

**AKI KAURISMÄKI**

# Le Havre



DOSSIER 210

COLLÈGE AU CINÉMA

## L'AVANT FILM

**L'affiche** 1  
Impression

**Réalisateur & Genèse** 2  
Aki Kaurismäki,  
un Finlandais entre passé et modernité

## LE FILM

**Analyse du scénario** 5  
Rentrer à la maison

**Découpage séquentiel** 6

**Personnages & Acteurs** 8  
Tableau de famille

**Bande-son** 11  
Accords Finlande-France

**Mise en scène & Signification** 12  
Les affinités d'un cinéaste

**Analyse d'une séquence** 16  
Triomphe de l'amour et de Marcel

## AUTOUR DU FILM

**Nouvelles migrations à l'écran** 18

**Trésors du Havre** 19

**Bibliographie & Infos** 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Pyramide, Sputnik Oy, Fabienne Vonier, Haije Tulokas.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2013.

# SYNOPSIS

Marcel Marx gagne petitement sa vie comme cireur de chaussures dans la ville du Havre. Son quotidien s'organise autour de quelques repères familiaux, presque familiaux : la boulangerie d'Yvette, qui lui fait crédit depuis longtemps, le café de Claire, et sa petite maison où sa femme, Arletty, lui prépare à manger et lui cire ses chaussures ! Mais la routine de cette existence simple va être bouleversée.

Arletty est prise de douleurs terribles et le cache à Marcel. Sur le port, un conteneur suspect est ouvert devant la police et le Commissaire Monet : des Africains partis de Libreville, au Gabon, y ont voyagé clandestinement, espérant arriver à Londres. L'un d'eux s'échappe : ce jeune garçon perdu va heureusement croiser le chemin de Marcel. Celui-ci, comprenant la difficulté dans laquelle se trouve le gamin, lui tend la main. Bientôt, il le retrouve chez lui, dans la remise, et l'accueille pour de bon : Idrissa est son nom. Arletty n'est plus à la maison, elle a dû être emmenée à l'hôpital, où le docteur Becker juge son état très inquiétant. Marcel ne se doute pas du danger, et ignore aussi que son voisin a dénoncé la présence d'Idrissa à la police. Ce qu'il apprend grâce au Commissaire Monet, soucieux de le mettre en garde et pourtant chargé de trouver l'enfant.

Marcel part à Calais, où il parvient à rencontrer le grand-père d'Idrissa, retenu dans un centre pour réfugiés. Reparti avec l'adresse de la mère de l'enfant, à Londres, Marcel entreprend de préparer une fuite en bateau. Pour financer ce voyage clandestin, un concert du rocker Little Bob est organisé, Marcel ayant redonné au musicien le goût de chanter en le réconciliant avec sa femme Mimi. Mais la traque de l'enfant continue. Monet se présente chez Marcel avant les policiers et permet à Idrissa de fuir. Puis sauve encore la situation sur le port, empêchant la fouille du bateau dans lequel l'enfant peut finalement partir. Marcel peut alors retourner à l'hôpital, où il découvre Arletty miraculeusement guérie, et très heureuse de rentrer à la maison pour préparer le dîner.

## L'AFFICHE

## Impressions

Les éléments visuels retenus pour l'affiche se concentrent sur un sentiment de conflit et de menace : le face-à-face entre Marcel et le Commissaire Monet devient ici duel et prend une place centrale. La caractérisation du personnage de Monet par ses vêtements noirs (d'oiseau de mauvais augure, d'oiseau de proie) est utilisée telle qu'elle, sans les nuances qu'y apportent dans le film le jeu de l'acteur Jean-Pierre Darroussin et ses répliques. Monet devient donc l'élément d'une dramaturgie simplifiée : l'affiche annonce clairement une tension et donc possiblement un scénario efficace. Ce qui ne reflète pas le charme de la chronique et du conte que développe *Le Havre*. De la même façon, l'attitude quelconque de Marcel face à Monet ne rend pas justice à ce personnage haut en couleur, qui mène l'histoire avec entrain et optimisme. Ici, il semble n'être qu'un homme très ordinaire face au représentant inquiétant d'une autorité qu'on devine policière. On ne peut pas non plus comprendre que Marcel est cireur de chaussures, son attirail professionnel ressemblant à celui d'un peintre.

L'affiche ne vise donc pas une description juste des personnages, de la situation, mais cherche plutôt à saisir le regard, à impressionner en donnant une impression de danger. Au premier plan, le personnage d'Idrissa, l'enfant noir au regard interrogateur et plutôt triste, apparaît naturellement comme la cible de ce danger : c'est son destin qui doit opposer les deux adultes. Idrissa pourrait être un enfant adopté dont on vient arracher la garde à Marcel. Enfant fragile, innocent, malmené par la vie : ces idées, très traditionnelles, peuvent venir à l'esprit avant celle, très actuelle, de l'enfant étranger, immigré clandestin au Havre. L'affiche, en cela proche des choix esthétiques de Kaurismäki, masque en effet ce qui rattache cet univers à la réalité d'aujourd'hui. La vue sur le port du Havre, à l'arrière-plan, n'est pas particulièrement datée. Monet est un policier plutôt rétro. Même la graphie du titre et celle du nom du réalisateur, leur placement



légèrement en biais, évoquent un cinéma classique, hors des modes d'aujourd'hui. Une impression juste dans ce cas. Le plus curieux reste la présence de la chienne Laïka. Même si elle est effectivement souvent avec Idrissa dans le film, sa place ici lui donne un rôle différent. Laïka devient l'indice d'un humour, d'un charme, d'une légèreté et d'un ton décalé : un rééquilibrage utile face à la dramatisation très accentuée. Enfin, on note que les noms des principaux acteurs s'affichent tous dans une même taille de caractère, commune à l'acteur français populaire Jean-Pierre Darroussin et au jeune inconnu Blondin Miguel. Là aussi, c'est l'expression d'une singularité : on est chez Aki Kaurismäki, dans l'univers d'un cinéaste qui ne s'intéresse pas à la valeur commerciale des acteurs avec qui il travaille, mais à leur talent. Un talent qui les place tous sur un pied d'égalité. L'égalité étant également un des principes de traitement des personnages, comme un des thèmes du film.

## PISTES DE TRAVAIL

- Le graphisme de l'affiche permet-il de dire à quel genre cinématographique le film se rattache ?
- Les couleurs reflètent-elles la tonalité générale du film ? Quel sentiment vous inspire cette affiche ?
- Décrivez les deux personnages au centre de l'image, leur habillement, leur posture. Quels indices avons-nous sur leur profession ? Lequel des deux hommes vous semble le plus inquiétant et pourquoi ?
- Quelle relation faites-vous entre l'enfant noir au premier plan et les deux hommes.
- De quelle nature est la présence de la chienne près de l'enfant, anecdotique ou humoristique ?

# RÉALISATEUR GENÈSE

## Aki Kaurismäki, un Finlandais entre passé et modernité

### Filmographie

- 1981 *Le Syndrome du lac Saimaa* (documentaire)
- 1983 *Crime et châtime*
- 1985 *Calimari Union*
- 1986 *Shadows in paradise*
- 1987 *Hamlet Goes Business*
- 1988 *Ariel*
- 1989 *Les Mains sales* (téléfilm)
- 1989 *La Fille aux allumettes*
- 1989 *Leningrad Cowboys go America*
- 1990 *J'ai engagé un tueur*
- 1991 *La Vie de bohème*
- 1993 *Tiens ton foulard, Tatiana*
- 1993 *Total Balalaïka Show* (documentaire)
- 1994 *Les Leningrad Cowboys rencontrent Moïse*
- 1996 *Au loin s'en vont les nuages*
- 1999 *Juha*
- 2002 *L'Homme sans passé*
- 2006 *Les Lumières du faubourg*
- 2011 *Le Havre*



Tiens ton foulard



L'Homme sans passé



### La Finlande et le monde

Aki Kaurismäki est né le 4 avril 1957 à Hyvinkää, petite bourgade qui fait aujourd'hui partie de la grande agglomération de Helsinki. L'enfant fut aussitôt transporté, dans son couffin, jusqu'à la ville de Orimattila, puis grandit en continuant à déménager avec sa famille à travers la campagne finlandaise, vivant notamment à Lahti, à Toijala. La profession du père, VRP dans le secteur du prêt-à-porter, explique ces pérégrinations. Il a été souvent dit qu'elles influencèrent le frère aîné d'Aki Kaurismäki : devenu cinéaste lui aussi, Mika Kaurismäki (né en 1955) s'illustra en effet beaucoup dans le genre du *road movie*. Dans l'œuvre d'Aki Kaurismäki, on trouve de nombreux films qui se terminent par un départ. Comme celui d'Idrissa dans *Le Havre*. Plus généralement, on peut noter dans son univers un profond sens du déracinement : les personnages vivent de peu, ne semblent pas vraiment installés et sont souvent venus d'ailleurs, comme Marcel Marx, qui a quitté Paris pour Le Havre. De sa femme, Arletty, Kaurismäki dit qu'elle est roumaine mais qu'elle ne le sait pas : une façon plaisante d'expliquer son accent étranger, sans donner de l'importance à ses origines. Si Kaurismäki est le cinéaste qui a le mieux montré la réalité de son pays, il se veut aussi ouvert au monde, capable de s'y projeter par-delà les frontières. Il partage aujourd'hui sa vie entre Helsinki et le Portugal.

### Entre temps anciens et modernes

Sur sa date de naissance, Aki Kaurismäki donne cette précision importante : « Six mois, heure pour heure, avec juste un écart de vingt minutes, après le lancement de Spoutnik qui emportait Laïka »<sup>1</sup>. Le lancement du satellite Spoutnik par l'URSS marqua le début de la conquête spatiale, l'entrée dans une ère nouvelle. Mais l'histoire de Laïka est le symbole d'une inhumanité du progrès : voulant à tout prix envoyer un être vivant dans l'espace avant les États-Unis, l'URSS décida de faire monter à bord de Spoutnik (en fait, Spoutnik 2, en novembre 1957) la chienne Laïka, tout en sachant qu'elle allait en mourir. Si Kaurismäki a baptisé sa société de production Spoutnik Oy, il a aussi donné le nom de Laïka à plusieurs chiens qui lui ont appartenu au fil du temps et les a fait « jouer » tour à tour devant sa caméra, comme dans *Le Havre*.



Hamlet Goes Business

À travers les deux noms de Spoutnik et Laika, le cinéaste exprime une conscience de son temps très vive, et très critique. Naître à la fin des années 1950 lui donna en effet une place particulière, à la charnière de deux époques. La télévision apparaît en Finlande en 1957. La famille Kaurismäki aura son premier poste deux ans plus tard. Le jeune Aki ne développe aucun intérêt particulier pour le petit écran – il préfère la lecture, les ballades dans la nature –, mais il verra ce nouveau média envahir les foyers, changer les habitudes, et considérera plus tard que l'année 1962 aura été celle de la « mainmise de la télévision sur le cinéma »<sup>1</sup>. Ce que le monde moderne apporte est vécu comme une déperdition, et ne fait que conforter l'amour pour l'Ancien Monde, pas encore disparu en 1957. Un passé auquel Kaurismäki s'identifie personnellement, qui reste aujourd'hui encore son repère : « Les temps changent mais moi je ne change pas. Les années de l'après-guerre étaient merveilleuses. Aujourd'hui, je doute. Les hommes mettent du parfum et les grandes personnes se conduisent comme des enfants. Comment dire ? L'homme est un animal qui est devenu étranger à sa propre condition. Avec une technologie de plus en plus insidieuse, on atteint à une sorte de post-humanité »<sup>2</sup>. Où trouver refuge, alors ? Dans un cinéma d'aujourd'hui qui ressemble au monde d'hier. « Mes films reflètent le monde de ma jeunesse », dit Kaurismäki<sup>2</sup>.

## Lecture et cinéma

Devenu un adolescent hippie à la fin des années 1960, le voilà qui prend l'habitude de sécher les cours. Pour lire toute la journée ! Les Finlandais Pentti Haanpää (1905-1955) et Marko Tapio (1924-1973) comptent parmi ses auteurs favoris. Mais il se délecte aussi en écoutant à la radio une adaptation d'un roman de Zola, *Au bonheur des dames*. « J'ai toujours aimé les livres par dessus tout. Ils sont rarement décevants et laissent plus de liberté à l'imagination que les films », a-t-il expliqué à son compatriote Peter von Bagh, critique et historien du cinéma qui lui a consacré un livre<sup>3</sup>. La cinéphilie de Kaurismäki se développe plus tardivement, liée à la fréquentation des ciné-clubs, au lycée puis à l'université. Du cinéma finlandais, il retiendra relativement peu de choses. Un grand classique, *Le Renne blanc* (1952) d'Erik Blomberg. Et l'œuvre d'un styliste audacieux, maître du mélodrame, Teuvo Tulio (1912-2000). Les films français le séduisent. Ceux de la modernité, d'abord représentée par la Nouvelle Vague du début des années 1960. La Finlande apprécie la culture française et cela se manifeste aussi dans les salles de cinéma. Tous les films de Godard sont distribués commercialement. Ceux de Robert Bresson rapportent plus d'argent à Helsinki qu'à Paris dans les années 1970, note Peter von Bagh dans son livre.



La Vie de bohème

## La vie d'un travailleur

Après deux ans à l'université de Tampere, Aki Kaurismäki abandonne ses études en sociologie, psychologie sociale et, plus vaguement, journalisme. Renvoyé de l'armée en 1976, il part à Helsinki pour y chercher du travail. Il sera facteur, ouvrier sur des chantiers, opérateur de machine à papier, préposé au chauffage dans un hôpital, plongeur dans un restaurant. Passant tout le temps libre qui lui reste dans les salles de cinéma de la capitale finlandaise. Ce n'est pas le début d'une vie professionnelle, mais la fin de ses années de formation : travailleur ou spectateur, il observe toujours, il apprend. Ses petits boulots lui font découvrir une réalité dont il s'inspirera dans ses films. Et la condition de travailleur au bas de l'échelle forge sa conscience de classe.

## Filière littéraire

En 1981, Aki Kaurismäki débute... devant la caméra. C'est son frère Mika qui fait de lui le héros lunaire et assez godardien du film *Le menteur*. Ensemble, les deux frères réalisent ensuite un documentaire sur le rock'n'roll finlandais, *Le Syndrome du lac Saimaa*. Mais quand vient le moment de voler de ses propres ailes, Aki Kaurismäki opte pour un registre très différent : il va chercher son inspiration chez Dostoïevski. *Crimes et châtiment* (1983) est la première d'une série d'adaptations littéraires qui ponctueront sa carrière. *Les Mains sales* (1989), d'après Sartre, sera réalisé pour la télévision publique finlandaise (YLE). *Hamlet goes business* (1987) transpose la célèbre pièce de Shakespeare dans le milieu des industriels finlandais, spéculateurs aveuglés par la loi du profit. Pour *La Vie de bohème* (1991), d'après le livre d'Henry Murger qui lui est si cher (cf. Infos, p. 20), Kaurismäki tourne pour la première fois en France et trouve dans la banlieue parisienne des décors qui évoquent un Paris authentiquement rétro. Mais adapter un livre n'est jamais, ici, une manière de faire ce qu'on appelle traditionnellement du cinéma littéraire. Ce sont les personnages, les récits, les idées des écrivains qu'aime Kaurismäki. Il n'a pas besoin de leur emprunter un style. Il a d'emblée trouvé le sien, rigoureux, presque austère.

## Dépouillement et minimalisme

Son cinéma prône le plan fixe, le plus souvent, la condensation dramaturgique, en opposition à la dispersion que peut représenter une multiplication des axes de prises de vue. Très tenue, sa mise en scène revendique un art du dépouillement, de la concision, que l'on retrouve dans les dialogues, réduits à l'essentiel. Mais ils sont cependant écrits dans un finnois littéraire châtié. « J'ai quelquefois essayé de mettre dans la bouche des acteurs des répliques en langue parlée, mais ça ne fonctionne tout simplement pas en ce qui me concerne », dit Kaurismäki<sup>3</sup>.

Sous l'influence de Robert Bresson, il dirige ses comédiens afin d'obtenir d'eux un jeu blanc, dénué d'effets, tout en préservant leur vérité et en utilisant leur personnalité. Un mélange de stylisation et de spontanéité où excellera son acteur fétiche, le trop tôt disparu Matti Pellonpää (1951-1995). Le dépouillement conjugué de la mise en scène et des dialogues aboutit à un cinéma qui revendique son minimalisme jusque dans ses motifs romanesques. *La Fille aux allumettes* (1989) naît d'une provocation sérieuse de Kaurismäki, qui veut prouver qu'on peut écrire un scénario à partir de quelque chose de très petit, par exemple une allumette. Où est-elle fabriquée ? Dans une usine où travaille une fille au regard triste. Quelle vie est la sienne quand elle rentre chez elle ? Le cinéaste se refuse cependant à broder et, acceptant la simplicité de ce type de récit, livre des films qui peuvent être d'une grande brièveté : *La Fille aux allumettes* dure 69 minutes, *Tiens ton foulard*, *Tatiana* (1993), en fait 65. De la même façon, la concision des dialogues finira par être radicalisée dans un film muet, tourné en 1999 : *Juha*, d'après le roman *L'Écume des rapides* du Finlandais Juhani Aho (1861-1921).

### Solitudes et solidarité

Loin du miracle économique symbolisé par Nokia (fameuse entreprise finlandaise de téléphonie mobile particulièrement florissante dans les années 1990), Kaurismäki s'attache à raconter les vies de travailleurs vivant de façon plus que modeste. Deux éboueurs sont les héros de *Shadows in paradise* (1986). *Ariel* (1988) suit un ouvrier qui a quitté le nord de la Finlande pour Helsinki. Dans *Au loin s'en vont les nuages* (1996), un couple de chômeurs ouvre un restaurant qu'ils baptiseront « Le Travail ». Les difficultés matérielles rassemblent ces personnages dans un monde où l'isolement, social comme affectif, est grand.

Le thème de la solitude prendra une ampleur particulière avec *L'Homme sans passé* (2002) et *Les Lumières du faubourg* (2006), deux histoires d'individus que le malheur accable, mais qui trouveront, sur leur chemin solitaire, de bonnes âmes pour leur venir en aide. Dans *L'Homme sans passé*, c'est à l'Armée du salut que le héros trouvera à la fois de quoi manger, et l'amour qui lui manquait. Kaurismäki montre un talent tout particulier pour manier à la fois désespoir et espoir, tragédie et aspects comiques de l'existence. Ces différentes tonalités se sont d'abord illustrées assez indépendamment les unes des autres. *Calimari Union* (1985) jouait sur une note absurde l'errance d'ouvriers dans Helsinki. Tandis que *Leningrad Cowboys Go America* (1989) puis *Les Leningrad Cowboys rencontrent Moïse* (1994) accentuaient l'humour burlesque. Avec *J'ai engagé un tueur* (1990), histoire d'un homme suicidaire qui paie un gangster pour l'éliminer, la noirceur et la légèreté se rencontraient déjà. Aujourd'hui, les registres parviennent à se confondre en un regard à la fois réaliste et philosophique sur le difficile destin de l'Homme.

### Le Havre

Près de vingt ans après *La Vie de bohème*, Kaurismäki est de retour en France. Où on l'a découvert en avril 1988, avec la sortie en salles de *Shadows in Paradise*. Le Finlandais qui aime Robert Bresson et Jean-Pierre Léaud a lui-même été rapidement aimé des critiques français<sup>4</sup>. Le Festival de Cannes a présenté en sélection officielle *Au loin s'en vont les nuages*, en 1996, puis *L'Homme sans passé*, qui a obtenu le Grand Prix du jury en 2002, et *Les Lumières du Faubourg*, en 2006. Une reconnaissance que *Le Havre* va porter plus haut encore.

À la recherche d'une ville portuaire pour raconter une histoire d'immigration aujourd'hui, Kaurismäki porte son choix sur

Le Havre pour des raisons affectives : il reconnaît un peu sa Finlande dans ce paysage urbain austère, surgi en grande partie dans l'après-guerre (les bombardements avaient détruit une grande partie de la ville), son époque préférée. Le tournage du film débute le 23 mars 2010 et se termine le 10 mai. La maison de Marcel a été trouvée dans le quartier Saint-François. Un endroit où le temps semble s'être arrêté, ce qui convient parfaitement au cinéaste. Mais la réalité du présent reprendra ses droits brutalement : à peine le tournage fini, les petites maisons du quartier de Marcel seront démolies pour faire place à des bâtiments neufs. Pour que *Le Havre* puisse ressembler à la ville que veut Kaurismäki, il a donc souvent fallu faire appel à des décorateurs. Par exemple, pour la boulangerie, l'épicerie et le café La Moderne. Et pour tous les intérieurs. Chez Marcel, notamment, Kaurismäki retrouve un travail sur les couleurs qui porte sa signature : des coloris forts, assemblés de façon énergique mais sans sortir d'une tonalité assez froide. Une palette nordique qu'on a parfois comparée à celle du peintre Edward Hopper, très inspiré par les décors intérieurs et leur capacité à exprimer la solitude.

Le film est tourné à partir d'un scénario très abouti, n'appelant pas l'improvisation. Seules quelques scènes seront rajoutées pendant le tournage, inspirées à Kaurismäki par le personnage de Monet et son interprète, Jean-Pierre Darroussin. Le cinéaste a pour habitude de ne pas multiplier les prises : une seule est souvent tournée, parfois deux. Une maîtrise directement liée au fait que Kaurismäki visualise déjà, sur le plateau, le montage de ses plans, et ne tourne donc que ce qu'il juge nécessaire pour le résultat très précis qu'il a en tête.

En mai 2011, *Le Havre* est présenté en compétition au Festival de Cannes. Il y remporte le Prix du Jury œcuménique, qui récompense un film portant un message de foi en l'humanité. En décembre, c'est le Prix Louis Delluc du meilleur film français de l'année qui lui est attribué. Précédant de peu la sortie en salles, qui sera couronnée de succès, et trois nominations pour les César. Kaurismäki est devenu un auteur populaire. Mais toujours rare : comme ses personnages, il sait garder le silence. Et le prolonger entre deux films.

1) *Le Nouvel Observateur*, 19 mai 2011

2) *L'Humanité*, 25 mai 2011

3) Peter Von Bagh, *Kaurismäki*, Éditions Cahiers du cinéma/Festival de Locarno, 2006.

4) Voir à ce sujet l'article « L'accueil critique des films d'Aki Kaurismäki par la presse nationale quotidienne et hebdomadaire » par Kartik Singh, et l'article « Aki Kaurismäki vu par les Cahiers du cinéma et Positif » par Avril Dunoyer, dans : *Revue Contre Bande*, n°5, CRE – Panthéon-Sorbonne, 1999.



À gauche, Timo Salminen (Image), à droite Aki Kaurismäki.



# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Rentrer à la maison

### Un éloge de la simplicité

*Le Havre* déroule un récit qui se caractérise par sa linéarité et sa simplicité volontaires, un refus des effets de construction (aucun flash-back) de dramatisation (aucune rupture franche de tonalité) ou de rythme (à peine une accélération, très naturelle, dans la partie « La fuite »). Cette simplicité renvoie directement à la mise en scène d'Aki Kaurismäki, qui favorise l'épure, le dépouillement. Elle renvoie aussi à l'univers du personnage principal du film, Marcel Marx, à sa vie justement très simple, organisée sans mystère au nom d'un bonheur également très simple. Travailler, ou tenter de travailler, marcher dans la ville du Havre, reprendre le chemin de la maison en passant au café, chez la boulangère et l'épicier, et rentrer finalement à la maison : tout le film est organisé autour de ces repères routiniers de la vie de Marcel Marx. Repères donnés très vite (« Le monde de Marcel »), mais repris tout au long du film : quand le Commissaire Monet doit faire avancer sa traque (« Cache-cache »), il repasse par tous ces lieux familiers où Marcel a ses habitudes.

Par le mode de narration qu'il choisit, Aki Kaurismäki exprime sa profonde communion avec l'univers qu'il décrit. La forme de récit prend la valeur d'un éloge de la simplicité. Quand Marcel et sa femme Arletty reviennent chez eux, dans la dernière scène du film, ce retour à la maison, un arbre en fleurs et la perspective de préparer à manger suffisent à faire un monde heureux, sur lequel le film peut se fermer. Mais ce bonheur aura cependant été menacé.

### Déséquilibre et équilibre

Deux événements changent, presque au même moment, la vie de Marcel. Quelqu'un qui arrive : c'est Idrissa, l'enfant échappé du container où il a voyagé avec d'autres étrangers clandestins. Quelqu'un qui s'en va : c'est Arletty, qui doit être emmenée à l'hôpital. Ces deux personnages sont traités en parallèle à partir de la partie 4, « Le monde bouleversé de Marcel » (cf. Découpage séquentiel, p. 7). Quand l'inquiétude se précise pour l'état de santé d'Arletty, la situation d'Idrissa paraît au même moment menacée également (par la dénonciation d'un voisin de Marcel, notamment), dans la partie 5, « Le danger pointe ». Cet effet de parallélisme permet de maintenir un équilibre au moment même où tout semble déséquilibré. L'arrivée d'Idrissa rend moins tragique le départ d'Arletty, ne laisse pas le temps de ressentir le vide qu'elle laisse. Et la place que trouve Idrissa chez Marcel fait tout de suite de lui un personnage presque familial, qui s'intègre à cette maison où il reprend des tâches d'Arletty (on le voit cirer les chaussures, s'occuper dans la cuisine). Le parallélisme concerne aussi la place de chacun de ces deux personnages : Arletty est clouée au lit, Idrissa est « assigné à résidence », il ne doit pas sortir sous peine d'être rattrapé par la police. Tous deux ont également le même espoir : pouvoir rentrer à la maison. Chez elle, dans le cas d'Arletty. Et pour l'enfant, chez sa mère, qui vit à Londres. Leurs trajectoires



parallèles les condamneraient logiquement à ne pas se croiser. C'est là que Kaurismäki imagine ce contretemps, dans la partie 9, « Le concert » : Marcel, qui s'apprêtait à aller voir Arletty à l'hôpital, réalise grâce à Chang que c'est le jour du concert et envoie donc Idrissa à sa place. La rencontre entre l'enfant et Arletty peut avoir lieu, et la scène souligne qu'ils ont aussi en commun d'être proches de Marcel : c'est de lui qu'ils parlent.

### Le refus du mélodramatique

L'effet d'équilibre entre Idrissa et Arletty est un des moyens qu'emploie Kaurismäki pour maintenir une narration d'une tonalité très homogène, par-delà les ruptures qui interviennent dans l'histoire. Un autre moyen est la mise en scène, ce qui est particulièrement sensible dans la partie 3, « Un enfant s'est échappé » : pour dire l'arrachement d'Idrissa à sa famille, la caméra dessine des plans très précis, qui n'accroissent pas le caractère dramatique de la situation (cf. Mise en scène et signification, p. 12). À chaque fois que le récit crée logiquement de la tension, Kaurismäki veille à la délester de tout caractère mélodramatique. La partie 7, « Le voyage à Calais », est un tournant décisif : Marcel sort de son monde, se rend dans un centre pour les clandestins. Tout prend un caractère grave, le sort d'Idrissa est en jeu. Mais c'est alors, dans la scène de la confrontation avec le directeur du centre où sont retenus les clandestins, que Marcel utilise tout son humour, se faisant passer pour l'albinos de la famille d'Idrissa, pour un journaliste et un avocat du même coup. Autre exemple de temps fort dont l'effet dramatique est déjoué : Marcel doit se débrouiller pour trouver les 3000 euros qui permettront de faire voyager Idrissa clandestinement jusqu'à Londres. Une histoire bien compliquée. Vraiment ? C'est là que Kaurismäki fait de Marcel le sauveur de l'amour (partie 9, « La belle équipe »), grâce à qui le musicien Little Bob retrouve sa femme. Et c'est par un concert plein d'entrain que l'argent est réuni.

### Un miracle ordinaire

La partie « La belle équipe » montre que l'effet d'égalisation, qui gomme les pics dramatiques, s'applique aussi au moment où le surcroît d'intensité émotionnelle vient d'une formidable joie. Les retrouvailles du musicien Little Bob et de sa femme sont miraculeuses et montrées comme telles, mais de façon à faire entrer ce miracle dans le quotidien (cf. Analyse de séquence, p. 16). De même, l'intensité des retrouvailles de Marcel et Arletty, miraculeusement guérie, est modérée par l'humour que fait, là encore, intervenir Kaurismäki. Et pour dire le bonheur de l'enfant qui retrouve sa liberté, nul lyrisme larmoyant n'est nécessaire : on reste là aussi dans le quotidien, avec Marcel qui invite le Commissaire dans son monde, en lui offrant d'aller boire un coup dans un café. Une autre manière de « rentrer à la maison ».



## PISTES DE TRAVAIL

- Décrivez le quotidien de Marcel, son métier, ses habitudes.
- Quels sont les deux événements qui vont bouleverser son existence ?

Marcel change-t-il ses habitudes pour autant ?

- Repérez et commentez les points communs qui existent entre Arletty et Idrissa. La place qu'ils occupent, à tour de rôle, dans le quotidien de Marcel.
- Commentez le comportement des personnages dans les moments d'intensité émotionnelle, graves ou joyeux.

# Découpage séquentiel

## Pré-générique

1 - 0h0'00

Sur les cartons noirs portant les crédits du film, un train se fait entendre. À la gare du Havre, le cireur de chaussures Marcel Marx et son ami Chang voient arriver des voyageurs qui portent des baskets. Un seul client se présente, l'air louche. Lorsqu'il s'en va, Marcel et Chang le voient se faire tuer dans un règlement de comptes.



## Le monde de Marcel

2 - 0h02'38

Le générique commence. Marcel marche dans Le Havre, se fait chasser par le patron d'un magasin de chaussures, boit un verre au café, déambule sur les quais. Le titre *Le Havre* s'affiche. Arrivé dans sa rue (fin du générique sur « Un film de Aki Kaurismäki »), Marcel vole une baguette chez son amie la boulangère Yvette. L'épicier refuse de le servir. Chez lui, Marcel retrouve sa femme, Arletty, qui prépare le repas et propose à Marcel d'aller prendre l'apéritif. Restée seule, Arletty est prise de douleurs. Au café, Marcel dit à la patronne, Claire, qu'Arletty va bien. Il dîne avec elle mais elle ne mange rien. Pendant qu'il dort tranquillement, elle cire ses chaussures.

## Un enfant s'est échappé

3 - 0h10'55

Dans des hangars, un veilleur de bruit a perçu une présence humaine à l'intérieur d'un container. Au matin, le container est ouvert par la police, en présence du Commissaire Monet. Un groupe d'Africains est découvert. Un jeune enfant s'échappe. Le Commissaire Monet empêche un CRS de tirer sur lui.

## Le monde bouleversé de Marcel

4 - 0h14'28

Marcel travaille à la gare. Le journal que lit son client parle d'un réfugié en cavale. Pendant qu'il prend son casse-croûte sur le port, Marcel voit sortir de l'eau l'enfant noir échappé. Le Commissaire Monet arrive, l'enfant disparaît. Marcel dit n'avoir vu personne. Au café, la télévision parle du problème des réfugiés clandestins. En chemin vers la gare, Marcel achète un sandwich et une bouteille d'eau qu'il laisse dans un sac avec un billet, là où il avait vu l'enfant. En rentrant chez lui, des bruits laissent croire qu'il est suivi. À la maison, Arletty est malade. Marcel doit l'emmener à l'hôpital avec l'aide d'Yvette.

## Le danger pointe

5 - 0h23'15

En rentrant chez lui, Marcel découvre que l'enfant noir dort dans la remise. Il s'appelle Idrissa et veut rejoindre sa mère à Londres, apprend Marcel. À

l'hôpital, le docteur donne peu d'espoir à Arletty, qui préfère dire à Marcel qu'elle va bien. Au café, Claire se réjouit que Marcel lui donne de bonnes nouvelles d'Arletty. Repartant chez lui, Marcel constate, furieux, qu'Idrissa l'attendait dehors au lieu de rester caché. Un voisin les observe quand ils rentrent et appelle la police. Marcel parle de sa vie à l'enfant. Yvette apporte à manger.

## La solidarité s'organise

6 - 0h31'35

Dans un café, le Commissaire Monet conseille à Marcel de se méfier d'un de ses voisins. Yvette lui donne des baguettes et l'épicier de la nourriture. Après avoir parlé avec Idrissa, Marcel essaie de retrouver la trace du grand-père de celui-ci dans la communauté africaine du Havre. De retour chez lui, Marcel annonce à Idrissa qu'il va aller en visite. Il laisse l'enfant chez Yvette au matin.

## Le voyage à Calais

7 - 0h37'48

Après avoir appelé Arletty à l'hôpital, Marcel prend le bus pour Calais. Il se rend en taxi dans un camp de réfugiés, puis dans un centre pour clandestins où il rencontre le grand-père d'Idrissa, qui lui donne l'adresse de la mère de l'enfant à Londres.



## Cache-cache

8 - 0h44'51

Au Havre, Idrissa s'échappe de chez Yvette. À la gare, le voisin de Marcel le repère et appelle la police, mais Chang aide l'enfant à s'enfuir. Il est caché dans l'armoire quand Marcel rentre. À l'hôpital, Arletty demande à Marcel de ne pas venir pendant deux semaines car elle doit subir un traitement. Le Commissaire Monet reçoit des ordres du préfet, qui veut que l'enfant soit arrêté le plus vite possible. Le Commissaire enquête dans la rue de Marcel. Au café, Claire, qui le connaît, lui dit qu'elle aime beaucoup Marcel. À l'hôpital, Arletty reçoit une visite d'Yvette et Claire. Sur le port, la nuit, Marcel parle avec le marin Francis, qui lui dit que faire passer l'enfant à Londres coûterait 3000 euros. Le Commissaire observe de loin.

## La belle équipe

9 - 0h59'11

Claire suggère à Marcel d'organiser un concert avec Little Bob pour réunir l'argent. Mais Little Bob ne chante plus car sa femme Mimi l'a quitté. Marcel s'en va trouver celle-ci dans son magasin de fleurs. Elle accepte de revoir son Roberto (le vrai nom de Little Bob) s'il s'excuse. Dans un café, Marcel parle avec Roberto et fait entrer Mimi. Le couple se retrouve et retrouve aussitôt l'amour. Marcel s'éclipse.

## Le concert

10 - 1h03'09

Les affiches du concert de Little Bob sont placées partout. Chang vient chercher Marcel, qui croyait que le concert avait lieu le lendemain. Il envoie Idrissa à l'hôpital à sa place avec la robe jaune pour Arletty. Little Bob se produit sur scène, Marcel et Chang vendent les billets. La police arrive, Marcel s'en va avec la recette.



## La fuite

11 - 1h11'31

Le Commissaire Monet vient chez Marcel et lui fait comprendre qu'il devrait faire partir l'enfant. Quand la police arrive, Idrissa n'est plus là. L'épicier puis Chang le cachent dans une charrette. Marcel récupère l'enfant au port.

## La liberté

12 - 1h18'51

Marcel court avec Chang vers le bateau de Francis à qui il remet l'argent. Le commissaire Monet arrive et découvre Idrissa déjà caché dans la cale. Mais il ne dit rien et renvoie les policiers quand ceux-ci arrivent pour fouiller. Le bateau part avec Idrissa. Marcel invite Monet à prendre un verre.

## La vie

13 - 1h22'59

À l'hôpital, Marcel retrouve Arletty, miraculeusement guérie. Ils rentrent chez eux. Arletty remarque que le cerisier est en fleurs et annonce qu'elle va faire à manger.



## Générique de fin

14 - 1h26'40

# PERSONNAGES & ACTEURS

## Tableau de famille

### Un principe d'égalité

*Le Havre* est un film de personnages. En construisant un récit volontairement linéaire, Kaurismäki ne mise pas d'abord sur l'originalité et la force du scénario, mais sur ceux qui vont faire vivre cette histoire simple. Les personnages ne sont cependant pas ici beaucoup plus écrits que l'intrigue : la psychologie traditionnelle est rejetée, tout comme l'est la sophistication dramaturgique artificielle. Kaurismäki se contente souvent de quelques traits distinctifs : sur le papier, la plupart de ces personnages sont des esquisses. Ce qui leur donne vie, et importance, est une façon bien spécifique de les incarner et de les filmer, de les inscrire dans l'espace de la fiction. Ainsi, le choix des comédiens participe directement d'une écriture des personnages : au lieu de simplement faire appel à des professionnels, Kaurismäki choisit des compagnons de route, des amis, des personnes qu'il estime et admire. Il réunit sa famille de comédiens. La relation affective qu'il a avec chacun d'eux nourrit directement sa relation aux personnages et leur confère vérité, sensibilité et densité, quelle que soit leur place dans le film.

Kaurismäki a ici la sensibilité d'un portraitiste, d'un peintre. Il réalise un tableau d'ensemble et tout compte dans cette composition, même les figurants. Il faut, bien sûr, donner une structure à ce portrait de groupe, qui est donc construit en différents plans, de façon très classique. Mais la composition se veut (comme le propos) très égalitaire. Le recours à des patronymes français fameux est d'ailleurs réparti entre les différents plans. On notera que la chienne Laïka figure elle aussi au générique. Elle n'est pas une vedette de cinéma, elle n'a pas de dialogue, mais elle n'a pas besoin de cela pour devenir un personnage chez Kaurismäki.



### Au premier plan : Marcel Marx

C'est le personnage le plus écrit, celui sur qui on saura le plus de choses. Marcel et son interprète, André Wilms, viennent d'un autre film de Kaurismäki, *La Vie de bohème* (cf. Mise en scène et signification, p. 12). Son passé est brièvement évoqué lorsqu'il se présente à Idrissa, et dès sa première visite au café. « *Arletty m'a pris sous son aile protectrice. Elle n'a pas supporté de voir un homme dans la force de l'âge couché dans le caniveau* », dit

Marcel. « *Les étrangères voient les clochards sous un jour plus romantique* », sourit la patronne, Claire. Il faut retenir ici que Marcel, étant tombé bien bas, a pu s'en sortir grâce à la bonté d'une femme et à un sens de la solidarité qu'il saura à son tour montrer pour Idrissa. Son passé parisien explique aussi son originalité : le cireur de chaussures est un homme cultivé, qui avait rêvé de devenir écrivain. Unique en son genre, indépendant et franc-tireur (voir sa manière très personnelle de s'adresser à un responsable de l'administration pénitentiaire, lorsqu'il recherche le grand-père d'Idrissa), Marcel est aussi un homme d'équipe. Il aime l'atmosphère conviviale du bar, c'est lui qui réunit le musicien Little Bob et sa femme (cf. Analyse de séquence, p. 16) et permet à Idrissa de rejoindre sa mère. C'est aussi un homme de sentiments, amoureux de sa femme et trouvant le sens de sa vie dans ce bonheur conjugal. S'il a la première place dans le film, c'est parce qu'il est celui qui, par ses décisions, fait progresser le récit : il achète un casse-croûte qu'il laisse pour Idrissa sur les marches de l'escalier du port, devenant d'emblée son allié ; il part chercher des informations sur la famille de l'enfant, il organise la fuite de l'enfant. Mais Marcel ne se comporte pas en héros. Il a une place modeste dans la société et s'en satisfait : il regarde le monde au-delà des préjugés, de la compétition. En homme libre, fier de sa classe d'ouvrier (Marcel Marx, comme Karl Marx), capable de considérer la vie avec une certaine distance (comique à sa façon, tel Groucho Marx).

André Wilms est entré dans l'univers de Kaurismäki depuis *La Vie de bohème* et a également joué dans deux autres films du Finlandais, *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) et *Juha* (1999). Grand acteur et metteur en scène de théâtre, Wilms a fait partie du Théâtre National de Strasbourg (la ville où il naquit, en 1947), joué sous la direction de Jean-Pierre Vincent, Michael Grüber ou encore Heiner Goebbels. Au cinéma, où on l'a vu chez Étienne Chatilliez (*La Vie est en long fleuve tranquille*, 1988, *Tatie Danielle*, 1990) et dans de nombreux seconds rôles.

### Au second plan : Arletty, le Commissaire Monet et Idrissa. Le cercle de la menace.

Ces trois personnages sont liés à une menace, agie ou subie, et à un sentiment de peur. La maladie met en danger la vie d'Arletty. Idrissa pourrait être arrêté, par exemple par le Commissaire Monet. Ils ont aussi en commun le fait qu'on sait peu de choses sur leur histoire individuelle et qu'ils incarnent d'abord des valeurs morales (bonté, innocence, courage, obéissance ou désobéissance) et des sentiments (affection, peur, compassion). Leur place au second plan traduit un rapport assez direct avec l'action, le récit : la vie de Marcel est bouleversée par la disparition d'Arletty (envoyée à l'hôpital) et par l'apparition d'Idrissa (cf. dans Analyse du scénario, p. 5, les liens entre le parcours de ces deux personnages). Et tout le beau projet de Marcel pourrait être anéanti (ou sauvé) par le Commissaire Monet.



Arletty a le nom d'une actrice française célèbre pour sa gouaille. Elle semble pourtant une femme un peu effacée, peu bavarde. Mais elle est solide, plus forte face à la maladie que ne le serait peut-être Marcel (elle refuse qu'il soit informé du danger qu'elle encourt). On apprend, dans une scène au bar, qu'Arletty avait vécu avec un homme qui la battait. Elle a traversé des épreuves et trouvé un bonheur paisible : elle le montre à nouveau en guérissant et en retournant à sa vie heureuse avec Marcel. L'importance du personnage se manifeste par le choix de son interprète : la Finlandaise **Kati Outinen** est le visage le plus emblématique du cinéma de Kaurismäki depuis *Shadows in Paradise* (1986). Elle a obtenu le Prix d'interprétation féminine à Cannes pour *L'Homme sans passé* (2002).



Le Commissaire Monet semble n'être défini que par son apparence de corbeau ou d'épouvantail : dans un groupe où une harmonie reste possible, il est le point noir. Et il en est conscient, puisqu'il dit à Marcel : « *L'inconvénient dans mon métier est que personne ne nous aime* ». Il semble un exécutant, une machine, mais confiera aussi au protecteur d'Idrissa : « *Même si pour vous c'est difficile à croire, il y a un point sensible dans mon cœur* ». Ce que confirme son nom, qui est celui d'un peintre (cf. *Trésors du Havre*, p. 20). Ennemi possible, ami finalement, ce Commissaire ne montre vraiment sa part humaine qu'en dernière instance. Kaurismäki a fait jouer ce personnage tenu à distance par un comédien qu'il n'avait jamais dirigé, **Jean-Pierre Darroussin**. De la même façon qu'il prend en compte sa complicité avec les autres comédiens, le cinéaste met donc en jeu ici son absence de familiarité avec Darroussin, comme avec le genre d'homme qu'il interprète. Le comédien français se retrouve, du même coup, très éloigné des personnages sympathiques qu'il interprète chez Robert Guédiguian (*Marie-Jo et ses 2 amours*, 2002, *Le Voyage en Arménie*, 2006, *Les Neiges du Kilimandjaro*, 2011) ou dans des comédies populaires (*Le Cœur des hommes*, 2003, *Saint-Jacques... La Mecque*, 2005, *Dialogue avec mon jardinier*, 2007).

**Idrissa**, interprété par le non-professionnel **Blondin Miguel**, qui débute à l'écran, est au centre de l'histoire (tout ce qui se

passé est la conséquence de la situation dans laquelle il se trouve), mais garde dans le film la place d'un enfant dans un monde d'adultes. On sait peu de choses de sa vie, sinon que son père est mort et qu'il était professeur, et que sa mère vit déjà à Londres dans des conditions difficiles. Comme il le dit à Arletty, Idrissa est « arrivé en France par accident » et n'attend que de pouvoir retrouver sa route.



### Au troisième plan : Claire, Yvette et Chang. Le cercle de la protection.

C'est le cercle de la tendresse. De la tolérance. Des personnages sur lesquels on en sait encore moins mais qui participent directement à la vie du tableau grâce à leur lien avec Marcel, plus important que le reste. Ainsi, le fait que Claire soit la mère d'Yvette (une parenté évoquée dans la scène au bar où Marcel cherche à réunir de l'argent pour Idrissa) n'est pas utilisé, ou à peine lorsqu'on voit que les deux femmes sont venues ensemble rendre visite à Arletty à l'hôpital.



**Claire** est la patronne du bar, la confidente de Marcel, à qui elle ressert volontiers un verre, qu'il n'a pas les moyens de se payer, mais se réjouit de vider ! Elle dira son estime et son affection pour Marcel au Commissaire Monet, dans une scène qui nous apprend que le mari de Claire, arrêté par Monet, est mort en prison. Solitaire, habituée aux épreuves mais prenant la vie avec philosophie, la patronne du bar partage donc beaucoup avec Marcel. Elle est interprétée par l'actrice finlandaise **Elina Salo**, née en 1936 et très populaire dans les années 1950. Elle est devenue une des figures emblématiques de l'univers de Kaurismäki, qui l'a dirigée dans plusieurs films, lui donnant toujours une place de choix : dans le film muet qu'il réalisa, *Juha* (1999), il fit chanter à Elina Salo *Le Temps des Cerises*, et sa voix était la seule qu'on entendait.



**Yvette**, la boulangère, est une voisine de Marcel, à qui elle pardonne ses manies de chapardeur et qu'elle regarde avec beaucoup de douceur. C'est une solitaire elle aussi, mais qui semble passer son temps à aider les autres, fait à manger pour Marcel, conduit Arletty à l'hôpital et accueille Idrissa. **Évelyne Didi** est une comédienne de théâtre surtout, elle fait partie de la « bande de Kaurismäki » depuis *La Vie de bohème*.



**Chang**, interprété par le non-professionnel **Quoc-Dung Nguyen**, n'a pas un rôle très défini : associé de Marcel ou accompagnateur, en tout cas ami. Il est surtout là pour dédramatiser la question de l'étranger vivant clandestinement en France : cette situation, très menaçante dans le cas d'Idrissa, devient avec Chang presque une comédie, une histoire de papiers et d'identité qu'on utilise comme s'il s'agissait de tenir un rôle et qui ne prête pas à conséquence. En cela, Chang a bien sa place dans le cercle de la protection : son histoire est très rassurante. Et il sauve Idrissa à la gare, l'arrachant aux griffes du délateur.



### À l'arrière-plan : le docteur, le délateur, le musicien.

Dans ce film qui prend la tournure d'un conte, ce sont les bonnes et les mauvaises fées qui se penchent sur l'histoire. Là encore, le choix des interprètes est très important. Le musicien **Little Bob** a, bien sûr, clairement le rôle de la bonne fée : c'est grâce à lui que l'argent pour sauver Idrissa pourra être réuni. Le personnage se confond avec son interprète, puisque **Little Bob** (diminutif de Roberto, nom de famille : Piazza) existe vraiment et fait même partie des institutions du Havre (cf. Trésors du Havre, p. 20). Kaurismäki l'admire depuis sa jeunesse. **Le docteur Becker** semble d'abord une mauvaise fée, portant de mauvaises nouvelles, mais passe du bon côté : c'est le sauveur d'Arletty, celui en tout cas qui constate le miracle de sa guérison. Son nom, emprunté à un des cinéastes favoris de Kaurismäki (Jacques Becker) dit qu'on peut l'aimer quoi qu'il arrive, comme son interprète : le cinéaste, acteur, dessinateur et clown **Pierre Etaix**, qui travailla notamment avec Jacques Tati et reste un maître du burlesque à la française, comme acteur et comme réalisateur (on lui doit notamment le fameux *Yoyo*, 1965). Enfin, **le délateur** est la mauvaise fée du film, cherchant à précipiter le destin d'Idrissa en le faisant arrêter. Mais le choix de son interprète fait de ce terrible personnage un méchant de cinéma : **Jean-Pierre Léaud** est, lui aussi, présent ici au nom de l'admiration que Kaurismäki a pour lui. Le cinéaste a dirigé celui qui fut l'acteur fétiche de François Truffaut dans deux films, *J'ai engagé un tueur* (1990) puis *La Vie de bohème* (1991).

## PISTES DE TRAVAIL

- Les personnages du film de Kaurismäki sont traités de façon homogène. On pourrait amener les élèves à les classer comme un tableau de famille en définissant leur ordre d'importance et leur rôle. Au premier plan : Marcel Marx. Au second, le cercle de la menace avec Arletty, le Commissaire et Idrissa. Au troisième plan, le cercle de la protection : Claire, Yvette et Chang...
- Que savons-nous du passé de Marcel ? Bien qu'il organise la fuite d'Idrissa son comportement est-il celui d'un héros ?
- Quelles valeurs morales incarnent Arletty, le Commissaire Monet et Idrissa ? Donnez des exemples.
- À qui fait référence le nom du Commissaire (Monet) et celui de la compagne de Marcel (Arletty) ?
- Si le film est un conte, quel rôle y tiennent le musicien Little Bob et le délateur ?



# BANDE-SON

## Accords Finlande-France



Erik Lindström



Carlos Gardel



The Renegades

Dans ce film à la mise en scène dépouillée, les effets sonores sont très peu marqués, mais la bande-son s'anime régulièrement à travers d'étonnantes trouvailles musicales. Aki Kaurismäki est un passionné de musique, qui entretient des relations difficiles avec ce qu'on appelle la musique de film et n'a jamais voulu de bande originale, préférant l'idée du juke-box : une collection de morceaux déjà existants qu'il réunit et utilise à sa guise. Sa culture musicale lui permettant de faire des choix en accord avec l'atmosphère de chaque film. Mais aussi de revenir régulièrement à ses artistes favoris. Pour *Le Havre*, il a sélectionné des musiques qui reflètent l'univers du film, accompagnent ses moments les plus émouvants, et représentent aussi une rencontre entre son pays et le nôtre. Même la touche africaine (la chanson qu'on entend chez les réfugiés vivant face à la mer, à Calais) a ici une dimension finlandaise puisque c'est une composition du musicien Hasse Walli, né à Helsinki en 1948.

### Symphonie et sentiments

Une même musique se fait entendre (souvent légèrement en retrait, jamais ronflante) dans plusieurs scènes particulièrement dramatiques. Chronologiquement : les immigrants clandestins sont découverts et Idrissa prend la fuite – Marcel rentre, découvre qu'Arletty est malade et l'emmène à l'hôpital dans la camionnette d'Yvette – Mimi réapparaît devant son mari, Little Bob (cf. Analyse de séquence, p. 16) – Arletty réapparaît à l'hôpital devant Marcel, guérie. Cette musique symphonique est l'œuvre du compositeur finlandais Einojuhani Rutavaara, né à Helsinki en 1928 : le quatrième mouvement (*Apotheosis*) de sa 6<sup>e</sup> symphonie, *Vincentina*, dédiée à Vincent Van Gogh (le lien avec la France existe donc aussi dans la musique même). Il s'agit d'une composition récente (1992), mais d'esprit post-romantique. Son caractère à la fois solennel et lyrique magnifie les personnages et confère une grandeur à leurs émotions, filmées avec beaucoup de pudeur.

### Musette et chansons réalistes

Les airs d'accordéon typiques de l'ambiance musette française sont utilisés dans la plupart des scènes qui jouent dans le café de Claire (sans qu'on sache si la musique sort du juke-box qui s'y trouve). Mais aussi lorsque Idrissa échappe à la police, à la fin du film. C'est à la fois le penchant rétro du film qui s'exprime là et sa légèreté, son refus de dramatiser la situation (la fuite d'Idrissa aurait pu être accompagnée d'une musique à suspense). Pour cette tonalité entraînante, Kaurismäki a réuni des compositions du musicien finlandais Erik Lindström (né à Helsinki en 1922) et d'autres qu'on doit au musicien français Alain Chapelain, installé au Havre et né à Harfleur en 1967. Dans la même veine, de vieilles chansons réalistes sont également utilisées : la voix de Damia résonne pendant le trajet en bus jusqu'à Calais et après le départ d'Idrissa au port. Variation sur ce thème : dans une scène au café, on entend un tango chanté par Carlos Gardel (né à Toulouse en 1890), un des artistes favoris de Kaurismäki, qui a utilisé ses chansons dans plusieurs films.

### Rock

Le film s'ouvre et se clôt sur la chanson *Matelot* interprétée par The Renegades : un choix qui ramène au monde des marins, donc au port du Havre, mais aussi à la jeunesse de Kaurismäki, car les Anglais de The Renegades étaient très populaires en Finlande au début des années 60. Le réalisateur utilisa leur chanson *Cadillac* dans son premier film, *Crime et châtiment* (1983). Le rock a aussi ici des racines locales, avec Little Bob, institution havraise. La chanson qu'il interprète dans la scène du concert s'intitule *Libero* et raconte une histoire d'immigration : celle de son père, Italien venu en France, où il fut d'abord l'étranger. Comme Idrissa l'est à son tour, dans des circonstances différentes.

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Les affinités d'un cinéaste



### La séquence d'ouverture : déclaration d'intention

Une scène assez énigmatique à la gare du Havre ouvre le film de Kaurismäki. Marcel et Chang attendent l'arrivée d'un train : les passagers sont autant de clients potentiels. Mais ils portent tous des chaussures de sport en toile : rien à cirer, rien à gagner pour le cireur. Un homme s'approche : ses chaussures sont en cuir ! Marcel se met au travail et note, sans rien dire, que l'homme tient une mallette, attachée à son poignet par... des menottes. Soudain, d'autres hommes s'approchent, menaçants. Le client s'éloigne alors. Marcel et Chang le voient (hors champ) se faire tirer dessus. Kaurismäki donne ici des repères pour le film qui s'ouvre. Son personnage central sera Marcel : un homme qui a du mal à gagner sa vie et qui doit donc trouver des arrangements. On le verra voler son pain à la boulangère Yvette, qui lui dira « *Ton ardoise est plus longue que le fleuve Congo* ». Marcel n'est pas en règle. Comme le dit aussi Yvette, c'est un « *petit gangster* ». Le but de la séquence d'ouverture est de différencier un petit gangster comme Marcel d'un vrai : le client, dont la mallette est sans doute pleine d'argent, ce qui lui vaut d'avoir des tueurs à ses trousses. En utilisant des images qui ont le charme plaisant d'un film noir rétro (hommes en imperméables portant des lunettes noires), Kaurismäki pointe cependant avec sérieux un monde de rapaces, prêts à prendre la vie pour s'emparer d'un magot. Ces gangsters-là pourraient, tout aussi bien, être des symboles du capitalisme sauvage, où l'argent prime sur l'humain. Marcel représente un monde diamétralement opposé : celui où l'humain prime sur l'argent. Ses problèmes financiers ne sont pas là pour le caractériser comme faisant partie des pauvres (et jouer une note misérabiliste), mais pour nous faire entrer dans la logique d'une vie où l'on ne pense à l'argent que lorsqu'il vient à manquer. Où on s'accommode de ce qu'on a : on verra Marcel, dans un bistrot, commander « *une omelette nature, avec un seul œuf* » (une réplique digne du romancier Henry Murger, auteur de *Scènes de la vie de bohème*, cf. Infos, p. 20 ». Le manque d'argent peut inspirer de drôles de solutions, et ne pas provoquer que des ennuis mais, par exemple, le retour du musicien Little Bob sur scène ! **Le Havre** nous parle d'une capacité d'adaptation aux contingences, comme à la loi. Une loi qui est injuste : dans la séquence d'ouverture, Marcel se dépêche de partir après le règlement de comptes car, dit-il, c'est lui qu'on accuserait. Comme on s'en prendrait à Idrissa, le gamin innocent décrété hors-la-loi. Dans ce monde, les « petits gangsters » sont des coupables plus faciles à trouver que les grands.

Cette séquence d'ouverture annonce, enfin, le programme esthétique de tout le film. Chaque plan est ici compté : tout est précis, la mise en scène dessine l'espace de la scène tout en donnant un sens plein à chaque image (un plan sur les chaussures en toile des passagers résume toute la condition difficile du cireur de chaussures). Avec cette façon de filmer très dépouillée, très économe (pourquoi faire deux plans quand un seul suffit à dire ce qu'on veut dire ?), Kaurismäki se place clairement du côté de Marcel, du côté de l'art de faire pour le mieux avec peu de choses.

### Une réalité triplement stylisée

À l'image de la séquence d'ouverture, tout le film se caractérise par une manière de prélever, dans la réalité montrée, des plans choisis, construits, sans rien laisser au hasard. Ainsi, pour installer l'atmosphère du bar de Claire, Kaurismäki fait trois plans sur trois groupes de clients en pleine discussion. Ces hommes ont des « gueules » très expressives, très authentiques, mais la mise en scène joue une note opposée : la caméra est fixe, les plans sont composés, l'éclairage est plus sophistiqué qu'il ne le serait dans un café montré de façon vraiment quotidienne. L'intervention du cinéaste va souvent plus loin encore. Ainsi, dans toute la séquence qui montre l'ouverture du conteneur et la découverte des immigrés clandestins, Kaurismäki fait



des choix radicaux, comme il a pu l'expliquer : « Au début, dans mon scénario, j'avais écrit que le conteneur transportant les migrants était sale et qu'une partie des clandestins étaient morts dans la traversée. Mais je n'ai pas été capable de tourner cela et j'ai décidé de faire le contraire. Je les ai montrés vêtus de leurs plus beaux vêtements. Bref, j'ai dit merde au réalisme. Je les ai montrés comme des êtres humains dignes et forts, et non allongés par terre au milieu de leurs excréments, ce qui aurait sans doute été plus proche de la réalité après deux semaines dans un conteneur »<sup>1</sup>. On voit ici que la sensibilité personnelle du réalisateur le conduit vers un cinéma où la maîtrise formelle (maîtrise de ce qui est montré et de la manière dont cela est filmé) est un langage du respect, de la délicatesse. Kaurismäki ne laisse donc pas la réalité entrer telle quelle dans son film. Il la re façonne, lui imprime son style. Par sa mise en scène, par sa manière de cadrer cette réalité ou de représenter les personnages. Mais aussi, simultanément, par sa manière de faire jouer les acteurs. Sur cet aspect de son travail, le cinéaste a donné cet éclaircissement : « L'un des éléments les plus importants de mon inexistante formation de réalisateur a été un documentaire montrant Jean Renoir en train de faire passer des bouts d'essai à des acteurs. J'en ai retenu un bon conseil : d'abord dire le texte en entier, sans rien exprimer. Aucune nuance »<sup>2</sup>. On peut dire que Kaurismäki s'arrête là où la plupart des cinéastes commencent : les nuances, les intentions, il les évite, les combat. Les effets sont dans le texte, souvent assez soutenu et jamais banalement quotidien. Mais le jeu des comédiens garde un caractère brut, volontairement en rupture avec une interprétation réaliste. On est proche ici de l'atmosphère du cinéma muet, parce que les dialogues sont assez restreints et surtout parce que l'expressivité physique l'emporte sur la psychologie. Un exemple frappant : pour révéler qu'Arletty développe une maladie sans doute grave, Kaurismäki montre son actrice, Kati Outinen, le regard soudain fixe et fait un travelling avant sur elle, le mouvement de caméra semblant traduire une montée de la douleur. Puis il montre Arletty se tenant

le ventre et posant sa tête sur la table de cuisine, vaincue. C'est ici l'attitude, la gestuelle, qui sont utilisées pour styliser la réalité décrite (toujours avec ce sens de l'économie, de la condensation : en deux plans, tout est dit, de façon nette, forte, mais pas bavarde).

Enfin, le remodelage de la réalité est pris en charge par le travail sur les décors, les accessoires, les costumes parfois. À nouveau, la sensibilité personnelle de Kaurismäki entre en jeu : son désintérêt pour le monde moderne (tant du point de vue visuel qu'au niveau des valeurs) le conduit à filmer surtout les aspects les plus datés de la réalité présente. Ainsi, il n'est pas impossible qu'un commissaire de police roule encore, comme Monet, en R16 (modèle Renault de 1965), même si c'est peu vraisemblable. On n'est pas dans l'anachronisme, on le frôle. Les époques se mêlent. Le délateur utilise, chez lui, un téléphone en bakélite noir, vieux modèle. Mais appelle la police d'un portable quand il est à la gare. Sans faire un film d'époque (une reconstitution), Kaurismäki tient la réalité actuelle en respect, la canalise et la redessine à son goût. Tout ce qu'on voit ici reflète ses affinités personnelles, sur le plan du cinéma, de l'esthétique ou de la conception du monde.

### Le discours sur le présent

Le rapport distant avec la réalité va paradoxalement de pair avec un propos qui veut intervenir dans un débat d'actualité. Kaurismäki a été clair sur ce point : « Mon intention était de parler du sort des migrants qui quittent leur pays pour se réfugier en Europe »<sup>3</sup>. En fait, le cinéaste maintient aussi une certaine distance avec cette réalité-là. Du point de vue de la forme. Comme on l'a vu, il donne un caractère anti-naturaliste à la séquence de l'ouverture du conteneur : la présence des forces de l'ordre (CRS de la police nationale) prend un caractère plus symbolique que réaliste, tant la mise en scène emblématise la confrontation (des armes contre des gens démunis). Plus tard, Marcel voit ce titre à la une d'un journal que lit un client : « *L'un des réfugiés du conteneur en cavale / Armé et dangereux ?* »

*Des vastes recherches sont en cours/Des liens avec Al-Quaïda ?* ». Ici, une double mise à distance s'opère : l'information est écrite (ce n'est pas comme si Marcel la rapportait lui-même), l'humour s'invite comme une critique de la société (qui assimile forcément un réfugié à un terroriste). Même procédé lorsqu, dans le café de Claire, la télévision (qui ne marche à aucun autre moment) diffuse un reportage de France 3 Nord-Pas-de-Calais (crédit porté au générique final) sur le démantèlement de la « Jungle » de Calais, lieu de réunion des clandestins espérant partir pour la Grande-Bretagne. Une opération qui eut lieu en septembre 2009, sous l'autorité du Ministre de l'Immigration, Éric Besson (dont on entend la voix dans le reportage). Marcel regarde ce reportage avec Claire et Chang, qui racontera ensuite son expérience personnelle de l'immigration. Mais aucun commentaire direct n'est fait des images diffusées. Kaurismäki se garde précisément ici des « brèves de comptoir », des « discussions de café du commerce ». Il pointe une réalité qui existe, mais prend soin de ne pas transformer son film en un simple débat sur l'immigration et la situation des sans-papiers. Lorsque le Commissaire Monet est convoqué par un supérieur qui lui donne l'ordre d'agir efficacement, Kaurismäki nous laisse entendre une voix mais ne montre pas ce responsable de la police. Il met en scène un pouvoir abstrait, et aveugle. Le suspense qui entoure le personnage du Commissaire Monet porte précisément sur cette représentation critique (et là aussi stylisée) du pouvoir : Monet est-il le serviteur de cette loi sans visage, aveugle et donc injuste ? Son apparence anonyme et menaçante le laisse penser. Mais, peu à peu, l'image de Monet évolue. Finalement, on pourra en être sûr : sous l'habit sinistre du commissaire, il y a un homme. Et à partir du moment où il y a de l'humain, il y a de l'espoir.

### Humanité, solidarité et utopie

Plus qu'une réalité précise, et fugace, Kaurismäki met donc en scène des valeurs morales, éternelles. La séquence d'ouverture a montré cette volonté du cinéaste de faire d'emblée de son film une profession de foi : dans ce monde où l'on a perdu toute mesure (on tue pour de l'argent), il gardera, comme Marcel, sa ligne de conduite. Un sens de l'honnêteté flexible mais fondamental. Il rejettera la sauvagerie. Et se portera donc naturellement aux côtés de l'enfant Idrissa, perdu dans ce monde sauvage qui fait de lui une bête traquée. La ligne morale du film est très claire. Elle donne au récit la valeur d'une fable, d'un conte. Et fait des personnages des figures emblématiques. Marcel est un cireur de chaussures et aussi, plus encore, un représentant de l'humanité dans ce qu'elle garde de meilleur. Son métier l'ancre dans une réalité qui n'est plus vraiment la nôtre (voit-on encore des cireurs de chaussures se promener en ville ?), mais son sens de la solidarité peut tout à fait nous servir, au présent.

En donnant une telle importance à la dimension morale du film, Kaurismäki la grossit, la magnifie. Très consciemment, comme il l'a expliqué : « Je voulais mettre en avant les individus. En temps de crise, les traits de personnalité les plus nobles comme les plus ignobles se révèlent. Quand tout est perdu, les gens font preuve de solidarité et d'abnégation. Dans le film, j'ai fait exprès d'exagérer les grandes qualités de l'humanité, ces qualités qu'on ne voit plus très souvent de nos jours »<sup>1</sup>. Le cinéaste reste ici fidèle à un propos qu'il a développé dans d'autres films, puisqu'il déclarait, par exemple, au sujet de *Au loin s'en vont les nuages* (1996), « Il s'agit d'un film sur la solidarité, un terme qui est en voie de disparition dans le vocabulaire »<sup>2</sup>. On voit que la préférence esthétique pour le monde du passé (sensible dans le travail sur les décors)

se double d'une considération morale, nostalgie pour une société où le vivre-ensemble allait encore de soi, servait encore de socle. Kaurismäki idéalise peut-être ce monde d'avant la modernité, mais des sociologues donneraient sans doute raison à son constat d'une déperdition du lien humain (notamment à travers les nouveaux modes de communication, technologiques et virtuels). L'important n'est pas tant dans les fondements de la critique qu'on perçoit, mais dans le rêve fertile que le film offre de partager. Fertile en termes de cinéma : en installant un univers français passéiste, le finlandais Kaurismäki dit ici son admiration pour les grands cinéastes de chez nous qui ont toujours fait partie de son Panthéon : Jacques Becker, René Clair, Jean-Pierre Melville, Marcel Carné. Rêve fertile en termes politiques également. *Le Havre* montre en effet la solidarité comme une action concrète, que chacun peut mener avec ses moyens : la boulangère fait à manger pour Marcel et Idrissa, l'épicier donne des conserves gratuitement, tout le monde se relaiera pour conduire l'enfant jusqu'au bateau. C'est un « front populaire » qui s'organise, des gens modestes soutenus par un sens de l'entraide. Une utopie peut-être, mais une utopie à notre portée.

### Humour et sentiments

Terminons par un commentaire rapide sur ces deux notes que joue le film. L'humour s'invite dans les dialogues, d'une manière décalée, déconcertante parfois. Ainsi quand Marcel s'étonne qu'Arletty ne mange pas, elle ne dit rien de la douleur dont elle souffre mais explique seulement : « *Je suis passée chez Florence à midi, il y avait une marmite de cassoulet* ». Un mensonge qui semble presque burlesque. Kaurismäki n'est pas seulement conscient de montrer une réalité embellie : il s'en amuse même parfois, comme ici ou encore à l'hôpital. L'humour est aussi utilisé pour éviter le mélodrame. Au lieu d'évoquer sa souffrance, Arletty parle de cassoulet ! Les sentiments sont toujours ici retenus, tout en étant au centre de l'histoire : amour de Marcel et Arletty, de Little Bob pour sa femme (cf. Analyse de séquence, p. 16), affection de tous pour Idrissa. Mais, peut-être exprimant là sa fibre nordique, Kaurismäki lutte naturellement contre le sentimentalisme. Il tient les émotions comme il tient ses plans.

1) *Courrier international*, n°1102, 15 décembre 2011.

2) Peter Von Bagh, *Kaurismäki*, Éditions Cahiers du cinéma, 2006.

3) *Le Figaro*, 18 mai 2011.





## PISTES DE TRAVAIL

- Que vous évoque la séquence en ouverture où Marcel et Chang assistent en spectateur au meurtre d'un homme, une mallette attachée à son poignet ? Comment se rattache cette scène au reste du film ? Faire le rapprochement avec la séquence qui voit Marcel voler du pain à la boulangerie. Penser à la place de l'argent dans notre société.
- La date sur le journal local indique que les faits se déroulent en 2007. Répertoirez les objets, les accessoires et les décors du film qui appartiennent à d'autres époques.
- Les immigrés clandestins découverts dans le conteneur sont habillés de « leurs plus beaux vêtements ». Cette représentation vous paraît-elle crédible ? À la place du réalisateur, comment auriez-vous représenté les clandestins ?
- Définissez l'interprétation des comédiens, la trouvez-vous réaliste ? Si le film était muet resterait-il compréhensible ? Si oui, pourquoi ?
- À travers son rapport distant avec la réalité et la modernité, quel regard Kaurismäki pose sur notre époque ?
- Comment se manifeste l'humanité et la solidarité pour le jeune clandestin ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Triomphe de l'amour et de Marcel

### Séquence 9 (0h 59'11 à 1h 03'08)

Cette séquence reprend, sous forme de miniature, le mouvement d'ensemble du film. On part d'une réalité où la difficulté est concrète : l'argent manque, Marcel n'en a pas (c'est la première chose qui nous est dite sur lui au début du film), et il ne peut payer 3000 euros pour faire passer Idrissa à Londres. Mais, en dépit de cette difficulté bien réelle, le bonheur l'emporte, ce qui ne va pas sans une sorte de petit miracle. À la fin du film, Arletty est guérie, la lumière des fleurs blanches d'un cerisier l'accueille dans la vie. Ici, la lumière (d'un spot allumé comme sur une scène de théâtre) se pose sur deux amoureux réconciliés : le musicien Roberto (Little Bob) et sa femme Mimie. L'espoir renaît pour eux, et donc pour Marcel, qui, en sauvant ce couple, s'est assuré la participation de Little Bob pour un concert, a ainsi résolu son problème d'argent et a, par conséquent, sauvé également la situation d'Idrissa, qui pourra partir à Londres.

Dans des décors très emblématiques de l'inspiration du film (deux bars dans une séquence de trois minutes !), Kaurismäki montre son art de la concision, lié à un usage répété de l'ellipse. Mais il déploie aussi une mise en scène inventive, guidée par des choix originaux et forts. Chacun des trois temps de cette séquence repose sur un rapport particulier au texte, aux dialogues, et sur une manière de filmer spécifique.

### 1 - Réalisme

Dans le café de Claire (plans 1 à 7), on est dans la conversation « de bistrot », l'échange informel, auquel chacun participe. La solidarité s'exprime (Claire et Chang proposent d'aider avec leurs petites économies), une idée surgit (Claire suggère à Marcel d'organiser un concert de soutien avec Little Bob), une information capitale est donnée par les clients du café (Little Bob ne chante plus depuis que sa femme Mimie l'a quitté). Tout ce qui est dit est important, mais rien n'est dit avec importance. La tonalité réaliste domine, ce que soulignent les choix de mise en scène : une construction simple et classique de l'espace. Un gros plan sur Marcel (en 1 et 3), un plan large montrant le bar avec Marcel, Claire et Chang (2) et un plan très semblable, mais qui fait apparaître dans le miroir accroché au mur le reflet des deux clients (4) qui vont prendre la parole (5), les plans 6 et 7 reprenant des valeurs précédentes (large puis serré sur Marcel).

### 2 - Théâtralité

La deuxième partie (plans 8 à 11), chez la fleuriste Mimie, se distingue par des partis pris opposés. Le silence est très marqué (le plan 9 est un tableau muet, dans le plan 10 apparaît Idrissa, qui ne dit pas un mot). Cela donne une valeur solennelle aux mots (pourtant simples) que prononce Mimie : « *D'accord, mais seulement si Roberto s'excuse* ». On abandonne le naturel pour une théâtralité marquée, à laquelle renvoie la posture des acteurs. La mise en scène accompagne ce changement de registre : elle ne construit pas l'espace, mais le montre frontalement, aussi bien

à l'extérieur (plan 8) qu'à l'intérieur (plan 9), avec un décor dépouillé, beaucoup moins quotidien que celui de la première partie.

### 3 - Mélange des genres

La troisième partie, dans le bar où Marcel retrouve Little Bob (plans 12 à 20), mêle cette fois réalisme et stylisation. L'entrée en matière de Marcel (plan 17) est une tirade aussi pleine d'effet que s'il s'agissait d'une lettre lue à voix haute : « *Cher Monsieur Bob, j'ai conscience que vous avez eu des conflits avec votre femme, mais j'ai mes raisons pour organiser un gala de bienfaisance à la mode. J'ai besoin de votre aide, cher Monsieur* ». La mise en scène joue à la fois sur une construction réaliste de l'espace et sur des effets marqués. Effets sur le personnage de Little Bob, montré de profil dans l'ombre (plan 13) ou de dos (plan 15), de façon à intensifier sa présence et à rendre son approche intimidante (le projet de Marcel n'est pas gagné). Fluidité naturelle des mouvements qui accompagnent Marcel jusqu'au bar : travelling latéral droit jusqu'à la porte d'entrée (plans 14a à 14b), raccord dans le mouvement entre le gros plan sur lui (16) et son avancée dans le café (17). Ce mouvement sera repris pour l'entrée de Mimie (plan 19a à 19b), qui vient prendre la place de Marcel au bar, celui-ci se reculant : l'éclairage fait alors sortir Little Bob de l'ombre (plan 20). Comme une illumination qui dit la renaissance du jour. La fin de la noirceur.

### 4 - Le choix des ellipses

Toute la séquence est guidée par une volonté de donner au récit vivacité et singularité. L'usage de l'ellipse est pour cela essentiel. Plan 1 : Marcel dit seulement « *C'est une somme énorme !* ». On comprend qu'il a déjà expliqué à Claire et Chang à quoi correspondait cette somme. Plan 8 : la devanture du magasin de fleurs de Mimie. Marcel, qui demandait au plan 7 « *Où peut-on la trouver, cette Mimie ?* », a donc eu un éclaircissement (non précisé). Plan 9 : le silence suggère que des choses ont déjà été dites (Marcel a expliqué son projet), qu'on attend une réponse (qui viendra au plan 11). Plan 10 : nulle explication inutile sur la manière dont Idrissa, qui n'était pas au café, s'est joint à Marcel (ce n'est pas le sujet). Plan 12 : les cinq verres vides (de vodka, sans doute) montrent que Little Bob a déjà passé un certain temps au café, et racontent le chagrin de cet homme seul. Plan 20 : l'effet de lumière est également une forme d'ellipse, exprimant les sentiments que se portent les personnages, sans qu'ils aient besoin de les dire. Cet effet dit le triomphe de l'amour et celui de Marcel, qui s'éclipse modestement.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14a



14b



15



16



17



19a



19b



20



Welcome

## Nouvelles migrations à l'écran

À travers le personnage d'Idrissa, Kaurismäki soulève une question d'actualité que beaucoup d'autres réalisateurs ont eu à cœur de traiter.

### Documentaires

Le cinéaste Sylvain George a filmé pendant plusieurs années les migrants arrivés dans la ville de Calais, avec l'espoir de traverser la Manche et de gagner le Royaume-Uni : un regard direct, livré sans commentaires dans un film en noir et blanc de deux heures et trente minutes, *Qu'ils reposent en révolte* (2010). Ici, la confrontation avec une réalité brute devient méditation sur les valeurs d'une société où des situations inhumaines s'installent, ne trouvant pour réponse que la répression. « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? », semble nous dire Sylvain George, qui convoque la poésie pour tenter de soulever des questions plus profondes que celles des journaux télévisés. Plus traditionnel mais passionnant également, le documentaire *Les Arrivants* (2009), réalisé par Claudine Bories et Patrice Chagnard, nous entraîne dans un centre d'accueil pour les familles demandeuses d'asile : quel a été le parcours de ces étrangers arrivés souvent illégalement en France ? Quelle vision ont-ils de ce pays où ils cherchent leur salut ? Quelle aide peut leur être apportée, selon quelles règles ? On est ici dans le plus concret, là où une solidarité peut tout changer, mais aussi là où le principe de réalité vient s'opposer à des attentes souvent irréalistes. À l'espoir d'une vie meilleure se mêle une part de rêve, condamnée à la désillusion.

### Fictions françaises

De nombreux films ont intégré la réalité de l'immigration à des constructions romanesques. On en retiendra trois. Tout d'abord, *Welcome* (2009) de Philippe Lioret, où un surveillant de piscine de Calais vient en aide à un jeune Kurde, qui veut traverser la Manche à la nage. Un film en prise avec une réalité décrite de façon précise (la jungle de Calais, évoquée dans *Le Havre*, le rôle des passeurs), et qui soulève frontalement un débat de société : le maître nageur (interprété par Vincent Lindon) est convoqué au commissariat, accusé d'avoir enfreint l'article L 622-1 de la loi, condamnant à cinq ans d'emprisonnement et 30 000 euros d'amende tout citoyen qui aurait aidé une personne en situation irrégulière. En matière d'immigration, la politique des États se mêle donc aussi de liberté individuelle, comme on le comprend dans le film de Kaurismäki à travers la situation délicate de Marcel, pratiquement dans l'illégalité parce

qu'il apporte un soutien à un enfant clandestin. Un film mêle directement la question des sans-papiers et celle de l'enfance : *Les Mains en l'air* (2010) de Romain Goupil. Des gamins de dix ou onze ans s'y unissent pour défendre une copine de classe, menacée d'expulsion parce qu'elle est tchétchène. Ici, le discours se veut militant mais avec légèreté, comme une invitation à la résistance, à un combat pour les droits de l'Homme mené en toute innocence, au nom de l'amitié tout simplement. Comme chez Kaurismäki, le positivisme du conte a valeur d'espoir et d'encouragement. Enfin, on notera que même une comédie grand public, *Mes héros* (2012) de Éric Besnard, reprend ce motif : un enfant noir menacé d'expulsion y retrouve le bonheur auprès d'une famille d'accueil improvisée. Une version très simplifiée d'un problème de société devenu familier, et donc susceptible d'être dédramatisé.

### Un monde d'exilés

De nombreux films étrangers abordent les questions de l'immigration, à travers des situations spécifiques. Deux exemples semblent particulièrement importants. *Terraferma* (2011) de l'Italien Emanuele Crialesi oppose, sur l'île de Lampedusa, la situation des touristes blancs et celles des réfugiés noirs, qui s'échouent là, presque morts au terme d'une longue traversée depuis l'Afrique. Tourné au Mexique, *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga raconte le parcours d'adolescents qui tentent de gagner les États-Unis, affrontant tous les dangers de la condition de clandestins, traqués par la police mais aussi visés par des gangs violents, liés au racket et à la prostitution. Un monde de rapaces et de proies, une autre jungle.



Terraferma



Le Quai des Brumes

## Trésors du Havre

Le film de Kaurismäki est plein de clins d'œil et d'hommages à ceux qui firent, bien avant le cinéaste finlandais, le renom de la sous-préfecture de la Seine-Maritime.

Au générique de fin, figurent les réalisations de l'architecte Auguste Perret (1874-1954), chargé de la reconstruction du Havre après les bombardements de 1944 : le centre-ville historique, l'Église Saint-Joseph et l'Hôtel de Ville. Cet ensemble de constructions a été inscrit au patrimoine de l'UNESCO en 2005.

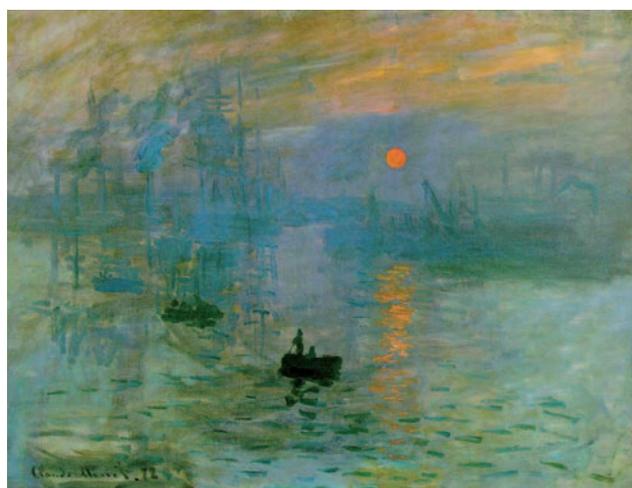
Le Havre apparaît assez régulièrement au cinéma. Récemment, on en a vu de nombreux aspects dans *La Fée* (2011) de Dominique Abel, Fiona Gordon et Bruno Romy, et surtout dans le film de Lucas Belvaux *38 Témoins* (2012). L'architecture du centre-ville y est utilisée, un peu comme chez Kaurismäki, pour sa rigueur qui confine à la raideur, à la dureté, suggérant une difficulté à trouver un épanouissement, un lien humain (c'est là que Marcel est chassé). Mais le film qui a rendu célèbre le décor naturel de la ville date d'avant la Deuxième Guerre mondiale : c'est *Le Quai des Brumes* (1938) de Marcel Carné, d'après le roman de Pierre Mac Orlan, qui n'était pourtant pas situé au Havre. L'écrivain apprécia cette transposition car il connaissait la ville et l'avait évoquée dans *La Chanson de Margaret*, où est même cité le quartier où fut tourné le film de Kaurismäki : « C'est rue de la Crique que j'ai fait mes classes, au Havre dans un star tenu par Chloé [...] Mon Dieu ramenez-moi dans ma belle enfance, quartier Saint-François au Bassin du Roi ». Dans son livre, *Chansons pour accordéon*<sup>1</sup>, Mac Orlan a commenté son propre texte : « Le mot star était un mot nettement havrais [...] On désignait ainsi des petits bars où l'on chantait, et dont l'accès était facile ». Il insiste sur cette figure typique qu'on retrouve dans le film de Kaurismäki à travers le personnage de Claire : « La barmaid dirigeait le bar : elle en était l'âme, et sa présence derrière le comptoir [...] apportait un caractère qui aujourd'hui a totalement disparu ». En 1899, Toulouse-Lautrec, qui visitait souvent la ville, y peignit le portrait d'une barmaid, intitulant son tableau « L'Anglaise du star au Havre ».

La peinture est saluée dans *Le Havre* à travers le nom du commissaire de police interprété par Jean-Pierre Darroussin et baptisé Claude Monet. Né à Paris en 1840, le vrai Claude Monet vécut à partir de 1845 au Havre. C'est là qu'il affirma son talent, aidé par le peintre Eugène Boudin (1824-1898), natif de Honfleur et qui fut inspiré à de nombreuses reprises par des vues du Havre. Le tableau le plus fameux reste celui de Monet,

*Impression, soleil levant*. Peint en 1872 et représentant le vieux port de la ville, il fut exposé en 1874 et provoqua des réactions incrédules ou moqueuses chez les critiques qui le jugèrent brouillon, voire inachevé. L'un d'eux utilisa avec dérision le mot *impression*. Le terme resta, baptisant un mouvement capital de l'histoire de la peinture : l'Impressionnisme. Dans son texte sur Le Havre, Pierre Mac Orlan salue la mémoire de deux autres peintres liés à la ville, Raoul Dufy (1877-1953) et Georges Braque (1882-1963).

Enfin, à travers le personnage de l'authentique rocker Little Bob, c'est la culture musicale contemporaine de la ville qui est convoquée dans le film de Kaurismäki. Sous l'influence anglaise, tout juste de l'autre côté de La Manche, Le Havre est devenu, dans les années 1970, une ville très prisée pour sa scène musicale marquée par le rock. C'est en 1974 que fut créé le groupe Little Bob Story, dont le fondateur est le Roberto Piazza du film de Kaurismäki. Dans une interview parue dans le quotidien finlandais *Helsingin Sanomat*, le musicien a rappelé que le rock ne fut pas toujours apprécié, même dans cette période des années 1970 qui semble aujourd'hui légendaire, concluant : « Avant, tout le monde détestait Le Havre. Maintenant, tout le monde l'aime ».

1) Éditions de La Table Ronde, 2002.



Claude Monet : *Impression, soleil levant*, huile sur toile.

## Bibliographie

- Peter Von Bagh, *Kaurismäki*, Éditions *Cahiers du cinéma*/Festival de Locarno, 2006.
- Aki Kaurismäki, *Revue Contre Bande*, n°5, CRE, Panthéon-Sorbonne, 1999.
- Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Gallimard, collection Folio classique, 1988.

## Vidéographie

- Les films de Kaurismäki sont édités en France par Pyramide Vidéo.
- Un coffret rétrospectif « Tout Aki, 25 ans de cinéma » a été publié en 1988, mais n'est plus commercialisé actuellement. De nombreux films, notamment *Le Havre*, restent disponibles en dvd unitaire, toujours chez le même éditeur.

## L'influence des Scènes de la vie de bohème

*Scènes de la vie de bohème*, roman d'Henry Murger (1822-1861), publié en 1851, et connu pour avoir inspiré le livret d'un opéra très populaire de Puccini (*La Bohème*), est un des livres préférés de Kaurismäki. Le cinéaste en a donné une adaptation en 1992 avec *La Vie de bohème. Le Havre* fait resurgir plusieurs visages de ce film, en premier lieu celui de Marcel, interprété par André Wilms. Le lien avec le livre de Murger peut sembler cette fois anecdotique, seulement ravivé superficiellement à l'occasion d'un nouveau tournage en France. Mais un rapprochement plus fort, plus essentiel, doit être fait.

Kaurismäki ne se contente pas de faire référence à sa propre adaptation à travers le personnage de Marcel et son interprète. Il reprend dans *Le Havre* le motif fondamental du roman de Murger : le manque d'argent. Les différents épisodes de cette chronique du quotidien d'un groupe d'artistes sont en effet liés entre eux par la difficulté à laquelle ces amis de la bohème sont toujours ramenés : trouver quelques sous, gagner de quoi vivre. Ce motif réaliste est surtout un principe de récit : chercher comment s'en sortir financièrement, c'est à chaque fois toute une histoire. Dans *Le Havre*, c'est bien la question de l'argent qui lance le récit : à la gare, Marcel ne trouve pas de clients – dans la rue, le responsable d'un magasin de chaussures le chasse (l'empêchant de gagner quoi que ce soit) – quand Marcel rentre, Arletty met la petite recette de la journée dans une boîte et lui tend un billet en lui disant d'aller prendre l'apéritif mais de ne pas tout dépenser. On entre dans le quotidien que montre le film par le biais des soucis d'argent. Cette logique est reprise plus tard pour lancer le récit du « sauvetage » d'Idrissa : aider l'enfant à rejoindre sa mère devient l'histoire d'une somme de 3 000 euros à réunir (cf. Analyse de séquence, p. 16).

Avec *Le Havre*, Kaurismäki s'offre aussi une variation sur l'épisode le plus fameux de *Scène de la vie de bohème* : la mort de l'adorable coquette Mimi. Dans le roman de Murger, elle meurt à l'hôpital et son amoureux est averti, avant qu'on lui apprenne, quelques jours plus tard, qu'une erreur a été faite : Mimi vit encore ! L'amoureux s'empresse d'aller la rejoindre, mais, entre temps, la maladie a finalement emporté Mimi pour de bon. C'est beaucoup ce que raconte Kaurismäki avec le personnage d'Arletty, mais en s'arrêtant avant la dernière et fatale péripétie : dans *Le Havre*, lorsque Marcel revient à l'hôpital, il trouve un lit vide : Arletty est morte. Mais il découvre qu'elle vit encore et peut rentrer avec elle à la maison. Le film de Kaurismäki dit là son ambition : être une consolation. Dans un monde difficile, consoler un enfant perdu loin des siens. Et consoler Henry Murger lui-même : à l'écrivain qui avait laissé la tragédie gagner son récit, offrir l'espoir avec une Mimi-Arletty ressuscitée. Il ne s'agit donc pas ici d'adaptation littéraire au sens strict, mais surtout d'un lien qu'un artiste cinéaste noue avec un artiste écrivain, exprimant une communauté d'âme, une fraternité (autre mot essentiel pour tout le film). La relation de Kaurismäki avec les écrivains a toujours

■■■

été forte. En 1985, il dédiait son second film, *Calimari Union*, « Aux spectres de Baudelaire, Michaux et Prévert qui planent encore sur cette terre ». La même intention se retrouve ici avec Murger. Le cinéaste et l'écrivain sont même liés par leurs styles respectifs, explique le Finlandais Peter von Bagh : avec son roman, Murger montrait « La dignité apportée aux parias par l'utilisation d'une langue littéraire »<sup>1</sup>. De même, Kaurismäki apporte ici à des personnages déclassés socialement la noblesse d'un film à la beauté hiératique, rejetant le langage cinématographique ordinaire.

1) *Kaurismäki* par Peter von Bagh, Éditions *Cahiers du cinéma*.

## Presse

### Le meilleur film de Kaurismäki

« Avec *Le Havre*, Aki Kaurismäki affirme son style minimaliste, à la fois mélancolique et sarcastique. La magie opère toujours. Grâce aux thèmes qu'il aborde et aux émotions qui s'en dégagent, *Le Havre* est un mélange inédit. Kaurismäki présente un film montrant la froideur du monde, mais qui refuse d'abdiquer face à elle. [...] Kaurismäki ne s'intéresse pas uniquement à la vie des immigrants clandestins. Le courageux Idrissa sort grandi de son expérience, mais le film porte davantage sur les efforts fournis par Marcel. Idrissa est une sorte de symbole qui permet à un groupe d'ouvriers français de se serrer les coudes. Tourner à l'étranger a donné l'occasion à Kaurismäki de hausser son niveau. *Le Havre* est sans conteste son meilleur film. Après avoir quitté les environs de Helsinki, qu'il a explorés de long en large, le réalisateur a trouvé un nouveau paysage intemporel qu'il agrémenté de détails colorés. »

Extrait d'un article de Matti Rämö publié dans le quotidien national finlandais *Helsingin Sanomat* et paru en français dans *Courrier international* du 15 décembre 2011.

### Une France de cinéma

« Aki Kaurismäki adore les paradoxes. Il en a donné une nouvelle preuve lors du dernier festival de Cannes. Alors qu'il présentait à la presse son nouveau film, pétri de culture hexagonale et dialogué dans un français impeccable mais légèrement compassé, il a précisé qu'il ne maîtrisait pas notre langue et ignorait tout des villes françaises, en particulier du Havre, jusqu'à ce qu'il y implante son tournage. Je ne crois pas que Kaurismäki affichait cette prétendue inculture par goût de la provocation, mais plutôt parce qu'elle servait son projet. En bon cinéaste européen qui connaît ses classiques, il laissait entendre que la France qu'il connaît et habite en imagination est une France de cinéma. C'est un pays où les inspecteurs portent imperméable, chapeau et gants noirs comme dans les films de Melville ; où les femmes s'appellent Arletty et les hommes Becker ; où l'on boit des ballons de blanc et des calvas sur le zinc comme chez Grangier ; où l'épicier pousse une charrette des quatre saisons sortie tout droit d'un scénario de Prévert ou d'un film de Feyder. Bref, c'est une France débonnaire et pleine d'humanité dont l'art de Kaurismäki consiste à nous demander ce que nous en avons fait, et, d'une certaine manière, si nous ne lui avons pas tourné le dos. »

Pascal Binétruy, *Positif*, décembre 2011.

### Pour la langue française

« [...] Kaurismäki travaille une matière en particulier, celle du langage. Entre la diction très théâtrale d'André Wilms, l'accent à couper au couteau de Kati Outinen ou le parler droit et enfantin de Blondin Miguel (dans le rôle d'Idrissa), la langue française est comme un objet sonore malléable, vivant et multidimensionnel mais qui se doit de toujours respecter une justesse et une précision grammaticale. Cette ligne imperturbable, qui donne lieu à quelques séquences quasi-surréalistes permet à Aki Kaurismäki d'affirmer avec vigueur une sorte de foi absolue en plusieurs valeurs ances-



trales. La langue française est un avatar de l'humanisme, semble nous dire le cinéaste : subissant des assauts de toutes parts, il lui reste toujours la possibilité de rester debout, tant que des citoyens exercent leur droit à la vigilance. »

Damien Leblanc, *Fluctuat.net*

### La foi dans l'humanité

« Raymond Queneau se demandait un jour pourquoi les gens qui aiment les carottes ne leur disent jamais "Je t'aime". Chez Aki Kaurismäki, les personnages seraient plutôt du genre à contredire Queneau. Ils ne vantent pas leurs propres mérites, n'affirment pas leurs intentions ou leur idéal du moi avec forfanterie. Ils préfèrent en général exprimer directement et sobrement leurs sentiments à l'égard des autres, de la vie, du monde. Exemple : "J'aime boire un peu d'alcool, le soir. Je trouve que cela aide l'homme à exprimer le meilleur de lui-même", explique Marcel Marx (à peu près en ces mots), le héros, à un jeune garçon noir sans papier. Puis les personnages agissent en conformité avec ces mêmes sentiments sans barguigner. Exemple subséquent : Marcel boit un verre de vin rouge. Ne se perd pas en considérations esthétiques sur la robe du vin. Se tait. Fin de plan. [...] *Le Havre* donne au spectateur, au moins momentanément, la foi dans l'humanité et ses ressorts d'énergie, de renaissance, de générosité. Sans niaiserie, sans illusions, sans sentimentalisme mou. Mais tant qu'un personnage d'épicier pourra affirmer "J'aime la société", il restera toujours un peu d'espoir. »

Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles*, 21 décembre 2011.

### Un cinéaste un peu peintre

« C'est la première fois que Kaurismäki confronte ainsi son univers de fable à une forme d'actualité brûlante : la France d'aujourd'hui, avec sa répression, ses centres de rétention, ses clandestins traqués. Le Finlandais n'a pas pris pour autant un habit de militant. Il reste ce drôle d'artisan artiste qui se décale pour dépeindre le monde de manière burlesque. Un peu poète, un peu peintre – à l'image de son Marcel, qui a l'air de trimpler un chevalet dans son barda. Lui aussi se tient à l'écart, du moins jusqu'à sa rencontre avec Idrissa. La perdite de ce gamin le pousse à l'offensive. La tâche est ardue, les pièges sont multiples. Comme à son habitude, Kaurismäki décrit un monde cruel, mais, à la différence de ses autres films, ici les méchants, tapis dans l'ombre comme ce délateur (Jean-Pierre Léaud), sont moins efficaces. Ce qui domine, c'est l'élan inattendu et spontané de solidarité clandestine. De l'épicier à la boulangère, chacun y va de son petit geste. La ruelle où se niche la bicoque de pêcheur de Marcel est un petit théâtre en soi. Chaleureux. Protecteur. Une bulle de cinéma. »

Jacques Morice, *Télérama*, 21 décembre 2012.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Le Havre</i>
<b>Titre français</b>	<i>Le Havre</i>
<b>Production</b>	Sputnik, Pyramide Productions, Pandora Productions, Arte France Cinéma, ZDF/Arte
<b>Coproduction</b>	
<b>Producteurs délégués</b>	Fabienne Vonnier, Reinhard Brundig
<b>Réalisation et scénario</b>	Aki Kaurismäki
<b>Image</b>	Timo Salminen
<b>1<sup>er</sup> assistant-réalisateur</b>	Gilles Charmant
<b>Chef électricien</b>	Olli Varja
<b>Scripte</b>	Malla Hukkanen
<b>Montage</b>	Timo Linnasalo
<b>Son</b>	Tero Malmberg
<b>Décors</b>	Wouter Zoon
<b>Costumes</b>	Fred Cambler
<b>Maquillage</b>	Valérie Théry-Hamel
<b>Régie</b>	Claire Langmann
<b>Interprétation</b>	
<i>Marcel Marx</i>	André Wilms
<i>Arletty</i>	Kati Outinen
<i>Monet</i>	Jean-Pierre Darroussin
<i>Idrissa</i>	Blondin Miguel
<i>Claire</i>	Lina Salo
<i>Yvette</i>	Évelyne Didi
<i>Chang</i>	Quoc-Dung Nguyen
<i>Épicier</i>	François Monnié
<i>Little Bob</i>	Roberto Piazza
<i>Docteur Becker</i>	Pierre Etaix
<i>Dénonciateur</i>	Jean-Pierre Léaud
<b>Année</b>	2011
<b>Pays</b>	Finlande, France, Allemagne
<b>Distribution Finlande</b>	Future Film
<b>Distribution France</b>	Pyramide Distribution
<b>Film</b>	35 mm, couleur
<b>Format</b>	1,85 : 1
<b>Durée du film</b>	1h33
<b>Visa</b>	124875
<b>Sortie en France</b>	21 décembre 2011
<b>Récompenses</b>	
	– Mention spéciale du Prix du Jury œcuménique, Cannes 2011
	– Prix de la critique internationale Fipresci, Cannes 2011
	– Prix Louis Delluc 2011
	– Jussi du cinéma finlandais 2012 (prix national, équivalent des César français)
	Meilleur film
	Meilleur réalisateur
	Meilleur scénario
	Meilleure image
	Meilleur montage
	Meilleure actrice dans un second rôle, Elina Salo

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.



[www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général

