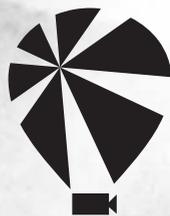




# ÉCLATS DU MÉLODRAME

LE CAHIER  
DES ENSEIGNANTS



FESTIVAL DES 3 CONTINENTS  
nantes

## SOMMAIRE

- 4 ÉCLATS DU MÉLODRAME**  
Introduction de Jérôme Baron
- 
- 6 THE LUNCHBOX** de Ritesh Batra  
Dès la 5<sup>ème</sup>
- 13 ENAMORADA** d'Emilio Fernández  
Dès la 4<sup>ème</sup>
- 20 L'ASSOIFFÉ** de Guru Dutt  
Dès la 4<sup>ème</sup>
- 27 ROUGE** de Stanley Kwan  
Dès la 3<sup>ème</sup>
- 31 SŒURS DE SCÈNE** de Xie Jin  
Dès la 3<sup>ème</sup>
- 36 INSIANG** de Lino Brocka  
Dès la 2<sup>nde</sup>
- 40 NUAGES FLOTTANTS** de Mikio Naruse  
Dès la 2<sup>nde</sup>
- 47 L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI** de Kenji Mizoguchi  
Dès la Terminale
- 
- 51 BIBLIOGRAPHIE**
- 52 PETIT LEXIQUE DU CINÉMA**
- 58 LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC**

*Le Cahier des enseignants est édité à l'occasion de la programmation thématique Éclats du mélodrame proposée au jeune public du 36<sup>e</sup> Festival des 3 Continents. Du 25 novembre au 2 décembre 2014.*

# ÉCLATS DU MÉLODRAME

Si le mélodrame constitue un genre cinématographique parmi d'autres, sa situation semble avoir été longtemps dominante parmi les registres du cinéma populaire. Plus exactement, et à l'exception notable du cinéma burlesque, il faudrait le tenir pour le laboratoire, le lieu originel des formules qui serviront de repères aux spectateurs et à l'industrie cinématographique avant qu'elles n'imprègnent à des degrés variables de leur tonalité les autres formes de divertissement : le film historique, le western, la comédie, le film criminel...

Ses formules (dramas familiaux, élans tourmentés et amours contrariés, improbables coups du sort, quête souvent déceptive, emprise des conventions sociales sur les choix individuels, dissension de classes), le *mélo*, perçu comme déficitaire du point de vue de l'action, a su efficacement les situer du côté du spectacle, c'est-à-dire de la sensation. Provoquant l'adhésion des masses, cette « tragédie du pauvre » génère le dédain, voire la raillerie, de ceux qui trop instruits et trop partiaux se rendent incapables d'y voir rien de plus. On ne peut pas toujours contredire l'opinion (longtemps répandue) qui reprochait au cinéma de concentrer le monde dans des formules simplistes, vite assimilables, reconduites d'un film à l'autre. Par-delà les stratégies industrielles et commerciales ordonnant la loi des séries, si les histoires se répètent, c'est aussi pour mieux se différencier. Chaque variation, chaque écart, peut aussi être décelé, est susceptible de faire signe avant de faire sens.

La célèbre formule « *le cinéma substitue à notre*

*regard un monde qui s'accorde à nos désirs* »<sup>(1)</sup> fait entendre qu'en offrant à son public du connu, ou plus exactement du reconnaissable sur un mode codifié et idéal, le cinéma conquiert d'abord l'extraordinaire capacité de rendre le tumulte du monde à plus de lisibilité, à plus de compréhension. Ce que le mélodrame révèle alors dans ses excès, oscillation violente des événements, bouillonnement contradictoire étreignant les personnages, exacerbation des sentiments, partitions musicales ou palettes de couleurs hystériques, c'est le mode opératoire du genre. Le genre rendu visible, objectivant formellement le déchaînement irrationnel des forces (sociales, idéologiques) qui déterminent les destins et encadrent les désirs humains. Film après film, les publics du monde entier, spectateurs américains, mexicains, japonais ou chinois, s'initient aux vertus du mélodrame à commencer par celle de montrer que nous sommes tous assujettis à un ordre social qui place les individus dans une relation de potentielle contradiction ou de lutte avec leur environnement. Le meilleur du mélodrame incarne alors ce registre de la culture populaire où la (con)quête du proche, ce qu'il faut convenir d'appeler l'ordinaire de la vie sociale, est relevé par une attention exceptionnelle, procède d'une modélisation exemplaire, éclairante, dont le divertissement est doublement l'apparat et la condition.

Le canevas des habitudes et des attentes réglant progressivement les bons usages du genre, certains cinéastes cultivent une saine tentation de dépassement. Leurs propositions

ont pour qualité essentielle d'investir et d'approfondir l'espace moral du mélodrame de visions (pensées) plus personnelles, d'ajuster la visée aux ondulations du temps. Si le mélodrame réduit progressivement son appétence pour les époques lointaines et révolues, ils les évoquent encore pour toucher le corps social par le détour. Sa popularité tient d'abord à son fort ancrage culturel, à une observation dramatisée des points d'équilibre dans les évolutions des normes sociales et idéologiques dominantes. De part et d'autre de l'écran, le *mélo* concerne d'abord *ceux que nous sommes*. Les films mesurent les rapports de force entre les polarités en présence (ex : identité masculine, définition du féminin, subordination filiale sous le patriarcat...), se donnent comme des espaces d'expression, parfois libérateur, où la mise à l'épreuve des désirs des personnages révèle des pans invisibles de notre univers moral. Cette mise à jour consiste en son fort en une extériorisation des émotions qui à elle seule forme l'image attendue par le public d'une représentation intelligible d'états intérieurs. Sur l'écran, l'émotion visible, reconnue, partagée.

Dans la postérité de Griffith, le mélodrame occidental a offert de multiples exemples d'accomplissement parfait du genre (King Vidor, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Leo McCarey – qui ne nous a pas fait que pleurer de rire –, Max Ophuls – qui a su convaincre tout son monde de Berlin à Hollywood –, l'art du *stappalacrime* d'un Raffaello Mattarazzo en Italie, en France Jacques Demy, en Allemagne Rainer Werner Fassbinder ou plus proche de

nous et de manière plus aléatoire sans doute, certains films de Pedro Almodóvar). Mais les histoires et les formes du mélodrame abondent dans le cinéma mondial et nous rappellent à quelques réussites tout aussi remarquables. Nous n'aurons pas ici l'ambition de retracer une histoire de ces œuvres essentielles et précieuses pour notre connaissance du cinéma. Nous sommes plus modestement tentés de restituer à l'émotion sa place dans l'art d'aimer les films. Ce programme invite ainsi à regarder droit dans les yeux la situation de quelques gestes qui, sur l'horizon du grand art populaire, nous feront pour longtemps encore signe. Gageons qu'aux côtés de Kenji Mizoguchi, Emilio Fernández, Mikio Naruse, Stanley Kwan, Lino Brocka et quelques autres, la détermination du mélodrame à vouloir tirer sans affaiblissement les dispositions du cœur et de l'âme vers l'intelligence aidera chacun à préciser un peu ce qu'il espère de sa rencontre avec un film. Peut-être cette attente se situe-t-elle autour de ce moment de trouble mystérieux où nous n'avons plus forcément à choisir entre la réalité éclatante et profonde des apparences disposées par le film et cette vie telle que ne la vivons sans oublier de la rêver ? Enfance de l'art, secret magique.

Jérôme Baron

(1) Dans le générique parlé qui ouvre *Le Mépris* (1963), Jean-Luc Godard cite cette phrase apocryphe qu'il attribue au critique André Bazin. Elle n'en est pas moins féconde pour la réflexion.



## FICHE TECHNIQUE

INDE / FRANCE / ALLEMAGNE • 2013 • COULEUR • 102' • ANGLAIS & HINDI • VOSTF

**Scénario :** Ritesh Batra  
**Photo :** Michael Simmonds  
**Musique :** Max Richter  
**Montage :** John F. Lyons  
**Interprétation :** Irrfan Khan, Nimrat Kaur, Nawazuddin Siddiqui  
**Production :** Sikhya Entertainment, DAR Motion Pictures, NFDC, RohFilm, Asap Films, Cine Mosaic  
**Distribution France :** Happiness Distribution

Festival de Cannes 2013 - Semaine de la Critique  
 Film d'ouverture du Festival des 3 Continents 2013

# THE LUNCHBOX (DABBA) de Ritesh Batra

## SYNOPSIS

Ila, une jeune femme délaissée par son mari, se met en quatre pour tenter de le reconquérir en lui préparant un savoureux déjeuner. Elle confie ensuite sa lunchbox au gigantesque service de livraison qui dessert toutes les entreprises de Bombay. Le soir, Ila attend de son mari des compliments qui ne viennent pas. En réalité, la lunchbox a été remise accidentellement à Saajan, un homme solitaire, proche de la retraite. Comprenant qu'une erreur de livraison s'est produite, Ila glisse alors dans la lunchbox un petit mot, dans l'espoir de percer le mystère.



## BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

*The Lunchbox* est le premier long métrage de Ritesh Batra. Tourné à Bombay, *The Lunchbox* est présenté en première mondiale à la Semaine de la Critique 2013. Les précédents courts métrages de Ritesh Batra ont été montrés dans de nombreux festivals internationaux. Son dernier en date, en langue arabe, *Café Regular, Cairo*, a été sélectionné dans plus d'une quarantaine de festivals et a reçu une douzaine de récompenses dont le Prix International de la Critique (FIPRESCI) à Oberhausen, et les mentions spéciales du jury à Chicago et à Tribeca. Il travaille actuellement sur son deuxième long métrage, *Photograph*, ainsi qu'à une série de courts métrages. Né et élevé à Bombay, Ritesh Batra vit et présente entre Bombay et New-York avec sa femme Claudia et leur fille Aisha.

## L'EMPREINTE DOCUMENTAIRE

À l'origine de *The Lunchbox*, il y avait un autre projet : Ritesh Batra veut réaliser un documentaire sur le métier de dabbawallah, ces hommes qui livrent sur les lieux de travail les déjeuners préparés traditionnellement par leurs épouses, aujourd'hui également par des restaurants. Pour cela, Batra travaille avec eux et les suit dans leurs tournées. Quotidiennement, ils en reviennent avec de nouvelles histoires, entraperçues lorsque les portes s'ouvrent sur un monde féminin caché. Ritesh Batra met alors de côté son projet documentaire et imagine une fiction, s'inspirant d'une étude menée par des chercheurs de Harvard : seulement une lunchbox sur un million ne serait pas livrée à la bonne adresse. Or c'est précisément celle-là que le film choisit de suivre, elle arrivera jusqu'à Saajan. Le hasard agit comme un coup du destin, le spectateur a déjà un pied dans le mélodrame.

Son film conserve de forts aspects documentaires. Par exemple, il représente de manière précise le parcours des dabbawallahs, interprétés par les professionnels que le réalisateur a rencontrés pour son projet documentaire. Le cinéaste décrit avec réalisme un visage de l'Inde rarement montré au cinéma, celui d'un pays à deux vitesses, dont le système des dabbawallahs est représentatif : dans un monde urbain dense où tout va vite, où la technologie gagne du terrain, ces repas

continuent d'être livrés par le biais d'un système au fonctionnement artisanal. « Je pense que nos vies, en Inde, sont tellement prises entre tradition et modernité, explique le réalisateur, que certains ne tiennent pas le coup [cf. les évocations des suicides du frère d'Ila et d'une mère et son enfant]. Les choses changent très vite et cela crée des tensions dans les familles. Il y a dix ans, quiconque achetait une voiture demandait d'abord l'avis de ses parents, les familles vivaient très groupées, etc. Un peu subitement, il y a eu dans les grandes villes comme Bombay un individualisme nouveau qui avait quelque chose de réjouissant et d'un autre côté quelque chose de dangereux dans l'isolement soudain qu'il amenait. » Dès le début puis tout au long du film, le spectateur est plongé dans des vues immersives de la ville : les transports en commun et leur réseau, les vendeurs de rue, les axes routiers bouchés, les cimetières ne pouvant plus accueillir que des tombes verticales faute de place, les enfants jouant dans les rues révèlent une Inde vivante, à la fois attirante et inquiétante. À travers un quotidien apparemment futile – une terrasse solitaire, une voisine invisible avec laquelle on communique par la fenêtre ouverte, un collègue au regard pesant –, Ritesh Batra donne à voir l'Inde d'aujourd'hui, en particulier celle des classes moyennes urbaines, qu'il regarde d'un œil nouveau après plusieurs années passées à New-York.



Un dabbawallah vient chercher au domicile la lunchbox, qui passe de mains en mains, de vélo en vélo, de train en train, avant d'être déposée par le dernier dabbawallah de la chaîne sur le lieu de travail et distribuée par un employé. Une fois consommée, la lunchbox suit le même parcours en sens inverse.

## AU CŒUR DE BOMBAY, LOIN DE BOLLYWOOD

*The Lunchbox* est une lettre d'amour à Bombay et à ce qu'elle était — les musiques, sitcoms, films, recettes convoqués tout au long du film témoignent d'une époque imparfaite, mais dont le réalisateur s'avoue en partie nostalgique. À son retour de New-York, Ritesh Batra ressent Bombay comme une pieuvre monstrueuse, une ville saturée : contrairement à d'autres, explique-t-il, Bombay n'est plus une ville où l'on peut évoluer à pied, et il est encore moins question d'y flâner.

## (RE)CONQUÊTE DE L'INTIME ET ÉMANCIPATION

Dans cette société traditionnaliste et patriarcale que reste l'Inde, chacun occupe une place bien définie. À l'extérieur des domiciles, les espaces sont éminemment masculins.



Le bureau,



la rue,



les transports en commun,

Les scènes de transports en commun, qui donnent à voir à la fois les infrastructures extérieures et les voyageurs dans les trains, montrent non seulement ce développement tentaculaire de la ville, mais également la sociologie du pays : une foule d'hommes de toutes classes sociales, de rares femmes, des enfants jouant du tambourin pour mendier quelques roupies, dépeignent un pays où le travail est des plus divisé et hiérarchisé, à l'image d'une société pyramidale dont le système des castes n'est que l'un des aspects et où la place des femmes est, souvent encore, au foyer.



le restaurant,



le marché,



et ce dès l'enfance.

Ila, par exemple, est le plus souvent enfermée dans l'espace clos du domicile, symbole d'un mariage routinier et indifférent, où elle prépare les repas, lave le linge, s'occupe de sa fille, et pourrait mourir d'asphyxie au fil des années. Au début de *The Lunchbox*, Auntie, sa voisine,

la félicite du succulent déjeuner préparé à son mari : « Une bouchée, et il t'édifiera un Taj Mahal » / Ila : « Le Taj Mahal est une tombe ». À la fin de *The Lunchbox*, elle a rencontré Saajan : cette rencontre lui a ouvert les portes d'un autre possible, d'un dehors qui est à la fois celui du monde extérieur et des autres. En quittant son mari, elle s'émancipe de l'ordre social. Pour cela, elle vend ses bijoux, à la manière dont Beatriz rompt son collier de perle dans *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) — quelques jours avant, elle a imaginé que la femme qui s'est suicidée, une autre sorte de libération, a enlevé ses bijoux avant de sauter. De son côté, Saajan, alternant entre une moue indifférente ou carrément incommodée, s'est replié sur lui-même suite au décès de sa femme et refuse tout lien avec les autres : il renâcle à transmettre son métier à son futur remplaçant autant qu'à rendre aux enfants le ballon tombé dans son jardin, contrairement à Ila à qui Auntie, miroir à la fois de sa mère au chevet d'un père malade et d'elle-même dans quelques années, apprend les astuces d'épouse. Dans une lutte contre lui-même, Saajan va (re ?) découvrir qu'un bonheur partagé est décuplé : de déjeuner en déjeuner, il éprouve de plus en plus de plaisir à faire goûter les plats d'Ila à Shaikh, lui qui les « goût[ait] rien qu'à l'odeur ». Cependant, si ce combat est manifeste, par exemple lorsqu'il accepte de former Shaikh, c'est la rencontre de l'autre qui va libérer Saajan de son deuil, Ila de son mariage, Shaikh de sa condition sociale. Dans un taxi, « piégé dans Bombay », Saajan tente de réintroduire de l'intime dans l'anonyme, de faire événement d'un non événement : « Comment s'appelait-elle ? » Elle, c'est cette femme qui a sauté d'une tour avec sa fille. Mais le chauffeur, bien sûr, ne connaît pas son nom. Dans *The Lunchbox*, Ritesh Batra redonne une valeur à l'expérience individuelle et intime.

## « LE MAUVAIS TRAIN PEUT VOUS AMENER À LA BONNE GARE »

Dans une humanité grouillante, précisément déshumanisée par son débordement, la dimension humaine est réintroduite par l'erreur : la lunchbox, flèche d'Hermès, dévie, permettant les rencontres, celle d'Ila et Saajan, celle de Saajan et Shaikh. Une

femme réduite à la fonction de mère et d'épouse, un veuf solitaire, un jeune orphelin devenu imposteur par nécessité et audace : les vies de ces trois figures mélodramatiques sont chamboulées par une minuscule erreur d'aiguillage dont les conséquences sont aussi profondes qu'invisibles. Si la rencontre d'Ila l'a ramené à la vie, Saajan, lui qui a « l'odeur d'un grand-père », se décourage l'espace d'un instant en constatant la jeunesse d'Ila. Mais alors qu'il est dans le train pour Nashik où il va prendre sa retraite, un vieillard lui demande, comme frappant à la porte de son cercueil : « C'est définitif ? Votre déménagement, c'est définitif ? » Cela sonne comme un avertissement pour Saajan. Ce train est peut-être le bon, mais il ne l'amènera pas à la bonne gare, du moins est-il encore un peu tôt : l'heure de la retraite solitaire n'a pas encore sonné. Il quitte le train de Nashik, il prend celui qui le conduira au domicile d'Ila. Qu'il l'y trouve ou non n'est pas la question : Saajan comme Ila se sont dégagés des contraintes modélisantes de l'ordre social. Cette porte ouverte renforce le côté mélodramatique du film.

## « POURQUOI VIVONS-NOUS ? »

Shaikh, interprété par Nawazuddin Siddiqui dont la popularité ne cesse de grandir en Inde, est un bel et émouvant personnage mélodramatique : victime luttant contre la fatalité, amoureux d'une femme qu'on ne veut lui donner pour épouse en raison de son statut social, de sa peau mate et de sa petite taille, il veut dépasser sa condition, il est en quête du bonheur. En cela, il représente une Inde en pleine mutation, nouvelle et dynamique. Jeune homme sensible et candide, il est tellement heureux lorsque Saajan accepte enfin de lui transmettre son savoir. Mais candide, il ne l'est pas tant que ça : lui a déjà fait craquer l'ordre social, puisque la femme avec laquelle il vit s'est enfuie de chez ses parents. Nous ne sommes pas si loin d'*Enamorada*, où le père de Beatriz s'était vu refuser la femme qu'il aimait parce qu'on le jugeait trop petit : entre le Mexique au début du XX<sup>e</sup> siècle et l'Inde de 2013, les canons physiques masculins n'ont pas changé. Par contre, on n'enlève plus les femmes : elles fuient d'elles-mêmes.

## LORSQUE LE LOCAL DEVIENT UNIVERSEL

Bombay toute entière déborde de gens – ses transports, ses rues, ses marchés –, pourtant chacun est seul : l'homme entouré de collègues au travail – ironie de la réplique naïve de Shaikh : « Vos collègues vous regretteront » – tout autant que la femme au foyer enfermée chez elle. Or ce sentiment de solitude des êtres au milieu des villes est devenu universel dans un monde mécanisé et individualiste. Les lunchboxes, comme l'explique le réalisateur, sont la métaphore des gens transformés par la ville et devenus des objets inanimés. Ila et Saajan, grâce à leur rencontre, sortiront de cet état.

Ce sont aussi les nombreux thèmes que le réalisateur égraine tout au long du film – le mariage, le couple, la place de la femme dans la société, la vie professionnelle, les aspirations personnelles, la religion (Ila est hindou, Saajan chrétien, Shaikh musulman) – qui font écho chez les spectateurs du monde entier.



Ila sent une odeur de femme sur la chemise de son mari



Le mariage de Shaikh

Un thème en particulier, leitmotiv du mélodrame et cause de tous les nœuds dans le film, incarne particulièrement cette universalité : le temps qui passe. Les décès – d'un père, d'une épouse – en sont l'évocation directe. C'est la différence d'âge entre Ila et Saajan qui rend la rencontre impossible. La réplique de Shaikh disant à Saajan : « Que vous arrive-t-il ? Vous avez perdu dix ans ! » renvoie

à la lettre que Saajan écrira à Ila après l'avoir vue au café. La différence d'âge est l'un des ressorts mélodramatiques les plus courants. Les motifs du double – Ila/Auntie, Shaikh/Saajan –, en sont également l'incarnation. La plupart des scènes sont raccordées par un élément commun : un geste (chasser une mouche de la main), un objet (le ventilateur), une chanson (la chanson de Saajan), une phrase (« 1 roupie en vaut 5 au Bhoutan »), qui montrent combien les êtres sont liés, même s'ils sont éloignés par la géographie, le milieu social, l'âge.

## « SATISFAIRE L'ESTOMAC, C'EST SÉDUIRE LE CŒUR »

Depuis toujours, la nourriture est liée à la sensualité. C'est par elle qu'Ila a décidé de reconquérir son mari. C'est également par elle que va se jouer la rencontre amoureuse. Car si les lettres jouent un grand rôle dans les sentiments qui naissent chez Ila et Saajan, les saveurs et les odeurs participent à l'éveil amoureux.



Les lettres et les plats d'Ila ramènent Saajan à la vie, corps et âme. Ici, la sensualité gustative est une métaphore érotique : Saajan sent l'odeur qu'exhale la lunchbox comme il respirerait l'odeur d'une femme, il en ouvre délicatement chaque compartiment comme il déshabillerait son amante, il goûte chaque plat avec curiosité et bonheur. La cuisine est aussi l'élément qui rapproche Saajan de Shaikh, lui qui ne mange que des fruits pour ne pas trop dépenser. Shaikh est celui qui croit encore en l'amour et se risque à toutes les impostures pour être socialement digne, lui l'orphelin et non le veuf, de la femme qu'il va épouser et pour laquelle il cuisine. Et lorsque Saajan franchit le pas d'une réelle intimité en acceptant de venir dîner chez Shaikh, c'est parce que celui-ci a cuisiné un pasanda. La nourriture est une arme de séduction, en amitié autant qu'en amour.

► Ritesh Batra réalise un film quotidien et universel, dont l'intrigue centrale naît du besoin des personnages, plus attachants que sympathiques, d'être sauvés d'un ordinaire malheureux. Ila ne se satisfait pas d'un mariage qui ne serait qu'une norme sociale. L'Inde est en train d'évoluer, et elle aussi : elle veut un mariage d'amour. Ce désir lui fera prendre conscience des cadres et valeurs qui déterminent en partie sa situation, jusqu'à générer de la souffrance.

Loin de la morale et du pathos, *The Lunchbox* réunit les ingrédients du mélodrame tout en les refoulant ou les neutralisant, notamment par le réalisme et l'humour. Par exemple, la tension entre tradition et modernité, avant tout source de tensions et d'affliction, « peut aussi être source de comique : il n'y a qu'à voir le personnage de Shaikh qui coupe les légumes pour sa femme dans le train qui le ramène chez lui ! On n'aurait jamais vu un homme faire ça il y a dix ans ! » (R.B.)

De la même manière que les éléments mélodramatiques sont neutralisés, les éléments comiques ne sont pas dépourvus d'une certaine noirceur – les mimiques drôles de Saajan ont des causes profondément douloureuses –, et peuvent même devenir grinçants – la réponse de Saajan à Shaikh à propos d'un chat qu'il aurait poussé sous un bus, derrière laquelle se devine toute sa souffrance. Sans rigidité, avec densité et subtilité, le réalisateur allie « tristesse et légèreté, afin que les personnages trouvent leur voie personnelle entre elles. » (R.B.)

Dans *Les Stars*, le sociologue Edgar Morin note que le mélodrame des premiers temps disparaît au profit d'un certain réalisme et d'un certain embourgeoisement de ce qu'il appelle l'« imaginaire cinématographique » : « le réalisme, le psychologisme, le happy end, l'humour révèlent précisément la transformation bourgeoise de cet imaginaire. »

## D'AUTRES PISTES DE RÉFLEXION

→ *Lettres d'une inconnue* : une histoire d'amour épistolaire, des lettres à la fois trompeuses d'ennui et bouteilles à la mer

→ De Demy à Batra : le thème du hasard dans la rencontre amoureuse, les rendez-vous manqués, le hasard providentiel

→ Le personnage de Shaikh : la figure de l'ami, du fils, de la jeunesse contre la vieillesse, du double

→ Le hors-champ : celui d'Auntie, de la ville, du Bhoutan

→ Le son : la musique (parfois élément réaliste, parfois exploitée au second degré, par exemple lorsque Saajan lit les lettres d'Ila), les bruits de la ville, les sons qui servent à lier les scènes (le ventilateur), les chansons (celle que chantent les enfants, celle du film dont parle Saajan et qu'Ila réclame à sa voisine)

## NOTES DU RÉALISATEUR, EXTRAITS DU DOSSIER DE PRESSE

### Les dabbawallahs

Les dabbawallahs rassemblent environ 5000 livreurs de lunchboxes. C'est un métier qui se transmet de père en fils. Depuis 120 ans, ils ont permis à la population de Bombay de consommer des plats faits maison au bureau. Ils se déplacent avec aisance à travers le réseau ferroviaire surchargé et les rues chaotiques de la ville. Les dabbawallahs sont illettrés et emploient un système de codage complexe de couleurs et de symboles pour réussir à livrer les lunchboxes dans ce labyrinthe qu'est Bombay.

### Des mondes différents

Ila vit à Kandivili, un quartier où réside une classe moyenne Hindou conservatrice. Et Saajan habite dans le village de Ranwar, à Bandra, une zone plutôt chrétienne. Il était important pour le récit de montrer que ces deux personnages ne se seraient jamais croisés sans l'incident de la lunchbox, erreur de livraison ou petit miracle urbain. Il y a plusieurs Bombay à l'intérieur de Bombay. La diversité des mondes et des quartiers contribue à donner l'idée que, parfois, l'espoir vient d'endroits inattendus. Derrière les couleurs locales qui entourent les personnages, l'histoire comporte une part d'universel. Tous deux ne sont pas à l'aise avec le temps présent, préfèrent les émissions TV des années 1980 et les vieux cafés iraniens de Bombay. Leur correspondance épistolaire a également un côté universel et nostalgique sur le passé. Le film est vraiment infusé de cette nostalgie pour les années 1980, à l'époque où j'ai grandi à Bombay.

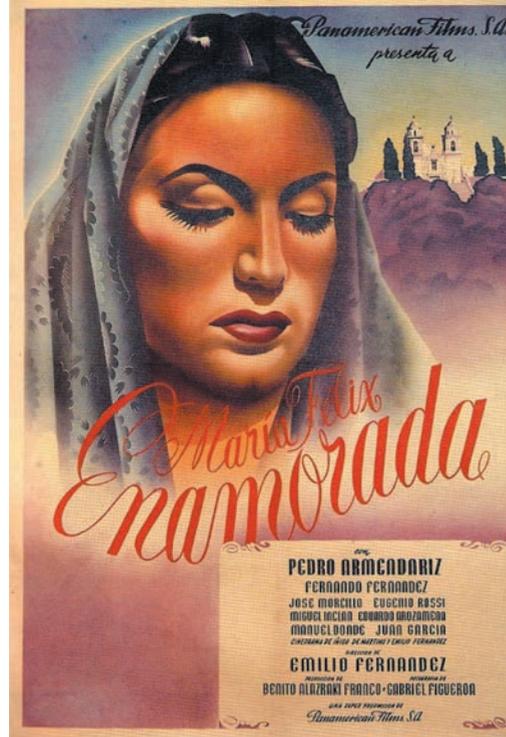
### Le travail avec l'équipe

Le travail avec Irrfan a été très naturel, il avait envie de découvrir le sens profond du scénario, de lire entre les lignes comme je le faisais. Il était très investi dans l'histoire dès nos premiers échanges et nous nous sommes rencontrés plusieurs fois avant le tournage, je retournais chez moi et remaniais certains passages après chacune de nos discussions. Il s'est approprié le personnage d'une façon remarquable et inattendue. Pour les personnages de Saajan et Shaikh j'avais toujours eu à l'esprit Irrfan Khan et Nawazuddin Siddiqui, j'étais donc très heureux qu'ils acceptent les rôles. Pour Ila, nous avons eu quatre

mois d'auditions avant de découvrir cette magnifique comédienne de théâtre, Nimrat Kaur. Chaque acteur avait sa propre manière d'aborder l'histoire. Par moments, j'avais l'impression que trois réalisateurs différents officiaient dans un même corps. Nawaz voulait improviser afin de rester dans la spontanéité, notamment car le personnage de Shaikh dit des choses imprévues et se révèle plein de surprises. Et les improvisations donnaient parfois de très belles scènes. Nimrat s'est imprégnée du personnage d'Ila trois mois avant le début du tournage. Son histoire se déroule presque entièrement dans un petit appartement de Bombay. Pendant trois mois, elle s'est habituée à s'habiller comme le personnage et à vivre avec la comédienne qui joue sa fille.

### PROPOS DU RÉALISATEUR RECUEILLIS PAR ALEX MASSON

Quand j'écris une histoire, je n'ai pas un genre en tête. Je pense aux personnages et à la façon dont je peux aller au plus profond d'eux-mêmes. *The Lunchbox* est une simple histoire d'amitié qui se développe entre deux inconnus, prisonniers de leur enfermement respectif. Certes, la relation épistolaire relève plus de la tradition littéraire que cinématographique, mais comme il s'agit de l'histoire de deux personnes qui ne sont pas douées pour communiquer avec leur propre milieu, qui se sont laissés dépasser par les codes et usages de l'époque contemporaine, il m'a semblé que les lettres et petits mots laissés dans une lunchbox seraient le meilleur moyen pour eux de communiquer, de les sortir d'eux-mêmes en douceur et de les aider à reprendre confiance en eux. En outre, écrire ou recevoir des lettres est une forme de nostalgie à laquelle ces deux personnages sont attachés. [À l'époque d'internet, la correspondance épistolaire renvoie à une certaine tradition mélodramatique : on se souviendra, entre autres exemples, de *Lettre d'une inconnue* (Max Ophuls, 1948)]. L'impossibilité pour ces deux vies de se croiser, sauf par l'intermédiaire d'une erreur dans le système de livraison d'une lunchbox à Mumbai, tient aussi au fait que la femme au foyer est hindoue et que l'homme au bureau est catholique. De même, le personnage de Shaikh, le collègue de bureau appelé à lui succéder, est issu d'un quartier à majorité musulmane. Mumbai est le lieu où se construit l'histoire, mais c'est aussi la complexité de ses milieux sociaux et religieux que la ville exprime à travers cette lunchbox.



### FICHE TECHNIQUE

MEXIQUE • 1946 • N&B • 96' • ESPAGNOL • VOSTF

**Scénario :** Emilio Fernández, Íñigo de Martino

**Photo :** Gabriel Figueroa

**Musique :** Eduardo Hernández Moncada

**Montage :** Gloria Schoemann

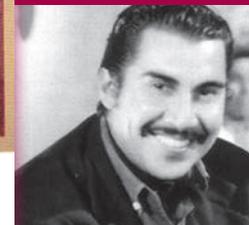
**Interprétation :** María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández

**Production :** Panamerican Films (Benito Alazraki)

## ENAMORADA d'Emilio Fernández

### SYNOPSIS

Le général révolutionnaire José Juan Reyes s'empare de la ville de Cholula, où il s'éprend de la belle et volontaire Beatriz, fille de Don Carlos Peñafiel, puissant hacendado. Celle-ci, fiancée à l'Américain Roberts, traite avec dédain le général qui cherche à la séduire.



### BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né à El Hondo en 1904, Emilio Fernández est mort à Mexico en 1986. Fils d'une mère indienne Kikapú et d'un père colonel révolutionnaire, lui-même a dû fuir aux États-Unis pour avoir participé à la rébellion menée par Adolfo de la Huerta contre l'autoritaire président Obregón. Il atterrit à Los Angeles où, de petits boulots en petits boulots, il devient figurant puis acteur. Il est l'un des réalisateurs mexicains les plus prolifiques, et connaît un énorme succès populaire dans les années 40 et 50. Il fut le principal représentant de l'indigénisme au cinéma, un courant visant à mettre en valeur les cultures indiennes du Mexique comme l'ont fait les peintres muraux. Son film *Maria Candelaria* a remporté la Palme d'Or en 1946. Il a travaillé avec le Mexicain Gabriel Figueroa, l'un des plus influents directeurs de la photographie de toute l'histoire du cinéma, qui a donné aux images une force plastique et poétique d'une qualité rare et a laissé son empreinte sur tout le cinéma mexicain classique (Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón, Luis Buñuel).

## RÉVOLUTION MEXICAINE ET NATIONALISME CULTUREL

Fernández avait pris part à l'action révolutionnaire avant de rencontrer le cinéma, et de devenir l'un des réalisateurs les plus représentatifs de l'Âge d'or du cinéma mexicain. Cette période est le fruit de plusieurs facteurs : occupées par la Seconde Guerre mondiale, les grandes puissances occidentales ne contrarient pas l'essor du cinéma mexicain, qui a la ferme volonté de donner une image des Mexicains différente de celle, violente et misérable, que véhicule le cinéma américain. Après la révolution, le pouvoir nationaliste cherche à créer ou à mettre en valeur, c'est selon, une identité mexicaine tirée des cultures indigènes, par opposition à la culture occidentale, en représentant et diffusant son histoire, ses paysages, ses monuments, ses chansons. Ce nationalisme culturel, Emilio Fernández en a été l'ardent défenseur. Dans *Enamorada*, il révèle la diversité de cette culture – la chanson "La Malagueña", chantée intégralement et dont les interprètes, le Trío Calaveras, sont longuement filmés, ou encore le trésor architectural qu'est l'église, dévoilée par une caméra qui semble caresser les murs.



Pour magnifier cette culture, il gonfle ses films d'un véritable souffle lyrique, auquel la photographie de Gabriel Figueroa participe grandement. Comme Emilio Fernández, ce chef opérateur est fortement influencé par le courant artistique du muralisme, qui puise ses sources dans l'art précolombien – essence, selon certains, de l'identité mexicaine et de la culture populaire.

## ENTRE LEÇON POLITIQUE, MÉLODRAME PASSIONNEL ET COMÉDIE

Pour illustrer les idées révolutionnaires, Emilio Fernández choisit le mélodrame passionnel : accessible aux masses, il va émouvoir le peuple et susciter son adhésion. Rien de bien surprenant ici : le lien entre révolution et mélodrame est historique – Nodier, réfléchissant au rôle de l'Histoire dans l'avènement du mélodrame et à son succès après la Révolution, notait : « À ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour à l'ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds ; des champs de bataille, de la poudre et du sang. [...] Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de texture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions : que même ici-bas la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et que l'on n'aille pas s'y tromper ! Ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ! C'était la moralité de la Révolution. » Ce qui relie amour et révolution du point de vue du spectateur, c'est bien la passion, l'émotion forte. Mais avec *Enamorada*, Fernández cherche à renouveler son cinéma. Il y introduit une veine comique aux allures de *screw-ball comedy*. Il en reprend les principaux éléments en jouant sur le comique de situation : personnage féminin au fort caractère, vivacité des dialogues, thèmes du mariage et du conflit de classes.

Dans *Enamorada*, un homme de condition sociale inférieure s'éprend de la fille du notable local, contrairement à l'idée que pourrait se faire le spectateur à la vue du titre qui signifie *Amoureuse* – choisi, on peut supposer, car c'est la femme et non pas l'homme qui est amoureuse dans l'imaginaire collectif, ainsi que pour attirer un public masculin. Inversée, ce genre de situation finit souvent tragiquement, comme dans *Rouge* de Stanley Kwan, où une courtisane tombe amoureuse d'un homme de la haute société. Au long du film, alors que Reyes, fou de Beatriz, ne sait plus comment s'y prendre pour la séduire, elle déploie tout son talent à l'humilier. Les amours contrariées, ici par la pauvreté de Reyes et la différence de milieu, comme ailleurs par la différence d'âge ou ethnique, demeurent un des ressorts mélodramatiques les plus courants du mélodrame.

Le personnage de Beatriz est non seulement le ressort mélodramatique : farouchement antirévolutionnaire, elle ne partage pas les sentiments du général Reyes, mais aussi le ressort comique du film : ni obéissante, ni séductrice comme le sont souvent les Mexicaines au cinéma, Beatriz a la répartie facile et la main leste. C'est d'ailleurs lorsque Beatriz donne une première gifle à Reyes, l'une des scènes clés du film, que le film passe pour la première fois du registre dramatique au registre comique. La seconde gifle, par contre, l'est nettement moins : le film ne cesse d'osciller entre mélodrame et comédie, montrant que les genres sont parfois moins étanches qu'on ne le pense les uns aux autres, et surtout qu'ils sont plus souvent affaire de tonalités que de codifications rigides, jusque dans les relations entre sexes. Le jeu des deux acteurs principaux, stars du mélodrame romantique, est encore influencé par le cinéma muet : mouvements des yeux et des sourcils participent, selon les scènes, au comique ou au sentimentalisme – cf. pendant la sérénade, les visages de María Félix, attentive, et de Pedro Armendáriz, tout espoir.



## LE TEMPS LONG DU MÉLODRAME

Fernández et son chef opérateur Gabriel Figueroa développent une esthétique très marquée : les jeux d'ombres et de lumières, la disposition hiératique des acteurs, les gros plans sur le visage des personnages construisent de véritables tableaux. Pour permettre au spectateur de les contempler à sa guise, Fernández adopte un rythme plutôt lent, qui a aussi pour effet d'impliquer davantage le spectateur émotionnellement : lors de la scène de la sérénade, la caméra alterne entre Beatriz dans la chambre et Reyes dans la rue. Si la chanson avait été coupée, le spectateur n'aurait pas eu le temps d'être pénétré par l'expression des deux acteurs, ni donc de voir avec émotion l'espoir de Reyes se briser. Cependant, ce rythme lent, familier de son cinéma, Fernández le bouscule par des séquences enlevées, dignes d'un Lubitsch, roi de la comédie hollywoodienne, qui distille à son tour des tonalités mélodramatiques dans certaines scènes de ses films.



## UN CINÉMA ÉDIFIANT

Certains ont reproché à Fernández de montrer une révolution de carte postale. La violence n'existe quasiment que hors champ, lorsqu'elle est évoquée par Beatriz : « Ils sont capables de toutes les atrocités », ou par Bocanegra : « Et les quatre vieux qu'on est en train de rosser ? » / « Continue jusqu'à ce qu'ils crient ». Les exécutions – toujours par fusillade –, qu'elles soient représentées à l'écran ou seulement entendues hors champ, apparaissent rétrospectivement, après la sentence du personnage lâche et vénal de Bernal, comme des décisions justes. De toute façon, ni le régime ni les producteurs du film ne se soucient d'une approche authentique de la Révolution mexicaine. Le but de Fernández est d'illustrer des idées : celles de l'éducation populaire, des hasards de la naissance, des déterminismes sociaux, des différences et similitudes entre les buts et les méthodes de l'Église et ceux de la Révolution ; certaines le sont par l'action, d'autres par le discours. Le retournement idéologique de Beatriz, emportée par les explications de Rafael, doit entraîner l'adhésion du spectateur, invité à choisir son camp : on ne peut pas être « l'ennemi de personne » ou « être bien avec tout le monde », comme le souhaiterait Fidel Bernal.

## LES FIGURES MASCULINES

L'écrivain Carlos Monsiváis relève que dans ce type de cinéma, le Mexicain est « alternativement et simultanément brave, généreux, cruel, coureur, romantique, obscène, capable de sacrifier sa vie, bon père de famille et ami jusqu'à la mort ». Voilà le général Reyes. Un révolutionnaire courageux, capable de s'engager pour ses idées jusqu'à la mort. Il a d'abord eu une attitude de coureur lorsque voyant Beatriz pour la première fois dans la rue, il l'apostropha vulgairement, puis il pousse le romantisme jusqu'à lui offrir une sérénade. Il paie de sa poche, généreusement, l'instituteur. Il a recueilli la fille d'un camarade mort : le personnage de la fillette, qui disparaît dès la fin de la séquence, a pour fonction de montrer d'emblée ce trait de caractère romantique : la présence de l'enfant, symbole de douceur, d'in-

nocence – et d'avenir : c'est la révolution ! –, tempère la violence du personnage. Il est fidèle en amitié : plusieurs scènes entre Rafael et lui nous le prouvent. Et c'est par amour, oubliant ses convictions politiques, qu'il acquitte le père de Beatriz. Il n'en devient alors que plus humain, donc plus sympathique. Plus tard, il saura s'excuser auprès de Don Joaquín pour avoir refusé ses conseils, de Beatriz pour l'avoir giflée, puis n'empêchera pas son mariage avec M. Roberts. C'est lui, et non Beatriz, qui incarne les valeurs justes et suscite l'empathie du spectateur. Dans une scène qui est un premier pas vers un dénouement heureux, Reyes rumine sa tristesse seul avec une bouteille de tequila, dans le coin d'une taverne. C'est dans ce lieu, à la symbolique virile, que le vieux Don Joaquín lui apprend à devenir un homme : blessé dans sa virilité, lui raconte-t-il, il a perdu son amour pour ne pas avoir demandé pardon, alors qu'« il faut beaucoup de virilité pour savoir demander pardon ».

Le père de Beatriz, personnage qui devrait être négatif car bourgeois, attire en fait le respect et la sympathie : dans une appréhension œdipienne des personnages, le spectateur peut voir un parallèle entre Reyes et lui car malgré une idéologie opposée, ils sont de la même trempe. De plus, jeune homme, il a enlevé, avec son consentement, la future mère de Beatriz, dont les parents refusaient qu'il l'épouse – ici non pas à cause de la couleur de sa peau, comme Shaikh dans *The Lunchbox*, mais de sa petite taille, motif ridicule, donc amusant. Mise en abîme du mélodrame, l'enlèvement constituant un argument du genre. Cette anecdote renvoie également au début d'*Enamorada*, lorsque Reyes veut se marier avec Beatriz sans se poser la question de son accord.

Notons que le seul personnage masculin réellement antipathique, Fidel Bernal, n'est pas mexicain – c'est stipulé – et que le fiancé que Beatriz abandonne – pour un Mexicain – est un *gringo*.

## BEATRIZ, FEMME ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ



Beatriz est une femme à la forte personnalité, elle ne semble avoir peur de rien ni de personne. Néanmoins, elle garde un côté enfantin, par son caractère capricieux et certaines de ses attitudes, par exemple lorsqu'elle s'assoit en tailleur sur son lit pour écouter la sérénade, dont les paroles accentuent l'effet : « quisiera decirte, *niña hermosa*, qu'eres linda y hechisera ». Elle est propriété du mari, comme toutes les femmes de la bourgeoisie locale : Fidel Bernal propose de céder tout ce qu'il possède pour ne pas mourir, « même [s]a femme qui est jeune et belle », assure-t-il. Ces propos, intolérables à Reyes, signeront son arrêt de mort.

Pourtant, lorsque Reyes voit Beatriz pour la première fois, il veut la prendre pour femme de la même manière qu'il a réquisitionné les biens des propriétaires de Cholula. Le curé, s'il le lui reproche, n'a pas pour autant une vision plus juste de Beatriz : il explique à Reyes qu'elle n'est pas la femme qu'il pense, mais une maîtresse de maison – quelques scènes plus tôt, il a conseillé à Beatriz d'être moins impétueuse.

Certes Reyes conquiert Beatriz sans recourir à la force, mais lors de la scène finale Beatriz est à ses côtés, elle à pied, lui à cheval, à l'image des autres couples de l'armée de révolutionnaires. Néanmoins la décision de Beatriz est subversive : ici, la lutte n'est pas encore celle de l'égalité des sexes, mais celle des classes sociales. Alors qu'elle est devant le maire, prête à se marier, et qu'elle entend les troupes de Reyes quitter Cholula, elle rompt son collier de perles – une chaîne –, symbole d'aliénation à la richesse et à ses privilèges. Pas plus que Reyes elle n'est

un personnage psychologique. Beatriz incarne le mouvement de l'Histoire : en un même mouvement dans la dernière scène, muette, elle a rejoint l'homme qu'elle aime et l'idéologie révolutionnaire.

## D'AUTRES PISTES DE RÉFLEXION

→ *Enamorada*, récit de réconciliation, celui d'une unité espérée ?

→ L'influence de J. Ford et S. Eisenstein

→ Esthétique du cinéma : l'influence du nationalisme culturel sur l'ensemble du cinéma mexicain, notamment sur les telenovelas

→ Cinéma et littérature : une adaptation de *La Mégère apprivoisée* de W. Shakespeare

→ Cinéma comparé : *The Torch*, adaptation américaine par Emilio Fernández de *Enamorada*, avec toujours Pedro Armendáriz, et Paulette Goddard dans le rôle de Beatriz



## DU SADOUL AU MÉLO, EMILIO FERNÁNDEZ DANS L'HISTOIRE DU CINÉ

par S. Daney

Ils sont nombreux ceux qui, ayant comme bible unique « le » Sadoul, sont tombés, une fois, sur une de ces fameuses photos hors texte qui jalonnaient le gros livre. Entre les pages 448 et 449, en haut, Pedro Armendáriz et Dolores del Río, se détachant sur un fond où l'on devinait de sobres cactus, regardaient le lecteur avec franchise et inquiétude. Légende : « *María Candelaria*, d'Emilio Fernández (1943). La simplicité émouvante et directe du cinéma mexicain. » Simples et directs, en effet ; lui sous le sombrero et elle en fichu. Le lecteur rêvait alors à des films académiques et doux, humains et stylés, entre Ford (pour la justice sociale) et Eisenstein (pour la composition des plans). Il pensait qu'Emilio Fernández était un cinéaste capital.

Le temps passa et la « bible » prit un coup de vieux. On ne parlait jamais de Fernández et ses films ne sortaient ni ne ressortaient. On devinait que la « simplicité » qui avait tant plu à Sadoul devait être terriblement datée, esthétarde, fabriquée. Du reste, les spécialistes du cinéma latino-américain avaient l'air ravis de confirmer ces doutes : Fernández avait, certes, fait illusion mais il n'était au fond qu'un populiste (donc politiquement confus) et qu'un macho (donc porté sur le mélodrame). Visiblement El Indio ne faisait pas honneur à l'intelligentsia latino-américaine (de gauche).

El Indio vint même à Paris (voir *Libération* du 27 mars 1982) et s'y révéla picaresque, armé jusqu'aux dents et furieux qu'on parle de ses films comme de « mélos ». Pour lui toute histoire était un mélo, c'est-à-dire un monde (filmé avec force et logique)

et non pas un genre (détournable, etc.).

Fernández avait vécu assez vieux pour assister à la quasi-disparition du cinéma mexicain (dont l'âge d'or est l'après-guerre) et aux coups de grâce qui lui furent infligés par une idiote, la sœur de l'ex-président Portillo (l'un des plus corruptibles de l'histoire du Mexique). Assez vieux pour rester, même aux yeux de ses compatriotes, LE cinéaste important de son pays. Il n'y a pas longtemps, Carlos Monsiváis, l'un des meilleurs écrivains actuels du Mexique, me confiait, au comble de l'émotion, qu'il possédait une cassette de *Flor Silvestre* et qu'il la connaissait par cœur. Il aura même vécu assez longtemps pour répondre à ceux qui lui posaient, il y a peu de temps, quelques questions sur le Mundial : El Indio détestait le football, il n'aimait que la boxe.

« Du Sadoul au mélo, Emilio Fernández dans l'histoire du ciné » (*Libération*, 24 avril 1986), *La Maison cinéma et le monde*, Serge Daney, Éditions P.O.L., 2012

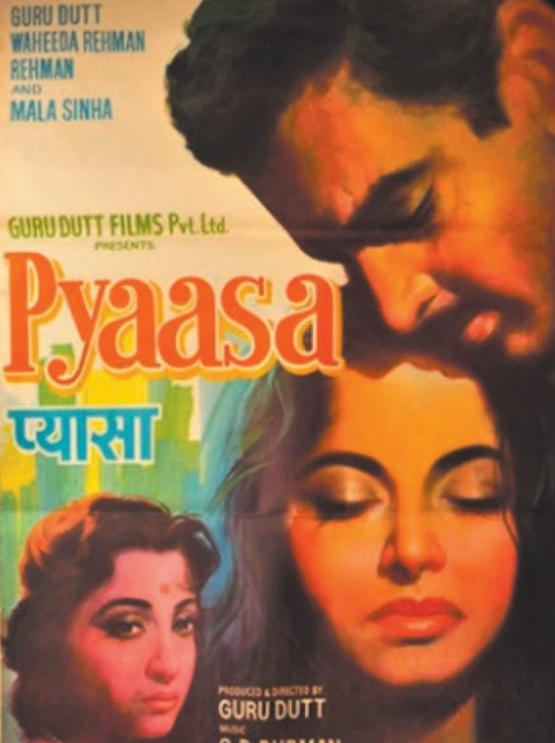
## EMILIO FERNÁNDEZ par P.A. Paranaguá

Dans ce qui est resté longtemps la seule étude approfondie en langue française, Raymond Borde avait cerné parfaitement quelques contradictions du personnage.<sup>(1)</sup> Ses reproches essentiels tiennent à l'empreinte du mélodrame et du folklore et à la naïveté idéologique de El Indio Fernández. Aucun de ces reproches n'est déplacé : ce qui a pu changer c'est notre perception de leur importance, la valeur que nous leur accordons. Le mélodrame n'est heureusement plus connoté de manière aussi négative qu'il l'était naguère. Après la critique radicale des codes et du récit, nous sommes plus ouverts vers les conventions narratives classiques. Le mélo, en particulier, fait l'objet d'une revalorisation, dans le contexte plus général d'une réappropriation des genres. À partir de là, les deux reproches suivants, parfaitement justifiés lorsqu'il s'agissait de contester la prétendue dimension sociale, réaliste, voire même révolutionnaire des films d'Emilio Fernández, ont une portée secondaire.

En effet, le mélodrame est la substance même de son cinéma (et la quintessence du cinéma mexicain). Autant reprocher à John Ford de tourner des westerns. Emilio Fernández met en scène avant tout les grandes passions, le conflit des sentiments, les oppositions éternelles (nature et civilisation, terre et humanité, vie et mort). Son indigénisme est effectivement une idéalisation romantique, dont les sources ne se bornent pas à Eisenstein : au Mexique et ailleurs en Amérique latine, la littérature comme la peinture procèdent de manière similaire et ne reculent pas devant un syncrétisme sans rapport avec la réalité telle que peuvent la décrire les anthropologues. Politiquement, El Indio en est resté aux idéaux du XIX<sup>e</sup> siècle, repris par la Révolution mexicaine, au risque d'assommer les spectateurs avec des discours sur les vertus de l'éducation, voie royale vers l'émancipation et l'ascension sociales. Il n'hésite pas non plus à compromettre l'exaltation de ces vertus civiques par une irrépressible fascination envers l'uniforme (militaire ou policier). Bref, il partage la bouillie idéologique du régime issu de la Révolution de 1910, restée entre les mains des caudillos militaires, avant d'être la proie d'un affairisme débridé.

Il n'empêche qu'au mieux de sa forme, Emilio Fernández a été capable de mettre en scène quelques uns des films mexicains les plus originaux et expressifs, aussi bien sur le plan plastique que dramaturgique. Il avait dans les veines du sang kikapú, seule communauté indigène autorisée encore aujourd'hui à franchir librement la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Son cinéma oscille de même sans cesse entre Hollywood et la recherche d'une authenticité nationale. Formé presque sur le tas, il est en de ceux qui *nationalisent* pour ainsi dire les genres et les recettes éprouvés par le cinéma américain. Bien sûr, sa décadence a été fulgurante, comme l'avait été l'affirmation de son style. Produit de l'âge d'or de l'industrie du film à Mexico, entouré d'une équipe exceptionnelle (à commencer par le photographe Gabriel Figueroa) et de moyens à la mesure des ambitions de l'époque, sa dégringolade est au fond aussi vertigineuse que celle du vieux cinéma mexicain. Cependant, la contribution de cet autodidacte relève à l'évidence d'autre chose que du simple artisanat. Que sa trajectoire déçoive à l'aune d'une *politique des auteurs* montre tout simplement la difficulté d'appliquer cette grille à d'autres contextes et notamment à une cinématographie que ses fastes éphémères n'ont jamais affranchie des pesanteurs de la dépendance, du sous-développement, de l'improvisation et de l'instabilité.

(1) Raymond Borde, « Emilio Fernández » in : *Positif* n°10, 1954



# L'ASSOIFFÉ (PYAASA)

de Guru Dutt

## SYNOPSIS

Poète idéaliste et malheureux, Vijay ne parvient pas à se faire publier. Il doit subir le mépris de ses frères qui ont vendu son cahier de poésies pour une demi-roupie. Une nuit, il rencontre Gulab, une prostituée au cœur d'or qui admire ses textes et le soutient. Mais le poète est troublé car il a revu un amour de jeunesse, la belle Meena, qui l'avait jadis quitté, préférant une vie de confort et d'argent. Quelques jours plus tard, Vijay est engagé par un éditeur dont il découvre bientôt qu'il est l'époux de Meena.



## BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

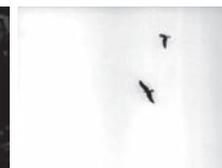
Incontestablement l'un des génies du cinéma hindi, Guru Dutt était aussi son propre producteur et l'acteur-clé, infiniment sensible, de ses films. Mettant à profit ce que lui a enseigné le grand maître de la danse moderne indienne, Uday Shankar, il est venu au cinéma en 1945 comme assistant chorégraphe. Entré comme assistant réalisateur dans la compagnie Prabhat Talkies, il y a fait ses débuts de metteur en scène en 1952, avec *Jaal*. Au cours des années 50, il a réalisé et produit plusieurs comédies légères, elles lui ont fourni l'occasion d'affiner son art, mais c'est avec *Pyaasa* qu'il a donné vraiment le meilleur de lui-même. *Pyaasa* est d'une indicible profondeur poétique et a fait littéralement fureur à sa sortie, étonnant tout à la fois cinéastes, critiques et spectateurs. Célèbre de son vivant pour son succès au box office (son film suivant, le dernier, *Fleurs de papier*, sera un échec), il a été reconnu bien tardivement par les critiques et les historiens du cinéma comme l'un des plus grands réalisateurs indiens. Guru Dutt s'est donné la mort à l'âge de 39 ans.

## DE L'OPTIMISME À LA DÉSILLUSION : UN CINÉMA RÉVOLTÉ

Dès l'arrivée du parlant, le cinéma indien est imprégné par l'importante culture musicale du pays : de longues séquences dansées et chantées jalonnent les films, qui connaissent d'immenses succès populaires dans le pays. Mais c'est dans les années 50 que le cinéma indien connaît son véritable âge d'or : des cinéastes lui donnent un nouveau souffle en posant un regard plus critique sur le pays. Guru Dutt se situe dans la lignée du cinéma populaire indien. Mais le ton de *Pyaasa* se fait mélodramatique et sombre – les producteurs imposèrent un happy end à Guru Dutt, comme les personnages reprochent à Vijay la tristesse de ses poèmes. Une scène évoque cette opposition de vues : la querelle de deux poètes lors d'une soirée mondaine. Le plus jeune préfère « servir le peuple et la nation que de chanter des amours futiles ». Car en 1950, l'Inde est devenue une république indépendante, drainant d'immenses espoirs de changements. Très vite rongée par des conflits politiques et religieux, la nation est, en 1957, au bord de l'implosion et les espoirs sont balayés. Au lieu d'être dotées de nouvelles terres comme promis, les populations sont déplacées. Raj Kapoor et *Mother India* cèdent la place à l'amertume et à la désillusion. Dans *L'Assoiffé*, Guru Dutt fait le tableau sans complaisance « d'une Inde matérialiste, réfractaire aux idéalistes » (Christian Bosséno, *La Revue du cinéma*, 1985). *L'Assoiffé*, c'est Vijay, le personnage principal du film interprété par Guru Dutt lui-même : assoiffé, il l'est d'une société juste et fraternelle, qui saurait reconnaître l'humanité. La première scène est une métaphore de l'artiste bientôt arraché à un moment de félicité. Un homme rêve en contemplant les plaisirs simples de la vie : sentir les fleurs, regarder les insectes et les oiseaux. Mais il est brutalement rappelé à la réalité : le bourdon qui butinait est écrasé par un pied anonyme – celui de l'Homme.



Ô jardins parfum



aux couleurs chatoyantes



Ô espîgles bourdons



...

Durant les quinze premières minutes du film, les scènes déclinent cette brutalité : les frères de Vijay insultent leur mère parce qu'elle lui offre à manger puis ils le mettent à la porte, le directeur d'un journal jette ses poèmes à la poubelle, son ami le met dehors pour une prostituée. Le ton est donné, et cela ne fait que commencer : durant tout le film se succèdent les comportements les plus égoïstes et vénaux. Guru Dutt montre également l'hypocrisie du monde : par exemple, un commerçant le paie avec une fausse pièce de monnaie après avoir regretté qu'un jeune homme qualifié doive travailler comme porteur. Le plus dur peut-être pour Vijay, c'est d'apprendre que son amour de jeunesse l'a quitté pour la sécurité matérielle. Au premier degré, donc, le mélodrame : le poète souffre doublement, la femme qu'il aime lui a préféré un homme riche, sa poésie n'est pas reconnue. Les personnages sont le reflet de l'Inde elle-même ; alors que dans une scène où l'on voit l'influence du néoréalisme italien, Vijay erre dans les bas-fonds de Calcutta, où « la vertu se marchande et l'honneur se monnaie », « où la peur a remplacé les rêves », Vijay se désespère : « Où sont les gardiens de la dignité ? Où sont ceux qui sont fiers de l'Inde ? ». Les chansons sont parsemées d'oppositions, symbolisant l'abysse entre le potentiel et l'idéal de l'Inde et sa réalité : « guirlande de jasmin / crachats de bétel ». Les seuls personnages dont l'attitude est bienveillante sont ceux mis au ban de la société : une prostituée « qui n'a droit qu'à des mensonges et des sarcasmes, des insultes et des plaisanteries salaces » et un masseur de rue, souvent burlesque,

## FICHE TECHNIQUE

INDE • 1957 • N&B • 146' • HINDI • VOSTF

Scénario : Guru Dutt, Abrar Alvi

Photo : V.K. Murthy

Musique : S.D. Burman

Montage : Y.G. Chawhan

Décors : Biren Naag

Interprétation : Guru Dutt, Mala Sinha,

Waheeda Rehman, Johnny Walker

Production : Guru Dutt Films Pvt Ltd

Distribution France : Films sans Frontières

qui « a du mal à gagner trois sous ». Comme eux, Vijay est méprisé par la société. Le film développe la longue descente aux enfers de Vijay, qui fait le constat d'un monde dénué d'amour et d'empathie, sans véritable rêve ni utopie.

### UN FILM PLUS HUMANISTE QUE POLITIQUE

Ces multiples épreuves transforment Vijay, qui acquiert une grande lucidité sur le monde qui l'entoure : « Mes amis, ce ne sont pas mes amis. Leur seul ami c'est l'argent. » Mais Guru Dutt ne dote pas son film d'une analyse ou d'un message politiques, si ce n'est une teinte de nationalisme qui dans les années 60 s'opposait à l'impérialisme,

### UNE CAMÉRA AU SERVICE DU MÉLODRAME

Les mouvements de caméra de Guru Dutt sont des gestes d'amour, de tendresse, de désir. L'une des scènes les plus représentatives de cette manière de filmer, dont la vocation est d'être au plus près des émotions des personnages et de les amplifier, est celle dans laquelle Vijay chante lors de la réception du mari de Meena. Un enchaînement de travellings avant et arrière, allant jusqu'aux gros plans, parfois doublés par le mouvement des personnages, souligne à la fois le désir et la distance infranchissable entre Meena et Vijay.



il s'arrête au constat : « Je ne me plains de personne ; je n'en veux à personne, chante Vijay. Je n'en veux qu'à notre société qui prive les hommes de leur humanité, change les frères en inconnus et les amis en ennemis. J'en veux à cette culture qui rend un culte aux morts et foule aux pieds les vivants, qui voit dans l'empathie un signe de lâcheté et dans l'humilité un signe de faiblesse. Jamais je ne pourrai vivre en paix dans une société pareille. » On retrouve la figure éternelle du mélodrame, celle de la victime : Vijay est victime de la cupidité des hommes — encore plus à partir du moment où les autres personnages le croient mort puis le font passer pour tel —, eux-mêmes victimes de la société dans laquelle ils vivent.

Ici, le spectateur voit la danse de la courtisane à travers les yeux embués de larmes de Vijay qui ne supporte pas de voir une personne manquer autant d'empathie envers son prochain — la maquerelle empêche la danseuse d'aller voir son bébé en pleurs tant qu'elle n'a pas terminé son numéro. Guru Dutt a utilisé deux procédés sur la même image : le flou ainsi qu'un cercle multiple coulant le long de l'image à la façon d'une larme.



Là, la caméra filme en gros plan le visage terrifié de Gulab, puis, de son point de vue, un pied qui va lui écraser le visage — cf. le bourdon de la première scène.



Un noir et blanc très contrasté participe de la construction de cette imagerie et contribue, avec l'éclairage, au lyrisme du film.

### VIJAY, FIGURE CHRISTIQUE

Guru Dutt souligna combien la vie d'Homère l'avait marqué, et s'inspira plus spécifiquement d'une phrase de Thomas Heywood : « Sept cités se disputaient Homère mort, / Lui qui, vivant, n'eut pas un toit sur sa tête. » Condensé en un dialogue, Vijay reprend cette idée : « J'en veux à cette culture qui rend un culte aux morts et foule aux pieds les vivants » — lorsque de son vivant, Homère avait demandé à l'oracle de Delphes quelle était sa patrie, celui-ci lui avait répondu : « Ta patrie, c'est ta langue ». Le pont est fait entre le mélodrame et la tradition plus ancienne et élevée de la tragédie. Mais s'il est une figure historique qui l'inspire dans *Pyasa*, c'est celle du Christ : Vijay parcourt un véritable chemin de croix, souffrant de la méchanceté des hommes sans jamais leur en faire reproche. On peut se poser la question d'un parallèle entre ses improvisations poétiques et les prédications du Christ ; *Les Ombres*, titre de son recueil, sont-elles celles de ces hommes devenus sourds aux élans créatifs et amoureux ? Ou celles qui assombrissent la vie de Vijay ? Cette imagerie christique se décline tout au long du film : lors de la soirée chez l'éditeur, le poète entonne un ghazal en imitant la pose en croix, pose dans laquelle il s'offre également aux autres.



Lorsque ce même éditeur annonce à sa femme la mort de Vijay, elle cache son émotion derrière le magazine *Life*, dont la première de couverture représente le Christ.



À la fin, la foule est témoin d'une véritable résurrection : Vijay, que l'on croyait mort, apparaît en contre-plongée dans une posture de crucifié, se détachant en contre-jour sur une lumière aveuglante.



Cette foule l'accueillera comme un messie : « Silence ! Taisez-vous tous, Vijay veut nous dire quelque chose. » Mais Vijay a compris que la célébrité qu'il recherche est fonction de la société dans laquelle elle émerge. Surtout, lors de cette nuit où il a voulu se suicider, il s'est dépouillé de sa peau de vieil homme en donnant sa veste au mendiant. Alors que suivant Vijay *comme son ombre*, le miséreux s'est coincé le pied dans un rail et que Vijay tente de l'aider, il le repousse d'un coup d'épaule lorsque le train s'approche, le faisant changer de voie au milieu de ce paysage d'aiguillages. Son double meurt à sa place et ce faisant lui donne la vie : « Le Vijay que vous êtes prêts à accueillir à bras ouverts, le Vijay pour lequel vous poussez des vivants, ce n'est pas moi. Je ne suis pas Vijay. » Les personnages féminins, eux, restent antagonistes. Meena, personnage immobile, ne comprendra jamais les valeurs que défend Vijay. Ni leur conversation espionnée par le mari, ni sa confrontation avec Gulab, ni l'attitude finale de Vijay ne font évoluer son point de vue. Grandi par cette expérience, Vijay lui apparaît précédé par son ombre, immense, à la mesure de sa vertu, et de sa souffrance.



Lui qui reprochait à Meena de ne penser qu'à elle alors que lui-même ne voyait pas ses proches (cf. la mort de sa mère et son indifférence pour Gulab), il acquiert une véritable humanité, étant enfin capable de considérer la femme réelle que représente Gulab. Il trouve par là le moyen d'habiter le monde.



Gulab, véritable Marie-Madeleine, premier témoin au milieu de la foule de la résurrection du Christ Vijay.

## UN FILM À LA FOIS PERSONNEL ET UNIVERSEL

Ce personnage de Vijay, c'est aussi Guru Dutt. Bien sûr, il l'incarne à l'écran, mais surtout, il y a des similitudes entre le réalisateur et le personnage qu'il interprète. D'abord, une vision de la société et le mal-être qu'elle provoque : « Qui voudrait d'un monde pareil ? », chante Vijay, anticipant sa disparition et celle de son créateur. D'années en années, témoigne sa sœur, le cinéaste a changé : « Je pense que travailler dans le cinéma [un milieu frelaté, factice, où l'argent est le nerf de la guerre] influe sur la personnalité, surtout avec le genre de films qu'il faisait. Les heures de travail, l'aspect créatif ou je ne sais quoi d'autre, l'ont rendu de plus en plus distant. » De plus, à l'image de Vijay, peut-être le cinéaste a-t-il le sentiment croissant d'être mal compris, malgré les succès populaires. Pressent-il l'échec de son dernier film *Fleurs de papier* (1959) qui l'affectera beaucoup ? Le film *L'Assoiffé* est une mise en abîme de sa vie, et jusqu'au-delà de son suicide puisque *Fleurs de papier* connaîtra un grand succès posthume. La figure du poète voyant accueillie en son sein le cinéaste en personne : c'est à travers son regard que le spectateur voit la société.

Sa vie amoureuse aussi trame *L'Assoiffé* : dans le film comme dans sa vie, deux femmes –

son épouse Geeta Roy et l'actrice Waheeda Rehman, toutes deux présentes dans le film puisque la première double les chants de la seconde. *L'Assoiffé* est une sorte de confession, d'autoportrait – cette piste est suggérée dès la première scène dans laquelle le spectateur entend Vijay fredonner sans voir ses lèvres bouger : le spectateur est dans la tête du personnage.

## MUSIQUE

Historiquement, le mélodrame est un art dramatique accompagné de musique qui devait exacerber les émotions du spectateur. Il y a donc un lien préalable entre le mélodrame et le cinéma indien. Chez Guru Dutt, les chants ont la particularité de faire avancer l'action, et sont rarement de simples intermèdes musicaux : « le nœud dramaturgique et esthétique du film se situe dans les scènes de chant » (Charles Tesson). Leur irruption, au détour d'un chemin, est imprévisible, à la manière dont surviennent les événements dans le mélodrame. Prenons la scène où Vijay rencontre Gulab : il est immobile, assis sur un banc. L'action est en suspens. Il entend alors Gulab chanter l'un de ses ghazals : il l'interpelle, la suit, monte jusqu'à sa chambre, se fait chasser. Ça y est, il a rencontré la seule femme qui aime ce qu'il écrit et ce qu'il est : « Je te connais par tes poèmes et ghazals. J'ai lu dans ton cœur et dans ta tête. Que demander de plus ? » Pour que le dialogue s'enchaîne immédiatement avec les paroles de la chanson, il n'utilise pas d'ouvertures orchestrales. Le chant prolonge et sublime l'acte de parole.

## UN MÉLANGE D'ORIENT ET D'OCCIDENT : L'INFLUENCE DU CINÉMA AMÉRICAIN



Top Hat de Mark Sandrich (1935)

Un Américain à Paris de Vincente Minnelli (1951)

Chantons sous la pluie de Stanley Donen (1952)

Un intermède est directement inspiré de certaines chorégraphies d'Hollywood, qui raffolent des scènes oniriques : un rêve dans le flash-back, c'est-à-dire loin, bien loin de la réalité.

On retrouve également l'influence d'Hollywood dans les personnages burlesques.

Guru Dutt est influencé par Orson Welles (les ombres, les grands angles), dont il fait des citations. Ici, la scène du petit-déjeuner de *Citizen Kane*.



Citizen Kane

L'Assoiffé



► *L'Assoiffé*, qui mêle histoire sentimentale et situation historique, comme souvent les mélodrames au cinéma, cumule la plupart des éléments caractéristiques du mélodrame : Vijay représente la morale, vit des situations pathétiques, incarne la psychologie du sacrifice, est une figure de la victime, et connaît un amour malheureux dû au changement de statut social de Meena suite à son mariage. Le mélodrame doit aussi être perçu comme une ambition de saisir le point de trame d'une époque (cf. les réflexions remarquables livrées par les films de Rainer Werner Fassbinder sur l'identité allemande d'après-guerre).

## UNE VIE DE HÉROS

par V. Ostria

Les danses sont utilisées dans le film comme contrepoint artistique d'actions chargées émotionnellement (comme dans la magnifique scène où Gulab, la prostituée, suit Vijay, le poète, dans un escalier, à l'insu de celui-ci, fuyant au moment de le toucher en même temps qu'on voit en parallèle un orchestre accompagnant une danseuse chanteuse) ou dramatiquement (épisode naturaliste de la danseuse obligée de continuer alors que son enfant malade pousse des cris déchirants). Il est donc très naturel, selon le dispositif de Guru Dutt, qu'une scène comique se déroule le temps d'une chanson. Johnny Walker (membre de la troupe du cinéaste) chante ses talents de masseur ambulancier d'une voix mélodieuse (qui n'est pas sienne), tout en faisant une démonstration cocasse de ceux-ci. L'étonnant est que ce film atteigne parfois des extrêmes qui sont aux antipodes de certaines scènes conventionnelles filmées en studio et flirtent avec le néoréalisme (scènes d'extérieurs en décors naturels très dépouillées : la vie au bord du fleuve, l'activité des rues de la ville et surtout la scène dans le tramway). Mais tous ces aspects ne sont que des détails périphériques par rapport au vrai contenu du film.

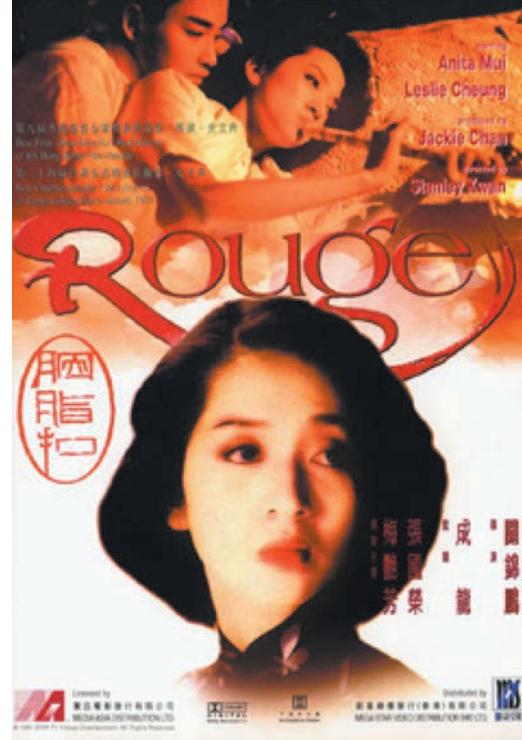
La manière dont le film est construit, voire dont les plans sont parfois agencés (raccords étranges et fascinants dans la scène où la prostituée attire Vijay dans son sillage) peut très bien dérouter et même rebuter un esprit occidental (on est loin des scénarios fulgurants d'un spécialiste du mélo comme Sirk). C'est que Guru Dutt utilise – détourne – toutes sortes d'ingrédients disparates pour raconter son histoire romantique et paranoïaque : les tourments d'un artiste maudit aux prises avec le mercantilisme ambiant de la société indienne en cours d'urbanisation. Tout concourt à illustrer ce thème univoque : les chansons, fausses récréations, les flashes-back romantiques, les scènes comiques même – elles mettent en scène le petit peuple lupin avec bienveillance, par opposition aux profiteurs bourgeois. Dutt ne se contente pas de creuser sans cesse un seul et même sillon sur un mode

unique, il conçoit le film comme une partition orchestrale. Si son propos peut se résumer par une description masochiste, donc narcissique, du poète incompris aspirant à l'éternité – au nirvana –, il désire aussi l'exposer sans sevrer son public de formes artistiques brillantes et traditionnelles. Mais Dutt ne fait que donner le change...

Il reste à évoquer l'aspect le plus émouvant de *Pyaasa*, le drame lyrique (d'autant plus sincère que Dutt confond sa vie et ses fictions). Ici, l'amour prend deux apparences antagonistes. La première, aussi trompeuse que manifeste, embellie par la nostalgie (cf. les flashes-back, dont un, magistralement amené, contient une scène minnellienne en abîme), est effacée amèrement lorsque Vijay découvre que Meena n'est qu'une excoissance charmante de l'hydre gloutonne de l'argent et du profit. La deuxième, latente et progressive, née d'une véritable connivence artistique (Gulab chérit ses poèmes) dont fait preuve la prostituée « au grand cœur » (personnage classique). Sa discrétion fait que la réalité de cet amour échappe jusqu'à la fin au poète égotiste. Alors ses yeux se décillent, en même temps qu'ils liquident son image.

Le film marque plus encore par sa description de la mise en place d'un mythe. Pour cela, Dutt n'hésite pas à jouer un coup de poker scénaristique en faisant disparaître son héros en plein récit (il s'apprête à se suicider, et on ne sait pas s'il est arrivé à ses fins, jusqu'au moment où on le découvre amnésique, interné dans un asile). Dès lors, ce héros, sauvé par le sacrifice involontaire d'un miséreux qui endosse sa mort en même temps que son veston, se dédouble presque au moment où on le consacre « star » de la poésie. On parle de lui à la troisième personne en sa présence et, de toute évidence, cet autre lui-même, dont l'identité est sans cesse questionnée, n'est qu'un fantôme, l'enjeu d'un commerce qui vise un public crédule. Une sorte de métaphore avant la lettre du pouvoir et du mensonge des médias. La réalité de l'artiste et de son œuvre est dénaturée ; il est vampirisé.

Vincent Ostria, « Une vie de héros », in : *Cahiers du cinéma* n°374, 1985



### FICHE TECHNIQUE

HONG KONG / CHINE • 1987 • COULEUR • 93' • CANTONAIS • VOSTF

Scénario : Lee Pik Wah, Tai An-Ping Chiu

Photo : Bill Wong

Musique : Siu-Tin Lai

Montage : Peter Cheung

Interprétation : Anita Mui, Leslie Cheung, Alex Man, Emily Chu

Montgolfière d'or - Festival des 3 Continents 1982

## ROUGE (YIN JI KAU)

de Stanley Kwan

### SYNOPSIS

1930, un bordel de Hong Kong fréquenté par des hommes riches. Fleur, une courtisane renommée, entame une relation amoureuse passionnée avec un client. Lorsqu'ils annoncent leur projet de mariage, la famille du jeune homme s'y oppose. Ils décident alors de se suicider en se promettant de se retrouver dans l'autre monde...



### BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

D'abord assistant réalisateur, notamment d'Ann Hui, Stanley Kwan signe son premier film, *Women*, en 1985. Un an plus tard, son deuxième long métrage, *Love unto Waste*, est sélectionné au Festival de Locarno. C'est avec *Rouge*, une histoire surnaturelle et mélancolique dans le Hong Kong des années 80, que sa renommée grandit. *Center Stage*, biographie de l'actrice chinoise des années 1930 Ruan Ling Yu (1991), assoit définitivement le statut du réalisateur, et Maggie Cheung, son interprète principale, remporte le Prix d'interprétation au Festival de Berlin. *Hold You Tight* (1998) remporte plusieurs prix, dont le Teddy Award. Dans son dernier film sorti en salle, *Lan Yu* (2001), Stanley Kwan met en scène l'amour au masculin. Il est également réalisateur de courts métrages, de documentaires, metteur en scène au théâtre et producteur.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Le portrait d'une femme entre désir, désespoir, culpabilité et compassion ; « Si mes films parlent souvent des femmes, c'est avant tout dû à mon propre passé et à mon orientation sexuelle. Tout au long de ma jeunesse, j'ai pu observer ma mère et les autres femmes de mon entourage. La découverte de mes préférences sexuelles a sans doute aussi joué un rôle. Ce travail d'identification s'est fait de façon plus ou moins consciente. » (S.K.)

→ Amour et barrières sociales dans le mélodrame ; ce mariage serait pour Fleur un moyen de sortir de sa condition (cf. la robe de mariée qu'elle essaie en servant de modèle et à travers laquelle elle regarde, la veste qu'elle offre au Douzième Maître Chan).

→ Paysage urbain et paysage émotionnel ; le Hong Kong moderne et urbain s'avère terne et impersonnel, les deux journalistes vivent un amour épanoui mais sans intensité ; « Nous avons l'air d'un couple », dit le Douzième Maître Chan à Fleur, comme Yukiko à Tomioka dans *Nuages flottants* – seulement l'air : ils ont la passion des amants. Ce n'est pas un hasard si l'état de fantôme de Fleur ne se manifeste pas par la capacité à traverser les murs, mais par le fait que son cœur ne bat plus.

→ La tradition du double suicide au Japon : dans le théâtre japonais et la tradition littéraire, les doubles suicides sont les suicides simultanés de deux amants dont les sentiments personnels sont en contradiction avec les conventions sociales ou les obligations familiales ; cf. *Nuages flottants*, *Double suicide à Amijima* (Masahiro Shinoda, 1969).

→ Mémoire et souvenirs : les souvenirs des années 30, qui paraissent tellement *extraordinaires*, appartiennent au passé (« La réalité [le présent ?] est toujours laide », dit Yuen), ils émergent au fur et à mesure que Fleur se les remémore – seraient-ils réévalués ?



Chu ouvre son cadeau, que Yuen a caché dans le tiroir de son bureau : des chaussures ; « Tu veux sentir mes pieds ? », demande-t-elle en blaguant à son ami.



Le Douzième Maître Chan accroche au cou de Fleur le rouge qu'il vient de lui offrir, et le glisse sous son corsage.



Yuen éteint la lumière, ils se dévêtent chacun de leur côté ; l'étreinte est filmée comme un acte rapide et mécanique.



Le Douzième Maître Chan dépose Fleur sur le sol et lui ôte sa tunique dans un mouvement à la grâce inouïe. Les tissus, les couleurs, participent à la sensualité.



Le Kam Ling Restaurant, dans les années 30 puis 80.



She's too passionate for me



No one is as passionate as that these days

→ Mélange des genres : romance, film de fantômes, mélodrame allégorique ; ici, le fantastique n'est pas effrayant, mais facteur de rêve et d'émotion, ainsi que de comique (la mise en abyme de la scène finale souligne l'ironie du réalisateur vis-à-vis de l'utilisation qu'il fait du genre).

→ Un film au rythme languide : celui d'une rêverie d'opium, des errances d'un fantôme, de la séduction.

## L'OBSCUR OBJET DU DÉSIR

par T. Jousse

Quoi de plus cinématographique que le visage d'une femme qui s'offre comme objet de désir ? Ce visage est celui de Fleur, courtisane des hauts-quartiers de Hong Kong. Il nous est livré sur un plateau en trois plans fixes énigmatiques avec fermeture au noir, juste à l'ouverture du film. On imagine bien Stanley Kwan, le metteur en scène de *Rouge*, rêver au visage d'Anita Mui (chanteuse de rock devenue Fleur pour l'occasion) et construire cadre et décor comme un écrin pour cette perle. Sauf que pour une courtisane des années 30, cadre et décor représentent aussi la prison du destin. Le charme de *Rouge* tient précisément dans ce balancement irrésolu entre tragique et séduction.

En apparence, le drame est celui des deux amants qui se suicident en 1934 pour échapper à la pression sociale et à l'interdit parental. Société de caste et castration familiale vont de pair. Impossible pour une courtisane d'épouser un aristocrate. On dirait un film de Mizoguchi. En fait, le véritable calvaire commence à l'instant où Fleur débarque dans le Hong Kong d'aujourd'hui à la recherche de son amour perdu. Mais les lieux ont disparu, la mémoire s'est enfuie. Las, il n'y a pas de commune mesure entre cette histoire du passé et l'air du présent. Un autre couple en témoigne, réduit justement au rôle de témoin. Tous deux journalistes donc spectateurs, sommés de croire à l'improbable histoire de cette femme perdue. *Rouge* est un film de fantômes. Rien de plus coutumier dans les studios de Hong Kong. Pourtant Fleur est un fantôme dépourvu des attributs du fantôme. Corps étranger à lui-même, coupée de son environnement, elle n'a rien d'un personnage de Tsui Hark. Exit les sauts périlleux et les maléfices prodigieux. Seule demeure la détresse de ne plus coïncider à soi-même et à son désir. Fleur est une pauvre chose vidée de sa substance, exsangue. Son seul pouvoir est d'apparaître et de disparaître à volonté. Mais elle n'en use que si une nécessité impérieuse se fait sentir. Fleur, personnage de Mizoguchi donc, voudrait échapper au temps, comme dans un mélodrame de Franck Borzage. Elle apprendra à ses dépens qu'on ne nargue pas le destin. D'ailleurs, être femme ou fantôme, c'est la même chose ou presque. Il s'agit bien d'assumer une

posture d'objet. Un objet qui se doit d'apparaître, de séduire, de se refuser. La courtisane est l'objet qui prend possession de l'autre, qui soumet le sujet à l'instance de son désir. Tant qu'elle est payée pour se faire caresser le mollet, l'orteil, les oreilles, Fleur garde une souveraineté énigmatique. Mais dès qu'elle s'intègre à l'ordre du désir masculin, elle n'est plus rien. Toute la maîtrise de Stanley Kwan, pourtant très jeune encore (à peine plus de 30 ans), est mise au service de la séduction. Il n'y a qu'à voir comment il filme la rencontre entre Fleur et le Douzième Maître Chan, son futur amant. Jouant diaboliquement du hors-champ, il nous fait entendre la mélodie de la courtisane puis, caressant à souhait, la suit à travers les obstacles multiples qu'elle rencontre : fenêtre, porte, couloir, barreaux jusqu'à l'accomplissement nécessaire de la rencontre. De cette dialectique entre l'enfermement et l'apparat, entre la castration et le désir, tout est dit dès cette première séquence.

*Rouge* est en un sens un film profondément paradoxal, déchiré entre la beauté des apparences (celle du fantôme justement) et le poids du réel. Fleur est un personnage des années 30, c'est-à-dire des studios, du théâtre, des conventions. Fleur, c'est la fiction, celle du cinéma de genre, du mélodrame flamboyant, d'un rêve d'amour théâtral et sensuel. Fiction en quête de son ombre, de son propre spectre qui s'évanouit dans cette mise à l'épreuve du cinéma contemporain. Très clairement, le goût de Stanley Kwan va vers l'apparat et la séduction, même jusqu'au fétichisme. Comment résister à ces séquences de déshabillage où l'étoffe ne renvoie qu'à l'étoffe, à ces apparitions / disparitions du fantôme, à ces morceaux d'opéras cantonnais ? Par la fluidité du rythme et du récit, Kwan nous entraîne dans un processus de fascination semblable à un sommeil opiacé, peuplé de visions subtilement oniriques. Mais il sait que cette beauté exhale un parfum mortel. Au réveil, les apparences sont fascinantes mais vides. L'objet de séduction est devenu inutile. Le spectateur ne peut plus croire.

C'est cette schizophrénie du cinéma contemporain qui est la matière de *Rouge*. Dualité qui concerne l'auteur aussi bien que le spectateur. Qu'un film comme celui-ci nous vienne de Hong Kong n'est pas le fait du hasard. Ce cinéma de Hong Kong

est le seul, à l'exception hollywoodienne près, à avoir créé un véritable système de fascination. Codes, studios, décors, costumes, fictions, ont contribué à produire un admirable trompe-l'œil où, justement, la séduction et les apparences règnent sans partage. Mais rattrapé par le réel, c'est-à-dire l'Histoire (la Chine en l'occurrence), tout ce système devient inutile, dérisoire et même dangereux. Il produit une déception fondamentale. Il engendre des monstres. Fleur est victime des miroirs qui lui renvoient sa propre image. Son amant n'est plus que minable figurant de cinéma réduit à pisser contre un mur. Stanley Kwan est cruel mais comment lui en vouloir de nous mettre en face de notre désir et de sa contradiction ? Plus il nous fait miroiter la beauté, plus il attise nos regrets. C'est tout le tragique de *Rouge*.

Thierry Jousse, « L'obscur objet du désir » in : *Cahiers du Cinéma* n° 426, 1989

## PROPOS DU RÉALISATEUR

*Rouge* est un mélodrame ; principalement une simple histoire de fantôme — mais une histoire qui me donne l'occasion d'exprimer mes opinions personnelles sur l'amour, particulièrement sur l'amour moderne. C'est une intention que je tiens constamment depuis quelques années. Mon premier film a souligné l'inconstance et le déracinement que je vois dans le mariage moderne. Mon deuxième, *Love unto Waste*, était l'étude d'un groupe de jeunes gens typiques de Hong Kong et de leurs attitudes face à la vie. La structure de *Rouge* m'a permis de comparer les traditions sentimentales et l'engagement romantique du passé avec les relations passagères et égocentriques d'un présent pragmatique.

Archives Festival des 3 Continents



# SŒURS DE SCÈNE

## (WUTAI JIEMEI)

de Xie Jin

### SYNOPSIS

Dans les années 30 et 40, deux actrices d'opéra de Shaoxing. L'une d'elle, Chunhua, fuit sa belle famille et trouve refuge dans la troupe d'opéra itinérante de Maître Xing, qui l'élève et la forme au métier en même temps que sa propre fille Yuehong. À la mort de maître Xing, les deux jeunes filles empruntent l'argent nécessaire pour financer les funérailles. Elles devront rembourser leur dette en travaillant dans un théâtre de Shanghai, où elles deviennent rapidement de nouvelles étoiles de l'Opéra de Shaoxing.

### FICHE TECHNIQUE

CHINE • 1964 • COULEUR • 112' • MANDARIN • VOSTF

Scénario : Xie Jin, Lin Gu, Xu Jin

Photo : Zhou Taming, Chen Zhenxiang

Décors : Ge Shicheng

Musique : Huang Zhun

Montage : Zhang Liqun

Son : Zhu Weigang

Interprétation : Xie Fang, Cao Yindi, Shangguan Yunzhu, Feng Qi, Gao Aisheng, Shen Fengjuan

Production : Studios Tianma de Shanghaï



### BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1923 à Shaoxing, dans la province du Zhejiang, Xie Jin se lance dans l'industrie du cinéma à la fin des années 1940 après des études d'art dramatique à Jiang'an et se fait remarquer dès son premier film *La Basketteuse n°5* puis avec *Le Détachement féminin rouge*. Vivement critiqué par les autorités au début de la révolution culturelle, *Sœurs de scène* lui vaut aussi une reconnaissance internationale. Le film aura pourtant des conséquences funestes pour lui, la pression politique poussant ses parents au suicide. Il reste à ce jour un réalisateur emblématique pour les cinéastes chinois contemporains comme Jia Zhang-ke. Parmi les autres œuvres de Xie Jin, citons *Montagne de guirlandes* (1983), *Les Derniers Aristocrates* (1989) et *La Guerre de l'opium* (1997). Xie Jin décède en 2008 à Shangyu, dans sa province natale.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Chine traditionnelle et Chine moderne ;  
la Chine contemporaine à travers les portraits  
de femmes ; rivalité et fraternité ;



→ Des personnages pris dans la tourmente  
d'une séquence historique trouble ;  
→ Prise de conscience politique : l'art  
(ici le théâtre populaire) comme issue  
ou engagement ;  
→ Réconciliation des classes sociales ;

→ Le monde du théâtre, miroir de la vie ; l'opéra  
de Shaoxing comme reflet inverse du monde  
féodal de la campagne : alors que sur scène, on  
représente des histoires d'héroïnes guerrières et  
des romances entre de belles dames et de jeunes  
érudits, les actrices vivent dans la pauvreté et  
subissent une constante humiliation de la part  
des hommes ;



→ La troupe comme image de la famille :  
Chunhua, ou le récit d'une adoption ;  
le thème de la famille dans le mélodrame ;  
→ Progression du récit par coups de théâtre  
successifs : suicide, viol, agression... ;  
→ Influence du mélodrame hollywoodien  
et du réalisme socialiste soviétique.

## LE MEILLEUR : XIE JIN par S. Daney

La découverte d'un auteur est un des must  
de la prospection cinéphilique. Nous n'avons  
pas failli à cette bonne habitude. Beaucoup  
de très bons cinéastes chinois sont morts ou  
âgés. Restent ceux qui sont encore en activité.  
Le plus attachant est, sans nul doute, Xie Jin.  
Première chose : né en 1923 dans le Shaoxing, Xie  
Jin est d'abord un dévoreur de pellicule. Tout ce  
qu'il pouvait voir, il l'a vu. Puis il a fait des films.  
Dès 1954, *Une crise* et, en 1957, rien moins que *La  
Basketteuse*. Deuxième chose : son talent et la  
sûreté de ses réflexes ont fait que depuis, il n'a  
jamais cessé de tourner. Opportunisme? Sans  
doute. Mais à chaque fois, il fait le meilleur film  
de la ligne du moment. Le plaisir de tourner l'emporte.  
Dans sa filmographie on trouve en 1962 une satire  
intitulée *Le gros Li, le petit Li et le vieux Li*. En  
1965, à l'aube de la révoluc, ses *Sœurs de scène*  
sont âprement critiquées (malgré les beautés  
mizoguchiennes de la première partie). En 1972,  
deux opéras modèles, *Le Port* et *Le Détachement  
féminin rouge*, entièrement dédié à la gloire de la  
bande molletière. En 1977, *Jeunesse*, histoire d'une  
standardiste aveugle, sourde et muette. En 1981,  
*L'Extraordinaire Histoire des Monts Tianyuan*, à la  
fois fiction de dégel et de deuil.

À quoi ressemblent ses films ? Ici, je hasarde  
une hypothèse. Il semble que le cinéma chinois  
se soit « spécialisé » dans la peinture des  
*sentiments*. Ce n'est pas tellement un cinéma  
d'idées (la programmation idéologique est trop  
figée). Ni un cinéma de sensations (les codes  
sont trop lourds). Restent les sentiments. Reste  
l'art de faire durer très longtemps les *états*  
dans lesquels sont plongés les personnages.  
Immergés, bloqués. Dans la misère, la  
souffrance, la révolte impuissante, l'exaltation,  
l'amour des autres. Et ceci jusqu'à ce que la  
caméra se rue sur un visage pour y capter la larme  
annonciatrice de torrents. Il y a dans le cinéma  
chinois un exhibitionnisme des sentiments,  
presque une pornographie de la larme. L'image  
de cinéma ne montre pas, ne découpe pas, elle  
fait *résonner* un état. Elle hérite, peut-être, de  
la calligraphie et de la peinture de paysage. Ce  
en quoi elle nous dérout.

Xie Jin ne fait pas exception à la règle, loin  
de là. Ses films sont, très profondément, des  
mélodrames. Des états passés perdus dans le  
présent, personne n'oublie rien, tout revient. Mais  
il ajoute à cet art (vite mièvre, un peu monotone)  
une autre vitesse, celle des *émotions*. C'est là  
qu'il est unique. Il faut voir, dans *La Basketteuse  
numéro cinq*, l'entraîneur de l'équipe féminine  
se laisser gagner, par à-coups subtils, par une  
histoire d'amour ancienne (joueur, il aimait la  
mère ; retiré, il entraîne la fille). Il faut voir dans  
*Sœurs de scène* le maquillage de la vieille star  
évincée. Il faut voir dans *Les Monts Tianyuan*, la  
femme mourante qui met ses lunettes juste le  
temps de voir qu'elle ne voit plus rien. La mort en  
plan subjectif ! Rien ne se passe vraiment mais  
à chaque fois tout bascule. Seul, Douglas Sirk  
aurait osé cela.

Et puis, les films de Xie Jin que nous avons vus  
offrent d'admirables portraits de femmes. Amies  
et rivales, perdues et retrouvées, c'est l'histoire  
de la Chine contemporaine qui passe à travers  
elles. Les sœurs de scène sur leurs tréteaux, les  
basketteuses dans leurs vestiaires. Toujours l'une  
« réussit » et l'autre pas. Toujours, la réussite a un  
goût amer. Dans *Les Monts Tianyuan*, certainement  
le film le plus important de ces dernières années,  
Xie Jin ose faire remonter le début des malheurs  
à la campagne « anti-droitière » de la fin des  
années 50. Un cadre est critiqué. Deux femmes  
l'aiment. L'une restera avec lui et ils partageront  
l'ostracisme et la misère. Il aimait l'autre mais  
elle s'est laissée marier par le Parti à un homme  
cynique. Le temps passe, la révolution culturelle  
passe, critiques et réhabilitations se succèdent,  
les vies sont gâchées, les réussites n'en sont pas,  
un gamin très « bourgeoisie rouge » annonce  
déjà des lendemains encore plus sinistres. On  
se dit, en voyant ce film compliqué, que le mélo,  
l'insubmersible mélo est le seul genre à même de  
ressaisir tout cela. Le seul genre qui n'oublie pas.  
Xie Jin a près de soixante ans. On aurait bien voulu  
le voir à Turin. On aimerait bien le connaître.

Serge Daney, « Le Meilleur : Xie Jin »  
in : *Libération*, 31 mars 1982

## ZOOM SUR L'OPÉRA DE YUE

L'Opéra Yue, ou Yueju, ou encore Opéra de Shaoxing, est né dans la province côtière du Zhejiang. Ne datant que du début du siècle dernier, l'opéra de Shaoxing a vite pris de l'ampleur, jusqu'à Shanghai, au point de rivaliser avec l'Opéra de Pékin.

Il prendrait son origine dans des contes chantés que les paysans écoutaient pour se distraire après le travail dans les champs. Certains de ces travailleurs se passionnèrent pour cet art mais, illettrés, ne pouvaient rivaliser avec les chanteurs des villes. Alors les paysans ajoutèrent un jeu d'acteur à ces contes et firent des représentations à Shengzhou, un petit village du Zhejiang : l'Opéra Yue était né.

À peine dix ans plus tard, l'Opéra Yue est introduit à Shanghai. Au départ uniquement masculin, les actrices féminines prennent part aux représentations dès les années 20, puis les troupes deviennent presque exclusivement composées de femmes. Avec son air mélodieux et son style doux et élégant, cet opéra est souvent associé à des thèmes mélancoliques voire tragiques.



Chunhua lors d'une représentation de l'Opéra de Shaoxing.

## ZOOM SUR LU XUN

Considéré comme l'un des plus grands écrivains chinois du XX<sup>e</sup> siècle, érigé après son décès en icône du pouvoir maoïste, Lu Xun est le symbole des aspirations à la modernité de toute une génération. Prônant une Chine libérée du fardeau féodal et des agressions étrangères, son œuvre, qui ressort du réalisme critique, lui a valu d'être surnommé « l'âme du peuple chinois ». Elle allie la langue parlée aux qualités du style de la langue classique, faisant de lui le fondateur de la nouvelle littérature chinoise et le modèle de l'écrivain engagé. Dans *Sœurs de scène*, sa nouvelle *Le Sacrifice du Nouvel an* (1924) est adaptée par la troupe de Chunhua, mais les représentations sont interdites par le Kuomintang.

Sources : *Le Magazine littéraire*, *L'Encyclopédie Larousse*

## CONTEXTE

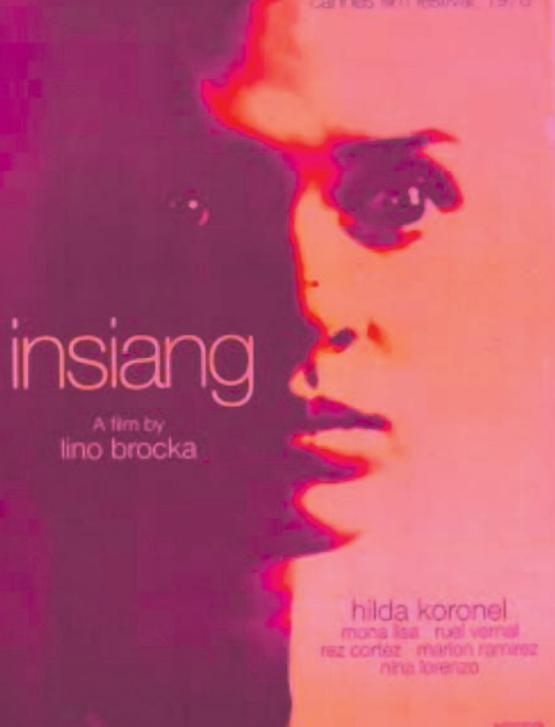
*Sœurs de scène* est produit à Shanghai avant la révolution culturelle. À peine présenté, il fut violemment critiqué et disparut des écrans chinois pendant quinze ans. Ressorti en 1979, il fut l'un des succès populaires de l'année. Dans le cinéma chinois où les adaptations d'œuvres littéraires sont de rigueur, *Sœurs de scène* est un exemple rare, et réussi, de scénario original. En l'écrivant, les scénaristes s'étaient probablement inspirés de l'histoire vraie de Yuan Xuefen, célèbre actrice d'Opéra de Shaoxing.

*Le Cinéma chinois*, Marie-Claire Quiquemelle, Geremie Barmé et Jean-Loup Passek (dir.), Centre Pompidou, 1985

## PROPOS DU RÉALISATEUR

Je fais des films avec à l'esprit une conscience sincère du destin historique. La fonction du cinéma est différente de celle des manuels scolaires ou de la presse qui disent directement ce qu'il faut faire et comment il faut le faire. Je souhaite que mes films aient une fonction sur le long terme, qu'ils dégagent une influence subtile et imperceptible. Ce que je recherche le plus en faisant des films, c'est qu'ils assument une fonction d'éducation esthétique et une fonction mobilisatrice. Je crois profondément qu'un bon film est investi par la passion majeure du metteur en scène ; il est la cristallisation des qualités morales et de l'accomplissement de l'artiste, il est aussi le braisier où se consume une vie. En ce qui me concerne, j'aspire, en toute innocence, à offrir de la beauté à mon pays, à mon peuple, à tous les hommes.

Catalogue du Festival des 3 Continents 1983



# INSIANG

de Lino Brocka

## SYNOPSIS

Dans un bidonville de Manille cohabitent difficilement Insiang, sa mère et l'amant de celle-ci. Ne pouvant plus supporter cet homme qui a abusé d'elle, Insiang pousse sa mère à le tuer en provoquant sa jalousie.



## BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Inspiré par l'atmosphère dictatoriale de son pays, par les problèmes sociaux de ses concitoyens, Lino Brocka livre une œuvre âprement réaliste. Influencé par le cinéma italien et la production hollywoodienne, il réalise une trentaine de films dans les seules années 70. Au travers de son œuvre, Brocka se veut militant, critique et libérateur face à l'oppression de l'État, ce qui lui vaut d'être souvent censuré, voire emprisonné. En 1974, il réalise *Weighed But Found Wanting*, un grand succès public. En 1975, il dirige *Manille*, le plus grand succès critique des années 70. En 1978, après plusieurs échecs commerciaux, Brocka se remet en question. Il se résigne aux réalités de la production cinématographique philippine. C'est sous la forme de mélodrames, de comédies et de polars qu'il continue de montrer la réalité sociale. En 1979, avec *Jaguar*, il décrit la misère des bidonvilles de Manille, sous la forme d'un thriller à l'américaine. Ancré dans la réalité, *Jaguar* déchaîne les foudres de la censure philippine. En 1984, *Bayan ko* s'inspire de deux faits divers sanglants – une grève meurtrière et un hold-up raté. *Bayan ko* fait le tour du monde avant d'accéder aux salles de cinéma philippines. Il participe à l'émergence du cinéma du tiers-monde en se rendant à diverses reprises au Festival des 3 Continents à Nantes. Il décède en 1991 dans un accident de la route.

Source : Cinémathèque française

## PISTES PÉDAGOGIQUES

- Portrait de femmes, chronique d'un bidonville
- La situation de la femme au sein du lumpenprolétariat



- L'influence de l'environnement social sur les individus
- Le traitement de la misère sans misérabilisme



## FICHE TECHNIQUE

PHILIPPINES • 1976 • COULEUR • 95' •  
TAGALOG & ANGLAIS • VOSTF

Scénario : Mario O'Hara  
Photo : Conrado Baltazar  
Musique : Minda Azarcon  
Montage : Augusto Salvador  
Son : Rudy Baldovino  
Interprétation : Hilda Koronel, Mona Lisa, Ruel Vernal, Rez Cortez  
Production : CineManila Corporation

→ Quand les hommes substituent au pouvoir économique perdu le pouvoir sexuel



- L'artiste engagé
- Décors réels
- La violence du son (cris de cochons, voix, ambiances...)

## INSIANG par L. Brocka

Le film est essentiellement l'étude de caractère d'une jeune fille ayant grandi dans les bas quartiers, à travers laquelle j'ai voulu montrer la violence des quartiers surpeuplés, la perte de la dignité humaine due à cet environnement et la nécessité de changer tout cela.

## L'ENGAGEMENT DU CINÉASTE par L. Brocka

Un interlocuteur m'a posé un jour cette question : « Pourquoi porter attention à des films du tiers-monde si médiocres techniquement ? » Ma réponse fut : « Parce qu'ils vous font réfléchir. » Le réalisateur qui déroule des théories sur des bobines de films n'existe pas et ne peut exister dans le contexte philippin. Ce n'est pas possible, c'est irresponsable. Aux Philippines, le germe d'un film ne se développe pas dans son esprit, mais autour de lui. Le film s'écrit lui-même, comme dicté par les réalités de la société.

L'artiste responsable s'en empare pour lui donner forme d'une façon efficace et en collaboration avec d'autres.

En tant que réalisateur, je ne m'efforce pas de faire un film « Lino Brocka » mais un film philippin, car je ne trouve pas d'intérêt à faire un film en soi, mais seulement dans « l'impulsion » que je veux lui donner. À coup sûr, tout film est dicté par les considérations suivantes : la réalité d'un moment particulier, les contraintes économiques, les restrictions imposées par un gouvernement oppresseur et oppressant, la rude concurrence d'Hollywood. Et puis il y a le public philippin qui est ma principale préoccupation en tant que réalisateur.

Je crois que, dans le contexte philippin, le développement du public doit évoluer parallèlement au développement du cinéma. Mes films, pris comme ensemble d'une œuvre, manifestent cette préoccupation. Pour moi, le public philippin est un diamant brut. Il a besoin d'être sans cesse poli, retaillé, ajusté.

C'est une évolution marquée par des compromis calculés au long du trajet, mais lentement et sûrement, cela marche. Je ne renie pas ce public, pas plus que je ne le méprise. Je veux créer une base de communication, un point à partir de quoi nous pouvons travailler ensemble. Un exemple : les Philippines aiment les bandes-dessinées, cette forme de littérature populaire qui raconte généralement des histoires de crimes, de violence, de personnages des bas-fonds ou de thèmes à la mode produits en série dans les illustrés de BD. Voilà notre base de communication. Je trouve des histoires dans ces illustrés et j'amène des écrivains sérieux, des acteurs et un traitement sérieux.

Ma fonction est d'injecter une valeur esthétique dans cette littérature de masse et de présenter au public ce qui lui est familier sous un éclairage non familier. *Angela Markado* est un des films de ce genre et je le considère comme important précisément parce qu'il représente ma tentative de me couler dans le courant commercial.

Bien sûr, une évolution prend du temps, à coup sûr cela exige plus que quelques films. Ce pourrait être une évolution sans fin. Et ces films ne porteront pas ma marque, mais devraient enregistrer l'évolution du public.

En tant que réalisateur philippin, une autre de mes préoccupations est de rester très près de la situation politique très mouvante de mon pays. Je suis très sensible aux réalités qui fondent ma société, et mes films essaient d'y faire face.

Là encore, comme le développement d'un public, cette confrontation exige toute une œuvre. On ne peut affronter toutes ces réalités en deux heures. Et puis je pense qu'aux changements de la société correspond un changement dans mon approche de la réalisation de films.

Aujourd'hui par exemple, la lutte politique, accélérée par le brutal assassinat de Benigno Aquino, m'a éloigné du cinéma. Avec d'autres artistes philippins, j'ai entrepris de reconsidérer notre statut dans la société, et nous sommes arrivés à la conviction que nos maux économiques ont des racines politiques, et que nous n'avons pas d'autres choix que de nous joindre à la lutte politique en tant que citoyens.

Aujourd'hui j'ai décidé que le temps est venu de cesser de projeter les maux de la société sur le grand écran des salles obscures et que le temps est venu de descendre dans la rue pour protester contre les maux économiques et exiger le changement.

## LE GOÛT DU CINÉMA par L. Brocka

Quand j'étais jeune, j'ai vu *Les Nuits de Cabiria* de Fellini et *Jeux interdits* de René Clément. Dans la salle, j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps. D'avoir approché les personnages de façon aussi intime que les membres de ma famille a fait que je me suis senti faire partie intégrante de l'humanité. Je me suis senti justifié. Alors, voir des films est devenu une obsession. J'en ai vu tant et tant que j'ai été forcé d'en faire. Je voulais toucher des gens que je ne connaissais pas, que je n'avais jamais vus, que je ne verrais jamais. Je voulais faire pleurer des gens dans les salles. Les emplir d'humanité. Je voulais travailler avec des gens : acteurs, réalisateurs, monteurs, qui voyaient aussi le monde en termes de sons et d'images immenses qui nous parlent dans l'obscurité. Je voulais privilégier le pouvoir de créer des idées et des sentiments. Plus tard, quand j'ai compris ce qui se passait dans la vie de mes compatriotes, j'ai décidé que moi aussi je voulais faire partie de ceux qui disent la vérité. Je voulais pleurer, je voulais déranger, mais surtout, je voulais être compté parmi les autres.

Archives du Festival des 3 Continents

Hideko Takamine Masayuki Mori  
**NUAGES FLOTTANTS**  
 un film de Mikio Naruse

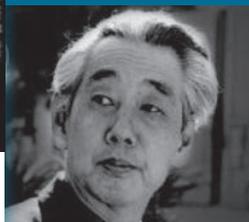


# NUAGES FLOTTANTS (UKIGUMO)

de Mikio Naruse

## SYNOPSIS

Hiver 1946 : la jeune Yukiko est rapatriée de l'Indochine française, un an après la défaite du Japon. À Tokyo, elle retrouve Tomioka avec qui elle a eu une liaison torride pendant la guerre. Mais son amant rompt sa promesse : les temps ont changé, il ne peut plus quitter sa femme. Devenue seule au monde, Yukiko survit courageusement au chaos de l'après-guerre sans renoncer à son amour pour Tomioka.



## BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Mikio Naruse abandonne l'école à l'âge de quinze ans pour entrer comme accessoiriste à la compagnie Shochiku, en 1920.

Devenu assistant réalisateur en 1926, il tourne son premier film en 1930, *M. et Mme Chambara*. Mikio Naruse fait partie des géants du cinéma japonais. Sa carrière de réalisateur commence avec des comédies sentimentales, comme *Ma femme, sois comme une rose* (1935), qui remporte un grand succès. Après la guerre, il s'essaie au style shomin-geki, drame réaliste sur la vie des petites gens, notamment par des adaptations des œuvres de la romancière Fumiko Hayashi, comme *L'Éclair* (1952) ou *Chrysanthèmes tardifs* (1954), sur l'univers des geishas et le statut de la femme dans la société japonaise. Les films de Naruse relèvent d'un grand pessimisme. « Depuis mon plus jeune âge, je pense que le monde dans lequel nous vivons nous trahit ; cette pensée ne m'a jamais quitté » (*Libération*, 30 juin 1999). Il s'est d'ailleurs affirmé hostile au happy end. Dépeignant la famille japonaise sous toutes ses facettes, *Un couple* (1953) ou *Fille, épouse et mère* (1960) abordent le problème de l'évolution sociale. Le cinéma de Naruse est un cinéma de la souffrance.

## FICHE TECHNIQUE

JAPON • 1955 • N&B • 123' • JAPONAIS • VOSTF

**Scénario :** Yôko Mizuki, adaptation du roman éponyme de Fumiko Hayashi

**Photo :** Masao Tamai

**Musique :** Ichirô Saitô

**Montage :** Eiji Ooi

**Son :** Hisashi Shimonaga

**Interprétation :** Hideko Takamine, Masayuki Mori, Mariko Okada, Isao Yamagata

**Distribution France :** Wild Side

## TOKYO ANNÉE ZÉRO

Les nuages flottants de ce mélo très sombre, ce sont Yukiko et Tomioka, deux personnages qui incarnent le Japon et les Japonais.

Yukiko et Tomioka se sont rencontrés pendant la guerre en Indochine, alors que le Japon était encore un pays glorieux. Le premier baiser est échangé alors qu'ils visitent les tombes des rois d'Annam, monuments du passé. La rencontre, exposée dès le début du film dans un flash-back où l'intensité lumineuse est très forte, altère subtilement le réalisme attendu : lorsque Yukiko pénètre dans la grande maison au style colonial, l'intérieur confortable de la maison baigne dans une lumière vive à laquelle se rajoutent la blancheur de sa robe, les habits des trois hommes présents ainsi que les éléments du décor. À l'extérieur aussi, la lumière inonde la nature luxuriante, et lorsque Yukiko se promène dans sa robe blanche dans la forêt avec Tomioka, le visage juvénile de la jeune femme, que Naruse filme volontiers en gros plans, irradie le spectateur.



Cut. Retour au présent du récit : le Japon est humilié par la défaite, ruiné par la guerre, occupé par les Américains dont la présence influence l'évolution de la société japonaise. La passion entre les personnages est née en temps de guerre (Naruse ne la montre pas), mais semble aujourd'hui s'éroder dans un environnement qui les consume. Comme dans les autres films du programme (*Enamorada*, *The Lunchbox*, *L'Assoiffé*, *Rouge...*), le pays filmé est en transition.



«...tu n'es plus le même», dit Kuniko à son mari.

Les tout premiers plans sont des images d'actualités de rapatriés japonais en 1945 : elles représentent la « cassure fondamentale entre deux Japon »<sup>(1)</sup>, retour dans un pays natal défait par la guerre et soumis à l'amplitude de ses conséquences. « L'erreur fondamentale que font les personnages, ce qui fait l'aspect tragique de leur histoire, est qu'ils ne veulent pas renoncer à ce qui existait avant. »<sup>(1)</sup> Yukiko refuse que le passé soit du passé, elle le réintroduit constamment dans le présent. « Ces souvenirs sont essentiels pour nous, sans eux, nous ne serions rien l'un pour l'autre » – ce propos de Yukiko pourrait s'appliquer au pays. Ce paradis perdu qu'était leur relation en Indochine, prolongement du Japon d'avant-guerre, Yukiko et Tomioka le recherchent en allant prendre des bains à Kyoto, la vieille capitale

historique, épargnée par la guerre. Tokyo, elle, révèle l'extrême misère du pays. Les scènes de rues, tournées en extérieur, comme celles d'intérieur, sont très réalistes.



Le problème du chômage trame le film de bout en bout. La situation de Yukiko est influencée par l'occupation du pays par les Américains : elle ne trouve plus de travail car « depuis 1945, il faut l'anglais. [Les] dactylos sont toutes bilingues », et se prostituera, entretenant une liaison avec un client américain pour survivre. Tomioka erre de petits boulots en petits boulots : il travaille dans le bois, puis le savon, écrit dans des revues. « C'est un petit travail, mais ça me va », dit-il à propos de l'un d'eux. Il finira par retourner travailler au Ministère.

Ce réalisme est soutenu par le langage crû et direct des personnages : « sale égoïste », « Je veux bien te rendre tes trucs mais toi, rends-moi ma virginité », « Tu fais donc la pute », « une sale gueule », etc.

Si le film est marqué par le contexte (situation économique du pays, prostitution avec des clients américains, défilé chantant « L'Internationale »), *Nuages flottants* n'est pas un film politique mais un film sur la vie, habité par le grand pessimisme de Naruse : « Aucun humanisme dans ce cinéma, car Naruse ne croit pas à la perfectibilité de l'homme ; aucun naturalisme, car Naruse n'attribue pas la souffrance humaine à des causes externes ; aucun idéalisme non plus. Son œuvre présente un réalisme sévère, exigeant et sans compensation. Naruse a brossé le portrait de cette blessure inguérissable qu'on appelle la vie. »<sup>(2)</sup>

L'idéogramme qui clôt le film constate : « Courte est la vie des fleurs, infinies leurs douleurs. »

## « LE MAL EST FAIT »

Cette formule de Jean Narboni à propos du cinéma de Maurice Pialat peut s'appliquer à *Nuages flottants* : lorsque le film commence, la vie a déjà abîmé les personnages. Dès la première scène, le spectateur constate à partir de plusieurs éléments qu'il est devant une femme qui a été malmenée par la vie : Yukiko évolue dans un terrain vague entouré par des maisons de fortune, le ciel est gris, elle marche tête et épaules baissées, il fait froid.



De la même manière, la démarche et le regard de Tomioka trahissent sa contrariété de voir débarquer Yukiko. En un plan, tout est dit : lui n'est plus épris. Tout au long du film, il ne cesse de répéter à Yukiko : « Les souvenirs fanent avec le temps », « À quoi bon ressasser tout ça ? », « Notre liaison torride, c'est du passé ». Cependant, le spectateur peut légitimement se demander à quel point leur relation en Indochine a été heureuse : torride, pourquoi pas, mais heureuse...? Oui, dans le temps présent du récit, Tomioka aime à séduire les femmes et envoie régulièrement à la figure de Yukiko des propos acerbes, tels que, alors qu'ils envisagent de se suicider ensemble, « Je le ferai avec une plus belle que toi ». Mais Tomioka a humilié Yukiko dès leur première rencontre, et cela ne l'a pas empêchée de ressentir du désir pour lui...



Tomioka regarde ostensiblement les seins de Yukiko :  
« Venir seule dans un tel endroit, quelle idée ! »

...puis de le rejoindre dans sa chambre quelques nuits plus tard. Yukiko et Tomioka nourrissent leurs obsessions respectives, dans une répétition lancinante menant vers l'issue fatale que l'on connaît. À chaque rencontre, Yukiko le couvre de reproches, liste ses défauts, lui fait des scènes de jalousie. Si le premier flash-back est l'occasion pour le réalisateur de présenter d'emblée Tomioka comme un personnage néfaste – « c'est pathologique », dit son collègue à propos de sa causticité –, Yukiko, « superbe névrosée, [...] s'enfoncé obsessionnellement dans un noir dont la seule issue est la mort. »<sup>(3)</sup>



Certains critiques voient dans les pleurs de Tomioka devant le corps mort de Yukiko une reconnaissance (trop) tardive de son amour pour elle. On peut aussi voir la continuité d'un caractère égotiste : Tomioka pleure une façon d'être aimé à tout prix, qu'il ne connaîtra sûrement jamais plus. Peut-être aussi sa jeunesse, qui subsistait à travers Yukiko et les souvenirs qu'elle avait de lui et faisait constamment émerger.

## « MÉTÉOROLOGIE DES SENTIMENTS »

« Le film déroule, dans un lancinant mouvement sans progrès, le fil d'une relation qui sans cesse se renoue pour se défaire, avec cette coloration d'amertume du "ni avec toi ni sans toi" de la passion invivable [...]. Rarement un cinéaste a su rendre compte ainsi de l'aspiration fanatique, obsessionnelle, à restaurer un bonheur originel. *Nuages flottants* déploie un très long bulletin de santé, étendu sur des mois, scandé de rémissions, de convalescences, de phases de stabilisation apparente et de rechutes. »<sup>(4)</sup> Sans sentimentalisme mais avec sensibilité, avec éclat mais sans les

coups de théâtre auxquels est habitué le spectateur occidental dans le mélodrame et qui sont ici tous hors champ (par exemple le meurtre d'Osei ou le vol), le spectateur suit les personnages au rythme déchirant des va-et-vient géographiques, temporels, affectifs. L'absence de précision concernant les durées qui séparent les rencontres de Yukiko et Tomioka participe de cet effet de ressac, du « suis-moi je te fuis, fuis-moi je te suis ». Le rythme du film est accentué par le thème musical itératif qui accompagne leurs rencontres. La scénariste, Yôko Mizuki, pensait d'ailleurs que « seul le rythme des sentiments » intéressait Naruse. Souvent lors de ces rencontres, les deux amants marchent ensemble. « Cette marche côte à côte de deux personnages n'a aucune destination précise, elle n'a pas pour but de conduire à un endroit ou à un autre : elle vaut en soi, n'a d'autre fin qu'elle-même et ne compte que par ce qu'elle permet de révéler de l'état des relations entre les deux marcheurs. »



Scène de la rencontre : Y. marche derrière T.



Y., venant de retrouver T., croise son destin : une Japonaise au bras d'un soldat américain



Scène du départ pour Yakushima : Y. marche derrière T.

Tout cela fait « des déplacements des amants un voyage immobile dont le représentant filmique exemplaire serait ces travellings accompagnant le couple, qui viennent ponctuer régulièrement le film d'une scansion douce et tenace. Ces travellings très lents, très coulés, ne sont pas seulement la métaphore du voyage immobile. Ils sont rarement frontaux, jamais vraiment latéraux : le plus fréquemment obliques (à 45°), ils ne donnent à voir aucune perspective, aucun point de fuite. »<sup>(5)</sup>

## TEMPORALITÉ

Pendant les deux heures que dure le film, Naruse multiplie les lieux, les ellipses, les niveaux de temporalité. Cela creuse la sensation de vide qui enveloppe la relation des deux amants : « Naruse introduit le vide, son vertige et son suspens, par des effets de montage d'une rare subtilité, puisqu'il ne faut pas arrêter le cours du récit mais le garder dans son apparente continuité et linéarité. Un exemple parmi d'autres. Yukiko, une fois encore, se trouve avec Tomioka. Une fois encore, elle est déçue, révoltée par la lâcheté de son amant. Il la quitte une fois encore, définitivement. Il se lève du tatami, se dirige vers la droite et quitte la pièce. Raccord extérieur. Face à nous, une rue perpendiculaire. Tomioka entre par la gauche, passe devant l'objectif et s'enfonce dans la rue. Retour sur Yukiko, toujours à genoux. Non, elle ne va pas chercher à le rattraper. Un temps. Elle ne peut plus résister. Elle se lève, et comme Tomioka part à droite. Raccord extérieur. La même rue perpendiculaire à nous. Mais Yukiko attendue à gauche arrive par la droite et par le fond de la rue et comme vers nous. Coupe. Une autre rue perpendiculaire avec un carrefour en son centre. De nouveau et dans le même élan elle surgit du fond, vient vers nous, s'arrête au carrefour, regarde à droite, à gauche. Il a disparu. Elle s'en repart lentement, lourdement. Un simple jeu de renversement d'espace qui choque la perception mais qu'accepte aisément l'esprit, suffit à faire éprouver le vertige viscéral de l'amoureuse face à la fuite de l'objet de son amour. »<sup>(3)</sup>



*Nuages flottants* inscrit l'homme dans le paysage. La passion amoureuse a pris naissance dans la jungle indochinoise, lors d'une randonnée sous le soleil. Elle se prolonge dans les ruines de Tokyo, sous un ciel bas et gris. Elle se termine dans la jungle d'une île japonaise soumise à un déluge de pluie : les nuages qui flottaient crèvent. « Le final de *Nuages flottants* n'a rien de celui d'un mélodrame hollywoodien en raison même de la perception qu'il donne de cette mort. Ce final de tragédie, parce que justifié par la pathologie de Tomioka comme par l'obsession névrotique de Yukiko, perd tout caractère tragique. »<sup>(6)</sup>

► Yukiko est une femme prisonnière de sa passion ; passive devant sa passion, elle est un personnage tourné vers le passé. N'oublions pas qu'elle a été violée, or le viol est une des explications que les psychologues donnent de la dépréciation de soi – le traumatisme qu'il occasionne est souvent exploité dans le mélodrame. En ce sens, elle est un personnage tragique : sa passion est son destin, elle ne peut y échapper.

## D'AUTRES PISTES DE RÉFLEXION

→ Les films sur le couple, entre désir et impossibilité : *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1954), *Elle et lui* (Leo McCarey, 1957)

→ Les flashes-back, leur construction, leur utilisation et leur signification : Yukiko, assise sur un muret, attendant Tomioka, revoit leur première rencontre ; un baiser amorcé en Indochine se termine à Tokyo ; flash mental du viol ; Tomioka devant le corps de Yukiko se souvient enfin

→ La place de la femme dans la société : « Tu t'es endurcie en Indochine », dit Iba à Yukiko > l'impact de la guerre sur les femmes ; juxtaposition de deux scènes : « Fais de moi ce que tu veux », dit Yukiko à Tomioka / trois enfants jouent dans l'arrière-cour : « papa, le dîner est prêt », dit l'une des deux petites filles au petit garçon ; Seikichi Mukai s'offre une nouvelle montre, comme il s'est offert « [s]a nouvelle femme »

→ Esthétique : l'école picturale et graphique *ukiyo-e* signifie « peinture du monde qui passe », « image du monde flottant »

(1) Florian Guignandon, « Les Hautes Trahisons », Critikat, 2006. www.critikat.com

(2) Audie Bock, *Mikio Naruse : Un maître du cinéma japonais*, Festival de Locarno, 1983

(3) Jean Douchet, « À propos de Naruse » in : *Trafic* n°3, P.O.L, 1992

(4) Jean Narboni, *Mikio Naruse, les temps incertains*, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 2006

(5) Alain Philippon, « Une Butterfly d'après-guerre » in : *Cahiers du cinéma* n°356, 1984

(6) Joël Magny, « La Tristesse durera toujours » in : *Cahiers du cinéma* n°466, 1993

## NARUSE ET QUELQUES HOLLANDAIS par A. Scala

On a beaucoup reproché à Naruse de n'avoir pas fait de films politiques, d'avoir, comme les personnages de *Nuages flottants*, regardé passer les défilés de travailleurs chantant l'Internationale. Mais ses personnages sont dans le détail quotidien de la servitude, privés souvent d'eux-mêmes dans les occurrences de la vie ordinaire. Ce n'est pas que le monde les dépasse, ses changements les traversent et avec eux les principes constitutifs de leur identité se sont effondrés. La vie quotidienne n'est pas chez Naruse la forme d'une nostalgie d'un monde perdu et la nature n'est même plus là pour assurer une permanence ou une consolation. La nature est parfois l'occasion d'une exaltation mais la plupart du temps, comme les titres l'indiquent (*Nuages flottants*), le réceptacle des formes, le réservoir de phénomènes et de métamorphoses qui surviennent souvent trop tôt ou trop tard dans la vie des personnages. Lorsque Naruse déclare : « Il se passe peu de choses dans mes films et ils se terminent sans conclure comme la vie » ou bien qu'il avoue sa tendresse pour les hommes qui tentent de vivre au milieu de l'espace et du temps infinis, la question est de savoir comment formellement il exprime ces déclarations. Il y a dans *Nuages flottants* d'étranges flashes-back rappelant la guerre en Indochine et l'amour naissant des deux héros. Ces flashes-back se distinguent du récit présent non seulement par une lumière plus blanche mais aussi par un jeu de regards qui distingue des postures. Dans les flashes-back les personnages s'échangent des regards droits et enveloppants, dans le récit au présent ils ne peuvent plus se regarder et parler en même temps, ils semblent absorbés, coupés les uns des autres et d'eux-mêmes, distraits ou pensifs. Les yeux sont baissés, fixes ou perdus dans le vague, les regards ne s'échangent ni ne se raccordent (le double motif des faux-raccords de regard et de l'absence de champ/contre-champ), les profils auxquels on parle sont toujours perdus. Les marches ont un caractère somnambulique traduit par des travellings à angle oblique qui ne se mettent en mouvement qu'après celui des personnages.

André Scala, « Naruse et quelques Hollandais » in : *Cahiers du cinéma* n°466, 1993

## L'ÉVOLUTION POLITIQUE DU JAPON D'APRÈS GUERRE

par I. Morris

Plus de dix ans se sont maintenant écoulés depuis le 2 septembre 1945. Ce jour-là, M. Shigemitsu, l'actuel ministre japonais des Affaires étrangères, montait à bord du Missouri en rade de Tokyo, pour signer la reddition de son pays. Ce jour-là aussi, pour la première fois dans sa longue histoire, le Japon se trouva entièrement placé sous le contrôle politique de puissances étrangères. L'été dernier, retournant au Japon pour la première fois depuis 1945, j'eus du mal à me rappeler le pays tel que je l'avais vu à mon dernier voyage. En 1945, en effet, après neuf ans de combats continuels et quatre ans de guerre totale se soldant par une complète défaite et la reddition inconditionnelle, le Japon n'était plus que ruines. Les destructions matérielles massives values au Japon par la défaite sont un fait bien connu. Non moins frappant était le chaos psychologique dû à la défaite. La gamme entière des croyances politiques qu'au cours d'années de propagande continuelle les dirigeants japonais avaient insufflées au peuple, croyance en la valeur du système impérial, croyance en l'invincibilité et la supériorité raciales japonaises, foi en la grande mission asiatique du Japon, toutes ces croyances se révélaient soudain fausses et même catastrophiques. Le choc fut d'autant plus grand, la déception d'autant plus profonde que les dirigeants avaient caché au peuple la vérité sur les événements. Jusqu'à la fin, le plus grand nombre, surtout dans les campagnes, croyait réellement que le Japon allait gagner ; et, quand on annonça en août que, pour la première fois dans l'histoire, l'Empereur parlerait au peuple par la voix de la radio, on s'attendit très généralement à ce qu'il l'exhortât à combattre jusqu'au bout. En fait, naturellement, l'Empereur dut reconnaître – et cela constitue sans doute un des plus étonnants euphémismes de l'histoire – que la guerre évoluait dans un sens « pas nécessairement favorable au Japon », et que le Japon, acceptant la Déclaration de Potsdam, allait se rendre afin de préserver et de maintenir la structure de l'État impérial.

À présent, en 1956, le Japon est reconstruit. Matériellement reconstruit comme on peut le constater en débarquant à Tokyo, Hiroshima ou

dans n'importe laquelle des autres grandes villes. En même temps, s'y est fait jour à nouveau un sentiment d'indépendance et d'orgueil national. Après six années et demie d'occupation [le Japon a été sous l'occupation des États-Unis jusqu'en 1951], durant lesquelles à peu près chaque aspect de la vie japonaise fit l'objet d'influences étrangères et de changements rigoureux et profonds, à nouveau la vie politique est entre les mains des Japonais eux-mêmes et conduite dans un style typiquement japonais.

I. Morris, « L'évolution politique du Japon d'après guerre » in : *Politique étrangère* n° 3, 1956



### FICHE TECHNIQUE

JAPON • 1955 • COULEUR • 101' • JAPONAIS • VOSTF

**Scénario :** T'ao Ch'in, Matsutarô Kawaguchi, Masashige Narusawa, Yoshikata Yoda

**Photo :** Kôhei Sugiyama

**Musique :** Fumio Hayasaka

**Décors :** Hiroshi Mizutani

**Interprétation :** Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura

**Production :** Daiei-Tôkyô

**Distribution France :** Films sans Frontières

*Lion d'argent – Festival de Venise 1955*

# L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI

(YOKIHI) de Kenji Mizoguchi

### SYNOPSIS

L'empereur Huan Tsung se souvient. Inconsolable de la mort de sa première épouse, il se voit présenter par le général Lu-Shan une fille de cuisine parée dont il s'éprend et fait l'impératrice Yang Kwei Fei. La famille Yang, parvenue ainsi au pouvoir, suscite la haine. Écarté, Lu-Shan foment la révolte : le peuple réclame la mort des Yang. Pour sauver l'empereur, Yang Kwei Fei se sacrifie. Accablé, Huan Tsung n'attend plus que la mort pour rejoindre Yang Kwei Fei.



### BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Kenji Mizoguchi connaît une enfance difficile, sa sœur est vendue très jeune comme geisha, ce qui influencera énormément son œuvre.

Devenu assistant réalisateur alors qu'il voulait être acteur, il tourne dès le début des années 20 et acquiert une solide réputation. Les traits de son cinéma – réalisme social, onirisme, exigence formelle, attention portée aux femmes – s'accroissent dès les années 30. *L'Élégie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion* traitent du sort cruel réservé aux prostituées par la société. Elles sont condamnées par le régime militaire et Mizoguchi se voit contraint de se réfugier dans le Japon du passé. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Tanaka Kinuyo incarne la nouvelle femme japonaise, volontaire et idéaliste, dans un pays démocratisé mais évoluant sous l'influence américaine. Sous les apparences chatoyantes de la reconstitution historique, l'auteur dénonce les prolongements du système féodal dans le Japon contemporain. Miné par la leucémie, Mizoguchi meurt alors qu'il prépare *Histoire d'Osaka*, qui sera tournée en 1957 par son élève Kozaburo Yoshimura. Il compte parmi les plus grands maîtres du cinéma.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le romanesque dans l'Histoire
- Amour éternel et contingences du temps (cf. la tradition française de l'amour courtois)
- Peuple et pouvoir
- La femme victime des traditions et des conventions



- Les mouvements de caméra comme calligraphie

- Couleurs, matières, formes entre harmonie et contraste : estampes japonaises et aquarelles chinoises, une synthèse cinématographique



- Statisme et dynamisme
- L'utilisation du plan séquence
- La violence hors-champ

## MIZOGUCHI ET LE MÉLODRAME

par N. Simsolo

Marqué par la littérature de l'ère Meiji et les grands auteurs français, Mizoguchi a tout de suite marié ce mode d'expression avec l'art traditionnel de son pays, mettant en scène des femmes perdues, des hommes lâches et des vies détruites. Refusant la sophistication et le baroque parfois liés au genre, il lui donne une dimension réaliste et sociale, préfigurant ainsi ce que les Italiens imposeront, en 1945, avec le néoréalisme. La majorité de ses films sont donc des mélodrames où la femme est toujours une victime des hommes et de leurs lois. Mais il ne joue jamais sur les concepts moralisateurs ou racoleurs qui son souvent le fait de ce type de production. Il évite le manichéisme schématique, refuse les happy ends et peint les êtres avec lucidité et dureté, ne leur laissant aucun autre choix que la déchéance et la mort. Il retrouve ainsi la grandeur des tragédies grecques et la noirceur des romans de l'école naturaliste, tout en tendant un miroir révélateur au public populaire.

Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi*, Cahiers du cinéma, coll. Grands cinéastes, 2007

## YANG KWEI FEI, PERSONNAGE MÉLODRAMATIQUE

par Y. Yoda

Je fus bouleversé et ébloui par la civilisation de cette époque chinoise que j'étudiais au moyen de tous les documents disponibles : « Complainte de la Longue Souffrance », poème de Po Tchu-Yi ou « Ballade du Luth », poème de Tou-Fou, qui racontent les amours célèbres de l'Empereur Wei-Song et de Yang Kwei Fei ; la Révolte d'An-Lou-Shan ; la signification historique de la Route de la Soie, de la Zone de l'Ouest ; la civilisation des Igres ; le rôle des eunuques, des harems ; les fêtes, les mœurs chinoises, etc. Mais j'avais beaucoup de difficultés. Dans le scénario initial, pour bien mettre en relief le caractère foncièrement intrigant de Yang Kwei Fei, je voulais insister au moins sur deux points (qui sont d'ailleurs historiquement authentiques) : 1) Yang Kwei Fei était d'abord la femme légitime du prince Tch'lu, fils de l'Empereur Wei-Song. On la promut par la suite au rang d'Impératrice. 2) Impératrice parvenue, Yang Kwei Fei ne dissimula plus : son orgueil et son égoïsme s'étaient en

plein jour. Mais nous ne tîmes pas compte de ces éléments, d'abord pour simplifier l'intrigue, et surtout, pour faire de Yang Kwei Fei une héroïne ; on en fit une femme pure et naïve que son entourage exploitait par intérêt. Cela me conduisit à un schéma mélodramatique.

Yoshikata Yoda, « Souvenirs sur Mizoguchi » in : *Cahiers du cinéma* n°206, 1968

## LES FLASHES-BACK DANS L'IMPÉRATRICE YANG KWEI FEI

par J. Douchet

Le film s'inspire d'une légende très célèbre en Extrême-Orient qui conte un fait historique : l'infortune de Yang Kwei Fei Impératrice de Chine au IX<sup>e</sup> siècle. Il débute au moment où des émissaires du nouvel Empereur, fils du héros de notre histoire, viennent signifier à l'ex-Empereur, son père, d'avoir à quitter le palais qu'il occupe et où il fut heureux avec sa seconde épouse, la bien aimée Kwei Fei. Aussitôt l'ex-Empereur revoit en deux ou trois plans très rapides la mort de celle qu'il ne parviendra jamais à oublier. Puis en trois flashes-back, l'ex-Empereur évoque le souvenir de Yang Kwei Fei.

Premier flash-back : la métamorphose de Kwei Fei. Notre héros est Empereur. Mais d'un tempérament artiste, il préfère la beauté de la musique aux affaires d'État. Surtout, inconsolable de la mort de sa première femme, il refuse toutes les jeunes filles que son entourage lui présente, en particulier la dernière des trois sœurs Yang. Leur frère voit ainsi ses ambitions politiques s'évanouir. C'est alors qu'un général arriviste, ami de la famille, aperçoit dans la cuisine une jeune souillon et devine sa grande beauté sous son apparence misérable. C'est Kwei Fei, une jeune cousine pauvre des Yang. On la lave et la pare, et sa beauté resplendit. Mettant tous leurs espoirs sur elle, le général et les Yang mènent Kwei Fei au couvent sacré qui doit parfaire son éducation et transformer la servante en dame. Deuxième flash-back : l'Empereur aime Kwei Fei. Dans le merveilleux décor du jardin du couvent qui reçoit la visite de l'Empereur, celui-ci tout à son ravissement, accru par le concert que lui donnent ses musiciens, devant la beauté de ce paysage ne remarque pas Kwei Fei qui vient lui offrir le thé. Décidés de risquer le tout pour le tout, les Yang jouent le grand jeu. Avec l'aide de leur allié le

grand majordome, ils enferment Kwei Fei dans les appartements de l'Empereur. La découvrant chez lui l'Empereur veut la chasser. Kwei Fei prend alors un instrument de musique et se met à chanter. L'Empereur ému la regarde et voit qu'elle ressemble, en plus belle, à sa première épouse. Il l'installe au palais. La joie de vivre renaît en lui. Et un soir, Kwei Fei l'entraîne hors de l'enceinte du palais. Ils se mêlent comme de simples amoureux au peuple en liesse. Avec la vie dans son naturel et sa spontanéité l'Empereur découvre le véritable amour.

Troisième flash-back : la politique. Kwei Fei est devenue impératrice. Les Yang sont maintenant tout puissants. Les trois sœurs sont les grandes dames. Leur frère est premier ministre. Mais leur exaction, leur orgueil et leur insolence leur valent la haine de tous. Au grand souper offert par l'Empereur, le premier ministre refuse au général qui découvrit Kwei Fei un poste de ministre. Furieux, celui-ci menace Kwei Fei. L'Impératrice veut alors intervenir. Mais l'Empereur se fâche. Alors Kwei Fei, sachant quelle somme de haine se sont attirée les Yang, décide de se sacrifier. Elle quitte l'Empereur. Mais bientôt celui-ci est menacé par la révolte de ses gouverneurs menée par le général ambitieux. Kwei Fei rejoint son époux. La guerre se répand sur la Chine. L'armée de l'Empereur est au bord de la défaite. Furieux, les soldats se révoltent et exigent la mort des Yang. Après avoir liquidé les trois sœurs, le premier ministre et le majordome, les mutins réclament la vie de l'Impératrice. Très digne, Kwei Fei se rend sur les lieux de son exécution et se dépouille successivement de ses parures. Accablé, l'Empereur s'effondre devant le cadavre de sa bien-aimée. À la fin de cette évocation nous retrouvons l'Empereur devenu un vieillard errant dans sa résidence, palais délabré et glacial. Nous apprenons qu'il a mâté la rébellion mais fut détrôné par son fils. Il a désormais perdu tout contact avec la vie, entièrement plongé dans le souvenir de la tendre disparue. Survient la mort et sa délivrance. Son rire, mêlé à celui de Kwei Fei comme pendant la fête populaire, retentit. Les deux amants sont unis, heureux dans l'éternité. Passons sur l'aspect shakespearien de cette œuvre (ne serait-ce que dans la façon d'envisager la politique comme la répercussion externe des passions et des folies humaines) ainsi que sur le caractère religieux du film. Nous préférons

mettre plus particulièrement en valeur le problème esthétique abordé ici par Mizoguchi : celui de l'artiste perdu dans un songe intérieur qui ne rêve qu'à parfaire une œuvre idéale qui allierait la réalité la plus intime, la vérité même de la vie de l'être à la splendeur la plus évidente. Mais qui tombe, par là même, dans une contradiction fondamentale : la pure beauté impose une réalité, celle des apparences, lesquelles veulent figer la vie pour la conserver sous sa forme éblouissante mais morte. Cette œuvre est impossible. Il faut choisir ou la vie et la réalité profonde ou l'imaginaire et la réalité de surface. Pour avoir voulu concilier les deux, l'Empereur perdra tout pour se retrouver dans un univers désolé, délabré, celui du seul monde mental coupé de la vie et de la réalité externe.

Considérés sous cet angle, les trois flashes-back peuvent s'interpréter de la manière suivante. Le premier correspond à la gestation de l'œuvre (Kwei Fei). L'Empereur – incarnation de l'artiste dans son sens le plus noble mais aussi le plus chimérique et craintif – par peur d'affronter la réalité du monde (de gérer les affaires d'état) se réfugie dans l'art, qui le console de l'œuvre perdue (sa première femme). En d'autres termes, bien qu'il y aspire secrètement, il manifeste sa terreur d'avoir à concevoir et à affronter la réalité d'une œuvre nouvelle. Ce sera donc ce qu'il y a de plus vivant en lui, le monde des instincts et de l'inconscient – puisqu'on sait que toute œuvre d'art est issue de ce monde – qui ira extraire dans les bas-fonds de son être l'œuvre la plus apte à le manifester. Issue donc de la réalité la plus humble, Kwei Fei sera métamorphosée en beauté suprême mais figée.

Le second flash-back conte le rapport de plus en plus amoureux entre l'artiste et l'œuvre, à partir du moment où sortie du monde de l'inconscient, celle-ci se présente de plus en plus distinctement à son esprit. Toutefois, l'Empereur ne peut prêter attention à Kwei Fei lorsqu'elle lui apparaît pour la première fois dans le jardin merveilleux du couvent. Figée, elle n'est ici qu'un élément décoratif parmi d'autres, l'une des multiples beautés qui peuplent l'univers imaginaire de l'artiste. Ce n'est que lorsqu'elle manifeste sa vie propre, qu'elle s'anime au contact de la musique, qu'elle touche et émeut l'artiste en s'accordant à son propre rythme. Elle va le faire quitter la sphère schizophrénique de

son monde mental, des apparences splendides mais mortes pour le mener et le confronter à la vie véritable, celle de la réalité du peuple, celle de l'existence des autres. Manifestation la plus secrète et la plus profonde de son être, elle le force à joindre le monde extérieur et à le faire participer enfin à la joie d'être. En d'autres termes, l'artiste est obligé par son œuvre même à participer à la vie des autres pour en rendre compte.

Mais au troisième flash-back se présente l'envers de la médaille. Pour réaliser et imposer enfin l'œuvre, l'artiste doit faire appel à la réalité du monde de ses instincts, qui est à la fois la source même de sa propre vie et de celle de l'œuvre. Mais par crainte d'avoir à les brimer et de perdre ainsi l'œuvre, il les laisse libres d'ordonner les apparences, c'est-à-dire la facture même de l'œuvre et par là – puisque les instincts sont par nature toujours insatisfaits, envahissants et tyranniques – précipitent sa destruction. La réalité de la fabrication d'une œuvre d'art, la technique de chaque art, ont des lois auxquelles il faut que les forces intérieures de l'artiste se soumettent, faute de quoi l'existence même de l'œuvre est menacée.

En d'autres termes, Mizoguchi dénonce ici la tendance qui dut être la sienne : épris de cet absolu et de cette perfection formelle que révèle son cinéma, il a toujours eu la tentation de laisser libre cours aux forces subjectives des sensations, de l'imaginaire et du monde mental sans lesquelles l'œuvre ne peut avoir ni vie profonde ni beauté supérieure, mais qui risquent de la détruire car l'œuvre d'art doit sacrifier le monde subjectif à la vérité du monde objectif. Comme disait Jean Renoir, on ne peint bien soi-même qu'en peignant les autres. Pour l'avoir oublié et s'être laissé prendre au piège fascinant du seul monde subjectif, l'Empereur artiste ne connaîtra que ruine et désolation. Ce rêve de l'absolu de l'œuvre, qui rend compte entièrement de la réalité même de l'artiste, est impossible en ce bas-monde. Peut-être est-il possible dans l'autre, dans celui des purs esprits.

Comme on le voit, *L'Impératrice Yang Kwei Fei* prolonge, enrichit et approfondit le discours esthétique que contenait *Les Contes de la lune vague* (1953).

Jean Douchet, « Lire *L'Impératrice Yang Kwei Fei* », Le cours Jean Douchet, Institut Henri Alekan

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### LE MÉLODRAME

Robert Lang, *Le Mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, L'Harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2008

Stanley Cavell, *La Protestation des larmes – Le Mélodrame de la femme inconnue*, Capricci, 2012  
Muriel Andrin, Anne Gailly et Dominique Nasta, *Le Mélodrame filmique revisité*, Peter Lang, 2014

### LES FILMS DU PROGRAMME

#### Inde : *L'Assoiffé* et *The Lunchbox*

Lalitha Gopalan, *The Cinema of India*, Wallflower Press, 2009  
Ophélie Wiel, *Bollywood et les autres. Voyage au cœur du cinéma indien*, Buchet-Chastel, 2011

#### Mexique : *Enamorada*

*Le Cinéma mexicain*, Paulo Antonio Paranagua (dir.), Centre Georges Pompidou, coll. Cinéma-pluriel, 1992  
Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, McFarland, 2005

#### Chine et Hong Kong : *Sœurs de scène* et *Rouge*

*Le Cinéma chinois*, Marie-Claire Quiquémelle, Geremie Barne et Jean-Loup Passek (dir.), Centre Georges Pompidou, coll. Cinéma-pluriel, 1985  
Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, L'Harmattan, 2004

#### Philippines : *Insiang*

Michel Estève, *Le Pouvoir en question : essai sur la dignité de l'homme à l'écran*, Cerf, 1984  
Michel Ciment, *Petite planète cinématographique : 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays*, Stock, 2003

#### Japon : *Nuages flottants* et *L'Impératrice Yang Kwei Fei*

Max Tessier, Francis Vanoye, *Le Cinéma japonais*, Armand Colin, 2008

Jean Narboni, *Mikio Naruse, les temps incertains*, Cahiers du cinéma, 2006

Audie E. Bock, *Mikio Naruse : un maître du cinéma japonais : introduction à l'œuvre et filmographie commentée*, Festival International du Film de Locarno, 1983

Noël Simsolo, *Kenji Mizoguchi, Le Monde/Cahiers du cinéma*, coll. Grands Cinéastes, 2008

*Mizoguchi Kenji : extraits de scénarios, panorama critique, témoignages, filmographie, bibliographie, documents iconographiques, choix de textes et propos de Mizoguchi*, Seghers, 1965

Roland Schneider, *Cinéma et spiritualité de l'Orient extrême*, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2003

Jean Douchet, *L'Art d'aimer*, Cahiers du cinéma, 1987

### LE MÉLODRAME SUR LES AUTRES CONTINENTS

*L'Heure suprême*, Franck Borzage, 1927

*L'Aurore*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1928

*La Chienne*, Jean Renoir, 1931

*Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939

*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945

*Lettre d'une inconnue*, Max Ophüls, 1948

*Caught*, Max Ophüls, 1949

*Casque d'or*, Jacques Becker, 1952

*Le Secret magnifique*, Douglas Sirk, 1954

*Senso*, Luchino Visconti, 1954

*Tout ce que le ciel permet*, Douglas Sirk, 1955

*Elle et lui*, Leo McCarey, 1957

*Comme un torrent*, Vincente Minnelli, 1958

*Le Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1958

*Celui par qui le scandale arrive*, Vicente Minnelli, 1960

*La Fièvre dans le sang*, Elia Kazan, 1961

*La Rumeur*, William Wyler, 1961

*Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964

*Le Chevalier des sables*, Vincente Minnelli, 1965

*La Fille de Ryan*, David Lean, 1970

*Tous les autres s'appellent Ali*, R. W. Fassbinder, 1974

*À bout de course*, Sidney Lumet, 1988

*Sur la route de Madison*, Clint Eastwood, 1995

*Titanic*, James Cameron, 1997

*Tout sur ma mère*, Pedro Almodovar, 1998

### INITIATION AU CINÉMA

*Histoire du cinéma des origines aux années 2000*, René Predal (dir.), Charlen Corlet, coll. CinémaAction, 2012

Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, coll. 128, 2009

Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, coll. 128, 2011

Anne Goliot-Lete, Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, coll. 128, 2012

À consulter également chez Armand Colin : la collection Cinéma.

### SUR INTERNET

#### [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Cette base de données est conçue pour accompagner les dispositifs d'éducation à l'image mis en œuvre par le CNC. Elle réunit diverses ressources : vidéo, analyse séquentielle, article presse, fiche élève, etc.

#### [www.cinresources.net](http://www.cinresources.net)

Ciné-Ressources est le premier catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma françaises.

#### [www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr)

# PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

## A

**ACCÉLÉRÉ :** Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec) des images prises à vitesses inférieures. *Contraire : Ralentir.*

**ACCESSOIRISTE :** Personne chargée de la sélection des accessoires du décor et parfois de leur placement. Dans les grands studios, il travaille sous le contrôle d'un directeur artistique.

**AMBIANCE (SON) :** Tous les bruits produits par les éléments naturels (comme le vent et la pluie), la présence des comédiens (les vêtements), ou les objets présents dans l'espace de la scène.

**ANGLE (DE PRISE DE VUE) :** En vidéo, au cinéma et en photographie, l'angle de prise de vue détermine le champ couvert par l'objectif monté sur l'appareil de prise de vues. Il est coupé en son milieu par l'axe optique.

Angles fréquents :

**ANGLE SERRÉ,** plus aigu que la vision humaine « normale », obtenu avec les focales longues ou les téléobjectifs.

**ANGLE NORMAL** proche de la vision d'observation humaine obtenu avec les focales « normales » pour le format

considéré et en tenant compte de la distance d'observation de l'image projetée.

**ANGLE LARGE OU GRAND ANGLE,** angle plus obtus que la vision humaine normale, obtenu avec les focales courtes ou les rétrofocus.

## B

**BANC-TITRE :** Dispositif pour la prise de vue de documents ou de dessins d'animation.

**BOUT À BOUT :** Premier état du montage. *Synonyme : Ours.*

**BRUITAGE :** Opération consistant, en auditorium, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec les images préalablement tournées.

## C

**CACHE :** Découpe opaque permettant de "réserver" une partie de l'image pour en insérer une autre (Cache/Contre-cache).

**CADRE :** Limite du champ visuel enregistré sur le film.

**CADREUR / CAMERAMAN :** Responsable du cadre et des mouvements d'appareil.

**CARTON / INTERTITRE :** Texte de dialogues ou d'explication inséré entre les images.

**CASTING :** Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

**CHAMP :** Partie de l'espace visuel enregistré sur le film.

**CHAMP-CONTRECHAMP :** Opération de montage consistant à juxtaposer un plan montrant le champ, et un autre montrant le contrechamp. *Exemple courant : deux personnages se regardant mutuellement.*

**CHEF OPÉRATEUR DU SON :** Responsable de l'enregistrement du son. *Synonyme : Ingénieur du son. Ce dernier terme est plus souvent employé dans les auditoriums.*

**CINÉMASCOPE :** Procédé consistant à comprimer horizontalement l'image à la prise de vue (anamorphose à l'aide d'un objectif hypergonar) et à la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

**CLAP (OU CLAQUETTE) :** Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'identification du plan. En la faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image au montage.

**CODE :** En sémiologie, signe ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique. Par extension, on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par exemple), de sous-codes spécifiques (un fondu-enchaîné pour marquer une ellipse)...

**CONTRASTE :** Rapport entre les parties les plus claires et les plus sombres d'une image (mesure de ce rapport : le gamma).

**CONTRECHAMP :** Espace visuel opposé au champ. Il découvre le point de vue d'où était vu le champ.

**CONTRE-JOUR :** Lorsque la source de lumière qui se trouve derrière le sujet filmé ou photographié est importante, celui-ci est souvent assombri.

**CONTRE-PLONGÉE :** Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

**CUT (MONTAGE) :** Juxtaposition de deux plans, sans artifice de liaison (du type fondu ou volet).

## D

**DÉCOR NATUREL :** Utilisation de bâtiments « réels » (parfois aménagés), en opposition au décor « artificiel », construit en studio.

**DÉCOUPAGE (TECHNIQUE) :** Description des plans à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, cadre, etc.).

**DÉROULANT :** Trucage consistant à faire défiler un texte (de générique, par exemple).

**DIAPHRAGME :** Orifice réglable, situé dans l'objectif, et laissant passer plus ou moins de lumière.

Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière.

**DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE :** Responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mouvements d'appareil ; suivi laboratoire, étalonnage). *Synonyme : Chef opérateur.*

**DIRECTEUR DE PRODUCTION :** Responsable de l'administration du tournage.

**DISTRIBUTEUR :** Société assurant la commercialisation d'un film auprès des exploitants.

**DOLLY :** Type de chariot de travelling.

**DOUBLAGE :** Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande dans une autre langue réalisée en postsynchronisation.

## E

**EFFETS SPÉCIAUX :** Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (Fondus, Surimpressions, Trucages, etc.).

**ÉTALONNAGE :** Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les copies positives.

**EXPLOITANT :** Société ou professionnel gérant les salles commerciales de cinéma.

**EXPOSITION :** Quantité totale de lumière atteignant le film, le papier ou le capteur. Dans l'appareil photo, elle est déterminée par la taille de l'ouverture et la vitesse d'obturation. En chambre noire, elle résulte de l'ouverture de l'objectif et du temps d'allumage de l'agrandisseur. On parle d'exposition automatique quand l'appareil photo gère lui-même ces deux paramètres, c'est-à-dire l'ouverture et la vitesse d'obturation.

## F

**FINAL CUT :** Avant de donner son nom à un logiciel de montage numérique, le final cut désigne, à l'époque des grands studios américains, l'accord du producteur sur la finalisation du montage. Il était souvent refusé aux réalisateurs.

**FLASH-BACK :** Forme de récit consistant à faire un retour en arrière sur une action s'étant déroulée antérieurement.

**FLASH-FORWARD :** Principe de récit (rarement convoqué) consistant à faire un bond dans le futur.

**FOCALE (DISTANCE) :** Distance entre la lentille et son foyer optique. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

## FOCALE VARIABLE :

Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= Zoom) et de passer, en cours de prise de vue, d'un grand-angulaire à un téléobjectif.

**FONDU :** Action d'obscurcir progressivement l'image (*fermeture*) ou de la faire progressivement apparaître (*ouverture*).

## FONDU-ENCHAÎNÉ :

Surimpression d'une fermeture et d'une ouverture en fondu, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

## FORMAT (PELLICULE) :

Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur : 8 mm)

**FORMAT D'IMAGE :** Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (Muet 1/1,33 ; Sonore 1/1,37 ; Panoramique 1/1,66 ; Large 1/1,85 ; CinémaScope 1/2,35), VistaVision initialement (1/1,50 puis aujourd'hui entre 1/1,66 jusqu'à 1/2,00). La vidéo exploite d'autres formats dont les principaux sont le 4/3 et le 16/9.

## G

**GÉNÉRIQUE :** Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les parties engagées dans l'élaboration du film. L'attention portée

aux génériques est souvent précieuse pour comprendre certains aspects du film.

**GONFLAGE :** Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm).

**GRUE :** Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement en hauteur.

## H

**HORS-CHAMP :** Partie exclue par le champ de la caméra (= Off).

**HORS-CHAMP INTERNE :** Partie cachée par un décor dans le champ de la caméra.

## I

**IN :** Ce qui est visible dans le champ. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le champ.

**INSERT :** Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action. Fréquemment sur un objet ou une partie réduite du décor.

**IRIS :** Trucage consistant à obscurcir (*fermeture*) ou faire apparaître (*ouverture*) progressivement l'image à l'intérieur d'un cercle.

## L

**LOUMA :** Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (Visée par image vidéo).

## M

**MACHINERIE :** Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des machinistes.

**MÉTRAGE :** Longueur d'un film. Inf. à 60' (soit 1 600 m en 35 mm) = Court métrage ; Sup. à 60' = Long métrage.

**MIXAGE :** Mélange et équilibrage (effectué en auditorium au cinéma) des différents éléments de la bande son (paroles, musiques, bruits).

**MONTAGE :** Opération consistant à assembler les plans bout à bout, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef monteur.

**MONTAGE PARALLÈLE :** Type de montage faisant alterner des actions différentes, sans lien, mais simultanées.

**MUET :** Film ne possédant pas de bande sonore (premier film parlant 1927, mais les films muets ont été une réalité industrielle jusqu'au milieu des années 30 selon les pays).

## N

**NUIT AMÉRICAINE :** Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

**NUMÉRIQUE :** Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. *Contraire : Analogique*

## O

**OBJECTIF :** Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran en projection. Il comporte en outre un diaphragme.

**OBTURATEUR :** Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

**OFF :** Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

## P

**PANORAMIQUE :** Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

**PANOTER :** Effectuer un panoramique.

**PERSPECTIVE :** Durant le Moyen-Âge, les œuvres racontent des histoires, et la taille des personnages et des choses traduit avant tout leur importance : plus un personnage est grand dans le tableau, plus il est important. En 1435, dans son traité *De la peinture*, l'architecte et humaniste italien Leon Battista Alberti définit les règles de la perspective linéaire. Le tableau doit être comme une fenêtre ouverte sur la réalité et donner l'illusion du réel, d'un espace à trois dimensions (hauteur, largeur et profondeur). Il s'agit de représenter sur un tableau, donc sur une surface plane, l'image perçue par l'œil immobile d'un spectateur. Deux lignes parallèles, comme les côtés d'une route, convergent vers un point de fuite. Le même principe s'applique avec les lignes horizontales : par exemple, le toit et la base d'une maison convergent à l'infini, ainsi la construction paraît diminuer progressivement en hauteur. Le point de fuite est situé sur la ligne d'horizon. **La ligne d'horizon** représente la ligne de rencontre entre le ciel et la terre. La plupart des peintres la représentent au moyen d'une ligne droite parallèle au côté supérieur de la toile, à la hauteur de l'œil de l'observateur. Si la ligne d'horizon est placée plus haut, le spectateur se sent comme écrasé par la scène ; si elle est située plus bas, le spectateur a l'impression de la dominer.

**PHOTOGRAMME :** Image isolée d'un film ou d'une vidéo (frame).

**PILOTE :** Film (ou Téléfilm) servant de banc d'essai à une série en cours d'élaboration.

**PISTE SONORE :** Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique (*optique*) ou magnétique (*magnétique*) servant à la lecture du son.

**PIXEL :** Plus petite partie homogène constitutive de l'image cinéma et vidéo.

**PLAN :** Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

**PLAN (Échelle de) :** Façon de cadrer un personnage (plan moyen, plan américain – à mi-cuisse –, plan rapproché, gros plan, ou bien, plan-pied, plan-cuisse, plan-taille, plan-poitrine, etc.) ou un décor (plan général, plan grand ensemble, plan d'ensemble, plan de demi-ensemble).

**PLAN DE TRAVAIL :** Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournés les plans.

**PLAN-SÉQUENCE :** Prise en continu d'une scène qui aurait pu être plus couramment découpée en plusieurs plans.

**PLONGÉE :** Prise de vue effectuée du haut vers le bas.

**POINT (FAIRE LE) :**

Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

**POST-PRODUCTION :**

Ensemble des opérations postérieures au tournage (montage, bruitage, mixage, etc.)

**POST-SYNCHRONISATION :**

Opération consistant à enregistrer en auditorium les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

**PRODUCTEUR :**

Société assurant la fabrication d'un film (Producteur délégué, représentant des coproducteurs ; Producteur exécutif, mandataire du producteur délégué).

**PROFONDEUR DE CHAMP :**

Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

**R****RACCORD :**

Façon avec laquelle on juxtapose deux plans au montage.

**RALENTI :**

Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 ou 25 images/sec) des images filmées à des vitesses supérieures.

**RÉALISATEUR :**

Responsable technique et artistique de la fabrication d'un film, d'un programme de télévision, d'un documentaire.

**RÉGISSEUR :**

Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

**RETAKES :**

Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, et souvent durant le montage.

**RUSHES :**

Premiers tirages positifs des plans tels qu'ils ont été tournés.

**S****SATURATION :**

Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. *Contraire : Insaturé*

**SCÈNE :**

Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

**SCRIPT :** Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

**SÉQUENCE**

En un sens presque interchangeable avec celui de la scène, la séquence est d'abord un moment facilement isolable de l'histoire racontée par un film : une suite d'événements, en plusieurs plans, dont l'ensemble est fortement unitaire.

**SIGNE (SÉMIOLOGIE) :**

Unité constituée du Signifiant et du Signifié.

**SIGNIFIANT :** Manifestation matérielle du signe.

**SIGNIFIÉ :** Sens du signe.

**SOUS-EXPOSITION :** Aspect d'une pellicule/vidéo ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en positif).

**STORYBOARD :** Technique consistant à dessiner chaque plan avant le tournage.

**SUPER 16 :**

Procédé consistant à impressionner une pellicule 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en double-bande pour la TV, il est gonflé en 35 mm pour le cinéma.

**SUREXPOSITION :** Aspect d'une pellicule/vidéo ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en positif).

**SURIMPRESSION :** Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

**SYNOPSIS :** Résumé d'un scénario.

**T****TABLE (DE MONTAGE) :**

Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le montage d'un film.

**TECHNICOLOR :** Vieux procédé couleurs (1935) consistant à impressionner simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

**TÉLÉCINÉMA :** Report d'un film sur une bande vidéo.

**TÉLÉOBJECTIF :** Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible

profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatisant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

**TRANSPARENCE :** Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

**TRAVELLING :** Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

**TRAVELLING OPTIQUE :**

Procédé consistant à simuler un travelling avant ou arrière en utilisant un objectif à focale variable (ou zoom). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (*Voir Téléobjectif*).

**TRAVELLING PANOTÉ :**

Travelling accompagné d'un mouvement panoramique.

**Z**

**ZOOM :** Objectif à focale variable.

**ZOOM NUMÉRIQUE :** Permet par interpolation de simuler un zoom optique. En général, la qualité de l'image se dégrade lorsque l'on zoom trop. Souvent, le fait de zoomer nécessite au système d'effectuer à nouveau une mise au point.

**ZOOM OPTIQUE :** Contrairement au zoom numérique, il offre la possibilité d'agrandissement du sujet sans détériorer l'image obtenue. Une fois la mise au point effectuée sur le sujet, tout agrandissement réalisé permet de garder la netteté effectuée précédemment.

# LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC

Depuis 1979, le Festival des 3 Continents s'est donné pour vocation de rendre plus lisible la carte des cinémas du monde en pointant plus nettement son regard sur ses expressions africaines, asiatiques et latino-américaines. Cette spécialisation géographique du Festival l'anime et le distingue au point que son expertise est aujourd'hui reconnue dans le monde entier. La passion, le goût de la découverte et des rencontres, l'amour des films d'ailleurs, la volonté de les servir et de les questionner sont au cœur de notre travail de programmation qui consiste à mettre en relation les œuvres et ceux qui les découvrent dans un environnement où chacun peut se rendre accessible à l'autre. La curiosité insatiable qui guide nos choix nous amène aussi à rechercher un point d'équilibre entre deux polarités, d'un côté une précision dans la sélection des œuvres, de l'autre la simplicité de l'accès. Il nous incombe de trouver chaque fois les moyens d'accorder ces exigences. C'est ainsi que nous parviendrons, nous l'espérons, à stimuler et entretenir l'intérêt de notre public désireux d'en savoir toujours un peu plus, d'élargir ses horizons.

Ce désir d'exploration procède aussi par une volonté d'initiation qui se caractérise au Festival des 3 Continents par un travail en direction des publics jeunes. Chaque année, le Festival sélectionne plusieurs films rassemblés sous une orientation thématique et propose un parcours d'accompagnement autour de ces films : intervention en classe, rencontre avec un professionnel du cinéma, présentation en salle.

Cette année, le Festival des 3 Continents se dote d'un outil supplémentaire avec un cahier pédagogique qu'il met à disposition des enseignants pour leur travail avec leurs élèves. Deux journées de formation sont comme à l'accoutumée proposées en soutien à cette documentation spécifique.

Si les films Jeune Public relèvent de cultures étrangères parfois lointaines, il n'échappe à personne que la question des distances et des frontières est sérieusement mise à mal par le flux toujours plus intensif des images et des hommes. Cette considération très actuelle nous guide. À travers plusieurs niveaux d'accompagnement, le Festival offre ainsi la possibilité de mieux appréhender cette sélection car nous tenons pour certitude que les œuvres, d'où qu'elles viennent, possèdent la capacité d'éduquer au sens fort du terme.

Jérôme Baron, directeur artistique

## THÉMATIQUES DES ÉDITIONS PRÉCÉDENTES

Depuis 2010, la sélection Jeune Public est issue d'un programme thématique destiné à tous les publics<sup>(1)</sup>. Le Festival des 3 Continents sélectionne certains des films au sein de ce programme pour les collégiens et lycéens<sup>(2)</sup>.

(1) Avant cette édition, les films Jeune Public étaient regroupés dans la section Continent).

(2) Une sélection de films à destination des plus jeunes spectateurs, de maternelles et primaires, intègre la proposition Jeune Public du Festival hors programme thématique.

35<sup>e</sup> ÉDITION / 2013 – À la croisée des chemins, tours, détours, autres routes et itinéraires

34<sup>e</sup> ÉDITION / 2012 – Vivre la ville ou la condition métropolitaine au cinéma

33<sup>e</sup> ÉDITION / 2011 – Figures du héros

32<sup>e</sup> ÉDITION / 2010 – Politiques du cinéma

## LE CAHIER DES ENSEIGNANTS ÉCLATS DU MÉLODRAME

**Délégué général / Directeur artistique :** Jérôme Baron

**Administratrice :** Emmanuelle Jacq

**Textes pédagogiques :** Mathilde Fleury-Mohler

**Responsable Pôle Publics :** Guillaume Mainguet  
guillaume.mainguet@3continents.com

**Coordinatrice Jeune Public :** Julie Brébion  
sen@3continents.com / 02 40 69 90 38

**Graphisme :** Chloé Bergerat

photographies de couverture : *Nuages flottants* de Mikio Naruse  
et *L'Assoiffé* de Guru Dutt

*Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien à ce programme le Conseil Général de Loire-Atlantique, la Ville de Nantes et le Conseil Régional des Pays de la Loire, ainsi que pour leur collaboration l'association BulCiné, le CRDP des Pays de la Loire et l'Inspection académique de Loire-Atlantique (Académie de Nantes).*

[www.3continents.com](http://www.3continents.com)

