Boltanski, émaillée de secrets à tous les étages, est constituée de souvenirs ou de pressentiments. Par conséquent, leur reconstitution ne saurait participer du genre autobiographique. C'est ce second modèle que suit

le film de Baier, en s'autorisant le recours à des éléments fictionnels, comme dans un roman.

Lire un extrait du roman *La Cache* (cf. ci-contre) pour s'apercevoir que, malgré son réalisme et le luxe de détails précis, le récit de Christophe Boltanski adopte la **focalisation interne**, celle d'un petit garçon, qui appelle ses grands-parents Mère-Grand et Père-Grand, comme dans les contes, qui ne comprend pas tout ce qui se passe autour de lui et sent bien qu'on lui cache des choses. Il doit alors user de son imagination, comme le spectateur du film de Baier, qui ne voit jamais les manifestants dans la rue, ou comme **Anne Frank**, tenant son journal à l'abri de ce qui se passe à l'extérieur. Afin d'être un tant soit peu compréhensible, la réalité ne peut donc pas se passer de l'art.

Les premiers plans du film où la voix off du réalisateur Lionel Baier - qui n'a jamais voulu pénétrer dans l'appartement, par souci d'éviter que le réel ne pervertisse l'imaginaire - explique son projet filmique d'adapter le roman de Christophe Boltanski (cf. Annexe 2).

Dans son film, Baier remplace les images surabondantes de la réalité (les rues de Mai 68 où les étudiants sont opposés aux CRS) par des fonds de film de fiction ou de photos d'immeubles en noir et blanc, voire refuse de montrer les manifestations et échauffourées dans les rues, pour ne garder que l'effet que ces événements ont sur la famille Boltanski. La part de l'imaginaire est sauve. On vit Mai 68 du dedans, de l'intérieur de cette famille.

les codes, séduire et intimider à la fois. « Mamie », surnom choisi par mon autre grand-mère, du côté maternel, ne lui aurait pas convenu. Elle ne faisait pas partie de ces vieilles dames doucereuses qui mitonnent gâteaux et confitures pour leur descendance. Pas question d'être enfermée dans la case bonne-maman, avec son lot de sourires bienveillants, d'indulgence, d'attention forcée, accordés au gamin capricieux, sous les regards attendris des passants. Elle possédait un appétit de vivre féroce. Elle bouillonnait, ainsi qu'une chaudière sous pression, incapable de transmettre son trop-plein d'énergie à ses roues motrices. Comme l'animal du conte, elle était clouée au lit et taradée par une faim dévorante. Elle nous avait tous avalés, à l'instar de la fillette vêtue de pourpre. Nous étions devenus ses bras, ses jambes, une prolongation de son propre corps.

Dans un lieu ouvert à tous – un hall d'aéroport, une terrasse de café, une salle de cinéma ou le salon du livre de la fête de *L'Humanité*, j'avais interdiction de l'appeler Mère-Grand ou de prononcer toute autre formule équivalente qui aurait pu évoquer son âge, un sujet sur lequel elle gardait le plus grand secret. Au moment où j'écris ces lignes, je ne sais toujours pas avec précision quand elle est née et je répugne à faire les recherches nécessaires auprès des administrations concernées, par crainte de violer son intimité la plus profonde. Elle refusait, disait-elle, « tout ce qui marque ». À

La métaphore du corps

"Ils vivaient comme un seul corps." Le film considère la famille comme un corps et il est tentant de suivre le fil de cette métaphore biologique et médicale



– le grand-père n'est-il pas médecin ? - durant tout le film.

L'allégorie du corps social, ici familial, et de ses membres, paraît évidente. Mais d'autres éléments du film étouffent cette conception.

Tout part du docteur Etienne Boltanski, qui ne supporte pas la vue du sang (dans une scène de restaurant, il emballe le steak saignant, qu'on lui a dit bien cuit. Mais n'est-on pas dans son imaginaire, plutôt que dans son assiette ?). Le corps ausculté doit rester entier, l'hémorragie externe ne serait pas supportable.

Sa première consultation est d'ailleurs surréaliste, avec une vieille-patiente soupçonnant les Chinois, et qui s'insère des objets dans ses parties intimes : cette scène drôlissime, placée vers le début du film, montre que les gens doivent davantage être soignés dans leur esprit que dans leur chair. Le sang doit rester dedans et bien circuler entre ses membres.

Le film nous fait même douter de la santé mentale d'un général de Gaulle pâlot, essayant un crucifix dans la cache des Boltanski et ne voulant pas en sortir. Quelque chose ne tourne pas rond.

A la fin du film, le docteur considère l'auto tombée en panne juste avant Odessa comme un corps humain : il en ausculte le moteur. Mais il s'agit moins d'une syncope que d'un acte manqué, le docteur n'ayant jamais vraiment voulu se rendre à Odessa, pour préférer en conserver l'image peinte par sa maman et ne pas risquer de dénaturer l'imaginaire qu'il en reste.

Pour aller plus loin

D'autres activités seraient à proposer aux élèves, en fonction des références disséminées dans le film. Par exemples, ces éléments de l'actualité politique dont parle la TV :

- **Charles De Gaulle** rencontrant le président roumain **Nicolae Ceaucescu**
- **Jean-Louis Barrault** qui démissionne après avoir ouvert pendant un mois son Théâtre de l'Odéon aux étudiants
- **le Nagra** portable de Myriam Boltanski – invention suisse romande de Kudelski qui a révolutionné la prise de son au cinéma et l'interview journalistique
- les écrits de **Georges Bataille** et d'**André Breton**, auteurs français mentionnés dans le film, à propos de la révolte des jeunes
- l'expérience du **chat de Shrödinger** (à la fois vivant et mort d'un point de vue de la physique quantique)



On pourra agrémenter la séquence pédagogique d'extraits de films sur Mai 68 comme *Le Péril jeune* (1994) de

Cédric Klapisch, voire *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard, ou bien sur la traque des juifs en France durant la Seconde Guerre mondiale dans *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle.

Pour en savoir plus

La Cache, roman de Christophe Boltanski, Stock, Paris, 2015.

Interview de Lionel Baier dans le dossier de presse sur *La Cache* : <https://medias.unifrance.org/medias/8/113/291080/presse/la-cache-dossier-de-presse-francais.pdf>

Interview de Lionel Baier par Vincent Adatte (ArclInfo). Annexe 3 infra.

Frank Dayen, enseignant Gymnase de Morges, mars 2025.



Annexe 1

Travailler sur une photo de mai 1968 pour brosse le contexte historique et social de l'époque où se déroule l'intrigue, par exemple :



Lendemain d'affrontement dans la rue Gay-Lussac, le 11 mai 1968, AFP.

Activité 1 - Qui gouverne la France en mai 1968 ? Et qui lui reproche quoi ?

Activité 2 - Remettre ces moments dans l'ordre chronologique : 1. 2. 3. 4. 5.

- La grogne des étudiants atteint le Quartier latin. Des barricades sont dressées dans les rues.
- Des étudiants occupent l'université de Paris-Nanterre pour protester contre la détention de militants opposés à la Guerre du Vietnam. Les forces de l'ordre les affrontent pendant un mois.
- Des négociations (les "accords de Grenelle") ont lieu entre les syndicats et le patronat dans la rue de Grenelle, qui seront appliquées par Pompidou.
- Ce jour-là est proclamée la dissolution de l'Assemblée nationale, alors qu'un million de manifestants défilent sur les Champs-Élysées en soutien à De Gaulle.
- Le monde ouvrier rejoint les étudiants à l'occasion d'une grève générale et, lui aussi, exprime ses revendications.

Activité 3 : Que rappellent les voitures renversées dans la rue sur la photo ?

Réponses suggérées

Activité 1

Général héroïque durant la Seconde Guerre mondiale, **Charles de Gaulle** préside la République de 1959 à 1969. *Grosso modo*, la jeunesse de 68 lui reproche de diriger le pays comme une armée.

De Gaulle est secondé par le Premier ministre **Georges Pompidou** (en fonction de 1962 à juillet 1968). Dans le film, le Président refuse de le limoger lors des troubles de mai 1968, alors que les manifestants demandent sa démission. Grand amateur d'art, Pompidou – qui a donné son nom à une grande institution muséale parisienne – envoie un émissaire acheter quelques œuvres de **Christian Boltanski**. Lorsqu'il l'apprend, ce dernier se met à changer de style pour éviter que ses œuvres artistiques soient récupérées par la politique.

Activité 2

1. b) Le 22 mars 1968
2. a) Le 3 mai
3. e) Le 13 mai
4. c) Entre le 25 et le 27 mai
5. d) Le 30 mai

Activité 3

Quelques rues de Paris où manifestaient les étudiants rappellent les barricades improvisées durant les insurrections populaires lors des révolutions françaises de 1830, 1848 et 1871. La dimension symbolique révolutionnaire du siècle d'avant est reprise par les étudiants, qui espèrent un changement radical de la société et, ainsi, élever leur soulèvement à une dimension historique.

Lire <https://www.lhistoire.fr/le-paris-des-barricades-1830-1968> .

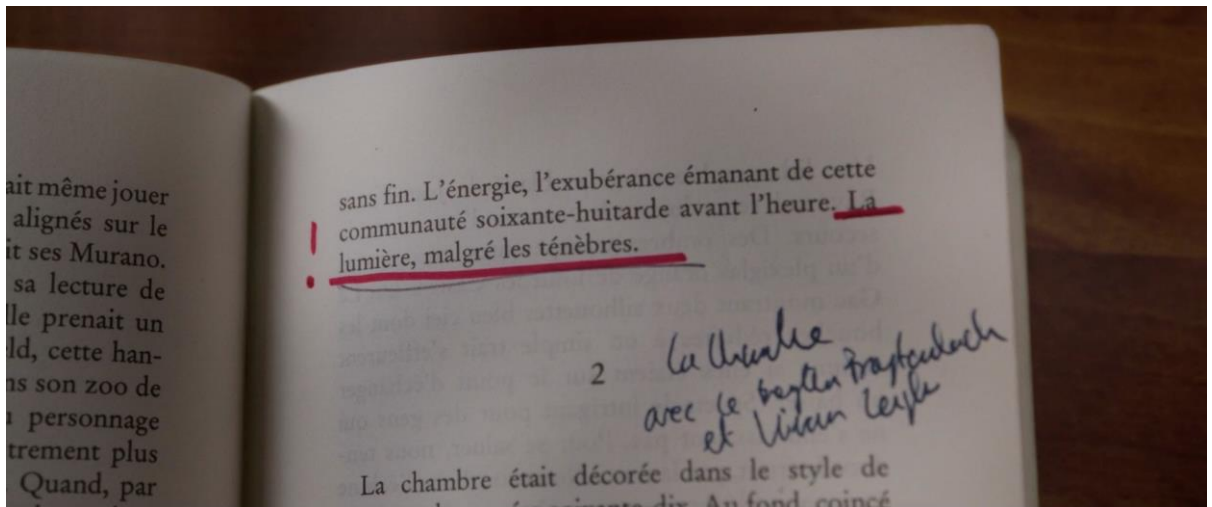
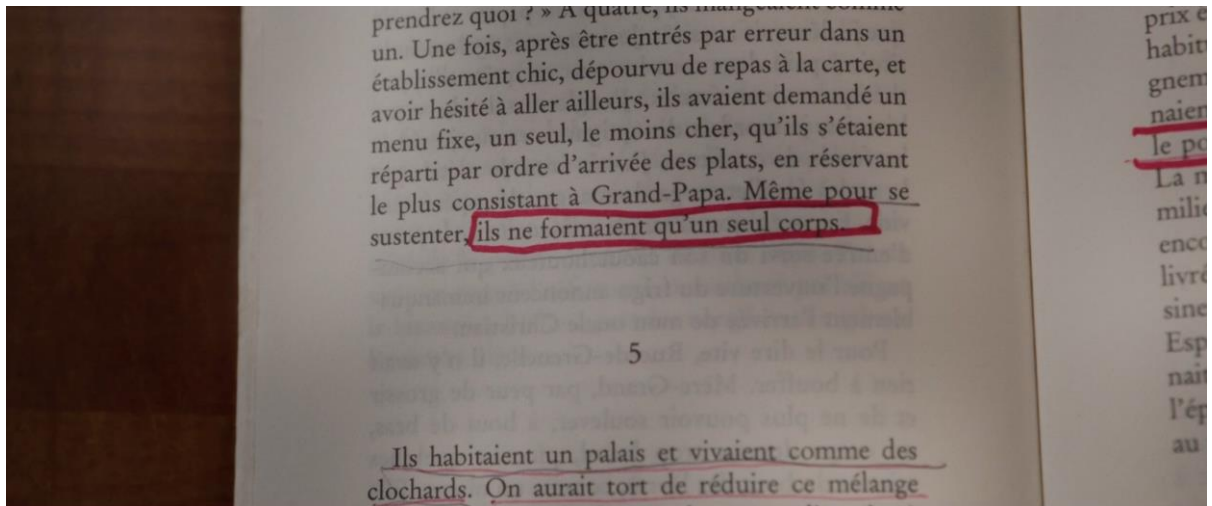


Première photo historique d'une barricade : "Barricades Rue Saint-Maur avant l'attaque", daguerréotype de M. Thibault, 25 juin 1848

Annexe 2

Analyser la séquence d'ouverture du film (plans sur des extraits du roman surli- gnés) :

- qu'est-ce qui est montré ?
- qu'est-ce qui est dit ?
- que comprendre alors ?



Réponses

Cette séquence inaugurale agit comme un avant-propos littéraire à l'objet livre-film qui suit.

Au niveau sonore, la voix off du narrateur Lionel Baier explique que son film est une adaptation d'un roman.

Visuellement, le spectateur voit quelques pages du livre *La Cache* où le texte a été surligné. Ces phrases passées au surligneur ont servi à la confection des dialogues et à camper le décors ou l'atmosphère des protagonistes. Par exemple :

- "La lumière, malgré les ténèbres."
- "Ils ne déjeunaient pas : ils pique-niquaient. Ils mangeaient sur le pouce. Ils étaient dans un provisoire perpétuel."
- "Dans un monde propre, il faut être sale, répétait-il. Les bactéries nous protègent."

On aurait cependant tort de réduire ces phrases à un élément uniquement formel du film, parce que ces atours, expressions rapiécées dans le scénario, parlent justement de la condition de la famille juive, du contenu même du film.

- "La lumière, malgré les ténèbres." ne met pas sur le même niveau l'antithèse (lumière-ténèbres) pour celui/celle qui est caché/e : la lumière est la foi qu'il/elle garde dans sa cachette obscure.
- L'oxymore "provisoire perpétuel" montre bien la crainte des juifs, traqués comme des rats, sans cesse à l'affût et à la merci des perquisitions.
- De même, les bactéries (maladies dont on a attribué la responsabilité aux juifs) sont-elles nécessaires pour vacciner, mithridatiser et, *in fine*, protéger le corps social.

Par conséquent, au contraire de la majorité des films, qui cachent leurs ficelles, *La Cache* de Lionel Baier les met en évidence, et, paradoxalement, ces trucs formels fonctionnent aussi sur le plan de la signification.

Annexe 3 – Entretien avec Lionel Baier



Qu'est-ce qui vous a décidé à vous lancer dans cette aventure de *La Cache* ?

En fait, le livre m'avait été proposé après la réalisation de *La Vanité* quand le film est sorti en France. La distributrice du film en France m'avait dit : «Tu devrais lire '*La Cache*' qui vient de sortir». Je connaissais le nom de Boltanski par Christian Boltanski. Mais aussi quand même un petit peu par Jean-Elie, qui est le grand oncle linguiste. Parce que j'avais fait de la linguistique à l'époque, à la fac, et je me souviens d'avoir croisé son nom. J'ai lu le livre et j'étais évidemment très très touché par l'histoire, tout en me disant que c'était vraiment inadaptable. Parce que le livre reprend toutes les pièces de l'appartement des Boltanski et essaie de raconter l'histoire de la famille à travers chacune des pièces.

Je disais : «Tu ne fais pas un film avec ça»... D'ailleurs, quand on a demandé les droits à Christophe Boltanski et à l'éditeur Stock, ils nous ont dit : «On vous les vend volontiers, mais comment vous allez faire ? Comment est-ce que le livre peut devenir un film ?» Le truc qui m'avait touché, vraiment, c'était l'espèce de rapport très gracieux et discret sur tout ce qui était arrivé dans leur famille et sur la capacité de parler de la Shoah sans avoir à la filmer et à la montrer. Il y avait une forme d'élégance à essayer de raconter quelque chose sans faire peser le poids de l'Histoire sur tes épaules. Ce n'est pas un livre de témoignages. Souvent, quand les gens te racontent ce qui leur est arrivé pendant la guerre, ça te met évidemment comme lecteur en minorité. Le poids de ce qui leur est arrivé est tellement plus fort que ta vie que tu te retrouves toujours un petit peu dans le rôle du spectateur. Ce que je trouvais beau dans le livre de Boltanski, c'est que jamais il ne te met dans cette position d'être celui qui n'a pas assez vécu pour comprendre la situation. Au contraire, il te raconte des choses qui sont des micro mouvements et événements dans la famille et qui n'arrêtent pas de révéler un non-dit énorme.

Et puis il y a le rapport à Odessa aussi, je pense...

Oui, car mon arrière-grand-père venait aussi d'Odessa. C'est une région de l'histoire de l'Europe de l'Est où il y a une sorte de mélange, à la fois quelque chose de très romanesque et fictionnel dans la façon dont les gens racontent comment était la grande Russie, la Pologne, l'Allemagne... Avec la difficulté à retrouver des traces d'où étaient les gens, qui ils étaient, parce que les pays ont été envahis, détruits, ont changé. Des fois ces traces sont en cyrillique, des fois plus. Mon arrière-grand-père avait trois cartes d'identité différentes ! Donc tu es obligé de reconstituer, de fictionnaliser. Il faut accepter la part de fiction qu'il y a dans cet endroit du monde et dans l'histoire des gens qui en vien-

ment. Et ça, c'était fort dans le livre de Christophe. Je me suis complètement reconnu là-dedans en fait. Étonnamment, lui avait vu mes films. Je n'avais pas pensé que ça pouvait le toucher, parce qu'il y avait la même chose dans *Comme des voleurs*. Je pense qu'on s'est peut-être reconnus à cet endroit.

Par rapport au scénario, vous faites quand même un geste assez radical en termes d'adaptation. Vous êtes d'abord aventurés dans une écriture plus fidèle au livre, ou l'histoire de Mai 68 vous est apparue comme une évidence ?

Le film a mis dix ans à se développer, pour plein de raisons, et j'ai fait d'autres films entre deux. Il fallait trouver une chose qui permettrait de faire basculer la famille, comme la France a basculé à ce moment-là. C'est peut-être dès la version 4 ou 5 qu'il y a eu cette idée de Mai 68.

Et pourquoi Mai 68 ?

Je pense vraiment que 23 ans après la fin de la guerre, tout ce qui a été mis sous le tapis fait qu'une génération est née dans ce non-dit-là. Quand De Gaulle arrive et dit : «On repart à zéro, Vichy n'était pas la République, maintenant on repart à zéro, circulez, y a rien à voir», évidemment que ça crée du non-dit : sur qui a collaboré, pourquoi, qui a dénoncé qui. Une génération plus tard, les gens descendent dans la rue pour se poser ce genre de questions, indirectement. C'est quoi, la France aujourd'hui ? C'est quoi, ce qu'on appelle ce pays ? C'est quoi, la police ? C'est quoi, l'autorité ? C'est quoi, le rapport à De Gaulle ? Je me dis que ça révèle forcément quelque chose, ça rouvre des plaies. Et sur des gens qui avaient vécu la guerre, je me disais que 23 ans, ce n'est pas très loin. C'est comme si nous on reparlait d'un événement qui est arrivé au début des années 2000. Ça rouvre une blessure, un inconscient, une faille narcissique dans le pays. D'un seul coup, les choses se redisent, remontent à la surface comme des bulles. Je me disais que c'était une bonne occasion pour qu'il y ait des choses semblables qui réapparaissent et qui permettent d'être questionnées.

Et puis c'était une période quand même plus heureuse. Il est plus facile de faire une comédie sur un moment comme ça. C'est comme *Les Grandes ondes* : tu peux faire une comédie sur la révolution portugaise, parce que c'est une révolution heureuse. Mai 68, globalement, quand on a commencé à écrire, c'est encore vu comme un moment assez plein d'espoir. Le printemps de l'espoir en France. Aujourd'hui, on en parle beaucoup de 68 dans les médias Bolloré. Pour tous les néo-conservateurs et l'extrême droite, c'est le début de la décadence, de la disparition de la France, de l'arrivée du wokisme. Et donc c'est drôle, ça résonne différemment maintenant. Moi je crois forcément que la France n'a jamais été aussi présente à ce moment-là dans sa capacité à être disruptive, à se réinventer, à se réimaginer. Et pour les fachos d'un peu partout, ils se disent vraiment : «C'est épouvantable, parce que c'est le moment où la France éternelle a disparu».

Justement, par rapport à ça, vous jouez un rôle dans le film. Qu'est-ce qui vous a motivé à jouer ce rôle, qui ne représente pas vos opinions profondes ?

Non, bien au contraire ! (rires) Justement, je pense qu'il faut toujours jouer les gens qui ne sont pas comme soi, c'est beaucoup plus intéressant. Et ce voisin, il a cette espèce de constance tranquille de l'antisémitisme bourgeois : l'acceptation de l'entre-soi. Chez les gens établis, ceux que l'extrême droite appelle Français de souche, tu ne te poses jamais la question de ta légitimité : tu as toujours été chez toi et tu imagines que la France est à toi. Quand l'homme dit au petit garçon : «T'as un bien joli petit costume» quand il le voit avec son étoile jaune, il y a une sorte d'assurance des gens nés ici qui ne se sont jamais posé la question de l'appartenance. Je trouve qu'on est moins suisses que toutes les personnes qui ont dû se battre pour avoir le passeport. Elles sont beaucoup plus suisses que nous, elles ont beaucoup plus le droit de rester ici, parce que c'est une nationalité choisie et pas de naissance. Le voisin de mon film a cette espèce d'assurance tranquille et d'antisémitisme tranquille des gens qui ont toujours été là. Et c'est très plaisant à jouer. (rires)

Dans le dossier de presse, vous dites que vous avez toujours eu le désir de filmer quelque chose lié à l'Holocauste...

L'idée de faire un film où des gens seraient habillés en nazis m'est vraiment insupportable. On me donne parfois des rendez-vous au Lutetia, mais je n'y vais pas parce que j'ai pas envie de rentrer dans le bâtiment : je ne me sens physiquement pas bien ! Il y avait au début du projet des scènes qui se passaient en 1942. Mais moi, la rue, avec des panneaux écrits en allemand et des gens qui parlent allemand, je ne pouvais pas... Et donc *La Cache*, c'était une bonne façon d'en parler sans en parler.

Le besoin de fiction dans la construction de l'identité, c'est une phrase que vous assimilez au roman. Pouvez-vous un petit peu développer ?

C'est ce que je disais par rapport à ma famille. Quand je suis allé à Varsovie pour chercher dans les archives, j'ai réalisé que tu peux chercher jusqu'à un certain point. Mais après, les sources se perdent. Et puis, il y a aussi ce que font les Boltanski quand ils décident de ne pas aller à Odessa par exemple, enfin de ne pas rentrer dans la ville. J'ai vu évidemment qu'il y avait des non-juifs chez mes arrière-grands-parents. Sans doute que, lointainement, ça devait être des juifs allemands venus en Pologne. Mais je me suis dit : «Je vais m'arrêter là, je ne vais pas aller chercher plus loin, je j'ai trop peur d'être déçu de ce que je pourrais trouver». Peut-être que mes ancêtres n'étaient pas juifs, ils étaient peut-être allemands et pas polonais. Et je me suis dit : «Dans ce cas-là, je vais prendre le meilleur de ce que j'ai lu dans le réel et le reste, je le fictionnaliserai». Donc je dirais que je serai d'origine polonaise. Peut-être que ce sont des Russes ou des Allemands qui sont venus en Pologne, mais je dirais ça. A partir de là, je crée une fiction. De toute façon, c'est toujours une fiction : quand tu te souviens de quelque chose, tu es toujours dans un rapport romanesque par rapport à ta vie. Tu élimines les temps morts, tu ne retiens que les bons personnages, tu retiens la phrase qui explique tout... Tu n'es pas dans un rapport réel au présent. Ce rapport à la fiction est emblématique de ce que l'on est. Dans une famille dans laquelle il y a des zones d'ombre, tu reconstitues les trous. C'est aussi ça que Christophe fait dans son livre. Le livre s'appelle *La Cache*. Il dit toujours que c'est un roman, car, selon lui, «il n'y a rien de pire que les témoignages». Et je suis d'accord avec lui.

Pourquoi avoir rendu plus âgé le petit garçon ? Parce que dans le livre, il a 5 ans et vous lui en donnez 9 ou 10...

Plus pour des questions de disponibilité des acteurs avec lesquels on peut tourner. Et puis au niveau de l'observation de ses grands-parents, un petit garçon de 5-6 ans a une compréhension du monde où le rapport au surmoi n'est pas du tout présent. A 9-10 ans, c'est un âge plus intéressant, parce qu'il y a déjà une sorte de premier virage sur la perception des autres.

Il y a une référence que j'ai trouvée intéressante, c'est Franquin. Pouvez-vous un peu développer ?

C'est une source d'inspiration depuis longtemps. Ce dessinateur de BD m'a nourri sur les cadres, parfois même plus que les réalisateurs. Dans le rapport entre le plein et le vide, l'abstraction et le concret, chez Franquin, c'est toujours assez étonnant. Godard cite Les Pieds nickelés dans *Pierrot le fou*. Je me suis dit qu'on pourrait tout à fait lire du Franquin, et puisqu'on lit du Franquin, on peut aussi l'utiliser.

Le travail de reconstitution a été effectué en studio, au Luxembourg, sur 500 m² pour être précis, c'est quand même assez gros. Vous avez essayé de faire quelque chose in situ ou pas du tout ?

Non, je n'ai pas voulu voir le véritable appartement des Boltanski. Christophe m'a proposé de le voir, j'ai dit non. Et puis, c'était compliqué de tourner dans Paris de toute façon au printemps 2024, parce qu'il y avait les Jeux olympiques. Puisqu'on avait de l'argent du Luxembourg, autant bénéficier des plateaux qu'ils ont, plus disponibles d'ailleurs que les plateaux français aussi, à cause des Américains qui viennent tourner en France. Donc je me suis dit, on va reconstituer. Ça me permettait de gérer

complètement les questions de couleur. Par exemple, le jaune des murs des bureaux de Gaston, chez Franquin, tu le retrouves dans la cuisine. Le vert ou le rouge des costumes aussi. On pouvait mélanger des souvenirs du grand siècle en France dans les appartements haussmanniens de la rive gauche, avec des couleurs plus sombres, proches de tableaux de Vallotton, et l'arrivée de couleurs plus pop comme le dessus de lit orange, les objets, le grille-pain, les transistors, la Citroën Ami 6, avec des couleurs plus jeunes, plus acidulées. Et c'est comme pour *La Vanité*, j'aime bien ce rapport à l'artificialité.

Par rapport au casting, comment avez-vous constitué cette famille ? Quelle a été la logique ?

Il y avait le plaisir de retravailler avec Dominique Reymond après la pièce *Foucault en Californie*. C'est une actrice géniale, vraiment une très très grande actrice. Je me suis dit qu'elle aurait la dureté et en même temps une forme d'amour absolu pour le personnage d'Étienne Boltanski. Un amour dont on ne pourra jamais douter et qui fait que ce couple s'est construit. Michel Blanc, c'était un rapport à son angoisse naturelle. Comme souvent les grands comédiens, c'était quelqu'un de tellement angoissé que le rire était une façon de cacher une peur abyssale. On le voit dans tous les rôles qu'il joue, dans les comédies plus que dans les drames : on voit cette peur. Et je me disais qu'Étienne Boltanski avait ça. Il devait tout le temps cacher le fait qu'il était effrayé par l'extérieur, qu'il avait peur de la destruction, peur de la démolition. Donc Michel Blanc me semblait vraiment la bonne personne. Pour le reste du casting, c'est souvent une construction pour aller à l'inverse de l'idée qu'on pourrait avoir du personnage. Par exemple, William Lebghil est un acteur qu'on voit souvent dans des comédies où il joue des adolescents attardés ou des jeunes adultes un peu paumés. Si lui tu lui fais dire des trucs ultra structurés sur la linguistique et la sémiologie, on aura toujours une forme de sympathie pour lui. Parce que ce n'est pas dans son usage habituel. Si tu prends Fabrice Luchini, un acteur intellectuel, ça ne rend pas la discussion très sympathique. Aurélien Gabrielli est un acteur corse que j'avais vu dans des films nommés aux Césars et qui me faisait penser un peu à Charles Denner. Le genre d'acteurs qui n'existent plus vraiment dans le cinéma français, avec une sorte de bizarrerie, à la fois très beau et pas forcément beau, avec une gravité dans la voix et un jeu un tout petit peu faux qui est vraiment intéressant.

Et Liliane Rovère ?

C'est une sorte de grand-mère absolue du cinéma français, complètement punk dans la vie, une femme incroyable. Je pense que c'est le seul personnage vraiment marqué par le rapport à l'Histoire. Comme elle a vraiment une mère qui parlait très bien le yiddish, qu'elle a porté l'étoile quand elle était petite, il y a une vérité et une simplicité par rapport à ce qu'elle fait que je trouve très très juste. Avec l'avantage d'avoir une comédienne qui a une expérience de dingue, mais qui a les mêmes hésitations et les mêmes questions qu'une jeune comédienne, mais dans le bon sens. Elle dit tout le temps : «Il faut me corriger, hein, faut pas me laisser minauder. Est-ce que là je suis bonne ou pas ? Il faut que tu me regardes, que tu me dises...» C'était de loin la personne la plus disponible, alors qu'elle a 93 ans.

Pour revenir à Michel Blanc, il a accepté tout de suite votre proposition ?

Oui. Enfin, il a voulu qu'on se rencontre, évidemment. Son agent m'avait dit : «Vous verrez, il vous dit oui ou non tout de suite. Après, on ne peut pas revenir dessus». Il a lu le scénario et, très vite, il a dit : «Je voudrais qu'on se rencontre». Et on s'est vus. On a discuté 2-3 heures pendant l'été 2023. On a parlé de Lubitsch, de Buster Keaton, je crois qu'on s'est entendus. Et ensuite, c'était bon. Après il ne revient pas sur sa parole. Il m'a dit : «Je ferai ce que vous voulez, je m'habille comme vous voulez, je dis ce que vous voulez». C'est quelqu'un qui se met complètement au service du film.

Il y a un des grands-oncles ou petits oncles qui a été conçu en 43. Est-ce qu'il aurait été conçu dans la cache ?

Oui, c'est juste. C'est Christian Boltanski. En fait, il est né en août 44, à la libération de Paris. Il s'appelle d'ailleurs Christian Liberté Boltanski. Et oui, en fait le père sortait la nuit, donc je pense que c'est

pas un secret de dire que s'il est né en août, il a été conçu en janvier ou en décembre 43-44. Et donc effectivement, la nuit, Étienne Boltanski sortait de sa cache dans son appartement la nuit pour se nourrir, puis il rentrait la journée pour se cacher.

Est-ce que vous dirigez beaucoup les comédiens, ou vous leur faites confiance ?

Il faudrait leur demander à eux, parce qu'ils trouvent que je suis très directif et très précis, et moi je n'ai pas du tout cette impression. (rires) J'ai plutôt l'impression que je les laisse faire tout ce qu'ils veulent... Une grande partie de la direction d'acteurs, c'est de les choisir. Si tu les aimes vraiment, c'est à dire si tu as une espèce de sentiment de désir pour eux et que ça te déchirerait le cœur qu'ils soient déçus quand ils verront le film fini, tu fais tout pour qu'ils soient bien dans le film. Il faut beaucoup les mettre en confiance. Je leur donne beaucoup d'indications et après ils en font un peu ce qu'ils veulent. Et puis il faut être très attentif...

C'est vraiment un truc que j'ai appris avec Jacqueline Veuve, qui vient du documentaire : il faut regarder les acteurs quand ils sont là et faire cet exercice qui ne s'apprend pas dans une école : être dans le passé du scénario quand ils sont en train de jouer, être complètement dans le présent de ce qu'ils sont en train de faire pour contrôler que ce qu'ils disent tient la route d'un point de vue narratif. Donc les regarder très attentivement, et puis être dans le futur du montage à leur place, pour leur permettre à eux d'être complètement dans le présent. Mon travail, c'est de prendre sur mes épaules la responsabilité de ce qu'ils sont en train de faire et les laisser faire des propositions.

Je finis par une question sur le son, et peut-être un peu la musique. Parce qu'il y a un travail sur le hors-champ sonore évidemment. C'est une chose qui vous plaît, ce travail sur le son ? Parce que là, le son est hyper important, il me semble...

C'est primordial quand on est en studio. À l'époque, quand on tournait en studio dans les années 50, c'était souvent en mono. Et chez Américains, en stéréo simple. Il n'y avait pas plein de colonnes sonores à remplir. Là, tu es vraiment obligé, puisque les gens voient le film dans des conditions précises, souvent au casque sur leur téléphone portable, où ils ont une mauvaise image mais un très bon son par contre... Donc tu es obligé d'imaginer comment se structure tout l'univers sonore du studio. C'est d'ailleurs troublant quand on tourne, avec cette espèce de son blanc où il n'y a que les voix, ce qui n'est pas habituel dans les films. On a passé beaucoup de temps à reconstituer un univers cohérent, sur l'univers sonore de la rue de Grenelle. Il y a aussi l'idée que l'appartement est un personnage en soi. On fait souffler du vent et on essaie de montrer le vent dans les rideaux, mais il y a aussi la musique, beaucoup d'instruments à vent. On a enregistré très près des musiciens pour entendre la respiration dans la trompette, le souffle, les lèvres sur le bec de la clarinette... Ça me plaisait que l'exécution de la musique soit humanisée d'une façon très forte.

Propos recueillis par Vincent Adatte (ArclInfo), en mars 2025.

Cet entretien est paru en version raccourcie dans l'édition du 19 mars 2025