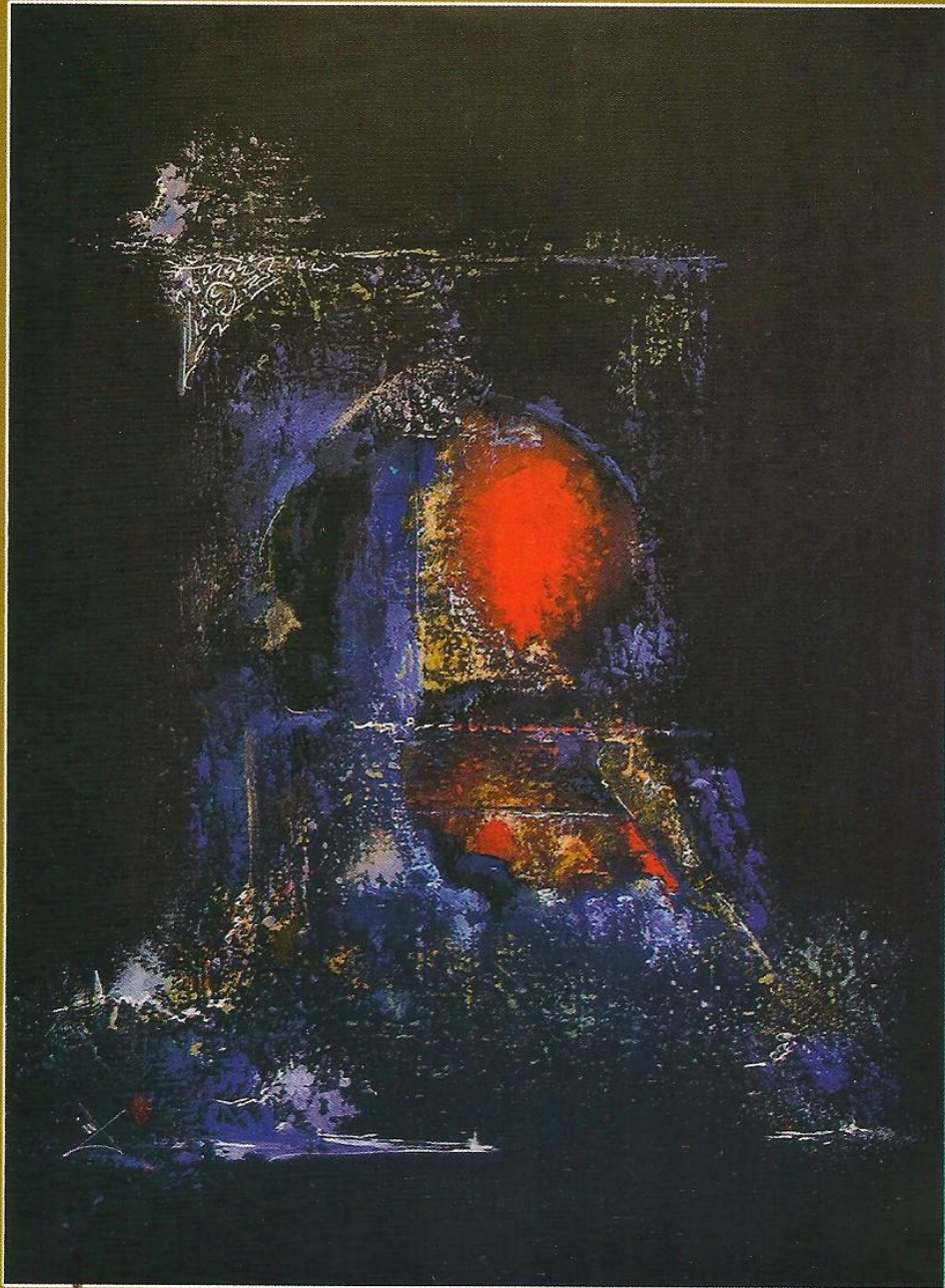


# Cinéma et Mémoire

## Vision et Enjeux



Coordination. Dr. Hamid Tbatou

Prix: 120 Dh

جامعة ابن زهر  
UNIVERSITÉ IBN ZHUR



منتدى الجنوب للسينما والثقافة ودراسات  
Forum du Sud pour le Cinéma et la Culture



الكلية العلمية للبنفس - ورقلة  
Faculté des Sciences de la Culture - Oran



## Comité Scientifique

- Hamid Tbatou
- Taoufiq Moueddene
- Guy Chapouillié
- Mounia Touiaq
- Berrimi Abdellah
- Aomar Baba
- Lhousaine El Farkane
- Mohamed Adlane Bendjilali
- Hassan Oudadene

## Comité d'Organisation

- Younes Belahcen
- Fatima Ait Alla
- Ahmed Bahou
- Taoufiq Moueddene
- Lhousaine El Farkane
- Lahoucine El Mimouni
- Hamid Zidouh
- Mounia Touiaq
- Aziz Ouhedda
- Mohamed Hafidi
- El Houssaine El Karzabi
- Mohamed Laghdaf Cheikh Maoulainine
- Mustapha Afakkir
- Hamid Tbatou
- Aomar Baba
- Lhoussaine Oussoukl
- Redouane Nasserline
- Said Anddam
- Abdellatif Fdil
- Naji Haouzan
- Sarah Harouf
- Mojahid Mohamed

Les membres du ciné club Vitorio De Sica  
Les étudiants des filières GPCE et TCA de la Faculté  
Polydisciplinaire de Ouarzazate - Université Ibn Zohr

**Titre de l'ouvrage:** *Cinéma et Mémoire: Vision et enjeux*

**Auteur:** *Ouvrage Collectif, Colloque scientifique international*

**Coordination:** *Dr. Hamid Tbatou - tbahamid@yahoo.fr*

**Couverture:** *l'Artiste peintre Lahcen Messouab (Ba Azizi)*

**Réalisation et mise en page:** *Mojahid Mohamed (Muha Uhdiddu)*

**Éditions:** *La Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate et le Forum du Sud pour le Cinéma et la Culture*

**Dépot légal:** *2017MO4572*

**ISBN:** *978-9954-99-761-1*

**Impression et Massicotage**

 net  
Impression

*Quartier El Massira, 45000 - Ouarzazate*

*Netimpressions19@gmail.com - +212 (0) 5 24 88 20 21*

*Copyright © 2017 FPO - FSCC | Tous droits réservés*

## SOMMAIRE

<b>Cinéma national et patrimoine culturel Zoom sur un binôme actif et coopératif</b> <i>AOUINE El Mostapha</i> .....	7
<b>La mémoire collective dans le film « Soif » de Saad Chraïbi</b> <i>BABA Aomar</i> .....	19
<b>Mémoire et réconciliation dans les cinémas d’Afrique noire</b> <i>BARLET Olivier</i> .....	29
<b>L’ Amant de Jean-Jacques Annaud une inspiration autobiographique</b> <i>BENJELLOUN Lamia</i> .....	35
<b>Préserver la mémoire collective à travers la démarche sociologique dans un film documentaire</b> <i>BENDHIBA Safaa</i> .....	45
<b>La mémoire chez Ferhati entre esthétique et souffrance</b> <i>BENELBIDA Karima</i> .....	51
<b>Cinématographicité du cinéma de la révolution algérienne Discours de révolution ou révolution du discours ? // BENDJILALI Mohamed Adlane</b> .....	59
<b>Le cinéma Algérien officiel comme miroir de la mémoire</b> <i>BOUKHEMOUCHA Ilias</i> .....	77
<b>Le cinéma crée de la mémoire</b> <i>CHAPOUILLIÉ Guy</i> .....	83
<b>Cinéma, Mémoire politique, liberté, censure Incitation ou opposition</b> <i>CHRAIBI Saâd</i> .....	93
<b>L’ interminable bataille pour la mémoire au Maroc et dans les pays ex-colonisés.</b> <i>Essafi Ali</i> .....	99
<b>La construction de la mémoire collective dans le cinéma italien : Le cas de 1900 de Bernardo Bertolucci // FDIL Abdellatif</b> .....	108
<b>La mémoire dans les films des cinéastes maghrébins établis à l’étranger</b> <i>HAYDOUR kacem</i> .....	122
<b>Le cinéma pour ressusciter la mémoire : le cas de «Tinghir-Jérusalem, les échos du mellah» de Kamal Hachkar // KICH Abdeltif</b> .....	130

## Le cinéma crée de la mémoire<sup>1</sup>

CHAPOUILLIÉ Guy, professeur émérite, ESAV, Toulouse, France.

« Et d'abord nous remarquerons qu'en nous l'intelligence seule est capable de connaître, mais qu'elle peut être ou empêchée ou aidée par trois autres facultés, c'est à savoir, l'imagination, les sens, et la "mémoire". Il faut donc voir successivement en quoi ces facultés peuvent nous nuire pour l'éviter, ou nous servir pour en profiter. » René Descartes<sup>2</sup>

En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? Marcel Proust<sup>3</sup>

Il ne serait pas raisonnable d'ausculter toute la cinématographie de Jean Luc Godard pour évaluer si son cinéma crée de la mémoire. Néanmoins, un seul film peut suffire pour en cerner son souci, qui, au-delà du montage, est une quête de la vérité. Il s'agit de Louison, réalisé en 1976<sup>4</sup> qui fixe la parole d'un paysan, complexe et précise, qui jaillit comme une salutaire mémoire de ceux qui travaillent, produisent des richesses, et que l'on entend rarement, effacés, broyés par le flux dominant de la

1- Godard Jean-Luc, Histoire(s) du cinéma, Six heures géniales de pensée en mouvement sur le siècle et sur son art.

2- Descartes René, Discours de la Méthode. Les Règles pour la direction de l'esprit, règle huitième, Les éditions de Londres, livres numériques, 1629

3- Proust Marcel, A la recherche du temps perdu, tome 7 : Le Temps retrouvé. Gallimard, 1990

4- Louison (42'), film de Jean Luc Godard et de Anne-Marie Mieville qui adoptent l'outil télévision pour mieux en dénoncer le contenu. Ils réalisent à Grenoble en 1975-1976 une série de six programmes de cent minutes, subdivisés chacun en deux émissions, pensée en vue d'une diffusion destinée au plus grand nombre.

(Six fois deux : Sur et sous la communication, coréalisé avec Anne-Marie Miéville). 1a : Y'a personne (58'), 1b : Louison (42'), 2a : Leçons de choses (52'), 2b : Jean-Luc (48'), 3a : Photos et Cie (45'), 3b : Marcel (55'), 4a : Pas d'histoire (57'), 4b : Nanas (43'), 5a : Nous trois (52'), 5b : René(e)s (53'), 6a : Avant et après (55'), 6b : Jacqueline et Ludovic (50'). 10h10 (ou 10h27 si l'on compte l'entretien avec Claude-Jean Philippe non diffusé).

La série d'émissions, montrée six dimanches successifs tard dans la soirée pendant l'été 1976, avec un avertissement de la troisième chaîne spécifiant que «cette émission n'offre pas les caractéristiques habituelles à nos programmes», est une réflexion sur les moyens de communication (sur), qui dénonce « ceux qui étouffent le vrai » pour proposer en contrepartie une télévision autre (sous), plus proche des réalités sociales et plus critique.

télévision et des médias d'où les dominés sont exclus depuis longtemps, sauf lorsqu'il s'agit de les inviter à nourrir l'illusion d'une télé réalité. Les mots et les gestes de Louison se gravent sur une surface sensible aux effets des ondes lumineuses et sonores émises par celui qui parle. Il y a comme un parfum de sa présence réelle. Jean-Luc Godard nous invite à l'écouter attentivement, car il parlerait vrai. En vérité, il parle tel un monstre de connaissances et de compétences, qui ne craint pas de parler. Il est tour à tour laboureur, semeur, éleveur, trayeur, vétérinaire, soudeur, maçon, et même météorologue, puisqu'il applique ses connaissances pour produire des prévisions de vent, de pluie. Il est planté plein cadre, au milieu de ses champs, tel le gardien d'un paysage qu'il habite et qu'il contribue à faire habiter. Il est un activateur de la santé rurale, élargie à celle de toute la société. Il est conscient des enjeux qui menacent le monde et le bon sens qui caractérise ses propos réveille en moi le souvenir de ma tante Henriette qui, tout en me révélant le secret d'un petit bois à champignons, ne le fit pas sans me recommander de prendre ce dont j'avais besoin mais d'en laisser pour les autres. Cette dimension de partage était bien là et, au fur et à mesure de l'avancée du film, je suis le siège d'une affection singulière liée à une remémoration forte, impulsée par le geste et la parole de cette figure paysanne. Et puis, rare moment de clarté, Jean-Luc-Godard lui demande de mimer les gestes du travail qui occupent ses journées. Louison hésite, ne comprend pas vraiment pourquoi, mais il finit par se mettre en action et nous assistons à une étrange chorégraphie du travail où le corps enchaîne des gestes intériorisés comme des techniques ancrées au plus profond de lui-même<sup>1</sup>. C'est une mémoire qui surgit à l'écran, fruit d'une succession d'inventions et d'innovations humaines nécessaires à la production des richesses. Ces gestes qui croisent la parole, ou bien cette parole qui entre en gestes, réveillent en moi un ancêtre qui me demande de ne pas oublier d'où les choses viennent et qui me place dans le prolongement d'un héritage qui a fait l'humus humain.

Ce film est la construction d'une forme de mémoire ordinaire, qui tient à la spécificité du rapport entre un paysan conscient de la gravité de la rencontre et un cinéaste conscient de la nécessité d'enregistrer et de conserver afin de rappeler à tout moment des informations qu'il juge salutaires pour la société. C'est pratiquement l'étude d'un cas de mémoire produite et partagée au nom d'une conception commune du monde. Une mémoire qui ne demande qu'à s'enrichir de faits nouveaux, tant elle invite à ouvrir les yeux et les oreilles ; une mémoire qui a rejoint toutes les choses que j'ai jusqu'ici vécues et apprises, logées au plus profond de moi, et pour plaisanter, du côté du cœur, pour parler comme ceux qui pensaient que le cœur en était le foyer et qui sont à l'origine de l'expression, « apprendre par cœur »<sup>2</sup>. Comment ne pas éprouver un effroi singulier devant la profondeur de ma mémoire personnelle qui trouve des connivences et des oppositions avec la mémoire sociale et historique, elle-

1- Bergson Henri, *Matière et mémoire* (1896) qui aborde la mémoire à travers le problème de la dualité corps-esprit, Editions Albert Skira, Genève, 15 février 1956.

2- Aristote, auteur du premier traité sur la mémoire, *De la Mémoire et de la réminiscence*, considère que le cœur est le siège de l'intelligence, du courage et de la mémoire, d'où l'expression « savoir par cœur » qui semble apparaître pour la première fois chez Rabelais au xv<sup>e</sup> siècle.

même en crise de contradictions récurrentes. Il y a là une force vertigineuse dont les sources ne cessent de couler, rencontres et expériences de vie multiples, confessions, autobiographies, journaux intimes, romans, films ; une constitution de mémoire au risque de ceux qui sont en quête de la vérité et de ceux qui cherchent à la brouiller à des fins de pouvoir, par exemple. Sans la condamner, il faut savoir que la mémoire a une certaine prétention de fidélité à l'égard de la chose vécue, alors qu'elle n'échappe pas à une représentation subjective puisqu'elle donne la trace présente de ce qui est absent puisque passé, dans des contextes historiques souvent différents. C'est vrai, dès lors que tout témoin, tout auteur se met à écrire ou à filmer, se pose la question de la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre l'antériorité et le souvenu en tant que tel<sup>1</sup> : ce qui est fait pour l'un est fiction pour l'autre disait John Dos Passos<sup>2</sup>. Le problème posé par l'enchevêtrement entre la mémoire et l'imagination est aussi vieux que la philosophie occidentale et l'on peut toujours se demander si la mémoire est une province de l'imagination ou l'imagination une province de la mémoire.

Les historiens se sont longtemps méfiés et se méfient encore de la mémoire comme mode de restitution du passé au point où, dans la hiérarchie des sources, le témoignage de la mémoire transmise est souvent minoré<sup>3</sup>. Néanmoins, les choses changent dans les pratiques du monde universitaire où l'étude de la façon dont les groupes humains conservent et se transmettent les souvenirs relatifs à leur culture fait l'objet d'un important travail en anthropologie. Cela change aussi pour le cinéma que les chercheurs utilisent de plus en plus à la manière de l'anthropologue Jacques Lombard qui «a toujours considéré que l'image comme outil de construction du réel dans l'écriture de l'anthropologie est un élément stratégique pour tenter une mise en forme des représentations spécifiques aux sociétés futures»<sup>4</sup>.

A ce sujet, j'ai découvert récemment le film de Naomi Kawase *Vers la lumière* où, tout au début, une petite fille saisie par la beauté ou la magie d'un lieu, dit à son père : «Papa, comme c'est beau ! Vite, prends une photo pour ne pas oublier». Nous y sommes, c'est l'exacte description du début d'un processus de mémorisation par l'image. Et dans ce moment particulier d'esthésie, le souvenir me vient d'une sensation voisine au croisement de la lumière, du son, des odeurs, du parfum de la terre, de la fraîcheur de l'air, bref de tout ce qui a concouru à faire une mémoire de la cueillette des cèpes dans le bois préféré de la tante Henriette. C'est une parfaite adéquation de l'image présente à une chose voisine de la chose absente. C'est la preuve d'une certaine force de l'articulation des images audiovisuelles encore empreintes de leur

1- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Points 494, 2000, p. 6. L'idée directrice en est la différence qu'on peut dire eidétique entre deux visées, deux intentionnalités : l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantasme, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure constituant la marque temporelle par excellence de la chose souvenue, du souvenu en tant que tel.

2- Passos Dos, *Bilan d'une Nation*, Editions du Rocher, avril 1995.

3- Le silence des débuts des Annales à propos de la mémoire est d'autant plus troublant que Maurice Halbwachs, auteur de deux livres fondamentaux sur la mémoire collective (*Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1935, *La Mémoire collective*, 1950), fait partie du comité de la revue et y collabore régulièrement.

4- Lombard Jacques, *L'autre est ma part d'invisible*, Entretien par Marie Rose Moro et Lola Martin-Moro, in revue *L'autre, clinique, cultures et sociétés*, volume 15, n°3, pp. 373-374, 2014.

site originel. La forêt vécue de tante Henriette est revenue à la surface tel un souvenir capable de me procurer une impression semblable, pour moi qui ne l'éprouvais plus, à ce que j'ai autrefois éprouvé. C'est un film vertigineux dont les images audiovisuelles sont allées jusqu'au plus profond de ma mémoire personnelle pour prolonger l'effet fertile des images anciennes.

C'est un fait, les souvenirs que nous fabriquons nous-mêmes viennent fréquemment au croisement d'une mémoire élargie, liée aux langages, au cinéma notamment, et donnent naissance à autant de mémoires que d'individus, de groupes et de collectifs, dans un écart qui va de la mémoire du vainqueur - le récit dominant de la Guerre des Gaules de Jules César par exemple - à celle du vaincu - le silence brisé par Naissance d'une Nation de David Wark Griffith : Ce film, sorti cinquante ans après la fin de la guerre de Sécession, raconte le déroulement de cette guerre et la reconstruction du pays qui a suivi selon le point de vue sudiste.

Aussi, les variables de mémoire sont d'une telle taille entre quête de la vérité, négation ou manquement, qu'elles ont abouti parfois à une mise en concurrence des mémoires et des victimes au point où les initiatives du législateur français, par exemple, ont imposé des limites au récit : reconnaissance de la Traite négrière outre-Atlantique comme crime contre l'humanité par la loi «Taubira» du 21 mai 2001 ; la loi du 29 janvier 2001 relative à la reconnaissance du génocide arménien ou encore la loi du 23 février 2005 portant sur la reconnaissance de la nation et la contribution nationale en faveur des Français rapatriés, sans oublier les procès Klaus Barbie, Paul Touvier, Maurice Papon sur les crimes contre l'humanité<sup>1</sup>.

Mais la mémoire du cinéma n'est pas pour autant à l'abri de choix douteux. Prenons le film *Inglorious Bastards* ou *Le Commando des bâtards au Québec* (2009). Il est présenté en tant que film de guerre uchronique germano-américain écrit et réalisé par Quentin Tarantino. L'histoire se déroule en France durant la Seconde Guerre mondiale et narre la vengeance d'une jeune Juive dont la famille a été assassinée par les nazis. Jusque-là, rien à dire, mais l'affaire se gâte avec l'usage du mot uchronique qui désigne ordinairement une époque fictive et une évocation imaginaire dans le temps, et ça ne va pas mieux avec la trahison d'une famille de paysans français qui livre aux nazis les juifs qu'ils hébergent. Uchronique ou pas, fiction ou pas, un film est un film et par conséquent une construction intellectuelle qui ne tombe pas du ciel. Et pour le coup, je dirais qu'il s'agit là d'une représentation déplacée de la réalité historique, puisque les paysans sont la catégorie socioprofessionnelle la plus représentée parmi les Justes qui en France ont contribué à ce que les trois-quarts des 333 000 Juifs y vivant survivent et échappent à la déportation. Dans sa lettre de remerciements à Yad Vashem, Margot Schlenker exprime toute sa gratitude pour les paysans de l'Ardèche, insistant sur

---

1- Rousso Henri, *Le syndrome de Vichy*, Le Seuil, Paris 1987, rééd. 1990, « Le champ de la mémoire ». Un ouvrage qui analyse la postérité du souvenir de l'Occupation dans la société française sur plusieurs décennies, et qui pose les bases méthodologiques d'une histoire de la mémoire.



le fait que sa famille et elle-même ont dû leur vie à «ces gens admirables» et tout particulièrement à André Péatier. Le 18 juin 1979, Yad Vashem a décerné à André Péatier le titre de Juste parmi les Nations. Alors, singulariser la trahison paysanne c'est prendre le risque de faire passer la partie pour le tout. Ce choc entre imaginaire et mémoire collective est fréquent et ne fait pas toujours la gloire des auteurs, aveugles et sourds ou bien conscients de la manœuvre.

En tout cas, la souplesse et l'efficacité du cinéma le conduisent à s'imposer sur tous les fronts où les enjeux de mémoire se manifestent. Il n'y a pas un film qui ne fixe pas un geste, des paroles, des situations, des lieux qui font mémoire et décident de notre avenir.

Pour la mémoire de la Shoah Ariel Fertoukh, docteur en Etudes Cinématographiques, a relevé en décembre 2014 un nombre conséquent de films qui lui ont été consacrés : 5369 documentaires, 1242 fictions, 1749 courts métrages et 74 dessins animés <sup>1</sup>.

Pour le peuple Palestinien, c'est plus limité même si la tendance est à un regain de réalisations, de femmes notamment : 3000 nuits (2016) de Mai Masri et Wajib (2017) d'Anne Marie Jacir. Je dois avouer que ma prise de conscience de l'état lamentable dans lequel se trouvaient les Palestiniens est liée à la découverte du film tragique de Tewfik Saleh Les dupes en 1972 ; un film qui construit la détresse de trois Palestiniens qui, après la guerre de 1948, décident de partir clandestinement dans un camion-citerne à travers le désert. Ils mourront dans la citerne transformée en four crématoire, devant un poste frontière, victime du zèle des douaniers Koweïtiens. J'ai moi-même participé à la réalisation collective du film L'olivier (1975) dont le sous-titre désignait bien à l'époque le problème d'une mémoire collective sans frontières : Qui sont les Palestiniens ?

Sur le génocide des Indiens d'Amérique du Nord, un film, surtout, brise la mémoire oublieuse des films de la conquête de l'Ouest où les Indiens tombent comme des mouches, c'est Little Big Man (1970), réalisé par Arthur Penn et qui sera inscrit en 2014 au National Film Registry pour être conservé à la bibliothèque du Congrès.

Pour les Indiens d'Amérique latine, la lutte continue pour la reconnaissance de leurs droits et le respect de leur mémoire, ce que montre avec force Mala Junta (2017), de Claudia Huaiquimilla, qui plaide en faveur de l'identité amérindienne toujours minorée et de la lutte du peuple Mapuche pour la défense de son territoire.

Autre époque, autre lieu, durant la Seconde Guerre mondiale, le cinéma français développe la mise en œuvre de quelques films pour le moins troublants. Il y a Les enfants du paradis de Marcel Carné, dont le tournage commence en 1943, et que la critique dominante, d'hier et d'aujourd'hui, qualifie de meilleur film français de tous les temps ou encore de chef d'œuvre absolu. Quelques indices montrent à quel point l'imaginaire ne laisse aucune place au vécu réel de l'occupation allemande puisque Léon Barsacq, le décorateur du film, trouve Marcel Carné charmant «mais complètement hypnotisé par

<sup>1</sup>- Ariel Fertoukh Constances et évolutions de la représentation des victimes de la Shoah dans les cinémas américain, français et israélien. Thèse en Arts et Sciences de l'Art, mention cinéma-audiovisuel de l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, UFR d'Arts Plastiques. 2015.

son film, rien d'autre ne compte pour lui et c'est tout juste s'il ne trouve pas que les gens continuent à faire la guerre spécialement pour l'emmerder ! »

Il y a aussi Farrebique de Georges Rouquier dont la renommée dépasse largement les limites de l'Hexagone et qui demeure une référence incontournable en matière de documentaire sur la paysannerie française, pour de nombreux cinéastes et anthropologues : La ferme des Farrebique, près de Goutrens, dans le Rouergue. C'est l'automne. Le grand-père, patriarche de la famille, règne encore en maître et propose à la famille d'agrandir la maison au printemps. Faut-il installer l'électricité ? L'idée vient du producteur Etienne Lallier qui, en plein régime de Vichy, demande à Georges Rouquier de faire un film sur la nature et les paysans.

Je peux reconnaître et discuter des qualités de ces deux films, notamment pour Farrebique avec le relevé précis des gestes et des étapes patriarcales de la fabrication du pain. Mais l'imaginaire est oublieux : point de trace de l'occupation, ni de milice, ni de résistance et pas le moindre courage pour lever un bout de voile sur un moment tragique de la mémoire collective de la France : «Le contexte politique a été totalement étranger à l'affaire» déclare même Georges Rouquier.<sup>1</sup>

Cependant, le cinéma français n'aura pas été totalement amnésique, grâce au film de Marcel Pagnol La fille du Puisatier (1941). C'est la guerre, l'ouvrier puisatier est mobilisé et l'amoureux de Patricia, pilote de chasse, est porté disparu. Et puis, au moment du discours du Maréchal Pétain, une bonne partie du village où se situe l'action est réunie autour d'un poste de radio, dans le magasin de Monsieur Mazel, le boutiquier qui vend des outils dont il ne sait pas se servir ; c'est le peuple de France qui pleure la défaite infligée par l'ennemi nazi. Patricia Amoretti, la fille du puisatier, telle une allégorie de la Résistance en marche, déclare le prolongement de la guerre nécessaire et moral, « si tous ses hommes rentraient demain, tous sans exception, joyeux et bien portants en chantant des chansons de route, il n'y aurait plus de France et, même, on pourrait dire que la France n'était pas une patrie. Ils n'ont pas sauvé la France, mais l'ont prouvée : les morts de batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus ». La censure allemande interdira l'appel de la fille du puisatier. Marcel Pagnol aura sauvé l'honneur du cinéma français par la construction d'un pan de mémoire salutaire.

Si, pour être moderne, il faut se battre (note), pour que la mémoire soit la mémoire de toute la société, diversifiée et même contradictoire, il faut se battre aussi, ce qui appartient à la même conception du monde. Or, bien souvent, la société qui, pour survivre, s'appuie sur la force de travail des ouvriers et des paysans, développe une mémoire de laquelle elle les exclut, ce qui est, me semble-il, une tendance du cinéma français d'aujourd'hui. Alors, quand les ouvriers et les paysans sont oubliés de la mémoire sociale et qu'ils prennent conscience de cet oubli, il faut être à leur côté pour lutter contre cet oubli.

1- Entretien de Christian Bossénot avec Georges Rouquier, Cinémaction n° 16, Cinémas Paysans, Editions Charles Corlet, p. 77, juillet 1981

C'est ce que fait le cinéaste Alain Cavalier avec une grande douceur mais une détermination sans faiblesse dans la série de ses vingt-quatre portraits de femmes au travail<sup>1</sup> et sa nouvelle série de nouveaux portraits : Six portraits XL. Cette somme est une rareté qui témoigne de la haute idée que le cinéaste se fait du travail nécessaire à la production des richesses. C'est tout simplement la mise en œuvre d'une mémoire qui pense à une société où tout serait fait à l'avantage de tous.

Alain Cavalier s'est donné la mission d'archiver le travail manuel comme s'il se souvenait du trésor que constituent les techniques du corps. C'est sans doute pourquoi il s'approche des mains qui portent les traces du temps et les plis des efforts que réclame le savoir-faire. Il recueille les déformations, les plis et replis qui parlent d'histoires de vie, d'apprentissage, de façonnage, de souffrance et de joie. Les femmes et les hommes au travail montrent leurs mains et le cinéaste montre les siennes, jusqu'au moment où ses deux mains touchent la laine avec celles de la fileuse comme pour répondre à la nécessité d'une partition à quatre mains, celle du fil et celles du film. Celle qui invite à tisser la mémoire en partage. C'est sa vérité du cinéma, dans l'articulation fertile de la mémoire avec l'imaginaire.

Il en est de même pour Xavier Beauvois dont le film *Les gardiennes* (2017) fait remonter à la surface l'oubli du travail accompli par les femmes durant toute la guerre de 14-18, à la campagne comme dans les usines. Sans elles et leur arrachement à des tâches occupées par les hommes avant le conflit, la France se serait écroulée. D'emblée, un solide cheval attelé à une charrue pilotée par une femme trace un sillon qui déchire l'écran dans le sens de l'horizon, c'est le nouvel horizon des campagnes où règnent les femmes de la terre. Rien n'est négligé des gestes du travail dont s'emparent les femmes, que ce soit le labour, le geste auguste des semeuses, la moisson, le battage et autres activités de la ferme. Elles assument même le passage à la mécanisation des travaux, moissonneuse-lieuse, tracteur. C'est le dévoilement et la reconstruction d'une mémoire de douleurs, de joie, de souffrances, de générosité, de production de richesses dissimulée dans le plus profond des plis de la mémoire sociale du pays. Et si chaque village possède son monument aux morts pour honorer les hommes tombés au combat, il ne serait pas déplacé d'en édifier un autre, ou quelque chose d'approchant, à la mémoire de toutes celles qui ont servi la vie du pays, femmes de la terre, femmes de l'atelier, femmes tout court qui attendront seize ans de plus pour obtenir le droit de vote. Ce film, dans le prolongement des arts de la mémoire, s'approche du monument manquant (15)<sup>2</sup>.

Marcel Pagnol eut aussi conscience de cet oubli de la condition des femmes et leur souffrance singulière est le centre de gravité de son œuvre cinématographique. Il suffit de suivre ses propres principes « une œuvre dramatique digne de ce nom est toujours construite autour d'un centre d'intérêt principal : l'auteur qui connaît son métier le signale à notre attention par le titre de l'ouvrage »<sup>3</sup> pour observer que la plupart des

1- 24 portraits est une série de films documentaires français réalisés par Alain Cavalier, sur des femmes au travail. Ils ont été édités en 2 parties de 12 portraits, sur cassettes vidéo VHS, en 1987 et 1991

2- L'art de la mémoire (The Art of Memory). Première parution en 1975. Nouvelle édition en 1987, traduction de l'anglais par Daniel Arasse Collection Bibliothèque des Histoires, Gallimard.

3- Cinématurgie de Paris, in Œuvres complètes de Marcel Pagnol, Tome II, Cinéma. Editions de Fallois, Paris, 1995

titres de ces films portent le nom d'une femme, Fanny, Angèle, Naïs, La femme du boulanger, La fille du puisatier (Aurora dans sa version italienne), La belle meunière et même Regain (qui aurait pu s'appeler Arsule). Le sort des filles et le thème de l'enfant illégitime vont l'attirer au cœur d'une condition lamentable d'infra-citoyenneté, là où les femmes n'ont toujours pas le droit de vote et rarement la liberté de décider pour elles seules. Cette série de titres défile comme une protestation où les personnages de femmes deviennent de vraies personnes : ni pute ni soumise, mais consciente, Fanny annonce la couleur « si nous sommes dans cette misère, c'est à un homme que nous le devons. Eh bien, faisons payer la faute par un homme ils sont tous pareils »<sup>1</sup>. En réalité une mémoire des mêmes filles promptes à fuir la soumission et par-dessus tout la brutalité patriarcale ; des filles emportées dans le flux dramatique de l'exode qui vide les campagnes pour la ville au nom du progrès - cette « divinité insatiable qui dévore ses enfants avant de leur servir à quelque chose »<sup>2</sup>. De ce glissement tragique de vies, Marcel Pagnol fait une trilogie avec Angèle, La fille du puisatier et Naïs comme femmes séduites et grosses de la ville, mais aussi comme sujets désirants qui secouent le monde figé du patriarcat.

Avec Angèle (1934). Trajectoire d'une jeune fille de la virginité rurale à la prostitution des rues chaudes de Marseille : la plongée est vertigineuse. Cependant le retour a lieu comme une honte qui vient de la ville et le père d'Angèle refuse de voir cet enfant qui n'a pas de nom. Mais le rédempteur Albin, il y a l'ouvrier agricole qui aime la fille et défie le patron « qu'il soit bâtard pour tout le monde, mais s'il est bâtard pour son grand père, c'est le grand père qui est bâtard ». La ville l'a meurtrie, mais Angèle reste une femme des champs.

Pour La fille du puisatier (1940), la ville prend la fière allure d'un pilote de l'armée de l'air qui l'engrosse avant de disparaître dans les airs. Le paysage a changé, c'est l'époque de la drôle de guerre et pas le moindre rédempteur dans la garrigue. La colère du puisatier, est terrible, il chasse et la mère et l'enfant sans dissimuler sa souffrance. L'aviateur, qui n'était que blessé, rejoint Patricia et l'enfant au son des cloches du village. Les champs du modèle patriarcal viennent de perdre la femme.

En 1945, Naïs, belle comme « un vrai déjeuner de soleil » choisit les bras de Frédéric, le fils délicat des commerçants propriétaires de la ferme. Micoulin - son père - surprend la faute et veut la peau du « verrat » qui déshonore sa fille. Alors, le patriarche engage la lutte contre le salaud qui détruit sa famille et sa ferme ; ça peut donner une guerre à mort et c'est une guerre à mort car Micoulin est tué, victime de son propre piège. Lorsque les parents de Frédéric reprennent le chemin de la ville, ils emmènent dans leurs bagages Naïs et son histoire alors que Toine, l'ouvrier agricole bossu, referme le portail sur une ferme déserte en murmurant : « la ville c'est plus fort que nous ».

Alors rien d'étonnant lorsque Manon (1952), véritable divinité blonde des collines, assoiffe la communauté paysanne patriarcale qui a laissé mourir son père. Avec son pouvoir sur l'eau germinative qui fonde la fécondité et la continuité, cette « fée des

---

1- Fanny (2h20), film de Marcel Pagnol et de Marc Allegret, 1932

2- Regain (2h30), film de Marcel Pagnol, 1937

sources » incarne la jeune femme moderne qui lutte pour sa liberté et sa dignité et par conséquent contre le modèle patriarcal aride des pères d'Angèle, de Patricia, de Naïs. Un vent nouveau souffle sur la garrigue où la parole, désormais partagée, circule et se répand, nourricière et source de prospérité ; nous sommes en 1952, le droit de vote pour les françaises est encore tout frais, le film en inscrit la mémoire. La femme c'est le signe de la santé ou non de la mémoire sociale et le cinéma de Marcel Pagnol en est une remémoration salutaire.

*« Ce que racontent les livres d'histoire ne fait que me contrarier ou m'ennuyer. Il n'y est question que de querelles de papes et de rois, de guerres ou de pestes à chaque page. Les hommes n'y sont bons à rien et il n'y a presque jamais de femmes. »* Jane Austen, *L'Abbaye de Northanger*.

Alors, peut-il y avoir mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir ? En tout cas, Jean-François Chantaraud présente la mémoire collective comme l'une des quatre dimensions constitutives de l'identité collective.<sup>1</sup> Nous voilà revenus à la puissance fertile de la mémoire dont la place est bien aux côtés de l'intelligence, de l'imagination, des sens, pour avancer dans la connaissance du monde. En un mot, on ne doit négliger aucun des moyens dont l'homme est pourvu, en particulier le cinéma, acteur et témoin de son temps, qui ne cesse de nous parler de quelqu'un ou de quelque chose et qui est le foyer d'un combat permanent pour l'exercice des pouvoirs sur le récit. De sorte que l'étude de la qualité des mémoires dans le cinéma d'un pays peut nous dire beaucoup sur le degré de la démocratie de ce pays. La démocratie qui réclame pour sa santé un croisement incessant des mémoires en vue d'une mémoire sociale de partage. Au fond, la quête de la vérité, la construction d'une mémoire de la vérité pourraient constituer un guide pour le cinéma.

---

1- Chantaraud Jean-François, *L'État social de la France* . C'est une mise en perspective socio-historique et géopolitique de la société française à travers les modèles de l'intelligence sociale, présentée par l'Odis (l'Observatoire du dialogue et de l'intelligence sociale) sous forme de rapports parus aux Éditions des Journaux officiels, généralement lancés en lien avec le Président du Sénat français.