LA COLLECTION PÉDAGOGIQUE DU FESTIVAL DU FILM D'HISTOIRE DE PESSAC

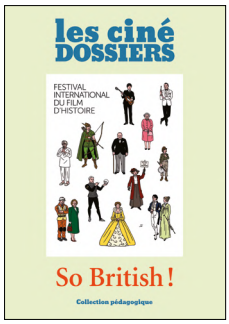
Dirigée par **François Aymé** et **Julia Pereira**

les ciné DOSSIERS

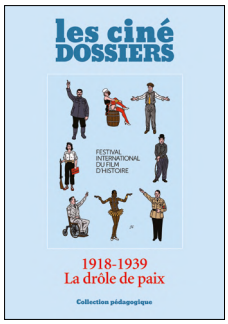
Design graphique : Philippe Roure. Affiche 2026 : Boris Barbieri.

www.cine-dossiers.fr / www.cinema-histoire-pessac.com

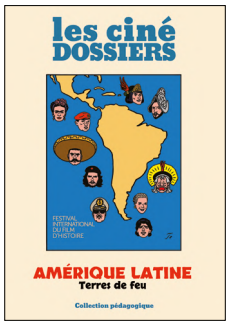
CINÉ-DOSSIERS I COLLECTION PÉDAGOGIQUE



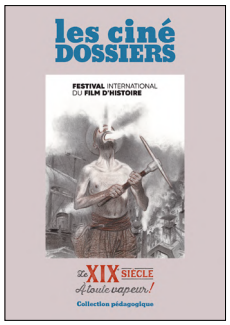
N°1. 2017
SO BRITISH !



N°2. 2018
1918-1939, LA DRÔLE DE PAIX

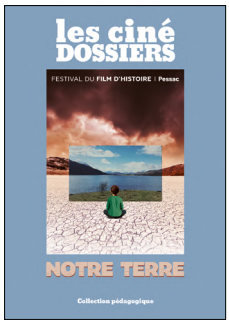


N°3. 2019
AMÉRIQUE LATINE
TERRES DE FEU

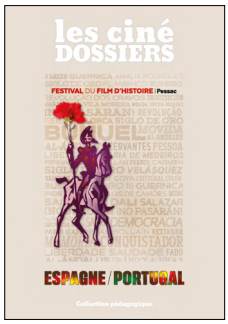


N°4. 2020
LE XIXe SIECLE
À TOUTE VAPEUR !

N°5. 2022
MASCULIN-FÉMININ,
TOUTE UNE HISTOIRE



N°6. 2023
NOTRE TERRE



N°7. 2024
ESPAGNE/PORTUGAL

N°8. 2025
SECRETS & MENSONGES

36e ÉDITION ITALIE, BELLA CIAO !

11 CINÉ-DOSSIERS :

Buongiorno, notte
Patrick Richet

Le Chemin de l'espérance
Michèle Hédin et Raphaelle Banvillet Rambert

La Grande Pagaille
Julia Pereira

Il reste encore demain
Frédérique Ballion

Les Maîtres de Rome, Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci
Jean Jacques Issouli

Mussolini, le premier fasciste
François Aymé

Piazza Fontana
Anne-Claire Gascoin, en collaboration avec Julia Pereira

Le Traître
Mateusz Panko

Une journée particulière
Sylvie Perpignan et Julia Pereira

Un village de Calabre
Alain Charlier, avec la participation de Julia Pereira

La Vie est belle
Sarah Beaufol et Julia Pereira

Genre
Fable

Adapté pour les niveaux
À partir de la 6e

Disciplines concernées
Histoire-Géographie · EMC · HGGSP · DGEMC · HLP · Italien

La Vie est belle

[LA VITA E BELLA]

Une fable qui aborde, à hauteur d'enfant, l'antisémitisme et la Shoah sous le fascisme, avec l'audace de la satire portée par la fantaisie de l'acteur-réalisateur, R. Benigni, aussi expressif qu'inventif. Un film humaniste et attachant pour une approche originale, sensible et accessible d'un sujet grave.

« Ceci est une histoire simple qui n'est pas facile à raconter. Comme dans un conte, on y trouve du chagrin, mais aussi des miracles et du bonheur. » C'est ainsi que débute le récit de cette fiction. Grand prix du Festival de Cannes en 1998, puis récompensé par trois Oscars, dont ceux du meilleur film en langue étrangère et du meilleur acteur pour Roberto Benigni, **La Vie est belle** a connu un succès critique et populaire exceptionnel. Plus qu'un film sur la Shoah, il constitue une œuvre singulière sur la puissance de l'imaginaire et de l'amour face à la barbarie. C'est sans doute l'audace de son parti pris qui en a fait un classique du cinéma italien : raconter l'horreur à travers la fable, l'humour et la poésie.

Le film se distingue en effet par sa construction en deux temps. Dans la première partie, Guido, personnage fantasque et lumineux, conquiert Dora et fonde avec elle une famille dans l'Italie fasciste. L'installation progressive de l'antisémitisme et des lois raciales vient toutefois assombrir cet univers. Après leur déportation, Guido transforme le camp en un prétendu « jeu » destiné à protéger son fils Giosuè de la réalité qui l'entoure. Cette fiction dans la fiction constitue le cœur du dispositif de Benigni : comme Guido détourne l'attention de son enfant, le film déplace le regard du spectateur. Il ne montre pas directement la violence, mais en révèle progressivement l'ampleur et la logique. L'humour n'efface donc pas l'horreur. Tout est dit de la persécution, de la déshumanisation et de l'extermination. La fantaisie devient alors une arme de résistance.

Le récit offre une approche sensible qui permet aux élèves d'appréhender plus aisément des notions difficiles (la mise en place des lois antisémites dans l'Italie fasciste, la propagande, la persécution des Juifs, la représentation de la Shoah à l'écran et la mémoire italienne sur cette période) tout en les invitant à dépasser l'émotion suscitée par le récit pour exercer leur regard critique sur les images, les choix de mise en scène et la mémoire de la Shoah.

Un film de Roberto Benigni
Italie · 1997 · 1h56

Toscane, 1939. Guido, un jeune homme juif, enjoué et rêveur, tombe amoureux de Dora, une institutrice. Ils ont un fils : Giosué. Mais conformément aux lois antisémites mises en place par le pouvoir fasciste de Mussolini, allié des nazis, la famille est déportée dans un camp de concentration. Guido met tout en oeuvre pour dissimuler l'horreur de la situation à son fils...

Scénario Roberto Benigni, Vincenzo Cerami **Image** Tonino Delii Colli **Montage** Simona Paggi **Musique** Nicola Piovani **Production** Elda Ferri, Gianluigi Braschi – **Avec Roberto Benigni** (Guido), **Horst Buchholz** (Dr Lessing), **Nicoletta Braschi** (Dora), **Giorgio Cantarini** (Giosué), **Marisa Paredes** (la mère de Dora)...

De l'Italie fasciste à l'Italie antisémite

La Vie est belle s'organise en deux parties distinctes : la première commence en 1939, en pleine période de dictature fasciste et juste avant l'entrée en guerre, la seconde en 1943-44, jusqu'à la libération des camps. Voici un rappel des étapes majeures du basculement de l'Italie fasciste à l'Italie antisémite.

1922 : INSTALLATION DU RÉGIME FASCISTE ITALIEN

27-31 octobre 1922, la marche sur Rome : 20 000 Chemises noires convergent vers la capitale, sur instruction de Benito Mussolini. Le Duce, fondateur du Parti national fasciste en 1921, est nommé à la présidence du Conseil (l'équivalent du Premier ministre en France) le 31 octobre 1922 par le roi Victor-Emmanuel III, pour éviter le chaos (Cf ciné-dossier **Mussolini, le premier fasciste**). S'ouvre alors la double décennie fasciste italienne, 1922-1943, qui voit se transformer le régime italien en une dictature autoritaire.

1938 : LE VIRAGE ANTISÉMITE ITALIEN

À la différence de l'Allemagne, où le national-socialisme a pris position contre les Juifs depuis son origine, le fascisme italien n'est pas originellement antisémite. La communauté juive d'Italie est l'une des plus vieilles d'Europe et compte, en 1933, environ 50 000 membres. Le fascisme italien ne met alors l'accent ni sur le racisme, ni sur l'antisémitisme. Jusqu'en 1938, les juifs étaient des citoyens comme les autres et pouvaient adhérer au parti fasciste, ce qui fut le cas de nombre d'entre eux. Dans les années 20, Benito Mussolini a d'ailleurs une relation avec Margherita Sarfatti, femme de lettres et critique d'art juive, fervente défenseure et soutien du fascisme, qui fuira le pays lorsque le fascisme italien devient antisémite. Mussolini déclare en 1929 : « Les Juifs sont à Rome depuis l'époque des Rois. (…) Nous les laisserons en paix ».
Pourtant, à partir de 1936, les liens entre le fascisme italien et le nazisme se sont renforcés avec la reconnaissance par l'Allemagne de la conquête italienne de l'Éthiopie, suivie de la visite du Duce en Allemagne en 1937. Impressionné, Mussolini y voit un modèle à suivre pour son pays. Ainsi, le 18 septembre 1938, depuis la ville italienne de Trieste (où vivait l'une des plus importantes communautés juives d'Italie), Benito Mussolini proclame les lois raciales (*leggi razziali)*, un ensemble de mesures prises contre les personnes de religion juives (et d'autres). Après plus de quinze ans de pouvoir du régime fasciste italien, l'antisémitisme s'impose brutalement comme priorité politique en Italie. L'exclusion des Juifs, absolue et totalitaire, est mise en place au moment où le nazisme impose son idéologie et sa stratégie militaire à l'Italie fasciste. Après les communistes, les Ethiopiens, les Juifs deviennent le nouvel ennemi désigné par l'État à son peuple.

1938-1943 : LES DISCRIMINATIONS DES « LOIS RACIALES »

Parmi les diverses mesures promulguées figure « le manifeste de la race », ou « manifeste des scientifiques racistes », affirmant que les Juifs ne font pas partie de la race italienne. Décidée au sommet, cette nouvelle législation antisémite vise à l'exclusion des juifs italiens de la communauté nationale : interdiction des mariages mixtes, exclusion des Juifs des emplois publics (y compris de l'enseignement), renvoi des Juifs de l'armée, exclusion des Juifs des médias et des professions libérales, incarcération des Juifs de nationalité étrangère, etc. Elle aura comme conséquence une émigration en Europe et aux États-Unis de milliers de Juifs, dont nombre de scientifiques et intellectuels. Les mesures d'exclusion adoptées entre 1938 et 1943 vont servir la politique d'arrestation et de déportation mise en œuvre en 1943-1945.

À PARTIR DE 1943 : LA SOLUTION FINALE

Si l'Italie, alliée de l'Allemagne, entre en guerre contre la France et la Grande-Bretagne en juin 1940, elle mène déjà une politique antisémite depuis l'adoption des lois raciales de 1938. Toutefois, jusqu'en 1943, les autorités italiennes refusent généralement de livrer aux Allemands les Juifs présents en Italie ou dans les territoires occupés par l'armée italienne et s'opposent à plusieurs demandes allemandes de déportation. Cette attitude, qui ne signifie nullement une absence d'antisémitisme, répond notamment à des considérations politiques, militaires et de souveraineté. La rupture intervient après le 8 septembre 1943, lorsque l'Italie signe l'armistice avec les Alliés et que l'armée allemande occupe le centre et le nord du pays. La situation des Juifs italiens change alors radicalement : les Allemands organisent les rafles et les déportations, avec la collaboration des autorités de la République sociale italienne de Mussolini. Au total, près de 9000 Juifs d'Italie furent déportés vers les camps de la mort.

1. La marche sur Rome de Mussolini et ses partisans le 29 octobre 1922. 2. Caricature antisémite publiée le 15 novembre 1938 dans *La Difesa della Razza* sur l'adoption des mesures pour « la défense de la race italienne ».

1

2

Genèse du film et inspirations de Benigni

DE LA COMÉDIE À L'ITALIENNE...

La Vie est belle s'inscrit dans l'héritage de la comédie à l'italienne, qui connaît son apogée dans les années 1960-1970, au moment du « miracle économique ». Mario Monicelli, Ettore Scola, Pietro Germi ou Dino Risi font alors de l'humour, de l'ironie et de la dérision des armes pour traiter les sujets les plus graves et révéler les travers de la société. Roberto Benigni prolonge cette tradition, notamment celle du comique napolitain Totò [1], fondée sur la démesure, le burlesque et des personnages marginaux. Avec **Le Monstre** (1994), immense succès en Italie, il impose un personnage lunaire et un humour poético-burlesque qui trouveront, dans **La Vie est belle**, une nouvelle dimension tragique.

... À LA SATIRE CHAPLINIENNE...

Benigni revendique également l'héritage de Charlie Chaplin, dont il partage le double statut d'acteur-réalisateur et l'association du burlesque, de la satire sociale et de l'humanisme. **Le Dictateur** constitue une référence majeure : comme Chaplin, Benigni utilise le rire et la caricature pour ridiculiser le fascisme et le nazisme, jusqu'au clin d'œil du numéro de prisonnier de Guido, identique à celui porté par Chaplin dans **Le Dictateur**. Le principe scénaristique repose sur une idée formulée par Vincenzo Cerami, coscénariste du film : « Quand on écrit un film comique, on pense à une histoire dramatique, parce que l'effet comique vient après. » Dans **La Vie est belle**, le personnage burlesque de Guido, avec ses gestes exagérés, ses gags visuels et ses jeux de répétition, devient ainsi l'instrument d'une comédie confrontée progressivement à la tragédie.

...EN PASSANT PAR L'HÉRITAGE FAMILIAL [2]

Le projet trouve une origine intime dans les récits du père de Benigni, qui avait été interné dans un camp de travail en Allemagne. Celui-ci racontait son expérience avec une vitalité et un humour destiné à ne pas traumatiser ses enfants. Benigni explique que ces récits, longtemps enfouis dans sa mémoire, ont profondément marqué son imaginaire et nourri la genèse du film.

1

2

Roberto Benigni

PORTRAIT

Né en Toscane en 1952, Roberto Benigni s'impose d'abord comme comédien et humoriste, héritier à la fois de la tradition du théâtre populaire, du clown et d'un humour satirique très physique. Après ses débuts au cinéma dans **Berlinguer ti voglio bene** (Giuseppe Bertolucci, 1977), il devient, dans les années 1980, l'une des figures les plus originales de la comédie italienne. Ses premiers films comme réalisateur : **Tu me troubles** (1983), **Le Petit Diable** (1988), **Johnny Stecchino** (1991), **Le Monstre** (1994), associent burlesque, fantaisie, détournement des conventions sociales et satire politique. Ses rôles dans les films de Jim Jarmusch (**Down by Law**, 1986) et Federico Fellini (**La voce della luna**, 1990) élargissent sa reconnaissance internationale et révèlent derrière l'exubérance du comique un acteur capable de poésie et de mélancolie. En 1997, **La Vie est belle** constitue un tournant : Benigni en est réalisateur, coscénariste et interprète. Cette œuvre cristallise les caractéristiques essentielles de son cinéma : le mélange du comique et du tragique, le goût du conte, l'énergie corporelle du clown, la puissance de la parole et la capacité de l'imagination à transformer le réel. **Pinocchio** (2002) et **Le Tigre et la neige** (2005) prolongeront cette veine.

Représenter la Shoah au cinéma : une question éthique

La Shoah a fait l'objet de plus de trois cents films, suscitant une question essentielle : comment représenter l'extermination des Juifs d'Europe à l'écran ? À partir des années 1990, de nouvelles démarches narratives apparaissent, comme si la distance temporelle permettait d'explorer des formes jusque-là considérées comme interdites. En abordant la Shoah par le comique, la dérision et la fable, **La Vie est belle** constitue l'un des exemples les plus controversés de ce tournant.

La question de l'éthique de la représentation est toutefois bien antérieure. **Le Dictateur** de Chaplin (1940) et **To Be or Not to Be** de Lubitsch (1942) avaient déjà choisi la comédie pour dénoncer l'antisémitisme le nazisme. En 1960, **Kapò** de Gillo Pontecorvo provoque une controverse majeure : dans « De l'abjection » (*Cahiers du cinéma*, n° 120, 1961), Jacques Rivette condamne un travelling qui, selon lui, transforme la mort d'une déportée en spectacle. Cette réflexion se prolonge avec **Shoah** (1985) de Claude Lanzmann, construit exclusivement à partir de témoignages, sans reconstitution ni images d'archives de l'extermination. Lanzmann condamnera notamment la reconstitution d'une scène de chambre à gaz dans **La Liste de Schindler** (1993), estimant impossible de représenter ce qui s'y est réellement déroulé. À sa sortie en 1997, **La Vie est belle** déclenche à son tour une vive polémique. Certains critiques reprochent à Benigni de faire rire avec la Shoah. *Le Monde* va jusqu'à parler de « première comédie négationniste de l'histoire du cinéma », tandis que Serge Kaganski dénonce, dans *Les Inrockuptibles*, une « faute de goût » et une « maladresse éthique ». Cette controverse renvoie plus largement aux limites de la représentation de la Shoah et à la possibilité de recourir à l'humour pour évoquer l'horreur sans la banaliser. La question reste ouverte et traverse l'histoire du cinéma. Dès 1964, Chaplin lui-même expliquait que, s'il avait connu l'ampleur réelle des crimes nazis, il n'aurait pas pu réaliser **Le Dictateur**.

Une construction en deux parties : du jeu amoureux au jeu de survie

1

2

Le film est organisé en deux parties qui se répondent : dans la première, Guido transforme sans cesse le réel par le jeu, l'imagination et le détournement ; dans la seconde, ces mêmes facultés deviennent les instruments d'une stratégie de survie.
Dans la partie italienne, le jeu constitue d'abord une manière de réenchanter le quotidien. Guido se fait passer pour un prince, détourne les situations administratives, joue avec les mots et les identités, improvise lorsqu'il doit se faire passer pour un inspecteur de Rome et transforme la théorie raciale fasciste en numéro de clown. Avec Dora, il transforme les coïncidences en signes du destin [1] et met son imagination au service de la séduction. Grâce à son ami Ferruccio, il croit également au pouvoir de la volonté et à la capacité de chacun à infléchir son destin. Tout semble alors appartenir au registre de la comédie, du jeu amoureux et de la fantaisie.
Mais lorsque la famille est déportée, le même pouvoir d'invention change de fonction : il devient une condition de survie. Guido ne peut plus modifier la réalité ; il cherche à en protéger son fils en la transformant par le récit. Le camp devient ainsi un « jeu » dont il invente les règles, les épreuves et la récompense finale. L'imagination, qui permettait auparavant de séduire Dora ou de déjouer les contraintes du quotidien, permet désormais à Guido de dissimuler l'horreur à Giosué et de maintenir son espoir.
Cette structure en miroir apparaît nettement dans la scène où Guido usurpe l'identité d'un inspecteur fasciste. Il y prend une parole officielle (celle de l'idéologie raciale) pour mieux la détourner et la ridiculiser en exhibant son propre corps comme prétendu modèle de la « race supérieure » (Cf. séquence-clé). Dans le camp, une situation comparable se reproduit : Guido s'empare de la parole de l'autorité allemande en se faisant passer pour interprète auprès du SS [2] et transforme ses ordres en règles du jeu. Dans les deux scènes, il détourne le langage du pouvoir pour le rendre inoffensif aux yeux de celui qu'il cherche à protéger. Dans les deux cas, des enfants. Cette symétrie permet ainsi de comprendre l'évolution du personnage : le jeu n'est pas un simple procédé comique, mais le principe structurant du film. Ce qui était d'abord une façon de conquérir la liberté et de séduire devient progressivement une arme contre la violence et la déshumanisation. Le passage de la première à la seconde partie ne marque donc pas l'abandon du jeu, mais sa transformation radicale : du jeu amoureux au jeu de survie.

Le fascisme comme spectacle ridicule

3

4

La Vie est belle ne commence pas par la persécution des Juifs : le film montre d'abord un univers fasciste qui se donne en spectacle. Dès l'ouverture, le geste de Guido, bras tendu pour écarter la foule, est ambigu : la foule croit accueillir le roi et répond par le salut fasciste. Cette scène annonce l'un des principes de mise en scène du film : confondre les signes, détourner les codes et transformer les symboles du pouvoir en farce. Le fascisme apparaît ainsi d'abord à travers ses mises en scène, ses slogans et sa propagande.
La référence à l'Éthiopie revient à plusieurs reprises (Addis-Abeba, le « gâteau éthiopien », l'imaginaire colonial). Elle renvoie à la conquête de l'Éthiopie et à la proclamation de l'Empire italien en mai 1936, élément central de la mythologie impériale fasciste. Benigni en propose une représentation grotesque : l'énorme gâteau [3] apporté lors de la réception au Grand Hôtel devient une caricature de la prétention impériale et permet de désamorcer par le rire la grandiloquence de la propagande. Le même procédé est utilisé face à l'idéologie raciale et à l'antisémitisme. À l'inscription *Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani* (Interdit aux Juifs et aux chiens), Guido répond par une fausse symétrie absurde : il interdira sa librairie aux « araignées et aux Wisigoths ». Le ressort est comique, mais l'enjeu est aussi pédagogique : Guido empêche Giosué d'intérioriser la catégorie raciale que le régime cherche à lui imposer. Il ne présente jamais les Juifs comme une population naturellement différente : c'est le regard raciste qui fabrique cette différence.
La violence politique apparaît progressivement au cours du récit. D'abord, les références à l'Éthiopie ; le discours scolaire sur la « race supérieure » introduit la racialisation (Cf. séquence-clé) ; le cheval peint et présenté comme « juif » [4], puis les affiches pour interdire l'entrée aux Juifs donnent une visibilité croissante à l'antisémitisme. Viennent ensuite l'inscription « magasin juif » sur le rideau métallique de la librairie, qui traduit l'exclusion idéologique en exclusion économique et sociale. Puis l'arrestation et la déportation, jusqu'au camp, où la persécution devient déshumanisation.
Ainsi, le film montre le passage de l'exclusion des droits et des espaces à la persécution, la déportation et l'extermination. Mais cette progression simplifie la réalité historique : **La Vie est belle** n'est pas une reconstitution documentaire du fascisme italien mais bien une fiction qui choisit de mettre en scène la montée de la violence.

L'humour comme arme de dénonciation politique

SÉQUENCE-CLÉ [00:19:54 À 00:24:18]

Guido prend la place de l'inspecteur venu de Rome pour expliquer aux élèves d'une école primaire le « Manifeste de la race » et la prétendue « supériorité de la race » italienne. Le décor participe à cette mise en scène idéologique : sur l'estrade figure le mot *Dux* (pour Duce), ainsi que le slogan fasciste *Libro e moschetto, fascista perfetto* (« *Le livre et le fusil font le parfait fasciste* ») **[1]**, qui associe l'éducation de la jeunesse à l'endoctrinement et à la préparation militaire voulus par Mussolini.

Le discours de Guido renvoie directement au contexte historique. Le « Manifeste des scientifiques racistes », publié le 14 juillet 1938, prétend donner une justification scientifique au racisme et à l'antisémitisme d'État. Il accompagne l'adoption des lois raciales italiennes de 1938. Guido, tout en tentant de séduire Dora, entreprend précisément de démonter cette prétention scientifique par le rire. Sans savoir par où commencer, il répète « notre race est supérieure », avant de se présenter, debout sur la table **[2]**, comme un exemplaire parfait de cette prétendue race alors même qu'il est juif. Toute sa démonstration repose sur le détournement grotesque des arguments scientifiques. Guido transforme son propre corps en objet d'expertise : il vante d'abord son oreille **[3]** puis se déshabille progressivement pour exhiber ses muscles et son nombril… Les enfants sont invités à vérifier ses affirmations (« *Vérifiez. Un cartilage mobile ! Souple !* » **[4]**). La logique raciste est ainsi retournée contre elle-même jusqu'au ridicule. Guido révèle l'arbitraire d'une classification qui se prétend scientifique. Le corps devient donc un instrument de subversion. L'idéologie raciste réduit les individus à leurs caractéristiques physiques ; Benigni fait au contraire de son propre corps une arme comique. Lorsque Guido clame : « *Quel nœud. On ne peut le défaire même avec les dents. Ces racistes ont essayé. En vain ! Un nombril italien. Symbole de notre race* » **[5]**, on est au comble de l'ironie : le nombril, évoquant aussi l'égo et le besoin d'attention, de Guido est transformé en prétendue preuve d'une identité collective que les scientifiques racistes auraient validé !

La scène repose donc sur les ressorts du burlesque : comique de situation, de gestes, de mots et de répétition. L'écharpe fasciste elle-même devient un accessoire grotesque ; le langage solennel de la propagande est dévoyé par les inventions de Guido. Lorsque le véritable inspecteur arrive, Guido conclut son numéro par une dernière plaisanterie : « *Je file à l'aryenne* », avant de montrer à nouveau son nombril et de s'échapper par la fenêtre **[6]**, provoquant le rire des enfants. Guido ne réfute pas le racisme par un discours théorique : il en révèle l'absurdité en détournant ses propres codes. Surtout, il transforme une leçon d'endoctrinement en expérience du doute et du rire. Dans la tradition de la comédie à l'italienne, Benigni utilise ainsi la puissance de l'interprétation et du burlesque pour faire de son personnage un clown humaniste, capable de retourner contre l'idéologie les armes mêmes qu'elle emploie : les mots, les symboles et le spectacle. En ridiculisant l'antisémitisme fasciste, la scène dénonce plus largement toutes les formes de racisme qui prétendent classer et hiérarchiser les êtres humains.

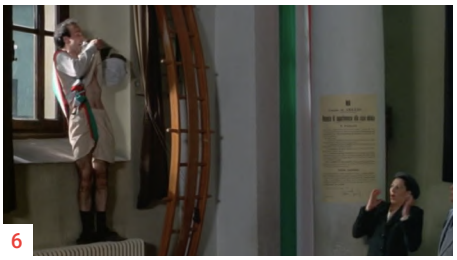
1

2

3

4

5


6

LES DISCRIMINATIONS

Comment les discriminations se traduisent-elles dans le film ? **Repérer** les diverses séquences ou détails faisant référence à l'antisémitisme (la pancarte, le cheval peint, la mention « magasin juif », etc.) **Comparer** la séquence-clé avec la scène où Giosué découvre la pancarte « interdit aux chiens et aux juifs » et interroge Guido. *Quel est le point commun entre les deux séquences ? Comment Benigni fait-il rire et dénonce-t-il à partir de cette pancarte ?*

Noter l'écho avec le titre du film d'Alain Ughetto, qui fait directement référence au racisme : **Interdit aux chiens et aux italiens**. L'histoire se répète, avec les mêmes principes d'exclusion des populations ciblées. **Comparer** cette séquence de **La Vie est belle** avec la séquence du film **Le Vieil Homme et l'enfant** de Claude Berri : la séquence où Pépé décrit le physique des Juifs illustre avec une ironie cinglante l'absurdité des préjugés antisémites. Ignorant que le petit Claude qu'il affectionne tant est lui-même juif, le vieil homme énumère avec aplomb les stéréotypes caricaturaux de la propagande de l'époque, affirmant qu'ils se reconnaissent à leur nez crochu, leurs pieds plats ou leur mauvaise odeur. Ce décalage dramatique met en lumière la stupidité de ces théories racistes, démontées par la tendresse et la complicité réelle qui unissent pourtant le vieil homme et l'enfant au quotidien. Relever les similitudes et les divergences de ces séquences.

Le pouvoir des mots et de l'imagination

Les mots permettent à Guido de transformer la perception du réel. Énigmes, jeux de langage, mensonges, usurpations d'identité et inventions constituent autant de moyens de reprendre prise sur des situations qu'il ne maîtrise pas. Guido devient ainsi une sorte de metteur en scène du réel : il réécrit les événements, distribue les rôles, invente des règles et cherche à imposer son récit aux autres comme à lui-même.

Cette dimension est introduite dès la première partie à travers la référence à Schopenhauer. Ferruccio explique à Guido : « *Schopenhauer dit qu'on peut tout obtenir par la volonté.* » Guido reprend cette idée et en fait une véritable croyance. Le film transforme une philosophie profondément pessimiste (Cf. piste pédagogique sur Schopenhauer), en une sorte de formule magique de conte, parfaitement adaptée à son univers. Guido propose une lecture optimiste et volontariste : si l'on veut suffisamment quelque chose, on peut contribuer à le faire advenir. Cette croyance structure le personnage. Au début, Guido veut séduire Dora et s'emploie à provoquer les événements : il interprète les coïncidences comme des signes, invente et se comporte comme si le monde pouvait répondre à ses désirs. Son imagination lui permet effectivement de modifier les situations et de conquérir une forme de liberté. Mais, dans le camp, cette même logique prend une dimension nouvelle et tragique. Guido veut désormais croire que sa volonté et son imagination peuvent protéger Giosué. Il transforme le camp en jeu, invente ses règles et fait de chaque événement une épreuve à surmonter. Les mots deviennent alors une protection : traduire, détourner, inventer, c'est empêcher la réalité de parvenir jusqu'à son fils sous sa forme la plus terrifiante. Mais le film introduit progressivement une limite essentielle : Guido peut contrôler le récit, pas le réel – même si jusqu'au bout, il use de la méthode de Ferruccio (en témoigne la scène où il pense éloigner le berger allemand de la cachette de Giosué). Son pouvoir sur les mots ne lui permet pas de supprimer la violence du camp ni de maîtriser le destin. Sa mise en scène protège Giosué, mais elle ne protège pas Guido lui-même. La référence à Schopenhauer prend alors une portée tragique : la volonté peut transformer notre représentation du monde, mais elle ne suffit pas à le transformer entièrement.

Giosué : un enfant pas totalement dupe

Le regard de Giosué évolue progressivement : s'il accepte le récit de son papa, il devient peu à peu conscient de l'étrangeté et de la violence de ce qui l'entoure. Dès son arrivée au camp, il exprime ce qu'il perçoit : « *C'est horrible ici, ça pue* » [1]. Il entend les cris, ressent la faim, constate la disparition des autres enfants. Plus tard, il rapporte les rumeurs qui circulent parmi les prisonniers à propos du savon, des boutons ou des fours. Sans comprendre nécessairement le fonctionnement du camp ni la réalité de l'extermination, il perçoit progressivement que quelque chose ne va pas.

Guido ne cherche pas seulement à cacher la réalité à son fils : il lui propose une grille de lecture alternative, un récit qui lui permet de donner un sens à ce qu'il voit. Le « jeu » ne supprime donc pas la perception de l'enfant ; il vient la recouvrir d'une fiction protectrice. Peu à peu, Giosué devient moins crédule, mais continue de jouer le jeu de son père, comme il a toujours fait auparavant (le jour de son anniversaire, il se cache dans un petit meuble pour ne pas aller à la douche, scène prémonitoire).. Il pose des questions, manifeste ses doutes, interprète ce qu'il entend et voit, tout en acceptant les règles que Guido lui impose [2]. Le jeu devient ainsi une forme de complicité qui repose moins sur la croyance que sur la confiance. Lorsque Giosué se cache et respecte les règles du « jeu », il participe lui aussi à la fiction qui le protège. Le jeu devient dès lors un langage partagé entre le père et le fils, une forme d'amour réciproque. À la fin, Benigni revient au registre du conte. Lorsque Giosué sort de sa cachette, le char promis par Guido apparaît sous ses yeux émerveillés. Son sourire fait alors écho au titre du film : « la vie est belle ». Avec la voix de Giosué adulte : « *Ceci est mon histoire. Et le sacrifice consenti par mon père. C'est le cadeau qu'il m'a fait* », le spectateur mesure ce que l'enfant ne comprend pas encore. Ironie du sort, dans les bras de sa mère, Giosué s'écrie : « *On a gagné ! 1000 points ! À en mourir de rire !* ». Son bonheur d'enfant contraste avec la tragédie que le spectateur vient de vivre : Giosué a gagné, mais Guido a disparu.

1

2

LA GUERRE À HAUTEUR D'ENFANTS

Écrire le journal de Giosué. Un groupe peut écrire les jours avant la déportation, un autre groupe : les jours dans le camp.

Comparer les deux productions d'écrits. **Décrire** le camp du film. **Dresser** une liste : barbelés, baraquements, soldats, pain sec comme seule nourriture (sauf pour les Allemands), travail, fumée, cris, vêtements, surveillance… *Qu'est-ce que le film nous montre ? Qu'est-ce qu'il nous fait seulement entendre ou imaginer ? Qu'est-ce que Giosué ne voit jamais ?*

Repérer les hors-champs : les chambres à gaz ne sont pas montrées ; les enfants disparaissent ; les fusillades sont parfois entendues ; les fours sont évoqués ; Guido découvre les cadavres mais Giosué ne les voit pas.

D'autres films parlent de la guerre et mettent en scène des enfants : **Jeux interdits** de René Clément (1952), **Au revoir les enfants** de Louis Malle (1987), **Hope and Glory** de John Boorman (1987), **Le Tombeau des lucioles** d'Isao Takahata (1988) ou encore **Le Vieil Homme et l'enfant** de Claude Berri (1966)… Dans tous ces films, la guerre est vue à travers les yeux de l'enfance et de l'innocence. **Relever** dans ces films les différences de traitement (images réelles ou animation) et de ton. *Les réalisateurs ont-ils fait le choix du réalisme ou de la comédie ? Évoquent-ils leurs souvenirs (comme Louis Malle) ou sont-ils extérieurs au récit ?*

Une fable pour raconter l'irreprésentable

La Vie est belle ne prétend jamais proposer une représentation historiquement réaliste des camps. Le film assume au contraire une importante liberté fictionnelle : la survie de Giosué, sa présence clandestine dans le camp, les modalités de la vie concentrationnaire, le fonctionnement du « jeu » imaginé par Guido ou encore la possibilité pour celui-ci de protéger son fils jusqu'à la fin. Ce choix, au cœur des controverses suscitées par le film lors de sa sortie, a été critiqué par certains historiens qui lui reprochaient de sentimentaliser ou de dédramatiser l'expérience concentrationnaire. D'autres analyses ont au contraire défendu le recours à la fable comme une manière de réfléchir aux possibilités et aux limites de la représentation de la Shoah. L'historien Giacomo Lichtner, spécialiste de la mémoire et des représentations cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale, montre notamment comment l'utilisation de l'enfant dans les films italiens consacrés à la Shoah peut susciter l'émotion, mais aussi rassurer le spectateur, en particulier face à la question de la responsabilité italienne.

Benigni choisit en effet de dire l'horreur sans jamais la montrer directement. L'extermination est évoquée à travers les paroles des détenus, les enfants qui disparaissent, les « douches », les fours, la fumée, l'amoncellement de vêtements **[1]**, les fusillades entendues ou les prisonniers qui ne reviennent pas. Une seule image véritablement frontale rompt ce dispositif : le tas de cadavres découvert par Guido dans la nuit et le brouillard **[2]**. L'absence et la suggestion deviennent ainsi des choix de mise en scène : le spectateur est invité à imaginer ce que Giosué ne doit surtout pas voir. Cette non-représentation des atrocités constitue l'un des ressorts essentiels de la fable.

Ce choix d'une représentation volontairement invraisemblable est aussi, pour Benigni, un choix moral. Il s'éloigne du réalisme parce qu'il considère que celui-ci risquerait de trahir l'inconcevable. Il s'appuie notamment sur une réflexion de Primo Levi dans *Si c'est un homme*, lorsque celui-ci décrit l'irréalité de l'expérience concentrationnaire : face à un monde qui paraît relever de la folie, la seule manière de le représenter ne serait pas nécessairement de rechercher le réalisme. Benigni assume donc de recourir au rire, y compris dans le camp : « *le germe de l'espoir se niche jusque dans l'horreur* », explique-t-il, en évoquant également la tradition de l'humour juif. Dès les premières images, la voix off annonce d'ailleurs que le film est « *un conte* », où il y aura « *du chagrin, mais aussi des miracles et du bonheur* ». La première partie en reprend explicitement les motifs (prince et princesse, bal **[3]**, mariage et enfant) avant que cette logique de conte ne soit transposée dans l'univers concentrationnaire. La question n'est donc pas de savoir si le camp représenté est vraisemblable, mais ce que cette invraisemblance permet de dire. En transformant la réalité concentrationnaire en « jeu », Guido cherche à rendre l'horreur supportable et intelligible pour son fils, tout en préservant son imaginaire. Le film porte ainsi moins sur une reconstitution de la Shoah que sur notre confrontation à l'horreur et sur les moyens dont dispose la fiction pour l'évoquer. La fable devient alors une réponse possible à une question fondamentale : comment représenter l'irreprésentable sans le trahir, et comment faire face à l'horreur du monde sans renoncer à l'espoir ?

1

2

3

LA RÉSISTANCE

Repérer les formes de résistance indirectes et/ou symboliques. Exemple : dès le début, oncle Eliseo affirme que « *le silence est le plus puissant des cris* », suggérant une résistance qui ne passe pas par l'affrontement. Son cheval, baptisé Robin des Bois, renvoie à une figure de révolte contre l'injustice. Il évoque aussi Pétrarque, poète et humaniste italien. Ses paroles : « *Tu sers, tu n'es pas un esclave* » opposent le service librement consenti à la soumission. Robin des Bois, le cheval qui permet à Guido « *d'enlever* » Dora devient à son tour un clin d'œil à cette résistance poétique et pacifique.

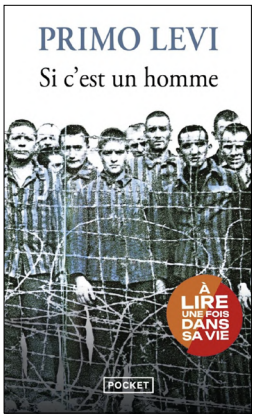
LE PERSONNAGE DE LESSING

Observer les deux rencontres entre Guido et Lessing. Le médecin allemand apparaît d'abord comme un homme courtois et cultivé et un interlocuteur privilégié de Guido. Puis, il se révèle être un officier SS du camp. *Pourquoi leur goût commun pour les énigmes crée-t-il d'abord une forme de complicité entre les deux hommes ? Comment le regard que porte Lessing sur Guido évolue-t-il ?* Dans le camp, Lessing reconnaît Guido comme le « garçon de café amateur d'énigmes », mais semble ne plus voir l'homme déporté : *que dit cette réduction de l'individu sur le processus de déshumanisation ? Que révèle sa dernière énigme, absurde dans le contexte du camp, sur son rapport à la réalité ? Comment Benigni oppose-t-il ici intelligence, culture et conscience morale ?*

PHILOSOPHE / SCHOPENHAUER

Faire des recherches sur Schopenhauer et analyser ce qui diffère dans la vision du philosophe et celle de Guido. La référence à la pensée du philosophe allemand est très librement transformée par le film. Chez Schopenhauer, la volonté n'est nullement une puissance individuelle permettant de réaliser ses désirs : elle est une force aveugle, insatiable, qui condamne l'être humain au désir et à la souffrance.

DÉBAT *Peut-on rire de tout ?* Entre le choix assumé du réalisateur et les critiques de ses détracteurs, le film ouvre un débat permettant aux élèves de construire leur propre argumentation, de confronter leurs points de vue et d'examiner ceux des autres.



Bibliographie

Ouvrages

· **Marie-Anne Matard-Bonucci**, ***L'Italie fasciste et la persécution des juifs***, Perrin, 2006. L'objet de cet ouvrage est de retracer l'histoire des juifs d'Italie sous le fascisme et plus encore de répondre à une interrogation sur la nature et la fonction de l'antisémitisme d'État dans le cadre d'un régime totalitaire. Pourquoi le gouvernement fasciste choisit-il, à l'été 1938, de discriminer les juifs après plus de quinze années d'exercice du pouvoir ?

· **Roberto Benigni**, **Vincenzo Cerami**, ***La Vie est belle***, Folio, 1998. Le texte tiré du scénario du film.

· **Christophe Mileschi**, **Oreste Sacchelli**, ***Le clown amoureux, L'œuvre cinématographique de Roberto Benigni***, La Fosse aux Ours, 2007. Cet ouvrage rend hommage au comédien-cinéaste qui démontre de film en film une maîtrise de plus en plus aboutie de ses moyens d'expression.

· **Primo Levi**, ***Si c'est un homme***, Ed. Julliard, 1987. Ce témoignage est l'un des premiers sur les camps d'extermination nazis. Il est devenu un des textes référents sur la Shoah.

Articles

· **Denis Pelletier**, « *La vie est belle* de Roberto Benigni », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°63, 1999, p. 145-147 : ce texte analyse précisément la structure en miroir, le jeu, Lessing, le rire et la question du cinéma après la Shoah.

· **Anne Gayet**, « Paroles de pères, regards de fils ; paroles de fils, silence de père. A propos de La vita e bella et Festen » In: *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. N°62, 1999, pp. 98-102 : l'autrice analyse le film à travers la relation entre le père et le fils.

Filmographie

Documentaire

· **Drôles, tendres et méchants : la comédie à l'italienne de Toto à Benigni** de Jorge Dana, Italie, 1999. Des figures légendaires de la comédie italienne des années 60-70, cinéastes, comédiens et scénaristes, rappellent leur parcours.

Fiction

· **Le Vieil Homme et l'enfant** de Claude Berri, 1967. Un récit autobiographique raconté à hauteur d'enfant. Ici, le secret, c'est celui du petit Claude, qui doit cacher sa judéité, pour ne pas risquer d'être arrêté par la Gestapo.

· **La Trêve** de Francesco Rosi, 1997. Adaptation du livre éponyme de Primo Levi. En écho à **La Vie est belle**, ce film montre que le comique peut aussi trouver sa place après les camps. Sans effacer le traumatisme, Rosi transforme le retour de Primo Levi en récit picaresque, peuplé de personnages singuliers, de situations burlesques et de fantaisie.

Ressources en ligne

· **memorialdelashoah.org**
Le grenier de Sarah est un site d'introduction à l'histoire de la Shoah, conçu pour les 8-12 ans, avec un espace pédagogique.

· **valeurs-de-la-republique.reseau-canope.fr**
Réseau Canopé propose la plateforme « Éduquer contre le racisme et l'antisémitisme » avec des ressources pour comprendre les principales notions et agir en classe contre les discriminations. Parmi les dossiers : *Éduquer contre le racisme et l'antisémitisme ? / Fascisme* (avec Marie-Anne Matard-Bonucci, Emmanuel Debono)...

Articles

· **revue.alarmer.org**
Marie-Anne Matard Bonucci, « La première couverture de la revue fasciste *La Difesa della Razza*, 5 août 1938 ». Article sur le contexte et le photomontage des trois premières couverture de La Difesa della Razza, principale revue de propagande raciste créée par le régime fasciste le 5 août 1938.

· **hal.science**
· **Diane Bracco**, « Le diable au corps : Roberto Benigni ou l'incarnation de la démesure ». Colloque international « La démesure dans les représentations artistiques de la modernité ». Université de Gafsa (Tunisie), Mars 2019.

· **Licia Bagini**, « La Shoah dans **La vie est belle** de Roberto Benigni et **Train de vie** de Radu Mihaileanu ». In *La poétisation de l'histoire*, édité par Elvire Diaz. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.

· **zerodeconduite.net**
« Réfléchir et débattre sur les pouvoirs du rire avec **La Vie est belle** », Fiche d'activités par Aurélie Bouille, 2018

Podcast

· **radiofrance.fr / franceculture**
« L'uomo vuoto, l'homme vide ». Série : *Benito Mussolini, un portrait*, diffusé le 23 juillet 2021.

cine-dossiers.fr

D'autres dossiers qui croisent les mêmes thématiques sont disponibles sur le site des Ciné-dossiers :
· **Le Dictateur**
· **Mussolini, le premier fasciste**
· **Le Viel Homme et l'enfant**

Ciné-dossier rédigé par **Sarah Beaufol**, chargée des publics jeunes et étudiants et **Julia Pereira**, déléguée générale adjointe du Festival du film d'histoire.

Coordination éditoriale : **François Aymé** et **Julia Pereira**.