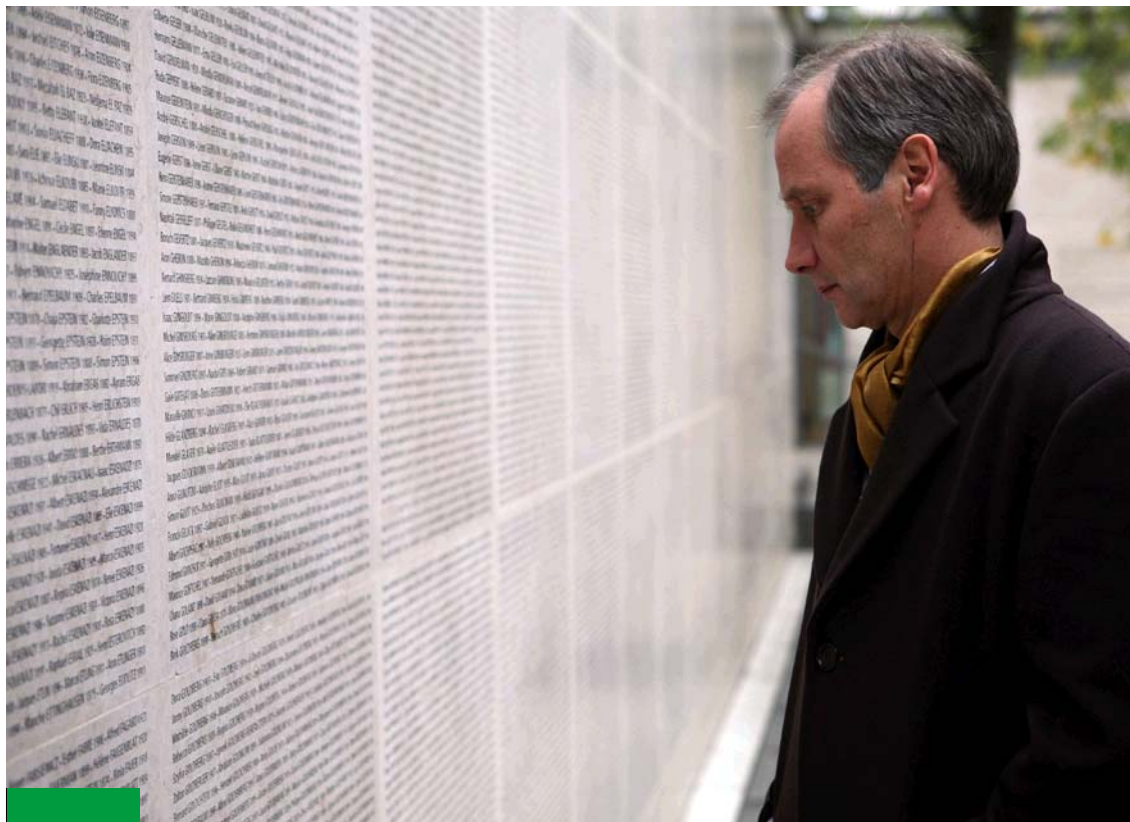


# télédoc

2008

2009

le petit guide télé pour la classe



## Plus tard tu comprendras

**Un film** d'Amos Gitai (2009),  
d'après le livre de Jérôme Clément,  
**scénario de** Dan Franck et  
Jérôme Clément,  
**avec** Jeanne Moreau (Rivka),  
Emmanuelle Devos (Françoise),  
Dominique Blanc (Tania),  
Hippolyte Girardot (Victor), Daniel  
Duval (Georges Gornick),  
**produit par** Image et Compagnie.  
**1 h 30 min**

**Adapté du récit autobiographique de Jérôme Clément, le film du réalisateur israélien Amos Gitai relate la reconquête entreprise par un homme d'une mémoire familiale que refoule sa mère, dont les parents, français juifs d'origine russe, sont morts pendant la Shoah. En larges plans-séquences, Gitai filme les rapports complexes fondés sur le non-dit et les esquives de la parole; il force la réflexion sur le droit de chaque individu à sa part d'Histoire.**

■ **FRANCE 2**

**MARDI 20 JANVIER, 20 h 35**

■ **SORTIE EN SALLES LE 21 JANVIER** ■

# Le secret de famille

*Histoire, philosophie, lettres, lycée*

À Paris, en 1987, pendant le procès de Klaus Barbie, Victor Bastien, un fonctionnaire ministériel, tente de percer à jour le passé de sa mère, Rivka, dont les parents, des juifs d'origine russe installés en France, sont morts en déportation. Malgré les années, les secrets de famille sont toujours aussi lourds, et la communication entre la mère et ses enfants sur le sujet demeure presque impossible. Bastien cherche à connaître les circonstances exactes de l'arrestation et de la mort de ses grands-parents, les liens entre la partie de sa famille qui était d'origine russe et juive et celle qui était catholique et française. L'approche de la mort fait finalement fléchir Rivka, qui se confie à ses petits-enfants, les emmène dans une synagogue et leur donne l'étoile jaune qu'elle portait durant la guerre. Par-delà la mort de sa mère, Victor demeure marqué par ce passé et ses secrets.

## Mise en scène du non-dit

> *Montrer l'importance du secret de famille dans les relations entre les personnages. Comment la mise en scène suggère-t-elle le non-dit ?*

Tous les rapports entre les personnages sont marqués par un secret de famille qui relève moins de l'attente d'une révélation que d'un non-dit entourant la judéité de Rivka. Le secret de famille, ici, se caractérise avant tout comme un silence qui empoisonne toutes les discussions, insiste entre les mots, emplit l'espace et étouffe les personnages. La mise en scène en témoigne à travers ce geste répété qui consiste pour les personnages à ouvrir une fenêtre de l'appartement, comme s'ils étaient constamment en train d'étouffer au sein de leurs propres murs : ils cherchent une ouverture, une respiration.

On sent néanmoins une grande différence sinon une opposition entre Victor et sa mère : alors que celle-ci ferme la porte du salon où s'entend, venant de la télévision, le son du procès Barbie, comme pour étouffer ces voix et les souvenirs qu'elles raniment, Victor pousse le son de la radio qui retransmet ce même procès. Dès le début du film, la tension entre la mère et le fils autour du passé est ainsi perceptible.

Ce poids se sent encore dans les discussions entre la mère et ses enfants, principalement avec Victor. On sent à quel point leurs échanges, aussi doux et attentionnés soient-ils, sont chargés par le non-dit et marqués par l'évitement. La mise en scène renforce cette impression : Amos Gitai, qui, rappelons-le, a fait des études d'architecture, accorde ici beaucoup d'importance aux déplacements des personnages dans l'espace de leur appartement. Ainsi, lors de la séquence du repas entre Victor et sa mère, celle-ci ne cesse de fuir la discussion en se levant de table au moindre prétexte pour éviter d'entamer la conversation où son fils veut la conduire. La caméra épouse cette mobilité du personnage, rend perceptible cette stratégie d'évitement, tant dans la conversation et que dans la rencontre des corps, et souligne ainsi étrangement le non-dit en donnant corps au silence autour duquel tournent les personnages, en donnant une présence à cette absence. De la même façon, d'insistants travellings donnent à voir la difficulté du dialogue entre la mère et ses deux enfants, à travers la façon dont ils passent d'une pièce à l'autre, se cherchent et s'évitent.

Cette stratégie d'évitement traverse d'ailleurs les générations : quand ses propres enfants le questionnent sur le passé, Victor reproduit l'attitude

de sa mère. Il n'offre aucune réponse directe aux questions qu'on lui pose et se déplace incessamment dans l'espace pour couvrir sa gêne.

## La quête de mémoire

> *Comment Amos Gitai donne-t-il à voir la quête à laquelle se livre Victor ? Comment le passé ressurgit-il ?*

Malgré ces non-dits, Victor n'a de cesse de mettre au jour l'histoire familiale. Trois motifs s'avèrent récurrents dans cette recherche : la mobilité de la caméra, l'importance accordée aux objets et la réalisation des flashbacks.

La mobilité de la caméra dans les nombreux plans-séquences qui structurent le film est posée dès la séquence d'introduction, au mémorial : la caméra est inquisitrice, elle passe partout, traverse les murs, fouille l'espace, surmonte les obstacles. Cette puissance est cependant ambiguë : le mouvement de la caméra est en effet incessant, inachevable, comme si le personnage ne pouvait jamais obtenir une satisfaction totale.

Dans cette quête, la caméra ne cesse de se porter sur des objets (des papiers, des archives, mais aussi tous les objets collectionnés par la mère). Les objets dans le film sont toujours des signes, sinon des fétiches : ils sont chargés affectivement, historiquement, deviennent des liens avec le passé ou les êtres. Victor les ausculte, les manie, les produit sans cesse devant ses proches, quand bien même ils s'avèrent parfois trompeurs : il leur accorde parfois une valeur démesurée, ou au contraire néglige leur importance.

La réalisation des flash-backs, enfin, met en évidence la façon dont Victor reconstruit l'histoire familiale : filmés en gros plans, souvent avec de longues focales, dans un montage assez haché, ils mettent en évidence une mémoire violente qui se reconstitue par bribes, au fur et à mesure des indices accumulés. Ces flash-backs suivent ainsi le point de vue de Victor, évoquent la façon dont ce dernier reconstitue, dans son imagination et à partir de ses recherches, le passé de ses grands-parents.

## Pour en savoir plus

• CLÉMENT Jérôme, *Plus tard tu comprendras*, Grasset, 2009. L'auteur a ajouté au texte original de 2005 une centaine de pages intitulées « Maintenant je sais ».

Rédaction Benjamin Delmotte  
Crédits photos D.R.  
Édition Anne Peeters  
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

# « Une sorte de psychanalyse collective »

Questions à Amos Gitai, réalisateur

**Avec *Plus tard*, vous apportez une nouvelle touche à une œuvre traversée par la question de la mémoire, de l'identité, du territoire...**

À 17 ans, je suis venu passer quelques temps à Paris. Je me souviens d'un dîner avec un historien français qui s'était lancé dans la défense du maréchal Pétain, expliquant qu'il avait agi en vrai patriote car il était absolument impossible de s'opposer directement aux Allemands sans risquer la destruction du pays entier. Selon lui, la décision de collaborer de Pétain avait été un choix intelligent et efficace. J'ai été évidemment choqué, mais son point de vue m'a ouvert les yeux. Le destin des juifs n'avait aucune place dans son raisonnement. Il considérait la situation du point de vue de la France et des Français, faisant complètement abstraction des juifs français. Au cours des années, le gouvernement français et les Français ont changé d'attitude concernant le passé et les crimes du régime de Vichy. Ces questions restent problématiques et le pays est toujours hanté par ses fantômes.

**Comment abordez-vous cet épisode spécifique de l'histoire française ?**

Le roman de Jérôme Clément permet d'explorer les relations des Français à leur passé, particulièrement parce que sa famille paternelle était catholique française et que celle de sa mère était juive d'origine russe. Un bref flash-back sur le destin des grands-parents déportés hante le roman qui se passe pendant le procès Barbie dans les années 1980. Il me semblait important de laisser ouvert le sujet de l'holocauste. Le film se termine par une scène concernant la commission destinée à dédommager financièrement les familles juives spoliées par le régime de Vichy. Une blessure qui ne guérira pas...

**Pourquoi raconter cette histoire aujourd'hui ?**

Je vois ce film comme une sorte de psychanalyse collective. Le cinéma – celui que je pratique – est un moyen de toucher des nerfs encore à vif. Ce qui suppose de le faire de manière « sensible ». Des films comme *Plus tard* ouvrent, à mon sens, un véritable dialogue entre passé et futur. La grande question actuelle est celle de la transmission. Je rejoins, à cet égard, les propos d'Aharon Appelfeld. Ce grand écrivain israélien estime que, avec la disparition des derniers témoins directs de la Shoah, cette transmission ne peut se faire désormais qu'à travers l'art, l'écrit, le cinéma, la peinture...

**Plus tard repose sur des figures très caractéristiques de votre style (les plans-séquences, par exemple) qui elles aussi « traversent » l'espace et le temps, comme un écho à cette question de la transmission. Parlez-nous de votre approche formelle.**

La première fois que j'ai réuni Jeanne Moreau, Dominique Blanc, Emmanuelle Devos et Hippolyte Girardot, je leur ai expliqué que *Plus tard* devait reposer sur le non-dit. Voilà qui paraît assez clair comme ça, mais comment en faire un film ? Le cinéma participe justement du principe inverse : montrer, dire, voir. Une émotion me touche quand elle est intérieure, contenue, maîtrisée. Je déteste tout ce qui ressemble à de l'hystérie. Ça ne m'intéresse pas et ça ne me parle pas. Aussi ai-je souhaité pour *Plus tard* une approche tout en retenue. Et à mon sens, pour susciter ce type d'émotions, il faut jouer sur le temps, s'inscrire dans la durée : c'est exactement ce que permet le plan-séquence.

**En réponse à ce temps, vient évidemment la notion d'espace. La mémoire des lieux et des événements est révélée par de longs travellings...**

J'utilise l'architecture comme une sorte de voile qui séparerait les divers fragments de la mémoire. J'aime que, d'une certaine manière, les acteurs et les actrices se fondent dans l'espace, qu'ils jouent en ayant une conscience intime des limites, des frontières de leur environnement. Des semaines avant le début du film, nous avons ainsi pris possession de l'appartement de Rivka dans lequel nous allions tourner. Le cinéma est un rite moderne et j'ai toujours eu pour habitude de solliciter de la sorte l'investissement de mes comédiens. J'ai eu de la chance : Jeanne, Dominique, Emmanuelle et Hippolyte se sont considérablement impliqués dans *Plus tard*...

Le film est tiré du livre de Jérôme Clément, *Plus tard tu comprendras*, qui s'inspire de la propre vie de l'auteur, dont les grands-parents furent déportés à Auschwitz. Amos Gitai, après des études d'architecture très poussées, s'est tourné vers le cinéma à la suite de la guerre du Kippour. Réalisateur prolifique (il est l'auteur d'une quarantaine de films) il met là en scène pour la première fois un film dont la production et le casting sont majoritairement français. Il connaît très bien la France pour y avoir vécu une dizaine d'années après la sortie tumultueuse en Israël de *Journal de campagne*, et pour avoir dirigé des actrices françaises, parmi lesquelles Jeanne Moreau, qu'il retrouve ici. Le réalisateur poursuit son exploration du thème de l'identité juive et de la transmission en évoquant aussi bien le passé familial d'un personnage dont les origines juives étaient largement cachées que la difficile reconnaissance par un pays de son histoire passée.

# Filmer le non-dit

## Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

**Comment donner à voir le non-dit? La difficulté est signalée par Amos Gitai dans l'entretien page 3: «Comment en faire un film? Le cinéma participe justement du principe inverse: montrer, dire, voir.» La séquence qui suit immédiatement le générique nous fait découvrir le personnage de Rivka; au-delà de son aspect fonctionnel, la séquence a surtout pour intérêt de placer le spectateur dans une atmosphère où s'éprouvent le poids du non-dit et l'importance du passé.**

Le non-dit et l'importance du passé du personnage se ressentent dans le décalage qu'entretient la mise en scène entre le son et l'image, mais également – et paradoxalement – dans le lien qui se dessine entre ces deux dimensions cinématographiques de la séquence. À l'image, la caméra balaye souvent en travellings un appartement bourgeois contemporain, détaille ses objets en gros plan et s'attarde sur son occupante, Rivka. L'action est prosaïque (Rivka prépare un repas [1], ferme une porte, ouvre une fenêtre) quand elle n'est pas absente (le personnage sort du champ, la caméra reste sur des objets). Le son creuse un décalage avec l'image. Ce son n'a rien de surprenant, on peut même le dire diégétique à certains moments: le silence feutré de l'appartement est en effet seulement troublé par le son d'un téléviseur allumé dans une pièce. Ce son est habituel, il pourrait passer pour un simple bruit de fond. Mais il finit par prendre une importance qui détone. Ce qui est étonnant, c'est en effet la prépondérance ou la domination du son sur l'image. Alors que l'image ne nous raconte rien (peu en tous cas), le son raconte une histoire: on suit en effet le témoignage d'une femme appelée comme témoin lors du procès de Klaus Barbie qui est retransmis à la télévision. La continuité sonore du témoignage et son aspect de plus en plus poignant lui donnent une importance d'autant plus grande qu'il est sans commune mesure avec ce qui se passe à l'image. La caméra ne filme en effet pas une action (Rivka qui prépare un repas) mais tout se passe dans les creux ou les interstices de cette action (la caméra reste fixée dans un cadre après qu'elle l'a quitté [2]), ou défile devant un mur de bibelots lorsqu'elle traverse une pièce). La caméra donne l'impression d'être constamment «à côté» de l'action, de venir trop tard ou trop tôt. Cette absence, ou ce vide d'action est ainsi peu à peu rempli par le son, qui phagocyte l'intérêt du spectateur. Cette importance du témoignage sonore est d'autant plus évidente que la construction de la séquence tend progressivement à établir un lien – malgré le décalage évoqué – entre le son et l'image. Le son ne fait pas que phagocyter l'intérêt du spectateur, il absorbe également celui du personnage, et contamine jusqu'aux objets. Rivka est visiblement troublée par ce fond sonore, comme si l'histoire évoquée par le témoin la concernait directement. Au début de la séquence, son et image sont décalés dans la mesure où l'histoire évoquée en fond sonore semble à mille lieues de celle qui nous est montrée (autre personnage, autre époque, son distant). Progressivement, un mouvement de rapprochement – physique et psychologique – est opéré. Le son et l'image finissent par coïncider dans la mesure où Rivka se rapproche de la source sonore, jusqu'à rendre le son diégétique mais aussi parce que l'on sent par son attitude et ses réactions à quel point cette histoire la touche et remue son être. Elle est à la fois attirée (jusqu'à coller son visage contre le poste [3]) et repoussée (elle ferme la porte, ouvre une fenêtre, a du mal à respirer [4]). Le personnage de Rivka est ainsi rapidement entouré de mystère et de non-dit: le spectateur sait d'emblée que son histoire renvoie de façon dramatique à la guerre et au génocide juif. Cette contamination de l'image par le son ne concerne pas seulement le personnage de Rivka, mais va jusqu'aux objets. L'insistance étrange avec laquelle la caméra détaille des objets [5], précieux ou anodins, ou encore des pièces vides, l'atmosphère de mystère qui entoure le passé de Rivka, et la résonance du témoignage qui se fait entendre à la télévision donne aux choses une couleur étrange: l'espace tout entier semble chargé, lourd d'un mystère lié, d'une manière ou d'une autre, à la guerre.