



Fiche technique	1
Réalisateur Alain Ughetto, la mémoire dans les mains	2
Genèse Un travail de longue haleine	3
Techniques L'animation : l'art de créer le mouvement	4
Entretien Alexandre Cornu, producteur du film	5
Récit(s) Biographie familiale et traversée historique	6
Personnages Femmes et hommes à travers le XX ^e siècle	8
Découpage narratif	10
Genre Documenteur	11
Mise en scène Le vrai du faux	12
Séquence Coup de foudre	14
Motif Migrations et frontières	16
Figure Filmer le travail	18
Modèles Figures, figurines	20

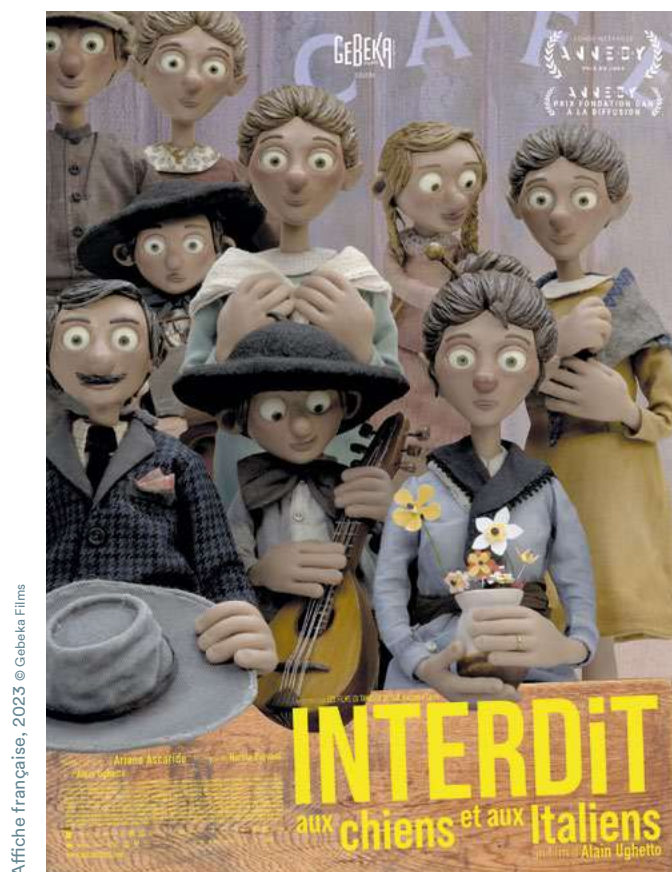
● Rédacteur du dossier

Jean Méranger-Galtier est spécialiste du cinéma d'animation. Il intervient régulièrement dans des formations destinées aux enseignants du secondaire sur l'étude de films d'animation en classe. Pour *Collège au cinéma*, il a corédigé le dossier sur *Chicken Run* et conçu de nombreuses vidéos d'analyses et d'entretiens. Il est également scénariste d'animation et a écrit différentes séries pour enfants.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



● Synopsis

Au fil d'une conversation imaginaire avec sa grand-mère, Alain Ughetto retrace l'histoire de sa famille. Son grand-père Luigi naît en 1879 à Ughettera, village pauvre du Piémont, dans une famille de onze enfants. Il est engagé très jeune sur des chantiers en tant que saisonnier dans les Alpes françaises et suisses. C'est en travaillant au tunnel du Simplon qu'il rencontre Cesira, la fille d'un contremaître. Ils tombent immédiatement amoureux et se marient. Bientôt naissent leurs premiers enfants, mais l'Histoire vient vite perturber leur vie de famille : d'abord la guerre italo-turque, puis la Première Guerre mondiale, enfin la grippe espagnole. Face à la montée du fascisme en Italie, le couple décide d'émigrer définitivement en France malgré un climat xénophobe. Leur fille Ida meurt emportée par la fièvre.

La famille s'installe dans une maison à Génissiat, en Haute-Savoie, elle acquiert les terres autour et nomme sa propriété «Paradis». Les Ughetto obtiennent ensuite la naturalisation, et les prénoms italiens sont changés : Luigi devient Louis, et leur fils Nino est rebaptisé Gérard par l'administration française. Ce dernier meurt accidentellement. La Seconde Guerre mondiale éclate peu après ; Paradis se trouve sur la ligne démarcation entre la zone libre et la zone occupée. Vincent, le plus jeune fils et le futur père d'Alain Ughetto, s'engage alors dans la Résistance. Après la Libération, Cesira et Luigi vieillissent ensemble dans leur maison tandis que les enfants quittent le foyer familial. Luigi meurt, et Alain naît peu de temps après : il grandit dans la France prospère des années 1950, bercé par le Tour de France et l'accordéon d'Yvette Horner. À la fin de sa vie, Cesira, qui habitait avec la famille de Vincent depuis la mort de Luigi, choisit de retourner vivre à Paradis, où elle meurt en 1962, à l'âge de 76 ans.

● Générique

INTERDIT AUX CHIENS ET AUX ITALIENS

France, Belgique, Suisse, Italie, Portugal | 2023 | 1h10

Réalisation

Alain Ughetto

Scénario

Alain Ughetto, Alexis Galmot,
Anne Paschetta

Image

Sara Sponga, Fabien Drouet

Monteur

Denis Leborgne

Musique

Nicola Piovani

Production

Les Films du Tambour de Soie,
Vivement Lundi !

Producteur délégué

Alexandre Cornu

Distribution

Gebeka Films

Format

1.85, couleur

Sortie

25 janvier 2023

Interprétation

Ariane Ascaride

Cesira

Alain Ughetto

Lui-même

Réalisateur

Alain Ughetto, la mémoire dans les mains

VIDÉO
EN
LIGNE

Bien qu'*Interdit aux chiens et aux Italiens* soit son second long métrage, le réalisateur Alain Ughetto est loin d'en être à ses débuts.

Il est rare que le réalisateur d'un film soit aussi présent à l'image que l'est Alain Ughetto dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*. À la fois créateur, narrateur et personnage du film, ce véritable homme-orchestre de l'animation a déjà derrière lui une carrière qui, si elle n'est pas très connue du grand public, n'en demeure pas moins impressionnante.

● Premières armes

Alain Ughetto naît en 1950 dans une famille d'ouvriers d'origine italienne. Comme il le raconte dans le prologue d'*Interdit aux chiens et aux Italiens*, son enfance est marquée par de fréquents déménagements aux quatre coins de France, au gré des chantiers sur lesquels son père est employé. Sa vocation d'artiste lui arrive très tôt, mais il est impensable dans sa famille d'en faire un métier : ses parents lui recommandent de se trouver un « vrai travail » et de s'adonner à l'art sur son temps libre. Il en faut plus pour décourager le jeune Alain, qui commence à expérimenter le cinéma avec une caméra Super 8, une technologie permettant de filmer sur une pellicule de petite taille (8 millimètres au lieu de 35 pour les films professionnels). Les amateurs pouvaient ainsi réaliser des films en noir et blanc puis en couleur, et ce bien avant l'arrivée des premières caméras vidéo.

« Toute mon enfance, toute mon éducation ont baigné dans ce discours : "L'art, c'est pas pour nous." [...] Fils d'ouvrier, je voulais quand même prendre une caméra »

Alain Ughetto

Devenu adulte, il rejoint le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC) dans la banlieue de Marseille, où il rencontre son mentor : le cinéaste René Allio. C'est là qu'il fera ses premières armes d'animateur et de réalisateur dans les années 1980, à travers une dizaine de films d'animation en *stop motion* [Techniques]. Malgré de tout petits budgets, il parvient à se faire remarquer avec des courts métrages tels que *L'Échelle* (1981), *La Fleur* (1981) ou encore *La Boule* (1984), qui obtient le César du meilleur court métrage d'animation en 1985. Après la fermeture du CMCC



Alain Ughetto © Shellac

en 1985, Alain Ughetto devient preneur de son puis reporter pour les actualités télévisuelles. Au cours des décennies suivantes, il réalise une vingtaine de documentaires pour la télévision sans parvenir à revenir à ses premières amours dans le monde du cinéma d'animation.

● De l'Iran à l'Italie

À la fin des années 2000, Alain Ughetto fait un cauchemar : il rêve de la mort d'une femme qu'il a aimée dans sa jeunesse, alors qu'il était à Téhéran pendant la révolution iranienne de 1979. Bouleversé, il se replonge dans cette période de sa vie. À partir des images d'archives de l'époque, des lettres que cette ancienne amoureuse lui a écrites, de ses souvenirs et des quelques pellicules Super 8 qu'il avait tournées, il décide de faire un film. Ce sera *Jasmine*, son premier long métrage, l'histoire autobiographique d'un amour impossible entre un Français nommé Alain et une Iranienne nommée Jasmine, pendant la révolution en Iran. Le tout est animé avec des figurines en pâte à modeler qui rappellent fortement celles des premiers courts métrages du réalisateur. Il lui faudra cinq années pour mener à bien ce projet fou, avec une équipe extrêmement réduite, dont trois ans rien que pour l'animation.

Sorti en 2013, *Jasmine* rencontre un succès critique unanime et est sélectionné au très prestigieux Festival international du film d'animation d'Annecy la même année. Ni tout à fait fiction ni tout à fait documentaire, la forme hybride de ce premier long métrage préfigure de beaucoup celle de son film suivant. On retrouve dans les deux une quête autobiographique qui utilise aussi bien les images d'archives que l'animation, les faits réels que l'invention. En élargissant ce récit personnel à l'histoire de sa famille, Ughetto s'embarque dans une aventure encore plus folle, celle d'un nouveau long métrage hors norme : *Interdit aux chiens et aux Italiens*.



Jasmine (2013) © Shellac



Genèse

Un travail de longue haleine

Si la réalisation d'*Interdit aux chiens et aux Italiens* a connu quelques aléas, elle a pu bénéficier du soutien d'une production réunissant plusieurs pays.

En juin 2013, alors qu'il accompagne son film *Jasmine* au Festival du film d'animation d'Annecy, Alain Ughetto propose à son producteur Alexandre Cornu [Entretien] de faire ensemble un nouveau long métrage. Son idée est encore imprécise, mais il sait qu'il a envie de parler de ses grands-parents. Juin 2022 : *Interdit aux chiens et aux Italiens* triomphe au Festival d'Annecy et remporte le très prestigieux Prix du jury. Entre ces deux moments, il aura fallu neuf années pour fabriquer le film et le conduire d'une vague idée à un long métrage à succès.

● Manodopera

Alain Ughetto et la scénariste Anne Paschetta commencent dès 2013 à écrire un film sur les origines familiales du réalisateur. Le projet est à l'époque très éloigné de ce qu'il deviendra : il s'agit plutôt d'une enquête documentaire sur le destin des paysans piémontais et leur émigration pour fuir la misère au début du XX^e siècle. Le projet s'appelle alors encore *Manodopera* (main-d'œuvre, en italien) et se nourrit largement des travaux de l'anthropologue Nuto Revelli, qui étudie dans son livre *Le Monde des vaincus* (1980) le quotidien des paysans du Piémont à cette époque. Ughetto et Paschetta passent plus de deux années à mener des entretiens, des recherches, à consulter les archives familiales et à écrire le scénario. Ils interrogent les membres de la famille Ughetto pour être au plus près de la vérité en imaginant des personnages qu'Alain n'a pas connus, tels que son grand-père Luigi. Par la suite, ils font appel au scénariste de fiction Alexis Galmot pour façonner et romancer l'intrigue du film. L'auteur s'approprie toute la matière et la trame principale établies par le premier duo et propose une réécriture pleine de liberté. C'est de là qu'*Interdit aux chiens et aux Italiens* tire son bel équilibre entre fiction et documentaire.

« Le plus dur, c'est d'être sincère. Parfois on a envie d'enjoliver... Mais la sincérité, c'est la base de tout film. [...] [L]e spectateur a peut-être l'impression qu'on dit tout, mais moi j'ai l'impression d'avoir raconté peu de choses »

Alain Ughetto

● Sur les plateaux

Fabriquer un tel film est un processus extrêmement coûteux. Pour réunir le budget nécessaire, il a fallu élargir la production à cinq pays : la France, l'Italie, la Suisse, la Belgique et le Portugal. Les différentes sociétés de production se sont alors réparti le travail : l'animation sera faite en France, les effets spéciaux en Italie. Le tournage commence en décembre 2019 et continue jusqu'à son arrêt brutal en mars 2020, en raison de la pandémie mondiale de Covid 19. En effet, contrairement à la technique du dessin animé qui permet parfois aux animateurs de travailler à domicile, le tournage d'un film en *stop motion* se fait sur un plateau et en équipe [Techniques], ce qui était incompatible avec la situation sanitaire. Le tournage reprend à la fin du confinement français, mais s'interrompt de nouveau à l'automne 2020 pour quelques mois, en raison de la seconde vague du Covid 19. Le tournage en *stop motion* prendra ainsi un an et demi au lieu des neuf mois initialement prévus. Il se déroule au studio Foliascope, à Beaumont-lès-Valence dans la Drôme. L'équipe aura réuni environ 200 personnes, tous postes confondus : de la conception des décors et costumes au montage final, en passant par l'animation, la musique, etc. Après le Festival d'Annecy, le film remporte le Prix du meilleur film d'animation aux Prix du Cinéma européen, et est nommé en 2024 pour le César du meilleur film d'animation. Une reconnaissance considérable pour un film qui, comme ses protagonistes, a dû traverser les frontières et se battre contre vents et marées.

Techniques

L'animation : l'art de créer le mouvement

Les œuvres d'Alain Ughetto sont résolument « faites main » : dans *Interdit aux chiens* et *aux Italiens*, les mains du cinéastes sont en effet visibles à plusieurs reprises. Retour sur cette technique d'animation que l'on appelle le *stop motion*.

Ce n'est pas forcément très intuitif, mais les films en prise de vues réelles (avec des acteurs devant une caméra) et les films d'animation fonctionnent de la même façon. Il s'agit dans les deux cas de faire défiler des images fixes afin de créer l'illusion du mouvement. En effet, une caméra est en réalité un appareil photo ultrarapide qui prend de nombreuses images par seconde – on en compte traditionnellement 24. Or, les films d'animation fonctionnent de manière similaire, à ceci près que l'animation se déroule la plupart du temps à un rythme de 12 images par seconde, pour des raisons aussi bien économiques qu'esthétiques. Avec le dessin animé, il s'agit de faire un dessin ou une peinture à la place d'une photographie. Avec le *stop motion*, on photographie des modèles bien réels (figurines, marionnettes, objets du quotidien, etc.) que l'on déplace très légèrement entre deux prises de vues.

● Prendre la pose

Le *stop motion* n'est pas une technique unique. On en compte quatre formes principales. La technique la plus connue du grand public est sans doute la *claymation*, également appelée « animation en pâte à modeler ». Portée par les grands succès des studios Aardman (tels que *Wallace & Gromit*), cette technique utilise des figurines en plastiline que les animateurs modèlent à la main. Spécialiste de cette technique, Alain Ughetto a réalisé plusieurs courts métrages de cette manière, ainsi que son premier long métrage *Jasmine*. Une autre technique, celle du *cut-out*, consiste à animer des figures plates découpées dans du papier. Il est également possible d'animer des humains et des objets réels en leur faisant faire d'infimes mouvements entre deux photographies : c'est ce que l'on nomme la *pixilation*. Enfin, la technique la plus courante requiert l'utilisation de *marionnettes*. Ces figurines (également appelées de leur nom anglais *puppets*) sont moins malléables que celles en plastiline. Elles sont généralement maintenues par une ossature intérieure. Certaines disposent même de mécanismes et de rouages complexes qui se règlent au tournevis. Dans le cas d'*Interdit aux chiens* et *aux Italiens*, les marionnettes sont bien plus traditionnelles, et leurs mouvements sont imprimés à la main par les animateurs. Cela crée une animation plus organique, laissant plus de place aux imperfections qui font le charme de cette technique.

● Mélange d'images

Si *Interdit aux chiens* et *aux Italiens* est avant tout un film animé en *stop motion* à l'aide de marionnettes, il fait également appel à d'autres techniques. Bien entendu, la prise de vues réelles occupe une part importante du film dans les nombreuses scènes où Alain Ughetto intervient en chair et en os – même si, bien souvent, seules ses mains sont visibles. Pour tourner ces scènes, une équipe documentaire est venue filmer le réalisateur avant même que l'animation ne commence. Le film s'ouvre et se clôt sur des images en prise de vues réelles, ce qui leur donne une importance capitale : elles évoquent le présent, tandis que l'animation renvoie aux scènes imaginées du passé. Certains détails sont très complexes et coûteux à animer en *stop motion*, c'est le cas de la pluie ou du feu, par exemple. Dans *Interdit aux chiens* et



Photographies de tournage, 2023 © Alex Lopez / Gabeka Films

aux Italiens, ces éléments ont donc été créés en images de synthèse – c'est-à-dire générées numériquement en 3D et intégrées aux images du film en postproduction (après le tournage du film). Bien que les décors soient fabriqués à l'échelle des personnages, la plupart des arrière-plans (ciel, montagnes, etc.) sont en réalité des fonds verts au moment du tournage. Ce n'est qu'à l'étape dite du *compositing* qu'ils seront numériquement remplacés par des décors que l'on nomme des « lointains ». Cette étape est d'autant plus importante qu'elle permet également d'effacer les tiges de fer qui tiennent les marionnettes en place (par exemple quand elles sont en l'air pendant un saut). Chacun des 835 plans d'*Interdit aux chiens* et *aux Italiens* est ainsi retravaillé numériquement pour donner au film son aspect final. Il s'agit donc d'une œuvre à la croisée des technologies, empruntant aux techniques les plus traditionnelles comme aux plus modernes.

Entretien

Alexandre Cornu, producteur du film

Alexandre Cornu commence sa carrière à l'ECPAD, le service audiovisuel et photographique de l'armée française. En 1987, il cofonde la société de production Les Films du Tambour de Soie. Il y produit de nombreux documentaires pour la télévision, mais aussi des séries et des longs métrages – notamment d'animation. Avant de produire *Interdit aux chiens et aux Italiens*, il avait déjà produit le premier long métrage d'Alain Ughetto, *Jasmine*. Il revient sur le tournage du film¹.

Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, on voit différents types d'animation : il y a le *stop motion*, la prise de vues réelles, mais il y a aussi des effets en images de synthèse pour la neige ou le feu...

Il y a des trucages que l'on a essayé de faire sur le plateau, directement quand on tourne – ce qui est vraiment l'art du *stop motion*, mais il y a effectivement un certain nombre de choses que l'on ne pouvait pas faire dans ces conditions et que l'on a dû faire dans un second temps comme la neige, le sable, les explosions durant la guerre... Ça, c'est effectivement tout un travail qui s'est fait dans un second temps.

Comment s'est organisé le travail d'équipe ?

Comme ça s'est fait sur une période très longue, avec une double interruption due au Covid, on a pas mal de techniciens qui sont venus une première fois et sont restés quelques mois, qui sont repartis et revenus... Sur les plateaux de *stop motion*, on était à peu près 25, dont cinq animateurs et animatrices. Il y avait huit plateaux : cinq qui tournaient et trois qui étaient en préparation pour les plans suivants. Il y avait aussi une « infirmerie des puppets », qui est un lieu très marrant où ils ont un stock de bras, un stock de jambes, d'yeux, de tout un tas de choses qui effectivement sont mises à rude épreuve sur la durée. Quand les marionnettes tournent pendant plus d'un an, elles s'usent... Ce sont des acteurs sensibles et fragiles, avec des bras ou des mains qui cassent, donc il y a toujours quelqu'un qui est en « mission SOS » et qui les répare.



Photographies de tournage, 2023 © Alex Lopez / Gebeka Films

Chaque animateur était seul sur un décor et animait une séquence entière ?

Généralement, ça se passe comme ça : ils ont chacun leur plateau, et ils vont effectivement gérer une séquence ou une série de séquences qui sont liées à un décor. La grande force de ces gens qui animent, qui sont vraiment de purs artistes, c'est que malgré les nombreux changements, la continuité fonctionne. Je pense que c'est compliqué de dire : « *C'est untel qui anime ce moment-là* », or c'est ça qui fait toute la force du film. Il faut savoir qu'en *stop motion*, les bons techniciens circulent presque de film en film. C'est marrant de voir ces gens qui sont un peu comme une troupe, en fait : ils se connaissent tous et bossent souvent sur les mêmes longs métrages.

Comment les animateurs trouvent-ils l'inspiration pour faire « jouer » les marionnettes ?

Ce qui inspire le plus les animateurs, c'est la bande-son. Ce qu'il faut savoir en animation, c'est qu'on enregistre toutes les voix avant : toute la bande sonore, les dialogues sont déjà là. Ça donne aussi le rythme et la

personnalité : une voix plus grave, plus chaude, plus lente... Ce qui est rigolo, c'est que les gens qui animent miment aussi eux-mêmes. Ils s'entraînent, ils se filment. Par exemple quand les trois frères partent à la guerre : ils ont bu, on sent qu'ils sont joyeux, ils ne savent pas encore où ils vont – eh bien ce sont les gens qui animent qui se sont mis en scène pour voir quelles interactions pourrait avoir un personnage avec un autre. Ils se filment eux-mêmes pour avoir le geste, et ils s'inspirent de la voix ; c'est un support vraiment riche.

1 Entretien téléphonique réalisé par l'auteur de ce dossier le 31 janvier 2024.

Récit(s)

Biographie familiale et traversée historique

En relatant la vie de ses grands-parents, Alain Ughetto raconte aussi une histoire plus vaste, celle des grands conflits du XX^e siècle qui ont marqué l'Europe.

Interdit aux chiens et aux Italiens n'est pas à proprement parler un film autobiographique. Si l'on définit l'autobiographie, ainsi que le théorise Philippe Lejeune, comme le «*récit rétrospectif [...] qu'une personne réelle fait de sa propre existence*»¹, alors il est clair que le film n'appartient pas à cette catégorie: malgré des premières scènes évoquant l'enfance d'Alain Ughetto, le récit se déroule en grande majorité bien avant sa naissance.

«Au départ, la forme était documentaire, mais ça ne marchait pas car l'industrie du film d'animation ne permet pas l'improvisation. Il a fallu réécrire une fiction autour de trois personnages dont Luigi, mon grand-père, et Cesira, ma grand-mère»

Alain Ughetto

● Qui raconte ?

La forme autobiographique pose en premier lieu la question du locuteur: une autobiographie nécessite de se raconter. C'est là le cœur du «*pacte autobiographique*» théorisé par Philippe Lejeune: en échange de son honnêteté sans fard, l'auteur reçoit du lecteur (ou du spectateur, si l'on transpose cette théorie au cinéma) un jugement équitable. Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, le récit est certes ouvert par Ughetto, mais il est principalement guidé par une autre voix que celle de l'auteur, la voix de Cesira. Il ne faut cependant pas oublier qu'elle est un personnage de fiction inspiré de la grand-mère du réalisateur, et que ses mots ne sont aucunement ceux de la véritable Cesira, morte en 1962. L'ancrage réel du film en fait donc une biographie familiale plutôt que l'autobiographie de l'un des deux narrateurs.

Le film joue néanmoins avec les codes du récit autobiographique: c'est bien la voix de Cesira qui guide la totalité de la narration. Cela étant, elle raconte des scènes dont elle n'a pas été témoin; son omniscience serait impossible dans une autobiographie réaliste. Plus encore, les personnages



peuvent changer de forme au gré de ses précisions; c'est le cas de sa fille benjamine, qui grandit soudain avant de quitter la maison. De plus, les décors peuvent se transformer, par exemple lorsque Cesira demande à Alain de tourner la manivelle qui fait émerger le clocher de l'église. Le récit peut même s'arrêter, lorsqu'elle cesse de parler après la mort d'Ida.

● Une histoire dans l'Histoire

Interdit aux chiens et aux Italiens se présente comme le parcours d'une famille sur un temps particulièrement long. Au gré des années qui passent, elle est témoin de trois guerres – la guerre italo-turque, puis les Première et Seconde Guerres mondiales –, d'une épidémie de grippe espagnole, de la montée du fascisme et aussi de la France du Front populaire,

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.



puis de l'Occupation par l'Allemagne nazie. En choisissant un récit chronologique, Alain Ughetto et ses coscénaristes Alexis Galmot et Anne Paschetta créent un jeu d'échos entre l'évolution de la famille et le cours de l'histoire européenne. Il arrive que ces événements historiques s'invitent dans le récit de manière très directe (comme c'est le cas des guerres) ou que des références plus indirectes y soient faites. C'est par exemple le cas de l'huile de ricin, mentionnée dans plusieurs scènes comme une menace par les fascistes. Il ne s'agit pas seulement de faire traverser des événements majeurs aux protagonistes, mais aussi de montrer de manière moins directe comment l'histoire mondiale influe sur la vie des personnages. Ainsi, à plusieurs reprises, Alain Ughetto nous montre de vraies photographies d'époque; les travailleurs sur le chantier du Simplon, par exemple. C'est même l'une des dernières images du film: la photographie de famille nous est dévoilée juste avant de revoir les mains du réalisateur au contact des outils de son grand-père. Située entre les ultimes images animées et des plans en prise de vues réelles, cette photographie semble faire la transition entre le passé tel qu'on l'imagine et les traces qu'il laisse dans le présent.

● Rebonds et circulations

Le film ne se contente pas d'évoquer une période précise allant des années 1900 à 1960. Au-delà des contingences historiques, il raconte en filigrane une histoire très universelle, car le destin des Ughetto fait écho à d'autres destinées familiales [Motif]. Malgré la multiplication des événements dramatiques, le mouvement donné au récit est toujours tourné du côté de la vie. Cela vient du dialogue et du jeu permanents qui s'orchestrent entre la parole et l'image, donnant un grand pouvoir d'animation à la conteuse. Cela vient aussi de la manière dont le montage fait s'enchaîner certaines images, créant un effet de rebond immédiat après la traversée d'une épreuve. Ainsi, suite au naufrage du navire qui emportait avec lui toutes leurs affaires en direction des États-Unis, nous retrouvons les Ughetto dans un train, la mine déconfite, mais cette image est vite balayée par ce qui se passe dans le wagon voisin où des passagers dansent et font de la musique. Ce glissement fantaisiste n'est pas sans rappeler le cinéma de Wes Anderson. Citons l'exemple de son *Fantastic Mr. Fox* (2009) qui, à l'intérieur même de ses images composées comme des tableaux vivants (type de composition que l'on retrouve dans l'exemple de la fête dans le train susvisé), ouvre des passerelles narratives, des espaces de circulation et de réinvention tel le trou creusé par les renards pour sortir d'un piège, comme par magie. La parole de Cesira-narratrice donne vie à des saynètes sur lesquelles elle peut agir: ainsi envoie-t-elle à Luigi et son frère des pommes de terre tout en racontant le récit tragique d'un homme affamé qui est mort d'avoir englouti une marmite de pommes de terre bouillies. La fantaisie des images (deux des frères se transforment

en patates) permet de prendre un peu de distance avec ce drame de la faim et contribue à le faire entrer dans une sorte de légende savoureuse et finalement comique.

La musique vient aussi remplir cette fonction de rebond et de fable: une chanson intervient juste après le constat que, dans le domaine du travail, «*les Italiens, ils étaient bons à tout*». À défaut de tenir au corps, «*La belle polenta*» entonnée par Cesira et reprise par les travailleurs bravant le froid pour trouver un emploi tient au cœur. La vie est plus forte que tout: «*Rire et chanter, ça ne coûtait pas bien cher*», explique Cesira. Ainsi, la voix de l'ancêtre dotée d'un véritable pouvoir d'animation devient aussi la voix

d'une communauté dont se dégage un esprit festif et inventif, comme en témoigne l'épisode au cours duquel les villageois se font passer pour fous après le meurtre d'un soldat fasciste.

● Parler de soi, parler du monde...

La littérature fourmille d'exemples dans lesquels le récit autobiographique rejoint le récit historique. Il arrive fréquemment que les récits de vie de personnes ayant traversé des moments décisifs de l'Histoire permettent de mieux comprendre la période en question. Ces récits peuvent avoir été écrits dans le but d'instruire les générations futures, comme c'est le cas des *Mémoires d'un révolutionnaire – 1901-1941* de Victor Serge (1951), qui relate la révolution russe du point de vue de son auteur. Il est également fréquent que ces récits n'aient pas été écrits en vue de leur publication, le plus célèbre exemple étant sans doute *Le Journal d'Anne Frank* (1947). Que cela ait été volontaire ou non, ces écrits donnent un éclairage sur une période historique à travers le destin de son auteur.

Il serait intéressant de comparer en classe les dispositifs cinématographiques et littéraires à l'œuvre en étudiant *Interdit aux chiens et aux Italiens* au regard de récits autobiographiques mettant en lumière une période historique définie. Comment les auteurs mêlent-ils le récit de leur vie à un contexte historique plus large? En prenant pour exemple la Seconde Guerre mondiale, on pourrait aborder les romans autobiographiques suivants: *Voyage à Pitchipoi* de Jean-Claude Moscovici (1995) pour des classes de 6^e, *Un sac de billes* de Joseph Joffo (1973) pour des classes de 5^e et 4^e, *Si c'est un homme* de Primo Levi (1947) pour des classes de 3^e.

Un sac de billes de Jacques Doillon (1975)
© Splendor Films



Personnages

Femmes et hommes à travers le XX^e siècle

Au-delà de l'histoire d'un couple et d'une famille, *Interdit aux chiens et aux Italiens* fait entendre la voix d'une femme. L'occasion d'interroger le film selon le prisme du genre.

Il n'est pas neutre de choisir de faire raconter le film par un personnage féminin. Cette attribution de la parole, à l'origine de tout le récit, confère à Cesira une importance considérable. L'historiographie traditionnelle ayant souvent diminué la place des femmes ou jugé négligeable le récit de leur mode de vie, leur quotidien au début du XX^e siècle est rarement montré au cinéma. Choisir une narratrice permet au réalisateur de donner vie à ce précieux point de vue.



● Répartition des rôles

En proposant l'histoire d'une famille qui traverse le XX^e siècle, et *a fortiori* en partant de protagonistes nés à la fin du XIX^e siècle, *Interdit aux chiens et aux Italiens* donne à voir l'évolution de la société sur plusieurs décennies.

Tout au long du récit, personnages féminins et masculins vivent les événements depuis des situations différentes : tandis que les hommes exercent des travaux très physiques à l'extérieur, les femmes, elles, demeurent au foyer. Leurs tâches appartiennent au champ des occupations traditionnellement dévolues aux femmes : la cuisine, la couture, le ménage, s'occuper des enfants, etc. Ce travail a longtemps été ignoré ou diminué ; on parle de « travail invisible ». Ce terme issu des luttes féministes des années 1970 met en lumière l'activité des femmes au sein du foyer au même titre qu'une occupation professionnelle. Les femmes du film sont aussi capables de faire le travail des hommes. C'est ce que l'on voit pendant la guerre : pour la première fois, elles accèdent à des emplois majoritairement réservés aux hommes et prouvent qu'elles sont parfaitement capables de les mener à bien. Pour autant, la Première Guerre mondiale n'a pas abouti à une libération des femmes sur ce terrain-là. À la fin de la guerre, pour faire face à la démobilisation des soldats, la plupart des femmes sont licenciées. Comme l'a souligné l'historienne Christine Bard : « Beaucoup de femmes ont effectivement prouvé leurs capacités. Elles n'ont pas pour autant gagné de droits nouveaux. »¹

Interdit aux chiens et aux Italiens montre aussi très clairement les sacrifices que les femmes ont dû faire tout au long du XX^e siècle au profit de leurs maris. En épousant Luigi, Cesira quitte sa famille pour rejoindre Ughetto et déménage avec lui au gré des chantiers. Comme nous l'indique Alain Ughetto dans le prologue du film, sa mère fera de même pour suivre son père, « travailleur nomade ».

Figure centrale du film, Cesira apparaît comme une protagoniste forte, qui tient toujours debout malgré les épreuves de la vie, à commencer par la mort de deux de ses enfants.

On devine que ce qui l'anime vient en grande partie de son amour pour Luigi et sa famille. En plus d'être travailleuse, elle apparaît comme une femme généreuse et soucieuse du bien-être des autres : « Chez moi, pour accueillir les gens qu'on aime, on leur fait du café », un café fort, à l'image de la personnalité de la conteuse qui s'impose comme une véritable matriarche. Devenue veuve, elle déterminera son propre destin en choisissant de retourner finir sa vie seule à Paradis, où elle veut être enterrée.

Le personnage de Luigi, « solide, fort, avec de belles mains » est lui aussi raconté à travers la dureté de son travail, auquel se rajoute le danger encouru quand il œuvre sur des chantiers peu sécurisés ou qu'il est sur le front. Malgré les épreuves traversées, Luigi et Cesira témoignent d'une force

● La masca

La *masca* est une sorcière que l'on rencontre dans les légendes traditionnelles des Alpes. On la croise aussi bien dans le folklore piémontais que dans celui des Alpes suisses et françaises. À travers le peu de traces écrites dont nous disposons pour étudier la *masca*, elle apparaît comme un archétype de la sorcière mal-faisante : elle jette des sorts, ruine les récoltes, et bien souvent se réunit avec ses consœurs pour danser. Figure mythique, elle est aussi parfois assimilée au croquemitaine qui attrape les enfants encore debout après le coucher du soleil.

Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, la croyance en la *masca* est présentée comme une superstition entretenue par le curé pour punir les femmes qui ne lui donnent pas d'argent. Cesira, pas dupe, les décrit comme « de pauvres vieilles femmes à qui on tournait le dos ». Cela permet de remettre en perspective l'usage politique de la sorcière, instrumentalisée (par la religion) pour s'assurer de l'obéissance des femmes.

Dans les années 1970, les mouvements féministes ont réinvesti la figure de la sorcière en en faisant le symbole d'une femme forte, indépendante et opprimée par les ordres religieux et patriarcal. La sorcière devient alors l'image de toutes les femmes en rébellion, comme en témoigne ce slogan de l'époque : « Tremblez, les sorcières reviennent ! »

Pourtant, le film entretient la légende, puisque l'on voit la *masca* sur son lit de mort transmettre ses pouvoirs à son balai. Cette scène comique et peu réaliste montre la double approche de cette figure. Le folklore piémontais est magique quand il est vu comme une croyance enfantine, mais il est dénoncé quand il est instrumentalisé pour entretenir les superstitions et ainsi asservir la population.



¹ Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Armand Colin, 2001, pp. 32-33.



vitale qu'ils semblent puiser dans une fantaisie tout droit sortie de l'enfance. Cela transparaît à travers de beaux détails de mise en scène : par exemple, la mère de famille se déplace régulièrement sur ses patins en glissant joyeusement, ce qui lui donne un magnifique élan juvénile. Le père véhicule lui aussi un esprit joueur et un vent de légèreté en donnant régulièrement vie à son imaginaire, comme lorsqu'il invente une machine à creuser la montagne.

● Les enfants

D'emblée, les personnages apparaissent indissociables de la famille et plus largement de la communauté qu'elle forme au sein d'un village où tout le monde ou presque s'appelle Ughetto. De quoi donner immédiatement un fort sentiment du collectif et de l'entraide, comme en témoigne l'intégration spontanée de « la Luisa » dans le cercle familial. Les enfants, nombreux chez les Ughetto, font immédiatement partie du décor. Ils ne sont pas uniquement des bouches à nourrir, ils contribuent également à l'effort collectif, à la grande surprise d'Alain : « *L'école passait après les champs, après les travaux saisonniers* », explique Cesira. Ainsi, quand les aînés sont envoyés sur des chantiers, les plus jeunes de la fratrie vont au marché de Barcelonnette, dans les Basses-Alpes, pour louer leurs services, comme le font tous les jeudis 300 à 400 enfants. « *C'était comme ça à l'époque* », commente Cesira. Elle verra ses enfants grandir dans de meilleures conditions et bénéficier d'une scolarité plus stable. Malgré cette dureté, les rires retentissent régulièrement chez les Ughetto, car la fantaisie du père, évoquée plus haut, passe aussi par les spectacles d'ombres chinoises qu'il anime le soir, d'abord pour ses jeunes frères et sœurs, puis pour ses enfants. L'imagination nichée dans le quotidien semble avoir aidé en partie la famille d'Alain Ughetto à tenir et ce dont le réalisateur a hérité en se tournant vers le cinéma d'animation.

● Photos de famille

Le motif de la photographie apparaît à plusieurs reprises dans le film. Cesira, Luigi et leurs enfants se font par deux fois tirer le portrait par un photographe professionnel. La mise en scène est alors frontale : les personnages s'alignent face caméra, regardent l'objectif, et le photographe apparaît dans un parfait contrechamp, à 180 degrés. La photographie familiale est ici volontairement convoquée de manière très classique. Dans l'une des dernières images du film, la véritable photographie de la famille Ughetto (qui a servi de modèle pour ces scènes) nous sera révélée [Récit(s)], cristallisant ainsi la ligne ténue qui sépare le documentaire de la fiction historique [Genre].

Que mettent en évidence ces approches du portrait de famille avec les figurines ? Produisent-elles le même effet que les photographies de la vraie famille ? Les occurrences de ce rituel familial nous permettent de mesurer le passage du temps de manière très visible : côté archive, à travers la capture de ce temps passé ; côté reconstitution, à travers le cadre qui se remplit quand la famille grandit. Dans ces dernières photographies, le ton n'est pas le même. La première débouche sur un gag : les personnages disparaissent soudain pour retourner vaquer à leurs occupations. On y voit le portrait tendre et comique d'une famille travailleuse qui n'a pas de temps à perdre. La seconde photographie a une issue bien plus tragique : la mort de la jeune Ida. Les deux scènes ont donc un statut très différent : l'une rythme le quotidien, tandis que l'autre marque un événement majeur.

Ces scènes sont en outre une mise en abyme du travail de l'animation lui-même. En effet, aligner les protagonistes et exiger leur immobilité n'est pas sans rappeler la technique du *stop motion*, où les marionnettes immobiles sont photographiées image par image. Réduire les figurines d'animation à l'immobilité est quelque part un retournement comique de leur finalité – imiter le mouvement – et nous permet d'entrevoir l'artifice de la fabrication du film.



Découpage narratif

1 FABRIQUER LE FILM

[00:00:00 – 00:03:19]

Des mains s'affairent et manipulent du bois, des cartons, des maquettes... Le film commence par l'exposition de sa fabrication. Alain Ughetto raconte son enfance rythmée par les déménagements dus à un père «*travailleur nomade*», son désir incompris par ses parents d'être un artiste... Il se souvient de son père parlant d'un village, Ughettera, la terre des Ughetto; tous ses habitants y portent le même nom que sa famille.

2 LA VIE À UGHETTERA

[00:03:20 – 00:13:26]

Cesira, la grand-mère d'Alain, prend vie entre les mains de l'animateur qui lui a rapporté des éléments (terre, marrons, charbon...) venus d'Ughettera. Elle dialogue avec son petit-fils et lui raconte comment était son grand-père, Luigi. Elle décrit les conditions de vie à Ughettera au début du XX^e siècle: la misère de la famille, la mainmise du curé sur les récoltes des familles croyantes, les superstitions concernant les *masche*¹, les sorcières locales... Quand vient l'hiver, les personnes en âge de travailler partent à travers la montagne pour trouver de l'embauche en France.

3 LE CHANTIER DU SIMPLON

[00:13:27 – 00:24:19]

La nuit, sur la montagne, un contremaître vient engager Luigi et ses frères: ils vont travailler sur le chantier du Simplon. C'est là que Cesira rencontre Luigi; c'est un véritable coup de foudre. Ils se marient, et Cesira prend soin de Luigi et de ses frères. Sur le chantier, une explosion cause la mort d'un travailleur italien. Luigi et ses frères inventent une machine pour creuser la montagne. Le couple a son premier enfant, Marie-Cécile, puis repart pour Ughettera à la fin du chantier.

4 UN BREF RETOUR

[00:24:20 – 00:27:35]

Dès le retour à Ughettera, Giuseppe, le frère de Luigi, tombe amoureux de Luisa, une jeune femme recueillie par la famille. Malgré les saisies du curé, les Ughetto ne manquent pas de nourriture, et tout le monde participe au travail. Un jour, le facteur apporte une lettre de conscription: les trois frères doivent partir pour faire la guerre à Tripoli.

5 SÉPARÉS PAR LA GUERRE

[00:27:36 – 00:34:05]

Tandis que les hommes sont au front en Libye, les femmes doivent s'occuper seules de la maison et de la famille. Giuseppina a un accident, mais la famille n'a pas d'argent pour le médecin. La *masca* meurt et ne peut la soigner; Giuseppina succombe à ses blessures. Luigi et Giuseppe reviennent du front sans leur frère Antonio, mort. Entre temps, la famille s'est agrandie: Cesira a donné naissance à Ida. Peu de temps après naîtra Irma.

6 PLUS ASSEZ DE LARMES

[00:34:06 – 00:39:21]

La Première Guerre mondiale est déclarée, Luigi et Giuseppe sont de nouveau envoyés au front. Luisa et son amoureux au loin s'envoient des lettres dans lesquelles ils se mentent pour ne pas inquiéter l'autre. Giuseppe meurt tragiquement, et Luigi revient seul à Ughettera où la grippe espagnole décime la famille. Pendant l'absence de Luigi, Nino est né, et ses sœurs ne reconnaissent pas leur père à son retour... La famille, très appauvrie, quitte tout pour tenter sa chance en Amérique; malheureusement, le bateau transportant toutes leurs possessions coule. Le départ est annulé.

7 VIVRE EN FRANCE

[00:39:22 – 00:44:23]

Cesira, Luigi et leurs enfants s'installent en France, en Ariège. Les enfants y découvrent la langue française à l'école, en même temps que le racisme. Luigi et Cesira ont trois autres enfants, auxquels ils donnent des prénoms français: Marcelle, Vincent et René. Luigi est engagé comme maçon sur un immense chantier; il est envoyé en Italie pour trouver de la main-d'œuvre.

8 LES FASCISTES

[00:44:24 – 00:48:07]

Luigi retourne à Ughettera, où il retrouve sa famille, mais découvre que le village est aux mains d'un fasciste violent. Luigi passe une dernière soirée avec son père, en silence. Le fasciste, qui a violé Luisa, est assassiné par deux hommes de la famille. Pour étouffer l'affaire, Luigi les emmène en France. Pendant ce temps, les habitants d'Ughettera font semblant d'être fous pour détourner les soupçons des fascistes.

9 PARADIS

[00:48:08 – 00:59:52]

Luigi est nommé contremaître du chantier, qu'il gère de manière honnête et intègre. Avec sa première paie, il achète des cadeaux pour toute la famille... mais Ida meurt, à 17 ans. Sur les chantiers, des nonnes italiennes font de la propagande fasciste. La famille décide de déménager en Haute-Savoie et achète un terrain qui sera nommé «Paradis». Les enfants grandissent dans la vie quotidienne de la France du Front populaire, pleine d'espoir. Les filles quittent la maison pour se marier. Le 18 juin 1939, la famille est naturalisée en raison de la guerre. Nino/Gérard meurt dans un accident à 23 ans; la maison semble vide.

10 LA FIN DE L'HISTOIRE

[00:59:53 – 01:07:06]

La Seconde Guerre mondiale éclate, et Paradis se trouve sur la ligne de démarcation, entre la zone libre et la zone occupée. Pour éviter le Service du travail obligatoire en Allemagne, Vincent prend le maquis. La maison est en partie détruite par une bombe peu de temps après. Luigi meurt et est enterré à Paradis, en 1942, à 63 ans. Après la guerre, Cesira suit Vincent et sa famille qui déménagent au gré des chantiers. Alain grandit dans la France joyeuse et prospère des Trente Glorieuses. Cesira retourne à Paradis pour y mourir.

11 RETOUR AU PRÉSENT

[01:07:07 – 01:11:00]

La véritable photo de famille s'affiche à l'écran en même qu'est annoncée la mort de Cesira en 1962, à 76 ans. Alain Ughetto caresse les outils traditionnels de son père. Comme lui, il écrase une mouche.

1 *Masche*, pluriel de *masca* [Encadré: La *masca*].

Genre

Documenteur¹

Le film raconte une histoire vraie tout en ayant recours à des procédés propres à la fiction. À quel registre peut-il bien appartenir ?

● Fiction versus documentaire

La différence entre fiction et documentaire est à bien des égards une fausse évidence. Le dictionnaire Le Robert définit le documentaire comme un « *film didactique, présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion* ». Autrement dit, le documentaire dirait la vérité alors que la fiction serait une *histoire inventée*. Selon la doxa, chacun des deux genres disposerait d'un arsenal différent : les images d'archives et les interviews pour le documentaire, tandis que les comédiens qui récitent un scénario écrit à l'avance seraient l'apanage de la fiction. En réalité, de nombreux exemples viennent perturber cette dichotomie trop schématique, et *Interdit aux chiens et aux Italiens* en fait partie : il s'agit bel et bien de la vie de la famille Ughetto, mais le récit prend de grandes libertés avec la réalité.

● (Se) raconter

Alors que le narrateur-réalisateur appartient au monde réel, sa grand-mère est un personnage interprété par une comédienne professionnelle (Ariane Ascaride). Le va-et-vient entre leurs deux voix peut donc être vu comme une sorte de dialogue entre documentaire et imaginaire. Cesira a existé, mais elle est morte bien avant la création du film, ce qui fait d'elle un personnage fictionnel. Il s'agit ici d'une prosopopée. Cette figure de style se définit comme le fait de donner la parole aux objets, aux animaux, ou encore aux morts.

Parce qu'Alain Ughetto raconte l'histoire de sa famille à la première personne, sa voix apparaît comme l'aspect le plus documentaire du film. Cependant, le réalisateur s'amuse avec les règles. Il prête sa voix à d'autres figures : lui-même jeune [séq. 1], ou encore le photographe de la famille [séq. 9], ce qui le met littéralement dans la position du faiseur d'archives. En prêtant sa voix à ce personnage, Ughetto rompt l'illusion documentaire – c'est-à-dire qu'il rend visible qu'il s'agit d'un film de fiction. Du même coup, il joue avec la symbolique du personnage : c'est bien lui qui immortalise sa famille.

Autre rupture : dans la scène où Luigi dit adieu à son père [séq. 8], le personnage prend soudain les rênes de la narration. C'est la voix de Luigi qui fait office de voix *off*, nous donnant pour une fois un accès direct à ses pensées : il se substitue au narrateur. Or la voix *off* entre pleinement dans le domaine de la fiction. Tous ces éléments font qu'il est difficile de définir *Interdit aux chiens et aux Italiens* comme entrant exclusivement dans la catégorie documentaire ou fiction. Jouant avec les codes, Ughetto emprunte aux deux genres de manière toujours ludique.

● Quand le documentaire s'anime

Le documentaire étant un genre adossé au réel, et l'animation une forme de fabrication s'appuyant sur l'artificiel, il peut sembler inapproprié de parler de « documentaire d'animation ». Pourtant, il existe quelques exemples bien connus. Dans *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (2007), la coréalisatrice raconte son enfance en Iran et sa fuite pour la France sous la forme d'une autobiographie animée laissant la part belle à une certaine fantaisie comique et onirique – le récit étant en outre commenté en voix *off* par une actrice (Chiara Mastroianni). Dans *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008), le réalisateur enquête sur ses propres souvenirs de guerre, alors qu'il était soldat israélien pendant l'invasion du Liban en 1982. Il s'est appuyé sur les témoignages

d'amis interrogés sur leurs souvenirs du massacre de Chabra et Shatila lors de l'intervention militaire israélienne au Liban.

On peut se demander pourquoi des cinéastes choisissent d'emprunter la voie de l'animation pour montrer le réel. Le cas d'*Interdit aux chiens et aux Italiens* est très éclairant en la matière : puisqu'il n'est pas possible pour Ughetto de montrer la réalité du quotidien de ses grands-parents, l'animation lui permet de pallier un manque d'images. Cette démarche évoque *L'Image manquante* de Rithy Panh (2013), dans lequel le cinéaste utilise des maquettes d'argile pour remplacer les archives inexistantes des atrocités commises par les Khmers rouges au Cambodge. Qu'il s'agisse de compenser l'absence d'images d'archives ou de l'impossibilité de filmer certaines situations – notamment en raison de la mort de protagonistes –, on peut dire que la majorité des documentaires d'animation répondent à une absence.



Persepolis (2007) © Studiocanal



Valse avec Bachir (2008) © Le Pacte



L'Image manquante (2013) © Les Acacias

¹ Le terme « documenteur » a été inventé par la cinéaste Agnès Varda : un mot-valise réunissant « documentaire » et « menteur ». Ce terme permet de désigner des films inclassables qui se situent entre les deux registres. Varda intitula ainsi l'un de ses films appartenant à cette catégorie hybride.



grossièrement (leurs pieds sont collés à un socle), à la manière d'un jeu enfantin. À plusieurs égards, l'esthétique très joueuse d'*Interdit aux chiens et aux Italiens* rappelle cette série d'animation belge. Ainsi, au début du film, la famille Ughetto découvre un carton gigantesque (toutes proportions gardées) qui contient une ribambelle de figurines d'animaux de la ferme. Or il s'agit visiblement de jouets inanimés, et les personnages interagissent avec eux de manière irréaliste et comique, tel Luigi portant la vache sur son épaule. On peut aussi penser au *running gag* avec cette même vache, dont la tête escamotable ne cesse de tomber.



«Il me fallait raconter une histoire dont je n'ai connu aucun protagoniste. [...] Cela ne pouvait fonctionner qu'avec ce dispositif : aller dans leur village natal, récupérer ce qu'ils avaient [...] et en faire un décor»

Alain Ughetto

Ces objets ont un statut particulier dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'univers du récit. D'un côté, les personnages interagissent avec les figurines,

comme la petite sœur de Luigi qui demande à la marmotte de danser et à la vache de donner du lait. D'un autre, certains pointent du doigt l'artifice ; c'est le cas du prêtre pour qui la vache n'est qu'un jouet, de même pour les fascistes un peu plus tard. Ces personnages sont clairement des antagonistes dans le film, et il est particulièrement intéressant qu'ils soient présentés comme des êtres sans imagination. De fait, il y a un parallèle très net entre ces figurines inertes et l'œuvre tout entière : les objets inanimés se voient conférer de la vie à travers le regard des spectateurs et leur adhésion au récit. En cela, le prêtre comme les fascistes sont des ennemis de la poésie du film.

● Faire du faux avec du vrai

Pour autant, Alain Ughetto ne se contente pas de créer un film à partir d'objets fabriqués, comme c'est habituellement le cas dans le cinéma d'animation. D'emblée, le réalisateur présente à la marionnette de sa grand-mère des éléments qu'il



Mise en scène

Le vrai du faux

VIDÉO
EN
LIGNE

Alain Ughetto relate l'histoire de sa famille de manière très véridique. Pour autant, sa mise en scène prend de nombreuses libertés avec le réalisme.

Des mains rabotent un morceau de bois, une scie s'affaire à couper une planche, un pinceau dépose de la colle le long d'une minuscule fenêtre de carton... L'ouverture d'*Interdit aux chiens et aux Italiens* a d'emblée de quoi surprendre : le film commence par une succession de gros plans montrant mains et outils en plein acte de bricolage. Plus étrange encore, les images sont en prise de vues réelles et non en animation. Ce début *in medias res* (c'est-à-dire qui ouvre le film au milieu d'une action) a la particularité de nous donner à voir sa fabrication. Ce type d'images est rarement montré en dehors des *making of* ; en rendant visible la fabrication du film, ces scènes nous obligent à prendre de la distance vis-à-vis du récit. L'illusion de la fiction est rompue d'emblée : le long métrage que nous allons voir est une fabrication, il est même très manifestement « fait main ».

● Jeu d'enfant

L'animation en volume, et en particulier l'animation de marionnettes, entretient souvent un rapport étroit avec les notions d'enfance et de jeu. Il n'est pas rare que des films d'animation établissent un parallèle entre le *stop motion* et les jeux d'enfants, quand ceux-ci font parler des poupées. L'exemple le plus frappant est sans doute la série *Panique au village* de Vincent Patar et Stéphane Aubier (2002-2003) : les personnages y sont littéralement des figurines animées



a récupérés à Ughettera : de la terre tout d'abord, mais aussi du charbon, des marrons, des courges... Il les utilisera tout au long du film pour construire l'univers des personnages : les maisons sculptées dans des courges, les marrons omniprésents dans la montagne. Ces matériaux contribuent à donner un ancrage documentaire au film en même temps qu'ils sont mis au service de la fiction. Tandis que certains sont utilisés pour ce qu'ils sont (de la terre, du charbon...), d'autres sont transformés, détournés en articles de décor bien différents de leur fonction première (les briques en sucre, les arbres en brocolis...). Pour autant, la mise en scène s'attache à les garder visibles : il ne s'agit pas de fabriquer de faux arbres en brocolis, mais au contraire de nous montrer un brocoli qui représente un arbre.

Ces pièces rapportées, détournées de leur fonction première, produisent comme une rupture dans le film : en se donnant à voir comme décalées, elles nous éloignent d'un sentiment de réalisme et nous font voir le décor différemment. Ainsi, les brocolis (tout comme la main du réalisateur) nous permettent de deviner la taille réelle de la maquette. La présence de ces éléments incongrus relève aussi de l'*arte povera*¹, soit une manière de faire de l'art avec des matériaux simples. Ce mélange des genres vient rompre ce que l'on nomme la «suspension d'incrédulité». Ce concept,

développé par le poète anglais Samuel Coleridge au XIX^e siècle, suppose que le lecteur accepte, en entrant dans une œuvre de fiction, d'oublier qu'il est en train de lire un livre. C'est ce mécanisme mental qui nous permet de nous investir émotionnellement dans un récit, en transcendant notre conscience d'être face à une œuvre. Ici, la suspension d'incrédulité est clairement mise à mal par tous ces effets de décalage : en nous montrant la fabrication des décors, en faisant intervenir la main du créateur, la mise en scène crée un effet de distanciation qui nous ramène à la conscience que nous sommes devant un film.

Ughetto pointe ces effets de rupture d'une manière très malicieuse. Ainsi, Cesira demande à Alain de tourner la manivelle sous la table, ce qui a pour effet de faire émerger le clocher de l'église. De la même manière, alors que le jeune Victor s'est fait mal, Cesira apostrophe le réalisateur : «*Alain, occupe-toi de ton père !*» Ce bouleversement chronologique impossible – en rhétorique, on parle d'«hystérologie» – est un dévoilement du fonctionnement narratif (où le narrateur, *a posteriori*, interagit avec des personnages du récit antérieurs à sa naissance). Pour autant, il s'agit en premier lieu d'un gag illustrant à merveille les libertés que prend Alain Ughetto avec les règles du récit et la confiance qu'il a dans la faculté du spectateur à croire à son histoire.

● Distanciation

Lorsque dans une œuvre, la suspension d'incrédulité, c'est-à-dire l'illusion de la fiction, est rompue, on parle de «distanciation». Le nom le plus souvent associé à cette notion est celui du dramaturge allemand Bertolt Brecht. Des années 1920 aux années 1950, il a créé un théâtre visant à briser le «quatrième mur», celui qui sépare la scène du public. En montrant du doigt les mécanismes de la fiction, la distanciation permet aux spectateurs de prendre du recul sur une œuvre : celle-ci apparaît alors comme une construction.

Interdit aux chiens et aux Italiens reprend ce principe : en dévoilant certaines ficelles de sa mise en scène, Ughetto fait preuve de transparence mais aussi d'un certain sens du jeu, sans pour autant détruire notre adhésion à la fiction.

Les élèves pourront chercher des exemples de rupture du quatrième mur issus de leur propre culture. Parmi les références les plus populaires, on peut citer la série de bandes dessinées *Imbattable* (2017-2021) de Pascal Jousselin, qui joue avec les codes du genre en faisant dépasser son héros ou divers objets des cases dessinées, ou encore le super-héros *Deadpool* dans l'univers des comics Marvel, qui interpelle régulièrement ses lecteurs. Les adresses à la caméra de Truman dans *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) créent également des effets de rupture du dispositif de surveillance mis en place autour du personnage.

Avec les élèves les plus âgés, il sera possible de comparer ces effets avec des exemples plus classiques, par exemple des extraits de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot (1796), dont le récit est sans cesse interrompu par le narrateur.

Au-delà de simples gags, qu'est-ce que ces distanciations apportent à une œuvre ? Est-il agréable, voire grisant, d'entrevoir l'envers du décor ? Ou au contraire, est-ce que cela met à mal notre adhésion aux histoires que de trop nous pencher sur leur fabrication ? Soulever cette question pourra engendrer une discussion en classe sur ce que représente la «magie du cinéma» pour les élèves.

¹ Né en Italie dans les années 1960, l'*arte povera* est un mouvement artistique d'avant-garde à contre-courant de la société de consommation. Il privilégie les matériaux simples, souvent des éléments naturels ou de récupération.



Séquence

Coup de foudre [00:17:12 – 00:19:05]

Alors qu'elle rend visite à son père, contremaître sur le chantier du Simplon, Cesira rencontre Luigi : c'est l'amour au premier regard.

Le coup de foudre est un motif bien connu et très souvent représenté dans les arts – en particulier dans la littérature et le cinéma. D'archétype en archétype, il convoque souvent des éléments similaires : le temps qui semble ralentir, les lieux qui semblent se vider, une communication muette faite d'échanges de regards... *Interdit aux chiens et aux Italiens* ne déroge pas à la règle : la rencontre entre Cesira et Luigi est bel et bien un coup de foudre dans les règles de l'art.

● Premier regard

La séquence s'ouvre sur Cesira, au premier plan, qui regarde à l'arrière-plan des travailleurs parmi lesquels on devine Luigi et ses frères [1]. Cesira se dédouble, en quelque sorte ; elle est présente dans deux temporalités différentes : à la fois au son, en tant que narratrice hors du présent de l'action, et à l'image, en tant que personnage dans l'action. C'est sa première apparition en tant que personnage, et pourtant la mise au point est faite sur les trois frères à l'arrière-plan, nets, alors que la jeune femme est floue, et de dos. En suivant le regard de Cesira, la mise en scène s'inscrit à rebours des représentations classiques, où la femme est souvent l'objet du regard masculin.

Cesira rejoint son père et lui donne à boire avant d'être subitement interloquée. On ressent d'emblée la puissance de cette rencontre : la future épouse de Luigi regarde droit dans la caméra [2] – or un regard caméra est un élément de mise en scène radical et pour cette raison rare au cinéma [Encadré : Distanciation]. Puis, comme par enchantement, c'est le père de Cesira qui disparaît. Le lyrisme de la scène balaie le réalisme. Dans le contrechamp disparaissent un à un tous les figurants. Seul Luigi reste, manière de nous montrer que Cesira n'a littéralement d'yeux que pour lui [3]. On peut comparer cette rencontre à celle de Frédéric et Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert (1869) : « Ce fut comme une apparition : elle était assise [...] toute seule, ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. »

Cesira et Luigi, désormais seuls au monde, se rapprochent [4]. Le cadrage relativement large – il s'agit d'un plan américain – nous permet de les voir ensemble, côte à côte, mais d'assez près pour percevoir l'intimité de la scène. La jeune femme tend la gourde au travailleur ; celui-ci soulève son chapeau pour la saluer. Ses cheveux semblent alors légèrement se soulever sous l'effet de son émotion [5]. Contre toute attente, Luigi se précipite alors à l'assaut de la montagne. Il parvient au sommet, où il découvre une unique fleur au milieu de la roche grise [6]. La fleur est très reconnaissable : il s'agit d'un edelweiss, fleur précieuse emblématique des Alpes qui a souvent symbolisé l'amour dans la culture régionale. À l'aide de sa pioche, Luigi coupe la fleur, qui dégringole le long de la montagne.

9



10



11



12



13



14



15



16



● Premier rendez-vous

La caméra suit le lent mouvement de chute de la fleur le long de la montagne [7]. Le raccord suivant a de quoi nous surprendre : au lieu d'atterrir auprès de Cesira, seule à l'endroit où nous l'avions laissée, la fleur entre dans le champ d'un plan totalement différent. Les amoureux sont de nouveau côte à côte, dans un paysage idyllique et verdoyant de lac montagnard [8]. Entre les deux plans, une ellipse a donc eu lieu et la présence de la fleur qui achève sa chute permet de lier les deux espaces temps. De manière très onirique, l'edelweiss se noue dans le chignon de Cesira : la séquence est bien plus une illustration métaphorique de l'amour qui lie les personnages que le récit d'une scène réelle.

Cette partie de la séquence est totalement muette ; même la voix *off* s'est tue. Les personnages interagissent sans paroles et pourtant de façon extrêmement claire. Luigi lance une pierre et fait quelques ricochets sur le lac [9]. À la faveur d'un raccord dans l'axe, la caméra se rapproche de lui et nous permet d'observer son visage : à son expression, il est évident qu'il cherche à impressionner la jeune femme [10]. Il est particulièrement important de noter la finesse du « jeu » dans ce plan : il est en effet difficile d'obtenir en animant des marionnettes de quelques centimètres des expressions d'une grande subtilité, c'est pourquoi de nombreux films en *stop motion* n'ont que rarement recours à des gros plans.

Un contrechamp nous donne à voir l'air peu impressionné de Cesira [11]. Filmée de trois quarts, elle semble bien plus sûre d'elle qu'il ne l'est de lui. Elle souffle sur le caillou entre ses mains et le lance sur le lac. Un plan d'ensemble très

harmonieux nous donne à voir Luigi et Cesira, dos à la caméra, qui regardent les ricochets sur le lac former magiquement la forme d'un cœur [12], allégorie évidente de l'amour qui naît entre les deux protagonistes. Les regards des amoureux ne se croisent pas : de part et d'autre du cadre, ce n'est que le cœur dessiné à la surface de l'eau qui les relie.

Alors que Luigi s'apprête à se moucher dans sa manche de manière particulièrement peu élégante, la main de l'amoureuse fait irruption dans le plan pour lui tendre un mouchoir [13]. En plus de l'effet éminemment comique, le rythme de l'action montre à quel point Cesira est prévenante envers l'homme qu'elle aime, et maîtrise la situation. Elle est ainsi caractérisée comme le personnage très maternel qu'elle sera tout au long du film [Personnages]. Dans le plan en pied qui présente les deux personnages côte à côte [14], on mesure l'écart entre les deux en constatant, pour la première fois, à quel point leurs costumes diffèrent. D'un côté la belle robe bleue de Cesira, d'un autre le pantalon entièrement rapiécé de Luigi. Celui-ci se mouche et le tissu recouvre soudain tout l'écran ; cet effet introduit une nouvelle ellipse.

Les dernières images montrent les amants côte à côte, assis dos à dos [15], puis debout au bord du lac [16]. Comme appelés par les sifflements de Luigi, des papillons volent autour d'eux dans le soleil couchant : c'est la quintessence du tableau romantique. On peut remarquer que leurs regards se sont très peu croisés durant cette séquence. Entre maladresse et certitude, au lieu de se fixer à tout moment, les amoureux regardent déjà dans la même direction. Nous venons, à n'en pas douter, d'assister à la naissance d'un couple.

Motif

Migrations et frontières

Luigi, Cesira et leur famille quittent l'Italie et s'installent en France : leur histoire est un récit de migration qui fait écho, à travers l'histoire du XX^e siècle et encore aujourd'hui, à celle de millions de familles. Un thème fréquemment abordé au cinéma.

● Nouveaux départs

La misère à Ughettera ne fait pas figure d'exception : au début du XX^e siècle, l'Italie connaît une forte hausse de sa population qui s'entrechoque avec une économie très fragile et faiblement industrialisée. De nombreuses familles réduites à la misère se trouvent face au célèbre dilemme posé en ces termes par l'évêque Jean-Baptiste Scalabrini¹ : «*voler ou émigrer*». Au début du XX^e siècle, beaucoup de familles italiennes cherchent comme Cesira et Luigi à s'installer aux États-Unis, attirées par le «*rêve américain*». Entre 1880 et 1914, quatre millions d'Italiens sont arrivés aux États-Unis. Et comme les Ughetto, nombreux seront les candidats à l'immigration qui échoueront. La France est également une terre d'accueil très importante ; son déficit de population, son besoin de main d'œuvre et sa proximité géographique en font une destination de premier plan. À l'aube de la Première Guerre mondiale, c'est plus d'un tiers des étrangers en France qui viennent d'Italie – huit sur dix d'entre eux viennent du nord du pays, comme Luigi et Cesira. Dans l'entre-deux-guerres, la montée du fascisme accroît encore ce flux, et de plus en plus de familles fuient ce régime autoritaire et violent. Lorsque Luigi retourne à Ughettera pour chercher de la main-d'œuvre, Cesira souligne que «*des hommes qui voulaient fuir le fascisme et qui voulaient travailler en France, Luigi en a trouvé à tous les coins de rue*». En tout, 26 millions d'immigrés italiens traverseront la France entre les années 1860 et les années 1960. «*Difficultés économiques, archaïsme social et tensions politiques sont les causes de "cet Ulysse collectif", un des plus importants mouvements migratoires de l'époque contemporaine*».

Bien que le film soit très ancré dans l'histoire des nations italienne et française, le destin de la famille Ughetto rappelle celui de toutes les familles qui sont contraintes à l'exil, le plus souvent pour fuir la misère ou la guerre. Le 7^e art s'est très tôt emparé de ces histoires, et l'on compte dès l'époque du cinéma muet des œuvres mettant en scène des individus qui ont dû fuir leur lieu de vie pour chercher un avenir meilleur [Encadré : *The American Dream*]. Chef-d'œuvre de la littérature puis du cinéma étatsuniens, *Les Raisins de la colère* (roman de John Steinbeck publié en 1939 et adapté au cinéma par John Ford en 1940) est l'archétype du récit de migration familiale. L'œuvre relate le périple de la famille Joad qui, poussée par la misère pendant la Grande Dépression,



quitte sa ferme en quête d'un lieu de vie. Le parallèle avec le film d'Ughetto permet de souligner à quel point, au-delà des contingences géographiques, les parcours des familles en déplacement sont similaires.

● Filmer la frontière

Une frontière n'est pas forcément tangible. Il peut s'agir d'une démarcation théorique, potentiellement arbitraire, qui n'épouse pas systématiquement un relief naturel ou une construction humaine. Dans ce cas-là, comment mettre en image une division abstraite, imaginaire ? Dans les films de guerre, la frontière est bien souvent accompagnée de soldats, de barbelés, qui signifient sa réalité – on peut penser au film *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937), dans lequel les deux héros parviennent *in extremis* à traverser la frontière vers la Suisse sous les tirs allemands pendant la Première Guerre mondiale.

Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, trois types de frontières sont représentés. Premièrement, les Alpes apparaissent comme une frontière dite «*naturelle*» – un symbole d'autant plus paradoxal que Luigi et ses frères sont employés à la construction du tunnel du Simplon, destiné à relier la Suisse et l'Italie. Deuxièmement, la limite de la France est matérialisée par un poste de garde, dont il s'agit de détourner l'attention pour pouvoir passer. Il s'agit bien ici d'une frontière incarnant un obstacle à franchir, et par là même d'une force s'opposant à nos protagonistes. Enfin, le troisième exemple de frontière est la ligne de démarcation, invisible cette fois, qui sépare la France libre et la France occupée. Par un hasard géographique, le terrain de Paradis se situe sur la ligne entre les deux zones. Cette fracture hautement symbolique incarne à la fois un pays coupé en deux et le destin d'une famille qui se situe perpétuellement à la marge, en cours d'intégration, constamment amenée à chercher à atteindre un *autre côté*, à l'image des nombreuses populations en déplacements forcés.

● La figure de l'immigré

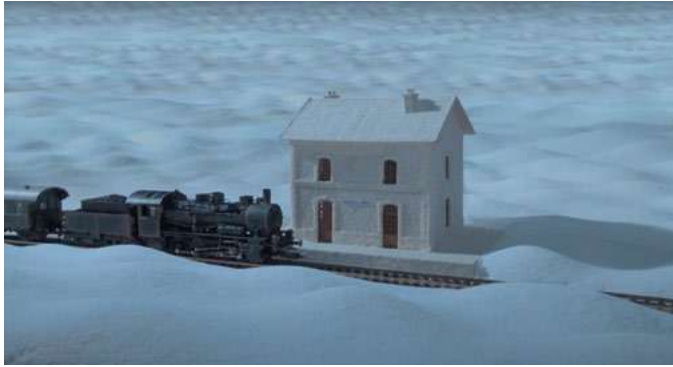
L'exposition «*Ciao Italia!*» consacrée en 2017 à l'immigration italienne en France met en évidence que le «*recrutement des migrants est encouragé par le patronat qui apprécie leur robustesse physique, leur habileté manuelle et leur docilité. En acceptant les tâches les plus pénibles et les moins bien rémunérées, ils suscitent, surtout en période de crise, la colère des travailleurs français. Néanmoins, le travail demeure un puissant vecteur d'intégration. Il favorise les contacts avec les Français et donne à certains l'opportunité d'une ascension sociale par la création d'une petite entreprise, l'acquisition d'un commerce ou d'une propriété agricole.*»² Arrivés en France, les Ughetto sont constamment renvoyés à leur statut d'immigrés. Malgré une intégration administrative



1 Appelé le «*Père des migrants*», Scalabrini s'est consacré au soutien religieux et humain des immigrés italiens sur le continent américain.

2 Exposition «*Ciao Italia!*» :

↳ histoire-immigration.fr/programmation/expositions/ciao-italia



(symbolisée par les changements de prénoms), la famille fait face à un racisme particulièrement violent. Celui-ci est incarné dans le film par des phrases très concrètes, comme la première apprise en français par les enfants de Cesira et Luigi: «*filz de pute de macaroni*». Ces exemples renvoient à une situation absolument réelle, l'italophobie faisant rage dans la France de l'entre-deux-guerres. Pour autant, Luigi le dit clairement: «*L'Italie est le pays de Mussolini, mais la France est ma nourrice. Alors la France m'est plus chère que l'Italie.*» On mesure tout l'écart qu'il y a entre le sentiment d'appartenance et l'acceptation au sein d'une population. Face au racisme, les personnages se battent pour s'intégrer et revendiquer leur identité, mais comme le dit Cesira à la fin du film: «*On n'est pas d'un pays, on est de son enfance.*»

Beaucoup d'immigrés italiens deviennent maçons ou sont employés dans les secteurs miniers et sidérurgiques. Nombre d'entre eux travaillent également sur les chantiers, comme Luigi. «*Les régions du Sud-Est de la France et des Alpes voient de longue date des travailleurs agricoles saisonniers franchir la frontière dans un mouvement constant de va-et-vient*»³. C'est le cas du personnage éponyme de *Toni* de Jean Renoir (1934), ouvrier venu travailler dans les carrières de pierre d'un village provençal. Certains enfants d'immigrés italiens deviendront de célèbres artistes, comme les chanteurs et acteurs Yves Montand et Serge Reggiani. Ce dernier quitte l'Italie à huit ans car son père était un opposant au fascisme – il chantera en 1971 «*C'est moi l'Italien*».

Au-delà de l'intégration somme toute réussie de la famille Ughetto, de nombreux films brossent un portrait plus pessimiste des migrations contemporaines. Dans *Welcome* (Philippe Lioret, 2009) ou *Rêves d'or* (Diego Quemada-Díez, 2013), l'aboutissement de la migration – ici clandestine – des personnages n'est pas plus enviable que leur situation de départ: dans le premier, le héros meurt en cherchant à rejoindre l'Angleterre à la nage, tandis que dans le second, le seul protagoniste survivant achève son parcours dans une usine à la frontière, où il accomplit en boucle des tâches exténuantes et aliénantes. Ces exemples sont bien entendu plus extrêmes et plus durs que le destin de la famille Ughetto. Cependant, ils révèlent que le parcours migratoire ne s'arrête

pas simplement à un lieu d'arrivée: le racisme et les situations d'exploitation économique continuent de peser sur les familles en exil.

Aujourd'hui, le monde entier vit une crise migratoire: les guerres, la misère et les conséquences de la crise écologique poussent des millions de familles à quitter leur pays pour trouver un nouveau lieu de vie. Le parcours des Ughetto fait écho à ces tragédies bien contemporaines. Ce parallèle est rendu visible par l'adresse finale du film «*aux familles contraintes à l'exil pour survivre*».

● The American Dream

Avant de s'installer en France, Cesira et Luigi envisage d'émigrer aux États-Unis. Malheureusement, le bateau transportant leurs affaires sombre en route, et la famille se retrouve ruinée. Néanmoins, cette volonté de partir pour «*La Merica*» (comme l'appellent les personnages) renvoie au fantasme bien connu du «*rêve américain*». Pour les populations confrontées à la misère au XIX^e et au début du XX^e siècle, les États-Unis apparaissent comme un pays idyllique, où «*les dollars poussent sur les arbres*». Les différentes étapes du voyage constituent une iconographie à part entière, de la traversée de l'Atlantique à l'arrivée sur Ellis Island (l'île où les immigrés étaient triés par les services étatsuniens, dans des conditions très difficiles) en passant par l'incontournable vision de la Statue de la Liberté.

De nombreuses œuvres permettent d'interroger ce *topos*. Le court métrage *L'Émigrant* de Charlie Chaplin (1917) raconte de manière tragi-comique les déboires d'un jeune immigrant sans le sou sur le bateau qui le mène aux États-Unis. Malgré son registre principalement burlesque, le film montre la dure réalité sociale des immigrants au début du XX^e siècle.

Le film *Golden Door* d'Emanuele Crialese (2007) raconte le périple d'un paysan italien qui vend tous ses biens pour partir tenter sa chance outre-Atlantique. Il met en scène de manière très onirique les rêves que le «*Nouveau Monde*» incarnait pour ceux venus de la «*vieille*» Europe marquée par la misère.

Enfin, le roman de Laurent Gaudé *Le Soleil des Scorta* (2004) relate la trajectoire migratoire de trois frères et sœurs italiens qui décident de fuir vers les États-Unis à la fin des années 1920, avant de rentrer bredouilles chez eux. Le roman peut être abordé à travers des extraits adaptés pour les collégiens.

Références artistiques et médiatiques à l'appui, ces derniers pourront étudier le champ lexical autour des migrations humaines: quelles différences y a-t-il entre les termes émigrés, immigrés, exilés, réfugiés et migrants?



L'Émigrant (1917) © DR

3 Ibid.

Figure

Filmer le travail

L'oisiveté n'est certainement pas une caractéristique des Ughetto... Montrer les travailleurs en action est un enjeu non seulement narratif, mais aussi politique du film.

Interdit aux chiens et aux Italiens s'ouvre sur une conversation entre le jeune Alain et ses parents qui ne voient pas d'un bon œil son désir d'être artiste. Le film se clôt par le maniement des outils de Luigi, le grand-père du réalisateur. En choisissant cet encadrement narratif, celui-ci désigne le travail manuel comme l'une des thématiques centrales de son film.

● Sorties d'usine

Filmer le travail et les travailleurs semble avoir été une préoccupation majeure des cinéastes, et ce depuis les premiers temps du cinéma. De nombreux historiens considèrent par exemple que le tout premier film de l'histoire serait une vue de 45 secondes représentant la sortie des travailleuses de l'usine Lumière à Lyon (Louis Lumière, 1895). Bien que cette primauté soit très discutable, il est remarquable de constater que les laborieux ont été, *a minima*, l'un des tout premiers sujets de film au monde. Le cinéma documentaire en particulier s'est penché sur le travail comme un matériau privilégié. Ainsi certains films se sont-ils employés à enregistrer les derniers gestes de travailleurs, révélateurs d'une culture, d'un mode de vie en voie de disparition. Par exemple, dans sa série des *24 Portraits d'Alain Cavalier* (1987 et 1991), le cinéaste (nommé dans le titre) capte les gestes de femmes artisanes exerçant des métiers manuels peu connus et pour la plupart sur le déclin : parmi elles, une matelassière, une fileuse, une tremeuse (coloriste de fleurs artificielles). Dans son documentaire *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), la cinéaste Agnès Varda met en lumière une forme singulière et invisible de travail, effectué au quotidien, en marge de la société. Ce sont les gestes de ceux et celles, désignés par le titre, qui ramassent les restes (de pommes de terre dans un champ, de légumes en fin de marché) et s'en accommodent. Ce film nous renvoie aussi bien à des temps ancestraux immortalisés par la peinture qu'aux temps autrement difficiles, et gaspilleurs de surcroît, qui marquent la société contemporaine. Il résonne avec le film d'Ughetto en ce qu'il montre lui aussi un certain art de vivre avec trois fois rien et un sens de la récupération. Il arrive aussi de temps en temps que des films de fiction intègrent des parties documentaires pour montrer des conditions réelles de travail : un exemple connu est la longue scène de pêche au thon traditionnelle dans le film *Stromboli* du cinéaste italien Roberto Rossellini (1950).

En rendant le travail visible, les cinéastes interrogent les fondements et les rouages de la société, pointent ce qu'elle choisit de ne pas montrer – et donc de ne pas voir. Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, Alain Ughetto montre le travail avec des moyens presque enfantins, mais il n'en édulcore pas pour autant les dangers : ainsi, un ouvrier meurt écrasé par les rochers sur le chantier du Simplon, et Giuseppina est victime d'un accident en travaillant sur les terres d'Ughettera. Les enjeux sociaux et politiques incarnés par le film à ce sujet sont encore d'actualité de nos jours. Il existe même un festival exclusivement consacré à cette question : le festival international Filmer le travail, qui a lieu chaque année en février à Poitiers.

● Transmettre le geste

Dans le film d'Ughetto, le travail incarne également une double filiation : celle qui lie Luigi à Vincent, et Vincent à Alain. Chacun transmet ses gestes et son travail à son fils. Tandis que Luigi fait engager Vincent sur ses chantiers,

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) © DR



24 Portraits d'Alain Cavalier (1987) © Tamasa Distribution



Ughetto évoque dès le début du film les sculptures que son père faisait dans la cire des fromages Babybel – sculptures qui ne manquent pas de rappeler l'animation en *stop motion*. D'ailleurs, lorsque Luigi touche sa première paie et offre des cadeaux à chaque membre de la famille, Vincent reçoit des outils. Pour Alain qui n'a pas connu son grand-père, le travail manuel est comme un fil d'Ariane qui relie les trois générations – de manière paradoxale d'ailleurs, car le désir d'Alain de travailler de ses mains entre en conflit avec la trajectoire sociale de la famille dès le début du film. En l'espace d'une conversation, Vincent dira tour à tour à son fils : « *Les arts, c'est pas pour nous ça* », indiquant par là que l'ambition d'être

« Je voulais parler de la transmission de main en main. Mon grand-père fabriquait des choses avec ses mains, il a transmis ce savoir à mon père, qui me l'a transmis ensuite »

Alain Ughetto





artiste n'est pas cohérente avec le statut d'une famille de travailleurs immigrés, et: «*C'est avec ta tête que tu dois travailler, pas avec tes mains*», sous-entendant cette fois que l'élévation sociale de la famille passe par l'abandon de professions manuelles au profit de professions intellectuelles. Le métier d'artiste apparaît donc comme doublement décevant aux yeux de ses parents. Et pourtant, c'est grâce à son art qu'Ughetto crée un lien entre les trois générations. Bien plus que les paroles, c'est le geste qui fait office de transmission. Lors de la dernière scène, alors que le réalisateur manipule les outils hérités de ses ancêtres, il déclare: «*En caressant les outils de mon grand-père, j'ai retrouvé les gestes de mon père.*» La filiation s'accomplit pleinement à travers la fabrication d'*Interdit aux chiens et aux Italiens*.

● Un cinéma «fait main»

Au-delà du jeu sur le statut de narrateur-réalisateur, la présence d'Alain Ughetto dans le film se manifeste principalement à travers ses mains. De la toute première à la toute dernière image, celles-ci font régulièrement des incursions dans le film et nous renvoient à sa fabrication artisanale; on peut réellement dire qu'il s'agit d'un film «fait main».



J'ai perdu mon corps (2019)
© Xilam Animation

La main est également le point de contact, de raccord privilégié entre l'image en prise de vues réelles, au présent, et l'animation, associée au passé. Un plan montre Ughetto saisir le minuscule café que lui tend Cesira, ou prendre la main de sa grand-mère pour admirer sa bague. Ce contact crée un lien presque charnel entre les personnages et les fait coexister en dépit de ce qui les sépare.

La main revêt une symbolique bien particulière dans le film. De manière presque démiurgique, c'est elle qui donne la vie: depuis le papillon émergeant du fromage sculpté par le père d'Alain jusqu'au travail d'animation où sont modelées et modulées à la main, image par image, les figurines.

En s'ouvrant par des plans de sa propre fabrication, le film opère ce que l'on appelle une mise en abyme: il s'inclut à l'intérieur de lui-même. Il fait ainsi écho au travail des personnages qui, eux aussi, sont des constructeurs. Les protagonistes travaillent à différents édifices (notamment leurs propres maisons), ce qui évoque la fabrication des décors dans les premières minutes du film. D'une certaine manière, ces constructions font le lien entre le travail des paysans piémontais du XIX^e siècle et celui de la création du film. Bien que le cinéaste n'ait pas animé lui-même les marionnettes, ses mains dissociées de son visage se font l'allégorie du travail de toute l'équipe du film. La main est ce qui relie; elle

incarne une certaine idée de la transmission, du collectif. Le travail manuel d'Ughetto est bel et bien l'héritage qu'il s'est vu transmettre par ses ancêtres et qu'il nous transmet généreusement en nous montrant son art.

● La main au cinéma

Les élèves pourront réfléchir aux différentes symboliques de la main au cinéma et aux choix et jeux de mise en scène qu'elle induit. Appelant bien souvent le gros plan, par conséquent un jeu avec le hors-champ, la main est d'abord un instrument de jeu très expressif pour un acteur, dans le cinéma muet comme dans le parlant. On se souvient des mains de marionnettiste de Charlot qui font danser des petits pains dans *La Ruée vers l'or* (1925) ou qui répètent le geste mécanique du travail à la chaîne dans *Les Temps modernes* (1936). Les mains du pasteur Harry Powell dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955), marquées par les inscriptions LOVE sur l'une et HATE sur l'autre, renvoient à sa symbolique biblique (ne parle-t-on pas de la main de Dieu?), à sa toute-puissance parfois meurtrière. La main isolée dans un cadre et coupée d'un corps ouvre aussi tout un imaginaire fantastique et devient un personnage à part entière appelé «La Chose» dans *La Famille Addams* (films et séries confondus). C'est également le cas dans le film d'animation *J'ai perdu mon corps* de Jérémy Clapin (2019), où la main coupée du héros vit des aventures dignes d'un film de survie et devient une créature minuscule perdue dans un environnement gigantesque à son échelle.

Modèles

Figures, figurines

Les figurines sont, en plus des comédiens qui leur prêtent leur voix, les véritables acteurs d'un film animé en *stop motion*.

La tradition veut que dans un film animé en *stop motion* avec des marionnettes, chaque personnage ait sa propre figurine. Il arrive même souvent que les personnages récurrents en aient plusieurs, ce qui leur permet d'être animés sur différents plateaux à la fois – et de gagner un temps précieux dans la fabrication d'un film d'animation, qui est particulièrement longue et souvent coûteuse. Il arrive même que l'on fabrique des marionnettes de différentes tailles pour que les détails de fabrication soient moins visibles filmés en gros plan. La production d'*Interdit aux chiens et aux Italiens* a suivi un fonctionnement très différent : sur le tournage, l'équipe ne disposait que de 42 marionnettes pour un nombre de personnages beaucoup plus élevé. En effet, la plupart des marionnettes étaient amenées à «incarner» plusieurs personnages. Parfois même trois ou quatre rôles différents ! À y regarder de près, on constate que les figurines ont toutes un corps étonnamment similaire. Une raison simple l'explique : elles ont été fabriquées à partir de modèles identiques pour quasiment toutes les femmes, tous les hommes et tous les enfants du film. Cela permet de ne pas fabriquer de marionnettes pour une scène unique dans le cas de personnages très secondaires : en changeant ses attributs (des cheveux différents, une moustache...) et son costume, un personnage est soudain prêt à en «jouer» un autre ! Pour faciliter la transformation des marionnettes, il fallait des figurines relativement uniformisées. Ainsi, au lieu de suivre une croissance progressive, les personnages passent instantanément de leur corps d'enfant à leur taille adulte – parfois au sein du même plan. Une poussée de croissance soudaine que Cesira impute, avec humour, à la polenta...

Photographie de tournage, 2023 © François Cadot / Gebeka Films



ces éléments en apparence restreints que le film nous donne de nombreuses informations au sujet des protagonistes. Par exemple, Luigi est reconnaissable à son chapeau à bords plats, son gilet sans manches en velours côtelé et sa moustache droite. Même s'il semble constant tout au long de sa vie, on peut observer quelques modifications : tandis que son pantalon est rapiécé au début du film, il est en parfait état lorsque la famille s'installe à Paradis. Cette différence subtile montre bien l'évolution sociale de la famille. De la même manière, l'embonpoint du curé contraste fort avec les corps maigres des habitants d'Ughettera : on voit tout de suite qu'il s'agit d'un profiteur qui s'engraisse sur le dos des travailleurs.

«Au départ, on avait prévu des personnages petits, moyens, puis grands. Comme ça commençait à peser sur le budget, j'ai eu l'idée de supprimer la taille intermédiaire. [...] Ça ajoute une note d'humour...»

Alain Ughetto

● Reconnaissance faciale

Bien que construits à partir de corps identiques, les personnages s'incarnent de manière très distincte. Tout d'abord, grâce aux différentes voix qui les font vivre : l'interprétation des comédiennes et comédiens de doublage permet de reconnaître les personnages, de les singulariser par le son... mais aussi à l'image ! Car dans le processus de *stop motion*, les voix sont enregistrées avant d'animer les personnages [Entretien]. Ensuite, il est tout à fait possible de regarder *Interdit aux chiens et aux Italiens* sans remarquer la similitude des personnages. En effet, en jouant sur quelques paramètres tels que la couleur ou la forme des cheveux, la pilosité faciale, la taille du nez, ou encore la présence d'un chapeau, les corps similaires ne se ressemblent plus. C'est à l'aide de

● La fabrique des personnages

Il serait intéressant d'étudier en classe l'aspect de quelques marionnettes du film et d'essayer de déterminer ce que l'on peut dire d'un personnage à partir de ces indices visuels. Qu'est-ce qu'un choix vestimentaire peut raconter ? Les couleurs, les matériaux, l'état des vêtements nous renseignent sur les personnes qui les portent. Ainsi, les chemises noires des fascistes sont bien différentes des vêtements de deuil de la famille Ughetto.

Il est aussi possible d'inverser l'exercice en proposant aux élèves de créer différents personnages et de leur associer des caractéristiques à partir d'une base semblable : une silhouette de corps sur laquelle dessiner ou superposer des éléments (traits, accessoires, etc.). Comment donne-t-on à voir qu'un personnage est riche ou pauvre, heureux ou triste, fatigué ou en pleine forme ?

Croisant les domaines des arts plastiques et de la littérature, cette activité permet de s'interroger de manière ludique sur la construction d'un personnage et le moyen de donner des indices sur sa personnalité ou sa situation à partir d'éléments purement visuels.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Interdit aux chiens et aux Italiens, DVD, Blaq Out.
En bonus, un *making of* et entretien avec le réalisateur.

Autres films d'Alain Ughetto

Jasmine (2013), DVD, Shellac.
En bonus, deux courts métrages d'Alain Ughetto.

Documentaires animés

Persepolis (2007) de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Valse avec Bachir (2008) d'Ari Folman, DVD et Blu-ray, Éditions Montparnasse.

L'Image manquante (2013) de Rithy Panh, DVD, Arte Éditions.

Films sur les migrants

L'Émigrant (1917) de Charlie Chaplin, Coffret DVD
«La Naissance de Charlot - The Mutual Comedies 1916-1917», Arte Éditions.

Les Raisins de la colère (1940) de John Ford, DVD, 20th Century Studios.

Golden Door (2007) d'Emanuele Crialese, DVD et Blu-ray, Lancaster.

Welcome (2009) de Philippe Lioret, DVD et Blu-Ray, Warner Bros. Entertainment France.

Rêves d'or (2013) de Diego Quemada-Diez, DVD, M6 Vidéo.

Filmer le travail

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) de Louis Lumière, in DVD *Lumière ! L'aventure commence* (2016), Institut Lumière.

24 portraits d'Alain Cavalier (1987 et 1991) d'Alain Cavalier, DVD, Tamasa Diffusion.

Stromboli (1950) de Roberto Rossellini, DVD, Blaq Out.

Les Glaneurs et la Glaneuse (2000) d'Agnès Varda, Arte Éditions.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur l'animation et le stop motion

- Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins, *Stop Motion : un autre cinéma d'animation*, Capricci, 2020.

- Olivier Cotte, *100 ans de cinéma d'animation*, Dunod, 2023.

Autobiographies

- *Le Journal d'Anne Frank* (1947), Le Livre de poche, 2022.
- Joseph Joffo, *Un sac de billes* (1973), Le Livre de poche jeunesse, 2017.
- Primo Levi, *Si c'est un homme* (1947), Robert Laffont, 2017.
- Jean-Claude Moscovici (1995), *Voyage à Pitchipoi*, L'École des Loisirs, 2009.

Ouvrages de référence

- Laurent Gaudé, *Le Soleil des Scorta*, Actes Sud, 2004.
- Nuto Revelli, *Le Monde des vaincus*, Maspero, 1980.
- John Steinbeck, *Les Raisins de la colère* (1939), Folio, 2024.

SITES INTERNET

La migration

Stéphane Mourlane, « Les Italiens en France : jalons d'une migration », Musée de l'histoire de l'immigration, 2017 :
↳ histoire-immigration.fr/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/les-italiens-en-france-jalons-d-une-migration#:~:text=De%2063%20000%20en%201851,de%20la%20population%20en%20France.

Migrations en questions, « Questions-Réponses » :
↳ migrationsenquestions.fr/question-reponse/

Entretiens avec le réalisateur

CNC, « Entretien avec Alain Ughetto : *Jasmine* (août 2012) », 11 septembre 2014 :
↳ cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/entretien-avec-alain-ughetto---jasmine--aout-2012_218573

Marie-Pauline Mollaret, « Une rencontre avec Alain Ughetto, au 18^e Carrefour du cinéma d'animation », *Bref Cinéma*, 17 décembre 2021 :
↳ brefcinema.com/actualites/festivals/une-rencontre-avec-alain-ughetto-au-18e-carrefour-du-cinema-d-animation

CNC, « Alain Ughetto : "L'universel prend toujours sa source dans l'intime" », 26 janvier 2023 :
↳ cnc.fr/cinema/actualites/alain-ughetto---luniversel-prend-toujours-sa-source-dans-lintime_1881319

Critiques

Christophe Chauville, « Alain Ughetto sort un nouveau bijou d'animation en salles », *Bref Cinéma*, 23 janvier 2023 :
↳ brefcinema.com/actualites/en-salles/alain-ughetto-sort-son-nouveau-long-metrag-en-salles

Paola Bertilotti, « Interdit aux chiens et aux Italiens, un film d'Alain Ughetto », *Revue Alarmer*, 20 février 2023 :
↳ revue.alarmer.org/interdit-aux-chiens-et-aux-italiens-un-film-dalain-ughetto

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

SAGRADA FAMILIA

Au fil d'une conversation fictionnelle avec sa grand-mère Cesira, le réalisateur Alain Ughetto retrace l'histoire de sa famille. Du Piémont pauvre du début du XX^e siècle à la paisible France des Trente Glorieuses, Cesira, Luigi et leurs enfants traversent plus d'un demi-siècle d'histoire de l'Europe. Fuyant la misère et tournant le dos à l'Italie fasciste, la famille Ughetto trouve refuge dans une France où sévit le racisme à l'encontre des immigrants italiens. Le réalisateur dialogue de manière vivante et fantaisiste avec ce passé reconstitué et animé : il apparaît à l'image et interagit avec les marionnettes de quelques centimètres à peine qui donnent vie à ses ancêtres. Faisant un va-et-vient entre l'histoire familiale, la grande Histoire et le présent, le film déroule avec un bel esprit enfantin une conversation qui est à la fois celle d'un petit-fils avec sa grand-mère et celle d'un réalisateur avec sa création. Au-delà de la fresque historique, *Interdit aux chiens et aux Italiens* évoque un parcours de migration toujours d'actualité et tend avec poésie et originalité vers l'universel.