A young man and woman are standing in shallow water, possibly a lake or river. The man is on the left, wearing a light-colored shirt, and the woman is on the right, wearing a white dress with a red and black floral pattern. They are both looking down at something in their hands, which are close together. The water is calm with some ripples, and the lighting is soft, suggesting a late afternoon or early morning setting. The overall mood is intimate and contemplative.

FIGURES DE L'ADOLESCENCE

LE CAHIER DES ENSEIGNANTS • FESTIVAL DES 3 CONTINENTS 2015

SOMMAIRE



Le Cahier des enseignants a pour fonction d'accompagner la programmation thématique Figures de l'adolescence proposée au jeune public du 37^e Festival des 3 Continents : pistes de travail, documents iconographiques, entretiens, rebonds vers d'autres champs artistiques accompagnent les enseignants dans leur travail avec les élèves. Le Cahier des enseignants est à destination des enseignants et des partenaires pédagogiques, une version électronique est téléchargeable sur le site www.3continents.com à partir du 7 octobre 2015 (code d'accès à demander à sen@3continents.com).

Les textes du Cahier des enseignants ont été conçus et rédigés par Mathilde Fleury-Mohler.
Coordination et liaison : Julie Brébion.

Deux films, *Daratt* et *Rêves d'or*, font partie du dispositif national d'éducation à l'image Lycéens et Apprentis au Cinéma et seront présentés de manière plus succincte car beaucoup de documents existent déjà sur ces films.

4 FIGURES DE L'ADOLESCENCE

présentation par Jérôme Baron

6 UN MATIN BONNE HEURE

de Gahité FOFANA
GUINÉE / Dès la 6^e

12 DARATT, SAISON SÈCHE

de Mahamat-Saleh HAROUN
TCHAD / Dès la 3^e

14 LE DERNIER ÉTÉ DE LA BOYITA

de Julia SOLOMONOFF
ARGENTINE / Dès la 5^e

19 RÊVES D'OR

de Diego QUEMADA-DÍEZ
MEXIQUE / Dès la 3^e

21 LA NIÑA SANTA

de Lucrecia MARTEL
ARGENTINE / Dès la 1^{ère}

26 LETTRE À MOMO

d'Hiroyuki OKIURA
JAPON / Dès le CM2

31 EKA & NATIA

de Nana EKVTIMISHVILI et Simon GROB
GÉORGIE / Dès la 4^e

36 KIDS RETURN

de Takeshi KITANO
JAPON / Dès la 3^e

41 L'HOMME SUIT LES OISEAUX

d'Ali KHAMRAEV
URSS / Dès la 3^e

46 DANS LES CHAMPS DE BATAILLE

de Danielle ARBID
LIBAN / Dès la 2^{ème}

51 LEÇONS D'HARMONIE

d'Emir BAIGAZIN
KAZAKHSTAN / Dès la 1^{ère}

56 BIBLIOGRAPHIE

57 PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

62 LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC



TEENAGE FAN CLUB

Dans les années 50, le terme *Teenage Movie* est promu pour qualifier un nouveau standard de l'industrie cinématographique américaine visant à capter un public jeune grandi dans le giron du *Rock'n'roll*. Aujourd'hui toutefois, nous sommes invités à étendre nettement la portée du terme ou, plutôt, à soustraire à l'étiquetage hâtif et aux archétypes une vaste constellation des films que l'adolescence bouscule et poursuit d'interroger parfois avec insistance. Gus Van Sant, Francis Ford Coppola puis sa fille Sofia, Harmony Korine, Larry Clark, Céline Sciamma, Jacques Doillon s'en sont préoccupés pour ne citer que quelques cinéastes bien repérés autour de nous. Les générations se succèdent et l'adolescence plus qu'elle n'inquiète le cinéma l'attire, le trouble, vient le provoquer. Elle forme au fur et à mesure que la tranche d'âge désignée gagne en étirement (quand en sort-on vraiment ?) un point de mire du cinéma contemporain, un endroit où il rejouerait, à l'image des personnages de *Twilight* et de leur succès, le mythe de son éternelle jeunesse. À y regarder de plus près, c'est peut-être l'évolution d'une définition admise et modélisée d'un âge (rites de passage, contre-culture, initiation sexuelle, excès et rébellion...) que le cinéma nous invite ainsi à interroger et à préciser ? Autant de manières d'être au monde, de le contourner parfois, de bouger avec lui, de vivre ses nouveautés et ses évolutions dans l'incontournable nécessité d'y trouver

son propre mouvement. Le cinéma de l'adolescence pousse sa mythologie au défi de la séduction facile, à la fois cinéma du désir, des tentations, des inquiétudes, des faux-mouvements, du corps conscient, du déni, du retrait, des illusions. Entre les ados et la société qui les entourent, un corps qui fait frontière, obstacle, horizon, un corps aussi glorieux que vulnérable. Et c'est bien à travers eux et la situation estimable de quelques films au risque de la jeunesse que nous verrons sous un autre jour dévoiler les repères et valeurs qui orientent notre monde et ceux que nous sommes devenus. Une prise de pouls en somme, celui de celles et ceux qui, un jour adulte à leur tour, se souviendront avoir appris à dire dans ces parages « tout ou rien », ce que veut vraiment dire le mot « amitié », ce qui distingue le désir de l'amour, le poids des secrets et le frisson mémorable des transgressions.

Ici ou là, de l'Argentine au Tchad, de la Géorgie au Liban, il n'y a pas un adolescent mais un nombre qui bat en brèche un sentiment d'appartenance dont il se sent parfois détaché. Un nombre qui résiste d'un film à l'autre à sa dissolution dans un monde qu'il n'a pas choisi. Un nombre qui parfois s'inquiète et s'insurge mais qui tient la rampe jusqu'au bout de la scène, parce qu'il sait dorénavant que son temps est compté comme la jouissance et le prestige sans fin de son âge.

Jérôme Baron



UN MATIN BONNE HEURE

de Gahité FOFANA

FICHE TECHNIQUE

FRANCE / GUINÉE • 2006 • COULEUR
75' • FRANÇAIS / PULAR

Scénario : Gahité Fofana, Marion Triponey

Photographie : Benoît Chamailard

Montage : Gahité Fofana, Olivier Gourlay

Avec : Mamoudou Camara,
Kouyate Sory 'Douga' Kandia

Production : Arte France Cinéma, Bafila Films,
Key Light

Distribution France : Bafila Films

SYNOPSIS

Ce film est inspiré de la vie de Yaguine Koïta et Fodé Tounkara.

Conakry, République de Guinée, 1999, pendant les grandes vacances. Yaguine et Fodé, deux adolescents, parcourent la ville et rêvent en regardant passer les avions. Ils rêvent d'avenir, d'études et d'un monde meilleur. Ils conçoivent alors un projet qui, espèrent-ils, attirera l'attention des dirigeants occidentaux sur les malheurs de l'Afrique. On les retrouvera, ce même été, morts de froid dans le train d'atterrissage d'un avion à l'aéroport de Bruxelles.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1965, Gahité Fofana a fait des études de lettres et de cinéma à Paris. Il s'est d'abord distingué comme documentariste. Il a réalisé, entre autres, *Tanun* en 1994, sur l'ouverture de la Guinée à ses exilés, et *Témédy* en 1996 (Prix Spécial du Jury à la Mostra de Venise). En 1998, son documentaire *Mathias, le procès des gangs* obtient le Prix de la meilleure œuvre de télévision au Fespaco. L'année suivante, il réalise le très remarqué *I.T., immatriculation temporaire*, succès public et critique (Prix spécial du Jury au Festival International du Film Francophone de Namur, Compétition internationale au Festival des 3 Continents).

L'ADOLESCENCE, ÂGE DES PROJETS

Le film commence par une courte séquence d'introduction : une jeune fille, Khéssou raconte l'histoire de ses amis Yaguine et Fodé, les deux personnages principaux, et les événements qui auront lieu après la fin du film. Cette histoire les distingue d'emblée comme des personnages singuliers. Sans transition, la séquence suivante est une scène banale, qui pourrait avoir lieu dans de nombreux pays du monde : des adolescents dansent pour fêter la fin des cours. Yaguine et Fodé les observent, mais n'y prennent pas part. Ils sont à cet âge où les projets d'avenir prennent davantage de relief, il devient important de trouver un chemin qui permettra de les concrétiser. Mais ce chemin, pour deux adolescents pauvres de Guinée, est invisible. Prisonniers de leur situation sociale, ils ne peuvent pas faire d'études « dans les écoles privées où l'on peut avoir une bonne éducation et un bon enseignement, [car] il faut une forte somme d'argent. » Or Yaguine comme Fodé, qui veut devenir pilote, souhaitent faire des études. L'adolescence est également une période où des expériences marquantes orientent les décisions. Dans le film, Yaguine et Fodé en font deux, déterminantes. La première : un travail manuel inintéressant, ennuyeux et sale, trouvé par le biais de Mohamed, ancien enfant soldat, un jeune homme de leur âge originaire du même village que Yaguine. Il s'agit de balayer les rues d'un marché populaire rendues boueuses par la saison des pluies, avant l'ouverture des commerces. En rentrant, Yaguine se lave, sa sœur lui reproche son retard ; « Pour une fois qu'il se lave, laisse-le tranquille ! », ironise son voisin. Cette blague donne d'autant plus de poids au geste de Yaguine, qui prend le sens d'une purification : « Après cette nuit dans le marché, Yaguine ne parlait plus que d'un travail intellectuel dans un pays réfrigéré. », raconte Khéssou. Le mariage forcé de cette dernière constitue le second événement qui bouleverse le cours des choses. Cette

jeune fille de 14 ou 15 ans, dont Yaguine est amoureux, et réciproquement, est promise par sa mère à un vieil inconnu qui l'a choisie sur photo. Yaguine veut alors trouver de l'argent pour épouser Khéssou.

L'argent, c'est le cœur du problème, le nerf de la guerre. Tout au long du film, qui se déroule pendant les vacances, dans les deux sens du terme pour ces enfants pauvres désœuvrés durant les congés d'été, ils enchaînent les petits boulots, qui se succèdent sans rien solutionner. Ils commencent par ramasser des canettes vides pour les vendre au forgeron, mais se font surprendre par des connaissances qui « les voient traîner comme des enfants des rues ». Puis ils travaillent dans le marché évoqué plus haut. Mais l'avenir est ailleurs.

Un soir, Fodé s'empare de sa kora, son refuge ; il est rejoint par sa tante qui chante une émouvante complainte. Cette séquence musicale est entrecoupée de scènes simultanées qui isolent les personnages, montrant ainsi leur solitude et leurs difficultés quotidiennes : alors qu'il fait nuit, Yaguine, mis brutalement à la porte par sa sœur se réfugie dans un arbre ① ; elle-même attend une « visite » de l'oncle Bouba qui en échange lui paie le loyer ② – la jeune femme, qui n'a pas fait d'études, est réduite à se faire entretenir, elle qui est venue vivre en ville pour que son petit frère aille à l'école. Dans la séquence suivante, Yaguine passe chez Fodé, l'exhorte à se lever, puis regarde l'extérieur depuis la chambre de son ami, à travers les barreaux de la fenêtre ③. Séquence elle-même suivie par un plan d'avion en train de décoller. ④





2



3



4

LA NARRATION

C'est Khéssou, elle qui n'a pas été à l'école, et n'a pas droit à la parole, qui raconte l'histoire de ses deux amis. Elle se présente au spectateur comme « compagnon d'ennui de Yaguine et Fodé », coincée derrière une table où elle vend des arachides : « Pour moi, l'horizon est au fond de mon bol de cacahuètes. » Elle y est filmée de jour comme de nuit, ce qui donne l'impression que sa vie tout entière se résume à « vendre des cacahuètes » – le fruit n'est pas choisi au hasard, il permet l'emploi de l'expression. Son oncle, chez qui elle loge, « [l']oblige à rester derrière [s]a tablette pour ne pas qu'[elle] sorte comme Salma, pour ne pas avoir de mauvaises fréquentations comme les filles qui viennent du village. » Une seule fois dans le film, le spectateur la verra ailleurs, debout : après que

sa mère l'a mariée – le danger est écarté. Le récit – la narration, mais également l'action, l'enchaînement et la durée des plans – se déroule lentement. Gahité Fofana veut donner à sentir le sentiment d'attente sans fin d'une jeunesse sans avenir, et un sens politique à l'horreur d'un drame considéré en Europe comme un fait divers.

Dans la dernière séquence, l'avion est d'abord filmé en entier : l'avion s'avance, puis manœuvre. Ensuite, le réalisateur le filme en



gros plan : le train d'atterrissage, dans lequel seront retrouvés les deux garçons, les ailes, les réacteurs. La bande-son est saturée par le bruit des réacteurs de l'avion. Ce choix formel montre à quel point l'engin est impressionnant, et le courage qu'il a fallu à Yaguine et Fodé pour escalader la jambe du train d'atterrissage, et en amont leur désespoir.

UN PAYS SANS AVENIR

Gahité Fofana filme longuement la Guinée – il a réalisé plusieurs documentaires. Il veut montrer de quelle réalité a émergé le projet des deux garçons. La première séquence du film est constituée d'une série de plans montrant la capitale Conakry vue d'avion. Sous

les yeux du spectateur défilent une architecture inorganisée, des infrastructures rudimentaires, de vastes étendues de mesures, des rues de terre, des champs incultivés. Plus tard, dans un long travelling filmé depuis un train dans lequel voyagent Yaguine et Fodé, le réalisateur donne à voir les bidonvilles se déployer sur des kilomètres le long de la voie ferrée. Les nombreuses scènes de rues sont filmées sur le vif, pour capter la vie quotidienne du pays. Le filme égraine ces petits détails, ces anecdotes qui permettent au spectateur de se figurer un pays, dans son quotidien, comme ces enfants qui font leurs devoirs sous les lampadaires de l'aéroport, car dans les maisons de ce quartier, « l'électricité revient tard la nuit ». L'Afrique de Fofana n'est pas celle du désespoir ou de la misère, mais celle de la survie, le seul avenir de la jeunesse pauvre.



Comme dans de nombreux films du programme *Figures de l'adolescence*, les adultes sont défaillants, et les adolescents n'ont ni cadres ni modèles pour se construire. L'oncle de Khéssou colore ses irruptions de banalités : « La vie, c'est la vie. », « La vie, c'est difficile. » Salma est trop abîmée par sa situation pour remplir pleinement son rôle d'éducatrice ; un jour que Yaguine lui

demande pourquoi elle ne veut pas quitter le pays, elle lui fait une longue réponse, plaidoirie pour son continent : « Un pays sans eau, sans électricité, sans travail, sans argent, où l'on meurt de maladies soignées partout ailleurs, qui va vouloir rester ? Dieu n'aime pas l'Afrique et les Africains. Je suis là à cause de toi, mes amies ont voyagé. Je suis là pour tes études, si tu veux je peux partir... » À plusieurs reprises, Khéssou regrette de ne pouvoir confier à Salma son inquiétude au sujet du projet de Yaguine et Fodé, car celle-ci est « toujours fâchée ». Salma représente une Afrique résignée, sentiment qui se lit sur son visage. Pires sont les figures masculines. L'oncle Bouba trompe sa femme, n'aime pas sa famille, et se présente fièrement comme un « escroc », lui qui roule dans une grosse Mercedes. À l'inverse de Salma, il représente une Afrique honteuse d'elle-même, dont il entretient la délinquance – « je suis un peu Canadien », se rengorge-t-il. Leur instituteur, à qui Yaguine et Fodé envisagent de demander conseil, trompe avec une élève sa femme partie au village pour l'été. Il incarne l'Afrique dépravée. Finalement, le seul homme qui apparaisse droit aux yeux des garçons, c'est le Président de la République française, Jacques Chirac à l'époque, qui de visite en Guinée prononce un discours sur la paix et parle de démocratie. D'ailleurs, les adultes réunis l'écoutent religieusement. Pour souligner l'aura de l'Europe auprès d'une population maintenue dans l'ignorance, le réalisateur a équipé la pièce de quatre téléviseurs, montrant l'impact sur la population de l'image et du discours des dirigeants occidentaux.





10 Yaguine et Fodé réalisent que leur situation en Guinée est désespérée. À l'âge des espoirs et des possibles, ils rêvent de changement pour leur pays, et d'un monde meilleur. Si leur lettre dénote une certaine naïveté, celle d'une Afrique démunie financièrement et intellectuellement face à la géopolitique mondiale, leur choix relève d'un destin assumé, la lettre qu'ils ont laissée montre une conscience claire de leur condition ainsi que des risques encourus. En Guinée déjà, ils « étaient toujours là où ils n'avaient pas le droit d'être », par exemple au port d'où ils regardent partir les bateaux. Ils continueront d'essayer d'aller là où ils n'ont pas le droit d'être non plus, là où l'on peut étudier, là où il n'y a pas d'enfants soldats.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme. » (*Pantagruel*, François Rabelais, 1542).

→ La situation des femmes : Salma est entretenue par l'oncle Bouba, elle pense que sa situation – dépendance financière, coups – résulte du fait qu'elle n'a pas fait d'études ; Khéssou, plus jeune, qui n'a pas fait d'études non plus mais pense qu'elle partagera les diplômes de Yaguine quand il l'aura épousée, est destinée à un mariage forcé, avenir guère plus envieux que celui de Salma. Toutes deux sont recluses par des hommes : la première doit porter un téléphone autour du cou comme un pendentif, la seconde est clouée sur sa chaise. Les épouses sont généralement trompées.

→ Étude comparative de deux films sur le thème de la migration : *Un matin bonne heure* et *Rêves d'Or*. L'un raconte la naissance du projet de voyage, l'autre le voyage lui-même.

FILMS ET LIVRE

En attendant le bonheur, Abderrahmane Sissako, France/Mauritanie, 2002

Johnny Mad Dog, Jean-Stéphane Sauvaire, France/Belgique/Libéria, 2008

La Traversée, Élisabeth Leuvrey, France, 2006

Les Messagers, Hélène Cruzillat et Laëtitia Tura, France, 2014

Paris mon paradis, Éléonore Yaméogo, France, 2011

Rêves d'or, Diego Quemada-Díez, Mexique, 2013

L'Afrique noire est mal partie, René Dumont, Le Seuil, 1962

DOCUMENTS, ARTICLES, ÉMISSIONS...

Lettre de Yaguine Koita et Fodé Toukara
www.dapper.fr/docs/Lettre-Fode-Yaguine.pdf

Archives INA
www.ina.fr/video/CAC99031721

www.liberation.fr
Brigitte Breuillac, « Grand angle. Chez Fodé et Yaguine, martyrs de Guinée. Morts vers le pays des rêves deux adolescents voulaient simplement aller étudier en France. Leurs proches semblent étonnés, et la Guinée est sous le choc. » *in: Libération*, 12 août 1999

Cécile Allegra et Delphine Deloget, « Voyage en barbarie, sur la piste des réfugiés du Sinaï » *in: Le Monde*. Enquête multimédia, Prix Albert Londres 2015

DARATT, SAISON SÈCHE

de Mahamat-Saleh HAROUN

FICHE TECHNIQUE

FRANCE / BELGIQUE / TCHAD • 2006 • COULEUR
95' • ARABE ET FRANÇAIS • VOSTF

Scénario : Mahamat-Saleh Haroun
Photographie : Abraham Haile Biru
Montage : Marie-Hélène Dozo
Avec Ali Bacha Barkaï, Youssef Djaoro,
Aziza Hisseine
Production : Chinquitty Films, Goï - Goï Productions
Distribution France : Pyramide

SYNOPSIS

Tchad, 2006. Le gouvernement a accordé l'amnistie à tous les criminels de guerre. Atim, seize ans, reçoit un revolver des mains de son grand-père pour venger son père. Il quitte alors son village et part pour N'djaména, à la recherche d'un homme qu'il ne connaît même pas. Il le localise rapidement : ancien criminel de guerre, Nassara est aujourd'hui rangé, marié et patron d'une petite boulangerie. Une étrange relation va se tisser petit à petit entre les deux hommes...

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1960 à Abéché au Tchad, Mahamat-Saleh Haroun a fait des études de cinéma à Paris, puis de journalisme à Bordeaux. Il travaille pendant plusieurs années comme journaliste avant de revenir à ses premières amours. En 1994, il réalise son premier court-métrage, *Maral Tanié*. Cinq ans plus tard, il signe son premier long-métrage, *Bye Bye Africa*, qui reçoit deux prix au Festival de Venise, dont celui du Meilleur Premier Film. S'ensuivra alors une carrière reconnue par de nombreux prix dans des festivals internationaux tels le Festival de Cannes et la Mostra de São Paulo, au Brésil. La Mostra de Venise lui décerne notamment en 2006 le Prix Spécial du Jury pour *Daratt*. Ce dernier ainsi que *Un homme qui crie* (2010) et *Grigris* (2013) sont tous des succès critiques et publics.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Comment en devenant adulte réussir à porter les stigmates de l'Histoire lorsqu'elle a affecté notre existence ? Parallèle avec les enfants dont les parents sont morts dans les camps d'extermination. Dans un monde où les guerres continuent de se réactiver, les premières victimes des conflits sont souvent les enfants qui doivent se construire dans un environnement en crise ou convalescent.

→ L'impossibilité pour Atim de tuer Moussa est-elle une victoire ou un échec ? Doit-on appréhender la situation d'Atim comme un parcours initiatique et moral ? Et si oui, quelles en sont les grandes étapes ?

→ Figures paternelles : le père biologique, mort, l'incite à commettre un meurtre, donc le tire vers le passé et la mort ; le père adoptif, vivant, lui apprend un métier – et pas n'importe lequel –, donc le tire vers l'avenir et la vie.

→ Le corps : le langage du corps (Atim, un corps entre enfance et âge adulte) ; la symbolique du corps (Nassara, corps malade – dont la voix – comme figure paternelle) ; le contact des corps comme frein à la vengeance (Atim masse Nassara, il l'aide à marcher, à s'habiller) ; opposition jeunesse / vieillesse.

→ Mémoire et vengeance, oubli et pardon : une opposition falsificatrice.

→ Espaces et frontières (cf. *Dogville* de Lars von Trier, *La Maison* d'Amos Gitai...).

→ Paysages extérieurs et paysages de l'âme (cf. *Le Dernier Été de la Boyita*, *Lettre à Momo*...).

→ Cinéma et morale.

FILMS ET LIVRES

Bophana, une tragédie cambodgienne, Rithy Panh, Cambodge, 1996

S21, la machine de guerre Khmère rouge, Rithy Panh, Cambodge, 2003

Dans le nu de la vie, Jean Hatzfeld, Le Seuil, 2001

Naître coupable - Naître victime, Peter Sichrovsky, Le Seuil, 1991

DOCUMENTS, ARTICLES, ÉMISSIONS...

distrib.pyramidefilms.com
Dossier de presse et interview du réalisateur

www.cnc.fr
Dossier pédagogique Lycéens et apprentis au cinéma

www.zerodeconduite.net
Dossier pédagogique

www.transmettrelecinema.com
Interview vidéo du réalisateur et analyse de séquence

Vincent Malausa, « A N'Djamena, pendant l'orage » in: *Cahiers du cinéma* n° 613, juin 2006

Jean-Michel Frodon, « L'Afrique quand même » in: *Cahiers du cinéma* n° 628, novembre 2007

« Le pain de la vengeance » in: *Cahiers du cinéma* n° 618, décembre 2006

Isabelle Régnier, « Daratt : vengeance et pardon au Tchad » in: *Le Monde*, 26 décembre 2006





LE DERNIER ÉTÉ DE LA BOYITA

(EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA)
de Julia SOLOMONOFF

FICHE TECHNIQUE

ARGENTINE / ESPAGNE / FRANCE • 2009
COULEUR • 93' • ESPAGNOL • VOSTF

Scénario : Julia Solomonoff

Photographie : Lucio Bonelli

Montage : Rosario Suárez

Avec Guadalupe Alonso, Nicolás Treise,
Mirella Pascual, Gabo Correa

Production : Domenica Films, Travesía Produc-
ciones, Julia Solomonoff

Distribution France : Epicentre Films

SYNOPSIS

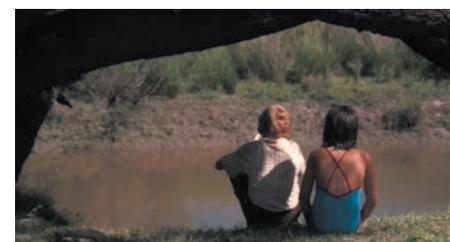
Jorgelina avait l'habitude de jouer avec sa sœur dans la « Boyita », la roulotte garée au fond du jardin. Mais cette année, tout est différent : ses parents se séparent et sa sœur, désormais adolescente, devient une étrangère pour elle. Alors Jorgelina, pour les vacances d'été, part avec son père à la campagne, où elle retrouve Mario, le fils des paysans voisins, descendants d'une famille d'émigrés allemands. Ensemble, ils découvrent les mystères de leurs identités sexuelles. Un film sur l'éveil, une œuvre intimiste racontée à hauteur d'enfant.

BIOGRAPHIE DE LA RÉALISATRICE

Julia Solomonoff est née en 1968 à Buenos Aires. Elle a étudié à l'université de Columbia (New-York) où elle anime des ateliers de réalisation. Après plusieurs courts-métrages et téléfilms, elle réalise en 2005 son premier long-métrage, *Hermanas*, sélectionné dans de nombreux festivals. En 2009, elle écrit, réalise et produit son second film *Le Dernier Été de la Boyita*, qui parcourt les festivals internationaux et gagne de nombreux prix. Réalisatrice, scénariste et productrice, elle a travaillé avec des réalisateurs comme Walter Salles, Isabel Coixet, Fabian Bielinsky, Luis Puenzo et Martin Rejtman.

LE POINT DE VUE

« Il me paraissait important, explique la réalisatrice, que le spectateur soit plongé dans l'univers de Jorgelina, la protagoniste. Je voulais qu'il perçoive l'histoire de son point de vue, qu'il comprenne sa curiosité face à l'inconnu, avant que le conflit apparaisse. Comme le film traite plus de l'évolution d'un point de vue que d'un thème, cela prend plus de temps à établir. » À cette fin, la technique et la grammaire cinématographiques mises en œuvre dans le film mettent en évidence le point de vue et les émotions de Jorgelina : plans subjectifs, raccords regard, surcadrages, gros plans...



Or le point de vue, c'est aussi le regard qu'on porte sur autrui. Au fur et à mesure de ce qu'elle perçoit de Mario et de ce qu'il lui confie, le regard de Jorgelina sur le jeune garçon évolue, sans jamais le figer dans ce qu'elle pense qu'il est ou devrait être. Si, du fait de son origine sociale – elle est fille de médecin –, elle a plus d'outils que lui, qui ne comprend pas ce qui lui arrive, elle tâtonne également. Elle l'accompagne sans tabou dans ses questionnements et le rassure : « Moi non plus, je ne suis pas normale. [...] Ma grand-mère a bien des moustaches. Tu

me plais comme ça. » Enfermé par le regard que sa communauté porte sur lui, c'est par celui de Jorgelina que Mario va à la fois se découvrir et prendre la mesure de sa différence.

Si elle finit par chercher de l'aide auprès de son père médecin, Jorgelina ne fera pas sien son diagnostic. Car alors qu'il n'est au fond de lui sûrement pas d'accord avec les choix des parents de Mario, son père adopte leur discours : « Mario a arrêté l'école. » / « Oscar a besoin d'aide et Mario n'est plus un enfant. » Le monde des adultes semble plus normé, moins souple : « La différence est vécue par les enfants comme un mystère, comme une peur peut-être, mais pas comme une tragédie. Ce sont les adultes qui font de cette différence quelque chose de tragique. » (Dossier Cinélangue, Odile Montaufray)

L'ADOLESCENCE, UN BOULEVERSEMENT

Le personnage principal du film, Jorgelina, est plutôt une enfant qu'une adolescente. Précisément au seuil de ce nouvel âge, elle est un personnage particulièrement intéressant pour aborder le thème de l'adolescence. D'abord parce qu'elle se trouve à un poste d'observation privilégié : elle constate et articule en pensée les bouleversements que connaissent sa sœur, puis Mario. Ensuite à cause du regard, à hauteur d'enfant, qu'elle porte sur eux : simple mais pas simpliste, interrogateur. Enfin parce que, en tant que fille de médecin, elle a déjà une conscience attentive et développée du corps. Ces bouleversements, ce sont d'abord ceux du corps, et par conséquent de sa perception. Dans une première partie, Jorgelina observe avec douleur, inquiétude et curiosité sa grande sœur changer : les seins, les poils, les règles, l'acné. Réaction d'une petite fille bien structurée qui affirme sa place au milieu de toutes

ces femmes que sont grand-mère, mère, sœur, femme de ménage, elle alterne entre rejet :



...et curiosité, voire impatience :



Mario aussi constate, mais avec bien plus d'inquiétude car il est l'enfant unique d'un père fermier qui voulait un fils, les changements de son corps : il bande ses seins naissants (geste qu'on retrouve pour une autre raison dans *Rêves d'or*), lave en cachette son pantalon taché de

sang. Alors qu'avec Luciana, elles sont à couteaux tirés, Jorgelina se positionne comme l'amie de Mario, la confidente, la protectrice : « Je ne suis pas comme sur la photo. » / « Tu changes, c'est normal. C'est l'adolescence. » / « Je ne suis pas normal. » C'est en accompagnant Mario dans la découverte de son corps, et parce que leur relation évolue doucement, tendrement, vers une amitié amoureuse, qu'elle va elle-même faire un pas dans la découverte de la sexualité.

Tout cela est cependant bien difficile à affronter, car il n'y a pas que les corps qui changent, cet été-là. Au sein de sa propre famille, tout n'est que rupture : ses parents divorcent, sa sœur la rejette, elle passe l'été loin de sa mère et de sa sœur. Mais une expérience peut-être tout aussi dure est de constater, en voyant le père de Mario battre son fils, que les parents peuvent parfois être destructeurs, du moins pas si sécurisants qu'ils ne le paraissent. Son propre père n'est d'ailleurs pas toujours très attentif à ses problèmes.

LA SYMBOLIQUE DE L'ESPACE

Luciana affirme sa féminité par rapport à sa sœur, notamment en la traitant de « garçon manqué » et de « Petit Jorge ». Elle réclame dorénavant davantage d'intimité. Lors du casting, la réalisatrice a travaillé sur cette notion : « Les plus jeunes, dix ans, la définissaient comme quelque chose que leurs frères ou leurs pères demandaient lorsqu'ils voulaient se retrouver seuls, raconte-t-elle. Alors que celles de douze ans la définissaient à la première personne. » Les espaces partagés se réduisent comme peau de chagrin : chambre, salle de bain, lieu de villégiature, salle de cinéma... Même la caravane au fond du jardin, la boyita, domaine réservé des deux sœurs, est peu à peu abandonnée par la plus grande, et semble être un des derniers réceptacles de leur complicité et de leur tendresse : « Je suis en train de me déformer. » / « Tu es très belle. » Mario

aussi réclame de l'intimité, mais pour des raisons différentes : le malaise, la honte même, qu'il éprouve vis-à-vis de son corps, font qu'il ne veut pas être vu. Lui aussi a changé de pièce, mais il n'emménage pas dans une jolie chambre rose : ses parents l'ont relégué dans la grange, espace à la fois caché et symboliquement masculin. De manière générale, le corps devient contraignant : Luciana comme Mario ne peuvent plus se baigner à leur guise, et des douleurs apparaissent.

Les espaces sont également divisés entre hommes et femmes. Lorsque le père de Mario comprend que le fils qu'il croyait avoir est physiologiquement une fille, il redéfinit immédiatement l'espace où Mario est admis – il rétablit ce que cet espace aurait été si Mario avait été déclaré être une fille à sa naissance : les jeux de boules, le bar, la course de chevaux lui sont dorénavant interdits.

LE GENRE

Le film explore la construction de l'identité masculine et féminine. De l'enfant à la femme qu'elle est en train de devenir, Luciana a une identité féminine très construite : chambre peinte en rose, vêtements courts, soutien-gorge à baleines, maquillage, soins de la peau... Elle a intégré qu'être une femme, c'est apprendre à séduire, paraître dans son corps de femme aux yeux des hommes. Les codes ruraux sont au moins aussi concernés par le genre que les codes citadins : encore jeune garçon, Mario boit du coca – boisson que les garçons du village, qui boivent du vin, tourneront en ridicule : « Alors, mon petit Mario, t'as fini ton macaron ? T'as bu ton lait ? » – ou encore du thé – Jorgelina lui en apporte lorsqu'il a mal au ventre, comme elle voit sûrement faire sa sœur. Mario, s'il est biologiquement une fille, a été élevé comme un garçon. S'il avait été une fille, il n'aurait pas travaillé dans les champs avec son père mais dans la cuisine avec sa mère. Il se comporte et est identifié comme tel : « Tel père tel fils. Orgueilleux et miséreux. »,

dit de lui l'un des garçons du coin. Les rôles que tiennent respectivement Mario et Jorgelina dans leur relation de séduction sont éloquents à ce sujet :



...comme la scène du carnaval : s'il choisit d'abord chapeau de cow-boy et lunettes de soleil, Mario se décide finalement pour perruque et talons hauts. Son père lui ordonne d'« enlever ça ». Le carnaval, fête issue des Bacchanales, retrouve ici sa fonction première et symbolique, l'inversion des rôles.

Une conversation entre Jorgelina et son père est une mise en abîme de cette réflexion : « On ira voir la course ? » / « Bien sûr. C'est important pour Mario et sa famille. Il va s'essayer en tant qu'homme. » / « Pourquoi ? Au cas où il aimerait pas ? » / « Non, il doit montrer qu'il est un homme. » / « Comment il va le montrer ? » / « De cette façon. C'est comme ça, ici. »

Jorgelina est le seul personnage dont la sexualité est directement abordée : « Pourquoi tes culottes sont toutes trouées à cet endroit ? Tu sais que si tu t'abîmes la petite peau à l'intérieur, personne ne pourra te la recoudre. » Sous une apparente douceur – la voix, les mots –, la femme de ménage, ignorante ou imprégnée d'une morale qui l'amène à confondre caresses

et perte de la virginité, fait entrer violence (« recoudre », « à l'intérieur ») et culpabilité dans cet acte spontané chez l'enfant. La mère de Mario incarne elle aussi ce rôle moral et répressif de la femme : « Jorgelina est collée à lui, j'aime pas ça. » ; le père, lui, est au contraire satisfait de ce signe de virilité : « Fous-lui la paix. »

Dans ce film sur le passage difficile de l'enfance à l'adolescence, où l'on est encore seul – l'adolescence est davantage caractérisée par le groupe, la bande –, Jorgelina découvre que l'on n'est jamais d'un sexe donné que globalement et statistiquement : Jorgelina va découvrir la part masculine de la femme et la part féminine de l'homme, et devoir accepter d'être aussi un « petit Jorge » puisque Mario est devenu Maria.

POUR ALLER PLUS LOIN

18 PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Les animaux : mue de serpent / bouleversements hormonaux ; castration du cheval / changement de sexe de Mario (le sang coule entre les pattes de l'animal comme entre les jambes de Mario) ; mise à mort du veau / mise à mort du fils...

→ Les prénoms : l'abréviation de Jorgelina donne un prénom masculin – ce n'est pas le cas de celui de Luciana ; le prénom Mario se transforme aisément en Maria – Marie étant femme parmi les femmes, mère parmi les mères, Marie que Jorgelina prie après que son père a commencé à lui expliquer ce qui arrive à Mario.

→ Médecine et idéologie : Jorgelina se bouche les oreilles lorsque son père remplace son constat sensible par une explication médicale ; la première fois que Jorgelina prend un livre médical, une voix-off ne s'adressant pas à Jorgelina, qui va effectivement découvrir des images d'autant

plus violentes qu'elle ne les comprendra pas bien, dit : « Non, ne touchez pas. » ; propos de la réalisatrice : « Cela me semble faux et arrogant lorsque l'on présente la ville comme meilleure, plus libre, plus ouverte. Si Mario était né en ville, il aurait certainement été opéré et soumis à des traitements hormonaux, au nom de la normalité. » ; cf. *La niña santa* de Lucrecia Martel.

→ Les classes sociales : les parents (divorce, métiers, tendresse et complicité des uns / fierté et rudesse des autres envers leurs enfants), les enfants (activités : vacances et école / travail dans les champs ; Jorgelina semble toujours assurée contrairement à Mario qui semble ne jamais se sentir à sa place), la parole, les livres, la domesticité...

→ La nature : paysage de l'âme et des émotions (tempête lorsque Mario fugue – cf. *Lettre à Momo*, sensualité...).

→ Étude du générique de début.

FILMS

Glue, Alexis Dos Santos, Argentine, 2006

Les Dernières Vacances, Roger Leenhardt, France, 1948

Tomboy, Céline Sciamma, France, 2011

XXY, Lucia Puenzo, Argentine, 2007

DOCUMENTS

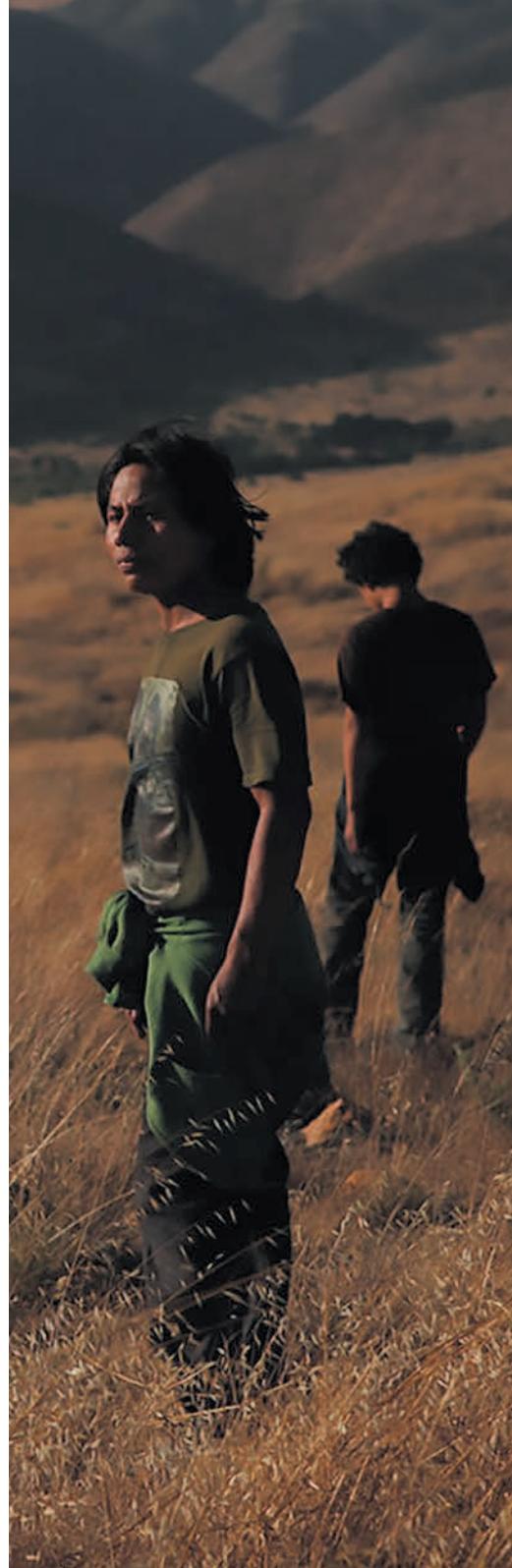
www.epicentrefilms.com
Dossier de presse, dossier pédagogique et interview de la réalisatrice

www.cinelatino.com.fr
Dossier pédagogique

www.atmospheres53.org
Dossier pédagogique rédigé dans le cadre du dispositif national d'éducation à l'image Collège au Cinéma

www.cinelangues.com
Dossier pédagogique en espagnol

www.premiersplans.org
Dossier pédagogique



RÊVES D'OR

(LA JAULA DE ORO)
de Diego QUEMADA-DÍEZ

FICHE TECHNIQUE

MEXIQUE • 2013 • COULEUR • 108' • ESPAGNOL • VOSTF

Scénario : Diego Quemada-Díez, Gibrán Portela, Lucía Carreras

Photographie : María Secco

Montage : Paloma López

Avec Brandon Lopez, Rodolfo Dominguez, Karen Martinez
Production : Animal de Luz Films, Kinemascope Films, Machete Producciones

Distribution France : Pretty Pictures

SYNOPSIS

Originaires du Guatemala, Juan, Sara et Samuel aspirent à une vie meilleure et tentent de se rendre aux États-Unis. Pendant leur périple à travers le Mexique, ils rencontrent Chauk, un indien du Chiapas ne parlant pas l'espagnol et qui se joint à eux. Mais, lors de leur voyage dans des trains de marchandises ou le long des voies de chemin de fer, ils devront affronter une dure et violente réalité...

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1969 en Espagne, Diego Quemada-Díez vit désormais au Mexique. Il débute sa carrière avec le cinéaste anglais Ken Loach. Diplômé en cinématographie de l'American Film Institute, il remporte avec son film de fin d'études, *A Table is a Table*, le prix de la Meilleure Photographie décerné par l'American Society of Cinematographers. Grâce à ce prix, il est opérateur caméra sur *21 Grammes* d'Alejandro González Iñárritu. Fort de cette expérience, il travaille aux côtés de réalisateurs tels que Fernando Meirelles, Cesar Charlone, Oliver Stone et Spike Lee. Son second court-métrage, *I Want to be a Pilot* (2006), remportera plus d'une cinquantaine de prix dans le monde. Son premier long-métrage, *Rêves d'or* (2013), est sélectionné à Un Certain Regard à Cannes.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ L'adolescent et le rêve américain : celui d'une nouvelle chance.

→ Voyage géographique et voyage intérieur : le douloureux voyage initiatique de Juan, seul personnage restant sur les quatre du début du film. Découverte des grands événements de la vie et évolution du personnage : la rivalité et l'amitié avec Chauk, l'amour avec Sara, la lutte des classes, la sauvagerie du capitalisme (trafic de drogue et des êtres humains), la mystification du rêve américain, la réalité de la démocratie.

→ Étude comparative avec le roman d'apprentissage.

→ Les frontières : entre pays, entre classes sociales, entre sexes, entre migrants et policiers / miliciens / racketteurs.

→ Le genre cinématographique et les influences du film : projet documentaire à l'origine (cf. *The Lunchbox*, Ritesh Batra, Inde, 2013 > Cahier des enseignants 2014), à la croisée du film d'action et du film d'auteur, influencé par le western et le néoréalisme. Quel but pour le réalisateur ? Quels sont les grands choix du réalisateur ? Comment parvient-il à concilier ces différentes inspirations, tentations ?

→ Analyse comparative des titres français et espagnol.

→ Histoire des États-Unis : histoire de l'immigration et des frontières, l'immigration mexicaine aux États-Unis, les actuels murs de la honte (Israël, États-Unis, Espagne, Hongrie...).

FILMS ET LIVRES

Delbaran, Abolfazl Jalili, Iran, 2001

La frontera infinita, Juan Manuel Sepulveda, Mexique, 2007

La vida loca, Christian Poveda, Salvador, 2008

Sin nombre, Cary Fukunaga, Mexique, 2009

Traffic, Steven Soderbergh, États-Unis/Allemagne, 2000

Trois enterrements, Tommy Lee Jones, États-Unis, 2005

À la poursuite des illégaux, James Cohen, Éditions du Croquant, 2012

Faire le mur, Maximilien Le Roy, Casterman, 2010

DOCUMENTS

www.isabelleburon.com
Dossier de presse : note du réalisateur, entretien avec le réalisateur

www.cnc.fr
Dossier pédagogique Lycéens et apprentis au cinéma

eduscol.education.fr
Dossier pédagogique Prix Jean Renoir des Lycéens 2013 - 2014

www.transmettrelecinema.com
Interviews vidéos du réalisateur et analyse de séquence

www.zerodeconduite.net
Dossier pédagogique, entretien avec Jean-Michel Lafleur, chercheur au Centre d'Études de l'Ethnicité et des Migrations

www.mediapart.fr
Entretien avec le réalisateur Émilie Barraza, « La traversée du Mexique est un enfer pour les migrants centraméricains » in: *Mediapart*, 2 avril 2015

www.cairn.info
Cecilia Imaz, « L'immigration au cœur de la relation Mexique - États-Unis » in: *Politique américaine*, 2007

www.laviedesidees.fr
Quentin Deluermoz, Jeanne Moisand, « Les petits arrangements de la police mexicaine » in: *La Vie des idées*, 2011

Élisabeth Cunin, « Races et politiques migratoires aux Amériques » in: *La Vie des idées*, 2014

Pierre-Arnaud Chouvy, « La guerre contre la drogue : bilan d'un échec » in: *La Vie des idées*, 2015

LA NIÑA SANTA

de Lucrecia MARTEL

FICHE TECHNIQUE

ARGENTINE / ITALIE / PAYS-BAS / ESPAGNE • 2004
COULEUR • 106' • ESPAGNOL • VOSTF

Scénario : Lucrecia Martel

Photographie : Félix Monti

Montage : Santiago Ricci

Avec Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta

Production : Lita Stantic

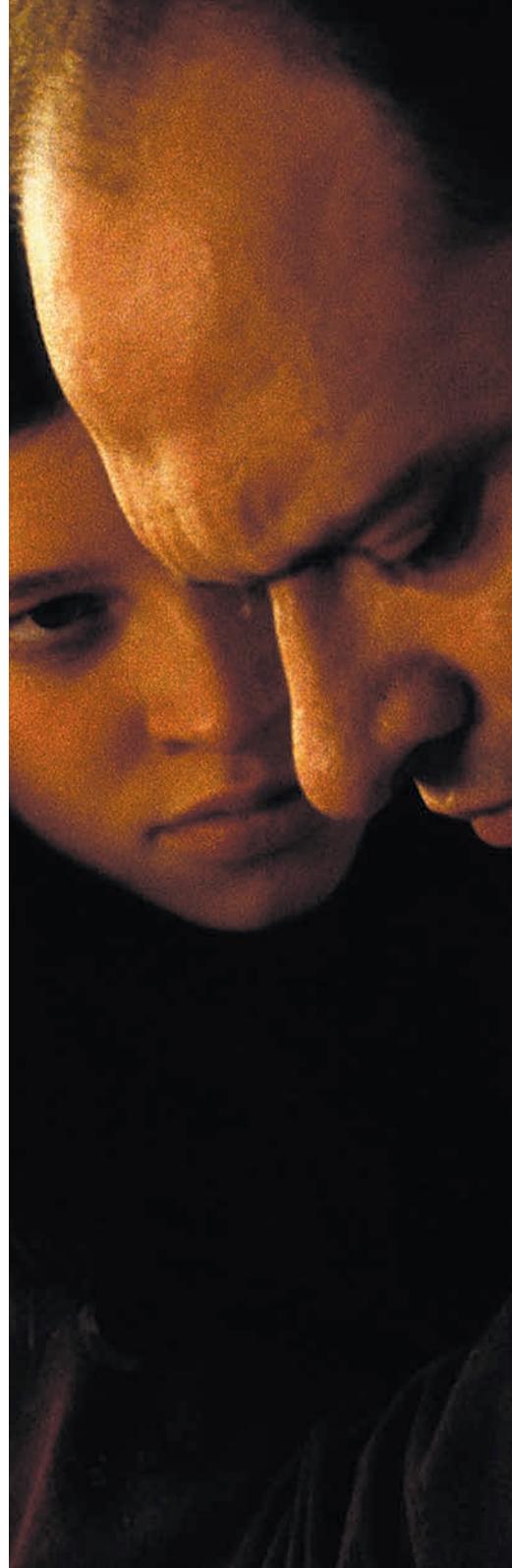
Distribution France : Pyramide Film

SYNOPSIS

« Nous avions 14 ou 15 ans. Le monde était à la mesure exacte de nos passions. L'intensité des idées religieuses et la découverte du désir sexuel nous rendaient voraces. Nous étions implacables dans nos plans secrets. Autour de nous, la vie se dénudait, plus vite que nous, dans sa rude complexité. Nous étions attentives car nous avions une mission sainte mais nous ne savions pas laquelle. Chaque maison, chaque couloir, chaque chambre, chaque geste, chaque mot, réclamait notre vigilance. Le monde était monstrueusement beau. C'est alors que j'ai rencontré le Dr. Jano. »

BIOGRAPHIE DE LA RÉALISATRICE

Lucrecia Martel est une réalisatrice, scénariste et productrice argentine. Elle a étudié à la Avellaneda Experimental et à l'École Nationale d'Expérimentation Filmique à Buenos Aires. Son premier long-métrage, *La ciénaga* a reçu de nombreux prix internationaux (Berlin, Sundance...). Son deuxième long-métrage, *La niña santa* (2004) et le suivant *La Femme sans tête* (2008) ont été sélectionnés en compétition au Festival de Cannes. Elle est considérée comme une des réalisatrices les plus importantes du Nouveau Cinéma argentin.



COMMENT L'ADOLESCENT NÉGOCIE AVEC SES NOUVELLES PULSIONS

Amalia est à un âge où l'érotisme non nommé, non pensé comme tel, se transforme en quelque chose de plus impérieux et accède à la conscience. Jeune fille pieuse, le sacré et le profane sont étroitement liés sur son visage. Elle se donne une mission qui lui permettra de concilier une nouvelle expérience de la sensualité de la foi.

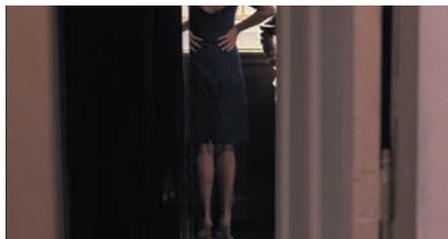
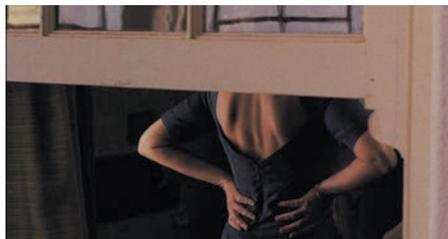
Le film s'ouvre par une séquence où est mis en évidence le lien entre le corps et l'esprit : la professeure de catéchisme d'Amalia pleure en chantant une prière à Dieu. Et quelle prière ! « Que voulez-vous faire de moi, Seigneur ? » Amalia et son amie Josefina devinent qu'il y a là-dessous quelque chose de charnel. Puis au moment où la professeure leur explique qu'elles doivent rester attentives à l'appel de Dieu, on entend pour la première fois, provenant de la rue – lieu de mouvement et de vie –, cet instrument bizarre, le thérémine, au son flou et un peu dissonant, dont on joue sans le toucher, qui renvoie à l'idée d'immatérialité et d'invisible – écho à la voix sans visage qui ouvre le film. Or c'est pendant qu'elle écoutera quelques minutes plus tard cet instrument, dans la rue, que le Dr Jano va se presser contre Amalia. Peu à peu, Amalia va interpréter ce geste comme un signe divin : sa mission est de sauver le Dr Jano.

DES RELATIONS IMPOSSIBLES

Dans cet hôtel, lieu à forte charge érotique comme tout lieu de passage – qu'une femme de chambre s'obstine à purifier ? –, à l'occasion d'un congrès d'oto-rhinos – les congrès sont réputés pour leurs réjouissances –, tous les désirs sont contrariés. Les corps et les sons en sont la représentation : les corps sont coupés, tordus, filmés de biais ; les dialogues sont interrompus, couverts par d'autres, indistincts, chaque lieu résonne, bourdonne d'un tas de

bruits plus ou moins agréables, agressifs, identifiables. Ce brouillage de la perception, de la compréhension immédiate renforce l'appel d'Amalia vers la spiritualité, qui lui permet de reprendre place dans le monde.

La première fois que le Dr Jano voit Helena, c'est par petits bouts, de dos, sans visage – le troisième long-métrage de Lucrecia Martel s'intitulera *La Femme sans tête* –, d'abord dans l'encadrement d'une fenêtre, ensuite dans le reflet d'une glace :



Dans le plan qui fait suite au premier visuel, quels sont les premiers mots qu'Helena prononce, à propos d'un tuyau ? « C'est celui de derrière. » Or nous l'avons vu, le Dr Jano vient de la regarder de derrière, et c'est par derrière qu'il pressera son sexe contre Amalia.

Helena est une femme égocentrique. Cela se caractérise notamment par une incapacité à écouter les autres. Le Dr Jano par exemple : la première fois qu'elle l'invite à dîner à sa table, elle regarde son assiette tout le temps qu'il lui parle, jusqu'à ce qu'il dise : « Je croyais que vous étiez actrice. » Narcissisme satisfait : elle redresse la tête et lui sourit. À la fin du film, lorsqu'il vient dans sa chambre dans le but de lui avouer son attirance pour sa fille, elle prend son désir pour une réalité : elle se méprend sur

son trouble et le prend à son avantage, bien qu'à plusieurs reprises il n'ait pas saisi les perches qu'elle lui tendait.

Elle n'écoute pas davantage sa fille. Dès leur premier dialogue : « tais-toi », dit Helena à sa fille, puis « tu m'écoutes ? ». Scène suivante, elles sont à la piscine, rebelote : « 34° », annonce une voix, « Quoi ? » demande la mère, « Je n'ai rien dit. » répond la fille – notons qu'au moment où il est question de température, en l'occurrence élevée, Amalia est en train de regarder le Dr Jano – à la fin du film, elle aura de la fièvre (synonyme d'excitation, manifestation physiologique de son trouble). La scène continue. Toujours regardant le Dr Jano, Amalia prie : « Seigneur, ayez pitié de nous. Écoutez-nous. » Puis elle s'adresse à la Vierge, « Mère de bon conseil », « Miroir de justice », alors que quelques instants auparavant, elle n'a pas confié à sa mère le geste du Dr Jano. Plan suivant sur Helena : partie se baigner, elle se touche l'oreille à plusieurs reprises. Le spectateur devine qu'elle ressent une gêne. Puis Helena revient auprès de sa fille, et il est de nouveau question de parole : « Je te parle. » puis « Ne me parle pas comme ça. » Helena tente alors à son tour de réciter un texte, littéraire et non pas religieux, mais elle cherche ses mots, elle ne s'en souvient plus. Gros plan sur l'oreille d'Amalia. Séquence suivante, la chambre d'Helena la nuit : Helena est réveillée en sursaut par une voix de jeune fille qui sort du poste de télévision et crie à plusieurs reprises : « Maman ! » Helena n'a pas entendu à temps l'appel au secours de sa fille quelques moments auparavant.

Ce qu'elle aimerait entendre, essaie-t-elle de (se) faire croire au début du film, c'est son ex-mari lui annoncer lui-même, et même « en face », qu'il attend des jumeaux. Mais tout au long du film, elle refusera systématiquement de répondre à ses appels téléphoniques, puis à ceux de sa nouvelle femme.

Entre les deux jeunes adolescentes, Amalia et Josefina – dont l'abréviation Jose, masculine, ressemble beaucoup à celui de Jorgelina, Jorge, dans *Le Dernier Été de la Boyita* –, les choses ne sont pas plus franches : Amalia

déforme ce qui s'est passé entre elle et le Dr Jano, Jose ne lui dira pas qu'elle a trahi leur secret, ni qu'elle a des relations sexuelles. Cette même Josefina répètera à son cousin pendant qu'il la sodomise : « Ne me parle pas. » – car le Verbe engendre, et elle remet le commencement à plus tard (« Au commencement était le Verbe ») ?

Le Dr Jano refusera la salvation proposée par Amalia – faire l'amour avec elle ne reviendrait-il pas à sublimer ses pulsions ? – pour un autre salut, celui de la confession, en décidant de tout avouer à Helena – la scène dans la cabine téléphonique qui fait penser à un confessionnal, d'où il appelle sa famille quelques séquences avant, y fait écho.



SENSUALITÉS

Amalia évolue au milieu de tensions sexuelles exacerbées, au sein de chambres confinées (« Cette chambre est glaciale, on dirait une tombe. », dit Amalia – car on n'y fait plus l'amour ?) et pourtant privées d'intimité d'un hôtel en travaux. Chacun y fait irruption quand bon lui semble : Freddy dans la chambre de sa sœur, Amalia dans la chambre de sa mère, Amalia dans la chambre du Dr Jano, la femme de chambre dans la chambre d'Helena, etc.

Bien sûr, le comportement du Dr Jano est le plus manifeste. Mais chacun des personnages est travaillé par le sexe : le Dr Vesalio quitte le congrès après qu'une hôtesse du laboratoire avec qui il a couché se fait renvoyer, Helena est entièrement préoccupée du Dr Jano, elle a une relation un brin incestueuse avec son frère, Amalia paraît être familière de la masturbation, Josefina veut rester vierge jusqu'au mariage et pour cela pratique la sodomie avec son cousin germain. Seule Mirta désapprouve ces (pré)occupations, or son corps est l'exact reflet de son caractère austère.

La bande-son est le miroir sonore de ces désirs : pas toujours distincts, souvent étouffés, les sons titillent l'oreille du spectateur comme Amalia agace celle du Dr Jano en faisant résonner un poteau métallique avec son doigt. Pour le critique argentin Gonzalo Aguilar, l'acousmatique confère aux images des films de Martel « un relief et une profondeur accentués par la superposition et la fragmentation des corps, en créant un espace strié dans le hors-champ (de ses bruits ou du non-vu). » Au cinéma, le son et l'image participent d'une co-construction de notre rapport au monde durant le temps du film. L'usage très fin que fait Lucrecia Martel de cette ressource permet d'asseoir inconfortablement le monde entre réalisme et trouble (fantasmagorie), pour mieux y faire sourdre aussi une question morale. C'est aussi pour la réalisatrice une manière de donner du sang au corps d'un film dont le scénario est très écrit.

Comme l'odorat, le regard et le toucher



jouent des rôles essentiels. Le Dr Jano craint d'être identifié. Dès qu'Amalia le regarde ou le touche, il s'enfuit : dans la rue, dans l'ascenseur, à la piscine. Plusieurs pistes : il a peur du scandale ; de ce qu'il ressent ; de ce qu'il a déclenché chez la jeune fille et de ce qui pourrait arriver – on peut également se demander s'il n'est pas moins attiré à partir du moment où la relation n'est plus subreptice. Car Amalia se met très vite à manier les armes et les codes érotiques : à la piscine, par exemple, elle attire son attention par un son répété et, cachée derrière un plastique qui donne d'elle une image trouble et énigmatique, laisse entrapercevoir son visage à travers une fente. À la fin du film, Amalia se cache les yeux – pour ne pas voir ou pour ne pas être vue ? – : le Dr Jano l'a repoussée d'un geste brusque alors qu'elle tentait de l'embrasser, baiser d'amour pour accomplir sa mission.

LES FIGURES FÉMININES

La nouvelle femme de l'ex-mari d'Helena fait deux enfants d'un coup, et ça la tracasse – « Des garçons ? », s'inquiète-t-elle, car il ne manquerait plus que ça, elle qui n'a eu qu'une fille unique. Être mère ne semble pas être synonyme d'épanouissement pour Helena : lors du test auditif, elle confond mère et nerfs, ce qui renvoie aux maladies nerveuses de la femme, à l'hystérie.

La mère de Josefina, elle, incarne une figure maternelle – faussement ? – crédule : lorsqu'elle trouve sa fille et son neveu au lit et désordonnés, elle croit, serrant le crucifix qu'elle porte au cou, ce que lui dit sa fille, ce qui contraste avec l'attitude réaliste de son mari.

Au début, Amalia est une figure christique. Son oncle Freddy dit d'elle : « Cette gosse, c'est une bénédiction. » Puisque son amie Josefina lui confirme que sauver une seule personne peut effectivement être une mission, elle décide de sauver le Dr Jano. Dans la scène finale, les deux adolescentes dans le bassin de la piscine font penser à des sirènes (Larousse : démon marin femelle dont les chants séducteurs provoquaient des naufrages ; litt. : femme douée d'une séduction dangereuse). Le chant d'Amalia –



son pouvoir d'attraction, bien sûr, mais elle chante également dans une chorale – provoque le naufrage du Dr Jano, moral indubitablement, sûrement professionnel et familial aussi. Mais elles se lavent le corps de ce qu'elles ont pu provoquer. Elles ne sont plus – pas – des anges. D'ailleurs, ce ne sont plus des anges qui tombent du ciel, mais bien des hommes.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Un conte sur le bien et le mal : non pas la confrontation entre les deux, mais les difficultés à distinguer l'un de l'autre. Cf. *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun.

→ Comment la punition est-elle envisagée comme un salut ?

→ Religion, médecine et cinéma : la médecine comme école d'apprentissage de la théologie. Josefina, personnage physiolo-

gique : elle considère les autres (sa professeuse de catéchisme, l'homme qui tombe du ciel...) comme elle-même (hymen) d'un point de vue médical.

→ Dimension paradoxalement érotique des représentations et valeurs religieuses.

→ Les cheveux : cheveux secs, cheveux pouilleux, cheveux soyeux ; le shampoing et le vinaigre comme perturbateur de l'équilibre cutanée.

FILMS

Hadewijch, Bruno Dumont, France, 2009

La Religieuse, Jacques Rivette, France, 1967

Le Crime du père Amaro, Carlos Carrera, Mexique, 2002

DOCUMENTS

www.laninasanta.com
Interview de la réalisatrice

www.gncr.fr
Interview de la réalisatrice

cal.revues.org
Nicolas Azalbert, « Histoires du Nouveau Cinéma argentin », in: *Cahiers des Amériques latines* n°69, 2012

cinelatino.revues.org
Erly Vieira Jr., « Une autre écoute : de l'usage de l'acousmatique dans les films de Lucrecia Martel », in: *Cinemas d'Amérique latine* n°22, 2014





LETTRE À MOMO

(MOMO E NO TEGAMI)

d'Hiroyuki OKIURA

FICHE TECHNIQUE

JAPON • 2011 • COULEUR • 120' • JAPONAIS
VOSTF

Scénario : Hiroyuki Okiura

Animation : Masashi Ando

Direction artistique : Hiroshi Ono

Photographie : Kôji Tanaka

Montage : Junichi Uematsu

Production : Production I.G

Distribution France : Les films du préau

SYNOPSIS

Trois gouttes d'eau tombent du ciel et rebondissent sur l'épaule de Momo. Elle tient dans sa main une lettre inachevée écrite par son père, océanographe, disparu en mer. Cette lettre, qui commence par « Chère Momo », est restée blanche. Après ce décès, Ikuko, la mère de Momo, décide de quitter Tokyo avec sa fille et de rejoindre son île natale. Un jour, dans le grenier de la maison, elle découvre que les figures d'un roman illustré ont disparu et elle entend des bruits suspects. Elle prend peur...

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1966 au Japon, Hiroyuki Okiura est surtout connu pour *Jin-Roh : la brigade des loups*, son premier long-métrage d'animation. Avant de réaliser ce conte futuriste humaniste, il a fait ses premières armes au studio Anime R aux côtés de Kazuchika Kise, un grand nom de l'anime. Kise le recommande au président du studio I. G. Production, où il exerce ensuite ses talents de character designer à travers les prestigieuses productions du studio, notamment *Memories*, *Ghost in the Shell*, *Blood: The Last Vampire*, *Metropolis*, *Paprika*.

Tout au long de son parcours, il laisse mûrir en lui le désir de son deuxième long-métrage, un film éminemment personnel, dans la tradition du « homudorama » (drame familial), qu'il écrit et story-board lui-même, *Lettre à Momo*.

UN RÉCIT D'APPRENTISSAGE

Le voyage initiatique qui marque la fin de l'enfance et un pas vers l'âge adulte est une constante de l'animation japonaise : dans *Le Voyage de Chihiro*, *Les Enfants loups*, *Mon voisin Totoro*, *Colorful*, *La Colline aux coquelicots*, on retrouve indistinctement le drame familial, l'absence du père, la fuite de la grande ville pour une campagne réparatrice, l'irruption de créatures surnaturelles souvent issues des vieilles légendes. *Lettre à Momo* s'inscrit pleinement dans le récit d'apprentissage. À travers l'épreuve du décès de son père, mais aussi des autres épreuves qui en découlent, l'enfant qu'elle est au début du film aura beaucoup grandi à la fin. Le temps du deuil se confond ici avec le temps du mûrissement. L'horloge de la maison de l'oncle et la tante, dans laquelle Momo et sa mère, Ukiko, reviennent après une longue absence, est tombée en panne à six heures, coupant le cadran en deux parties égales – l'avant et l'après ? Elle s'est arrêtée au début du printemps, explique la tante. Or le spectateur comprend à l'occasion d'un flash-back que c'est à cette saison-là qu'est mort le père de Momo, puisque les cerisiers sont en fleurs lors de la cérémonie funéraire. À la fin du film, cette horloge va soudainement sonner six heures, au moment même où les yōkai remontent au ciel. Momo a réussi à affronter la mort de son père. Les aiguilles reprennent leur course, la vie reprend son mouvement. La panne de l'horloge aura couvert une période de trois ou quatre mois, période durant laquelle le temps s'est en quelque sorte figé pour la famille de Momo.

DEUIL ET CULPABILITÉ À HAUTEUR D'ENFANT : FONCTION ET SYMBOLIQUE DES YŌKAÏS

À l'aube de l'adolescence, Momo doit affronter la mort de son père. En plus, la dernière fois qu'elle l'a vu, elle lui a parlé cruellement, et la fillette est hantée par ses propres paroles.

Afin d'évacuer, du moins de modérer, la charge émotionnelle inhérente au thème, le réalisateur a introduit des yōkai. Dans *Lettre à Momo*, il a fait de ces êtres qui, dans la culture nippone, sont présents dans notre monde sans toutefois lui appartenir, des créatures farceuses. Si l'interprétation en est peut-être différente au Japon, pays imprégné d'une vieille culture animiste – les croyances, les rites, la mort, les rapports avec les défunts... sont très différents de ce que nous connaissons en Occident –, l'histoire de Momo conserve une dimension universelle. Notre culture occidentale permet elle aussi de s'en saisir : ces yōkai tiennent à la fois du monstre (il n'y a qu'à regarder leurs visages), du fantôme (au début, ils apparaissent à Momo sous une forme transparente, et sont par ailleurs invisibles aux humains) et de l'ange gardien (ici il y a une analogie avec la culture judéo-chrétienne). C'est cependant à cette dernière catégorie qu'ils appartiennent, leur rôle étant de veiller sur les personnes qui viennent de perdre un être cher, le temps que celui-ci monte au ciel et puisse le faire lui-même.



Dans ce récit à hauteur d'enfant, le film est modelé par une véritable collusion rythmique entre la gravité du sujet et l'attitude des yōkai. Car concrètement, ces créatures, qui n'ont rien du doudou Totoro, ne protègent en rien Momo,

bien au contraire : sans empathie aucune pour sa douleur, égoïstes et sans gêne, affectés des pires travers humains, l'un la pousse dans l'eau à plusieurs reprises alors qu'elle n'ose pas sauter, l'autre casse le miroir que son père avait offert à sa mère, provoquant une dispute entre elle et Momo. Avec tout cela, Momo est bien occupée, et c'est là qu'il y a protection, car ils la distraient de sa peine. Ces créatures qui, par leurs aspects triviaux, font penser à ces dieux de la Grèce Antique dont les entreprises n'étaient pas toujours de nature à rassurer les humains – ils ratent le bateau, volent de la nourriture dans le verger des agriculteurs, exécutent des danses grotesques pour envoyer des messages dans l'au-delà – l'entraînent dans des aventures qui vont lui redonner goût à la vie, et être le vecteur, dans la scène finale qui sert d'exutoire à Momo, pour dépasser sa culpabilité. Car non seulement elle a dit à son père qui partait en mission des paroles blessantes, mais en plus celles-ci résonnent comme un mauvais sort : « Ce n'est pas la peine de revenir. » Les gardiens, souvent la seule compagnie de Momo, permettent de relativiser le bouleversement émotionnel provoqué par la mort du père, augmenté par le déménagement et l'absence régulière de la mère.

UNE SORTIE BRUTALE DE L'ENFANCE

Momo est entre deux âges, comme Jorgelina dans *Le Dernier Été de la Boyita*. Plusieurs éléments le montrent, notamment le personnage d'Umi, qui fera le lien entre Momo et le groupe de jeunes. La relation que Momo établit avec cette fillette est simple et spontanée, caractéristiques propres à l'enfance, alors qu'elle a du mal à lier amitié avec Yota, le grand frère d'Umi, pourtant plus proche d'elle en terme d'âge. De plus, les yōkai sont missionnés pour veiller non

seulement sur Momo mais aussi sur sa mère. Or seule Momo peut les voir. Les yōkai ont bien une explication à ce phénomène : ils ont effleuré Momo par erreur lorsqu'ils sont tombés sur terre. Mais Umi elle aussi peut les voir. Les deux personnages qui voient les yōkai sont ceux qui ont encore un pied, voire les deux, dans l'enfance. Yota, lui, ne les voit déjà plus : « Fais pas attention, dit-il. Elle dit des trucs bizarres, parfois. » De plus, le yōkai que voient ensemble Umi et Momo est Mame, dont le physique et l'attitude font penser à un enfant – et accessoirement au personnage de cinéma E.T. qui a bercé bien des enfances.



L'explication purement fantastique ne suffit donc pas, et une analyse symbolique nous amène à voir en ces êtres imaginaires les figures plus ou moins amies, plus ou moins inquiétantes, que s'inventent les enfants – comme le personnage de Bing Bong dans *Vice Versa* (Pete Docter, Ronaldo Del Carmen, États-Unis, 2015). D'ailleurs, leurs super-pouvoirs semblent sortir d'une imagination d'enfant : des pets monstrueux, un appétit gigantesque. Ils permettent à Momo d'alléger sa solitude, de créer un entourage stable – car malgré leur apparence un peu effrayante, c'est elle qui les a inventés, et donc les maîtrise – dans ce nouvel environnement qui l'intimide. Surtout, ils pérennisent la protection du père, disparu si soudainement. La parabole fantastique, assez proche de certains films de Hayao Miyazaki (*Mon voisin Totoro*, *Le Voyage de Chihiro*), adopte le point de vue mental de Momo, encline à stimuler son imaginaire pour s'échapper du réel puis se reconstruire.

Mais Momo sort brutalement de l'enfance. Elle est d'abord confrontée à ses propres émotions : à sa peine, au vide, à une mère

absente qui essaie de faire face à sa douleur en même temps qu'à sa situation – elle doit dorénavant élever seule sa fille, et vite trouver un travail pour subvenir à leurs besoins. Suite aux paroles de sa grand-tante, Momo prend soudainement conscience de la souffrance et de la solitude de sa mère : « Elle a dû endurer beaucoup de choses toute seule. Elle a tellement souffert. Elle garde toujours tout pour elle, ça a dû lui faire du mal. » Ce passage fait écho aux paroles que prononcera Ukiko, parlant de son mari : « Il pensait toujours trop aux sentiments des autres. » Momo découvre là un univers encore inconnu, où l'on pense l'autre, où l'on s'en préoccupe. En décentrant son point de vue, elle sort de l'égoïsme qui caractérise l'enfance. Devenir adulte, c'est entre autres prendre conscience de sa solitude et l'accepter, être face au réel, se préoccuper des autres : toutes ces sensations que Momo découvre suite au décès de son père.



LA PAROLE

Les mots, qu'ils soient écrits ou dits, ont une grande importance dans le film. Le titre annonce le fil conducteur du film : la lettre du père de Momo à sa fille. Elle servira à déployer les autres thèmes. Pendant toute la durée du film, Momo regarde régulièrement cette lettre que son père a voulu lui écrire avant son départ.

Mais il n'y a pas que les mots du père qui manquent : avec sa mère aussi, Momo ne parle pas. Ce ne sera qu'à la fin du film, d'abord dans la dispute, puis dans la réconciliation, que les choses se diront. Après avoir retrouvé le lien entre vivants, Momo pourra ensuite accéder au père. Lors de l'avant-dernière séquence, alors que Momo lit la lettre où les mots sont enfin apparus, on sent toute l'émotion d'Ukiko constatant le désir de consolation de Momo. C'est après avoir rétabli le dialogue, et peu importe finalement qu'on interprète la lettre du père comme relevant de son imagination, que Momo arrive à sauter du pont, et par là à s'intégrer au groupe. Après le saut, sur lequel le réalisateur insiste puisqu'il l'a animé au ralenti, et par deux fois, Momo sort la tête hors de l'eau, au propre comme au figuré.



Si l'animisme est propre à la culture japonaise, ce n'est pas pour autant que notre culture moderne occidentale y est étrangère : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. » (« Correspondances », Les Fleurs du mal, Charles Baudelaire, 1857) On retrouve dans *Lettre à Momo* la fascination de l'animation japonaise pour une nature féconde. Dans *Le Dernier Été de la Boyita*, la nature se

fait l'écho de l'éveil à la sensualité de Jorgelina, ici elle accompagne les émotions de la jeune fille. Lorsque Momo et sa mère se disputent, à la douleur de Momo correspond une tempête – l'eau a dans tout le film une fonction régénératrice : les trois gouttes d'eau font écho aux larmes versées, Momo est trempée par la pluie lorsqu'elle s'enfuit après la dispute avec sa mère puis lorsqu'elle traverse le pont, et dans la dernière scène du film, sauter dans l'eau revient à sauter dans la vie. L'île, par sa beauté et son calme, est censée être le lieu idéal pour apaiser les cœurs. L'île est également symbole de guérison pour Ikuko : elle vient y soigner son âme, elle y était venue plus jeune y soigner son asthme. L'action prend place dans cet espace refermé sur lui-même, une petite île dans le grand archipel, métaphore de l'univers intime de Momo, du besoin qu'elle a de ressaisir ses émotions et de prendre ses marques petit à petit. On se rappellera les plans d'ensemble qui montrent les îlots reliés les uns aux autres par des ponts. Lorsqu'elle sort de l'île – et c'est bien une idée d'adolescente que d'utiliser un pont qui n'est pas encore en service –, c'est pour sauver sa mère. Le parallèle est fort : son père est mort après qu'elle s'est disputée avec lui, sa mère est en danger de mort alors qu'elle vient de se disputer avec elle. Concrètement et symboliquement, franchir le pont, c'est empêcher Ukiko de mourir. C'est aussi la rédemption des paroles adressées à son père, c'est encore dépasser sa douleur, aller vers l'autre, à la fois sa mère et l'inconnu.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ La négociation, initiation à la vie : à plusieurs reprises, Momo doit négocier avec ses interlocuteurs (les yōkaïs, sa mère) et ses émotions (la peur, la colère). C'est chaque fois un pas de plus vers l'âge adulte.

→ Le personnage de la mère : à la fois mère, amoureuse endeuillée, femme active, elle est un personnage à la fois fragile et fort, résolument tourné vers l'avenir ; une femme entre tradition et modernité ; la composition de son prénom est éloquent : l'idéogramme ko 行 aller, lorsqu'il est conjugué, devient iku, auquel on peut ajouter le suffixe -ko 子 utilisé en japonais pour les prénoms féminins.

→ Le retour : ce thème traverse l'ensemble du film ; Ukiko revient dans cette île où elle a déjà vécu et qui en outre fait figure de paradis originel, les yōkaïs ont des attributs de revenants ; la lettre du père fait des allers retours entre la terre et le ciel.

FILMS

Belle épine, Rebecca Zlotowski, France, 2010

Después de Lucía, Michel Franco, Mexique, 2012

La Colline aux coquelicots, Goro Miyazaki, Japon, 2012

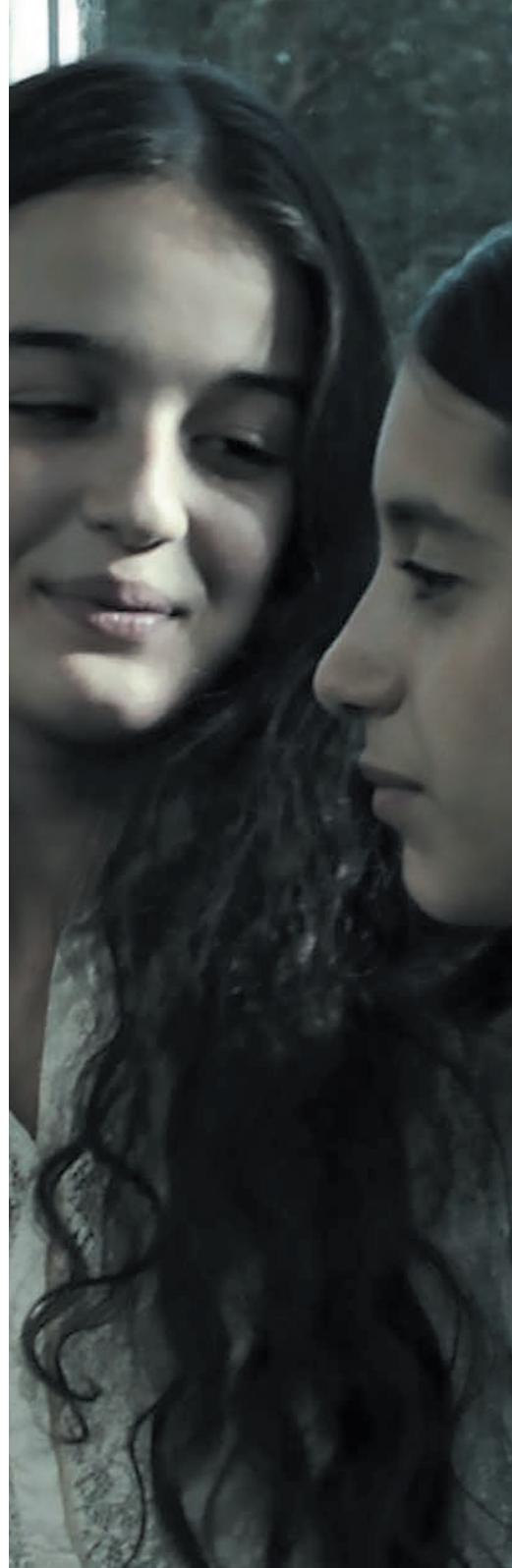
Mon voisin Totoro, Hayao Miyazaki, Japon, 1988

Restless, Gus Van Sant, États-Unis, 2011

Still the Water, Naomi Kawase, Japon, 2014

DOCUMENTS

www.lesfilmsdupreau.com
Dossier de presse et dossier pédagogique



EKA & NATIA, CHRONIQUE D'UNE JEUNESSE GÉORGIENNE

(GRZELI NATELI DGEEBI)

de Nana EKVTIMISHVILI
et Simon GROß

FICHE TECHNIQUE

GÉORGIE / ALLEMAGNE / FRANCE • 2013
COULEUR • 102' • GÉORGIEN • VOSTF

Scénario : Nana Ekvimishvili

Photographie : Oleg Mutu

Montage : Stefan Stabenow

Avec Lika Babluani, Mariam Bokeria

Production : Indiz Film, Polare Film, Arizona Films

Distribution France : Arizona Films

SYNOPSIS

Amies inséparables, Eka et Natia, 14 ans, vivent à Tbilissi, en Géorgie, au lendemain de l'effondrement de l'Union soviétique. Le film nous montre le quotidien de jeunes filles de leur âge, dans la rue, à l'école, avec les amis ou la famille. Confrontées à la domination des hommes, elles luttent pour leur liberté avec l'énergie et la force de la jeunesse

BIOGRAPHIE DES RÉALISATEURS

Née en Géorgie en 1978, Nana Ekvimishvili est diplômée de la faculté de philosophie de Tbilissi. Elle étudie également le scénario à l'université de cinéma de Postdam-Babelsberg en Allemagne. Après la réalisation de courts-métrages et documentaire, elle co-fonde en 2012 la société de production Polare Film basée en Allemagne et en Géorgie. Elle écrit, réalise et coproduit son premier long-métrage *Eka & Natia*.

Né à Berlin en 1976, Simon Groß étudie la réalisation à l'université de télévision et de film de Munich. Après plusieurs courts-métrages, il réalise son premier long-métrage au Maroc, *Fata Morgana* (2006). Il co-fonde Polare Film avec Nana Ekvimishvili et co-réalise avec elle *Eka & Natia*.

CONTEXTE

Le contexte politique n'est qu'évoqué : après l'effondrement de l'URSS, les provinces géorgiennes d'Ossétie du sud et d'Abkhazie entrent en sécession et en guerre contre Tbilissi, jusqu'à l'intervention – la première – des troupes russes. La ville et la société tout entières sont en état de déréliction : les rues, les immeubles, le lycée portent les marques de la pauvreté. L'électricité est fréquemment coupée, il y a de longues files d'attente pour acheter du pain.

La population est divisée quant à l'engagement des hommes dans la guerre. Deux conversations à ce sujet encadrent le film. La première entre une élève et sa professeure : « Hier soir mon père est revenu de Soukhomi. » / « J'imagine que votre père vous a rapporté des cadeaux. Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi tous ces gens vont en Abkhazie ? Et pourquoi tout le monde se met à piller à cause de cette guerre ? » La seconde entre les parents de Kote, en réaction à un journaliste radio qui parle d'une explosion à Soukhomi : « Mamuka, le fils de Yura, est déjà parti. Pour l'Abkhazie. Tu comprends ce qu'il a fait ? Il s'est fait tuer, il a abandonné sa famille. » Lors de la seconde séquence de file d'attente, deux militaires surgissent, doublent tout le monde et prennent dix pains, pourtant rationnés, sans payer. Seule une vieille femme proteste vaguement. À peine ont-ils tourné le coin de la rue que Kote et sa bande surgissent. Deux façons d'illustrer dans une même scène que les militaires ne servent pas à protéger la population.

Si elle ne constitue que la toile de fond du film, la situation politique et économique du pays explique les conditions morales, sociales dans lesquelles il se trouve, et l'atmosphère tendue qui y règne. Pour montrer la sclérose d'un pays qui n'arrive pas à construire son avenir, le directeur de la photographie a utilisé des couleurs légèrement fanées. On retrouve ces couleurs dans *Leçons d'harmonie*, qui se

déroule comme *Eka & Natia* dans une ancienne République socialiste soviétique : pays violents, corrompus, dans lesquels les adultes sont dangereux plutôt que protecteurs.

Dans l'intimité des appartements comme dans l'espace public à la vue et dans l'indifférence de tous, les rapports entre les gens sont rugueux. Examinons les premières minutes du film, pendant lesquelles le spectateur découvre le personnage d'Eka. Dans le bus, les propos du journaliste à la radio décrivent une société qui a la culture des armes. Chez Eka, le premier échange entre elle et sa sœur est agressif, et sa mère, qui n'a pour elle aucun mot de bienvenue, ne lui lira pas, malgré ses demandes, la lettre de son père qu'elle l'a envoyée chercher. Dans la queue pour acheter le pain, véritable foire d'empoigne, elle se fait agresser verbalement par ses concitoyens. Enfin, rentrant chez elle, elle se fait importuner par deux garçons de son âge. Le décor est posé : adultes comme enfants, inconnus ou membres d'une même famille, chacun participe à la perpétuation d'une atmosphère délétère, de rapports sociaux exécrables. Les réalisateurs montrent la quotidienneté de cette violence : par exemple, lorsque ses parents se disputent, Natia continue de manger – pas non plus indifférente : on lit la contrariété sur son visage –, mais on comprend que cette scène est routinière. Et même si tous se lèvent lorsqu'ils entendent des coups, la réaction de la grand-mère est éloquente : « Oh non ! Mon Dieu ! » – le spectateur pense alors qu'elle réagit à la vue de la mère de Natia, vêtements et cheveux en désordre – « Le vin... mais pourquoi ? » : une carafe de vin est brisée par terre.

Dans la première scène mouvementée de la file d'attente, les personnages sont filmés caméra à l'épaule, en gros plans, ce qui rend les expressions plus dures. Plus tard, cette même foule qui vient d'assister à l'enlèvement de Natia sera filmée en plans taille, pour constituer la foule en une

masse indistincte, et montrer son apathie, sa veulerie. Les gens sont devant le mur comme si on allait les abattre.



DES AMIES AU CARACTÈRE CONTRAIRE

C'est dans leur amitié commune, incarnée dès le titre par le signe « & », qu'Eka et Natia trouvent une tendresse qu'elles ne connaissent pas ailleurs – leur complicité est à rapprocher de celle d'Amalia et Josefina dans *La niña santa*. Jusqu'au mariage, Natia se montre la plus combative : elle répond à sa professeure, assomme les garçons de sa classe à coups de cartable alors qu'ils embêtent Shashiashvili, défend Eka contre d'autres garçons qui dans la rue jettent des pierres sur leur passage, refuse la proposition de mariage de Kote en le traitant d'idiot. Pourtant, il aurait fallu se laisser aller à l'intuition que font naître les visages. Natia, front haut, longues boucles brunes, est une image de la femme romantique, développée tout au long du film par petites touches : elle joue du piano, prend son amie par l'épaule quand elles chantent, joue à l'amoureuse délaissée avec Lado... De longs plans-séquences captent les émotions sur le visage à la fois passionné et rêveur, parfois presque fataliste de Natia, comme dans le plan de près de trois minutes où elle pointe le revolver sur sa belle-mère à travers la porte. Bien plus qu'Eka, Natia est encore

dans l'inconscience de l'enfance. Lorsqu'elle montre le pistolet à Eka, elle introduit le jeu autour de l'objet, par le lieu, par le mystère, par la course. Elle rit lorsqu'elle raconte que les garçons qui l'ont enlevée lui ont fait éplucher des patates, ou lorsqu'elle refuse de chercher la chemise de Kote. Peut-être Natia n'a-t-elle pas encore compris que tout ça n'est pas un jeu, alors qu'Eka, dont le père a semble-t-il commis un meurtre, sait qu'un revolver tue. Dans les sourires de Natia pendant la noce, dans ses réponses douces, on lit de la résignation : « C'est juste arrivé », se justifie-t-elle auprès d'Eka, puis auprès de ses amies : « Tu voulais rester là-bas ? » / « J'imagine... Comment tu voulais que je m'enfui ? Ils m'ont dit que tout irait bien, que je finirais par tomber amoureuse. » On soupçonne qu'imprégnée de la culture de son pays qui voit dans l'enlèvement d'une femme pour en faire son épouse un signe de virilité, elle a été flattée. Elle l'était déjà par le bouquet de fleurs déposé par Kote, et savourait, l'air innocent, les paroles d'Eka lui assurant que c'était bien là le signe qu'elle lui plaisait. Lors de sa noce, elle se sent tout à coup une petite importance de femme : ses amies lui demandent si « ça a fait mal la première fois », elle répond à Eka avec un brin de condescendance « tu es mignonne » quand celle-ci s'inquiète de ce mariage. Mais si Natia se fait quelques illusions, elles vont vite être brisées : en deux temps trois mouvements, on lui fait quitter l'école, abandonner le piano, on lui interdit d'inviter ses amis, et elle troque ses petites robes contre des vêtements informes. On se souvient que lors de son enlèvement, elle ne s'était pas débattue, seule Eka avait résisté. Eka, petit corps tendu et ferme, cheveux courts et raides, peu souriante, est d'une détermination toute intérieure : « Ils te traitent comme ça parce que tu penses comme ça ! », s'agace Natia lorsqu'Eka lui reproche d'avoir tenu tête aux garçons qui leur lancent des pierres / « Ils pensent ce qu'ils veulent, je m'en fous. Fais plus ça, y'a pas besoin. », lui répond Eka. Elle est dans l'économie de ses émotions et de ses actions. Tout au long du film, et sans pour autant se résigner, elle représente le côté réfléchi. Elle semble se méfier de la fulgurance des émotions, relativise les propos

détachés que Natia tient sur son propre père, la dégage de toute pression d'un « C'est bon, Natia. » lorsque le mari de celle-ci lui ordonne de chercher sa chemise et que Natia lui tient tête devant son amie. Ou encore, l'empêche de prendre le revolver après que son mari a fait poignarder Lado. Une scène en apparence anodine est éloquente : lorsque Shashiashvili se fait piquer une photo par un camarade de classe, Natia se lève pour rejoindre la mêlée. C'est elle qui, en tirant la photo des mains du garçon, la déchirera. Entre temps, la caméra est restée sur Eka, qui ne réagit tout d'abord pas, puis se lève en tapant fermement des deux mains sur la table et rejoint les autres pour tenter de calmer le jeu. Malgré son amitié avec Natia, il émane d'elle une certaine solitude : lors de la scène de l'enlèvement, la voiture partie, Eka est filmée en plan large, les bras ballants, dans toute sa solitude. La danse qu'elle exécute à l'occasion du mariage est à la fois un don, son cadeau de mariage à Natia, pour qui elle n'en a « pas trouvé ». C'est aussi une « protestation contre le mariage forcé de son amie, [...] comme pour racheter l'honneur de toutes les femmes violées par le consentement mutuel. » (Mathieu Macheret in: *Cahiers du cinéma* n°695, décembre 2013) Dans la scène de l'enlèvement, seule à résister aux kidnappeurs, elle était seule face au groupe ; ici, seule à être contre le mariage, elle est seule au milieu du groupe – l'état s'est resserré, et pourtant, dans cette scène, elle règne.



LE REVOLVER

Face au revolver, la différence de personnalité des deux amies est manifeste. L'objet circule entre elles tout au long du film : lors de la promenade au cours de laquelle Natia le lui montre, Eka, en bonne amie, se montre intéressée en le portant à son tour. « Ca veut dire quoi quand on t'offre un truc pareil ? » fait mine de s'interroger Natia. « Je pense qu'il t'aime vraiment. » répond Eka, accommodante – elle pourrait là aussi ajouter, comme lorsque Natia a trouvé le bouquet de fleurs de Kote : « Comme si tu ne le savais pas. » Il y a là un jeu dialectique fleurs / arme, qui se résoudra dans l'eau, un élément qui n'est pas neutre symboliquement. En même temps qu'elle prononce les mots que Natia a envie d'entendre, elle la pousse vers un homme qu'elle juge meilleur pour elle que Kote. C'est une véritable amie, comme Lado un véritable amoureux : il offre à Natia un moyen de se défendre, presque une autre vie – lui fait des études et va rejoindre temporairement Moscou. C'est en fait lui qui en aurait eu besoin, à cause d'elle – ne pourrait-on pas reprocher à Natia, qui a expérimenté les méthodes de Kote et connaît les usages de son pays, de ne pas avoir été plus prudente lorsqu'elle descend écouter la guitare ? Natia est une enfant, et la guitare encore un jeu romantique. Ce revolver est en fait un objet inutile : jamais entre les bonnes mains au bon moment, il n'empêchera pas la tragédie ordinaire de se jouer. Mais en ne s'en servant pas au moment où elles pourraient le faire, elles évitent ce qui serait vu comme le pire !

LES HOMMES

Seul homme qui n'est pas une figure machiste : Lado. En offrant un revolver à sa bien-aimée pour qu'elle se protège en attendant qu'il revienne l'épouser, il incarne une figure masculine traditionnelle, mais progressiste. Choix un brin manichéen : il est toujours vêtu de blanc. Kote, lui, porte des vêtements noirs. Cette opposition de couleurs

est flagrante dans la scène où Lado est poursuivi par Kote et sa bande. Kote a un côté mafieux : toujours en bande, ce n'est pas lui qui portera le coup mortel. Il n'a d'existence qu'à travers la meute qui l'entoure et lui permet de faire l'illusion de sa force. Lado mort, c'est le vide sidéral. Les pères sont en prison (Eka), alcoolique (Natia) ou au front (Shashiashvili). Les garçons se bagarrent dans la classe – peut-être pour rire, mais les gestes sont brutaux, on pense de nouveau à *Leçons d'harmonie*. De petites frappes caillassent ou kidnappent de petites filles et poignent leurs rivaux. Un petit garçon haut comme trois pommes s'installe à table à la place de son père pendant que celui-ci frappe sa mère, répond insolemment à sa grand-mère et insulte sa grande sœur qui vient pourtant de prendre sa défense, un homme cogne une gamine – et il faut voir pourquoi ! Des ivrognes trinquent à la santé de leurs femmes qu'ils battront peut-être – sûrement, semble dire le film ? – le soir en rentrant. Pendant qu'il tente d'échapper à



Kote, Lado ne croise dans les rues quasiment vides que des vieillards ou tout comme, qui se retournent à peine sur leur passage. Dans le dernier plan où l'on voit Lado poursuivi, la caméra filme longtemps la rue après qu'elle a été désertée par les garçons : deux hommes passent, indifférents. Cette scène est le pendant masculin de la scène de l'enlèvement



de Natia : Lado ne peut compter sur personne pour le secourir.

Dans un mouvement contraire, pour en montrer la violence, le film fait une longue ellipse entre le rapt de Natia et le mariage, peut-être la plus brutale de tout le film. Le récit est comme subitement court-circuité par le rapt. Dernier plan de la séquence de l'enlèvement, la foule immobile devant Eka assommée par un coup de poing ; premier plan de la séquence du mariage, un orchestre joyeux fait danser les convives. Chaque fois, une foule indifférente à la violence, cette fois culturelle et normative, qui se déploie sous ses yeux.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ La relation d'Eka à son père : les lettres, les objets, les visites ou non en prison.

→ Étude des scènes de groupe : la rébellion en classe, la scène de chant chez Eka et Sophiko, le mariage.

FILMS

Allemagne année zéro, Roberto Rossellini, Allemagne, 1948

Bouge pas, meurs, ressuscite, Vitali Kanevsky, URSS, 1989

Leçons d'harmonie, Emir Baigazin, Kazakhstan, 2013

Rosetta, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999

DOCUMENTS

www.arizonafilms.fr
Dossier de presse



KIDS RETURN

(KIZZU RITÂN)

de Takeshi KITANO

FICHE TECHNIQUE

JAPON • 1996 • COULEUR • 107' • JAPONAIS • VOSTF

Scénario : Takeshi Kitano

Photographie : Katsumi Yanagijima

Montage : Takeshi Kitano

Avec Ken Kaneko, Masanobu Andô

Production : Bandai Visual Company,

Office Kitano, Ohta Publishing

Distribution France : Tamasa

SYNOPSIS

Masaru et Shinji sont deux jeunes délinquants qui font des blagues à leurs enseignants et rackettent les plus faibles. À la suite d'un de ces coups qui tournent mal, Masaru persuade Shinji de l'accompagner dans un cours de boxe. Or ce dernier s'avère plus doué que lui. Mais tandis que Shinji semble y trouver un équilibre, Masaru abandonne rapidement et sympathise avec une bande de yakuzas. Leurs destinées vont alors prendre des chemins très différents.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

« Takeshi Kitano a mille visages et cinq mille doigts. D'abord humoriste sur scène puis provocateur vedette du petit écran, acteur à la télévision et au cinéma, cinéaste aussi intuitif que génial, auteur de films de gangsters épurés, d'une romance adolescente (*A Scene At the Sea*), d'une pochade obsédée par le sexe (*Getting Any ?*), d'un conte mélodramatique (*Dolls*), d'un film de sabre (*Zatoichi*), de comédies auto-parodiques, il est également peintre, romancier, éditorialiste, chanteur à ses heures. Sa double signature, « Beat Takeshi », pour la télévision et les films de comédie, « Takeshi Kitano », pour le cinéma et la création sérieuse, ne saurait suffire à organiser ses identités multiples. Nul autre que lui ne va aussi loin dans l'expérience des contraires, ne met à ce point sa création, son image et sa raison en jeu. » Centre Pompidou

TROUVER SA VOIE

Takeshi Kitano s'est beaucoup inspiré de sa propre adolescence en réalisant *Kids Return* : il n'a pas poursuivi ses études alors qu'il était bon élève, s'est essayé à la boxe qu'il a abandonnée à la demande de sa mère. Finalement, il s'est orienté vers une carrière artistique – il est réalisateur, mais également vedette de télé, peintre, écrivain –, même s'il n'en parle pas de cette façon : « Je suis comme le propriétaire d'un bazar à cent yens. J'essaie de vendre ma camelote. Si un article ne se vend pas, je trouve autre chose. Je fonctionne comme ça depuis longtemps. J'ai donc accumulé pas mal de marchandises. Et je continue à chercher l'activité qui me correspond. » [Marie-Anne Guérin et Thierry Jousse, « Entretien avec Takeshi Kitano » in: *Cahiers du cinéma* n° 507 Supplément, novembre 1996]. De l'avis de Kitano, la jeunesse nippone manque de rigueur et de désirs, est dans l'acceptation des choses et le plaisir immédiat. Il fait d'ailleurs dire à l'un des professeurs de boxe : « Si on les engueule, les jeunes ne restent pas. » « Dans la société, explique le réalisateur, lorsqu'un enfant commet des erreurs, les parents ont tendance à dire que ce n'est pas trop grave, qu'il va pouvoir prendre un nouveau départ, que la jeunesse est faite pour cela. Je ne suis absolument pas d'accord avec cette attitude, je suis beaucoup plus pessimiste. J'ai laissé une fin ouverte, alors que personnellement je pensais que tout était fichu. » La boxe, filmée comme rarement on l'a fait au cinéma – en filmant la répétition des combinaisons pendant les entraînements et les matchs, Kitano rend toute la violence de la technicité –, illustre sa pensée : « Je ne considère pas la boxe comme un sport. Il n'y a rien de plus violent. La boxe, c'est comme la vie d'un homme. On voit nettement qui a gagné et qui a perdu le match. » Le récit est principalement centré sur Masaru et Shinji, deux adolescents turbulents sans but dans la vie. Autour d'eux gravitent des camarades de lycée dont les choix illustrent d'autres itinéraires. Le film file de manière

parallèle la vie de tous ces personnages et montre leur évolution respective. Il résonne comme une évocation douce-amère de l'origine des désastres de l'âge adulte. Adolescent solitaire – professionnellement il choisira une voie où l'on est seul –, sans histoire, presque transparent, Hiroshi incarne une jeunesse formatée. Plusieurs caractéristiques en font un personnage fragile, voire faible : son histoire familiale (« Ma mère n'a que moi au monde. »), son amour candide pour une serveuse qu'il veut épouser, la petite poupée en porcelaine qu'il garde sur lui et dont il lui offre une copie. Au lycée, il fait partie de ceux qui se font racketter. Son seul but est de travailler pour fonder un foyer. Jusqu'au bout il croira au rêve que lui vend la société nippone moderne, et obéira aux conseils de ses chefs : « Si tu veux rendre ta femme heureuse, tu dois bosser dur. » C'est ce qu'il fera. Mais ce chemin ne mène pas au bonheur promis : épuisé par les heures de travail passées au volant de son taxi, il se tuera dans un accident de voiture.



Deux amis, plutôt discrets mais persévérants, forment un duo de manzaï, tradition comique japonaise dans laquelle l'un joue un personnage intelligent, l'autre un personnage fruste. Kitano le pratique lui-même. Si, dans le film, ils n'apparaissent que par petites touches, ils y ont une place d'honneur : ce sont les premiers personnages à apparaître à l'écran, en représentation, applaudis par le public. Le film entier étant un unique flash-back, le spectateur découvre ensuite le long parcours qui les a menés là : tester et répéter leurs numéros devant les autres lycéens, aller jusqu'à Osaka pour repérer des théâtres où débiter. La caméra,

placée en coulisse, semble montrer Kitano lui-même penché sur sa propre expérience.



Dans la séquence suivante apparaissent les deux personnages principaux du film. En une minute de dialogues, on apprend que l'un, Shinji, qui semble être livreur à domicile, faisait de la boxe mais a arrêté, et que l'autre, Masaru, à la surprise de Shinji – ainsi le spectateur comprend que ce n'a pas toujours été le cas –, « ne fai[t] rien ».

Le parallèle est écrasant pour Masaru et Shinji. D'autres séquences établissent une comparaison similaire entre les deux couples d'amis. Par exemple lorsqu'ils sont soupçonnés, à juste titre, d'avoir mis le feu à la voiture neuve d'un professeur : « Ça va vous sembler cruel, mais on devrait peut-être les renvoyer ? », propose un enseignant. « Bien sûr, ce serait ennuyeux qu'ils deviennent yakuza. Mais puisqu'ils sont si imaginatifs, ils pourraient par exemple devenir humoristes. » / « Ils n'en ont malheureusement pas le talent. » Vexés, Masaru et Shinji s'y essaient, précisément devant le duo de manzaï, mais ne parviennent pas à les faire rire.

Jusqu'au dénouement, les parcours sont comparés par un montage qui ne cesse de mettre côte à côte les tranches de vies de chacun. Chacun de leur côté, Hiroshi, Shinji et Masaru se font éjecter du système en même temps : l'accident de voiture, le match de boxe pendant lequel les coups pleuvent sur Shinji, le règlement de compte de la mafia qui passe Masaru à tabac. Le premier mourra, le second et le troisième perdront leurs espoirs différents d'ascension sociale. La forme du flash-back permet de montrer qu'à force d'observation et de travail, seuls le duo de

manzaï est passé de l'adolescence à l'âge adulte sans trop de dégâts. Ils ont acquis les clés du monde en le donnant en spectacle.

AMITIÉ FUSIONNELLE ADOLESCENTE

À l'image des autres couples d'amis dans les films du programme *Figures de l'adolescence* – Eka est plus déterminée que Natia, Josefina plus sagace qu'Amalia... –, le duo est déséquilibré : Masaru a une plus forte personnalité que Shinji, qui lui est inféodé. Lorsqu'ils entrent dans le cadre, Masaru précède souvent Shinji, qui, par contre, l'emmène chaque matin au lycée sur son vélo. Masaru est souvent au centre du cadre ou au premier plan. Observons la scène de la première rencontre avec les yakuzas, dans laquelle Masaru, entré en premier, tient tête au yakuza, et a l'audace de leur parler de loi :



D'ailleurs, lorsque l'un des garçons qu'ils rackettent fait appel à un protecteur, c'est à Masaru et non à Shinji qu'il casse la figure. Suite à cela, Masaru quitte le lycée sans donner aucun signe de vie : s'ensuivent de longs moments d'errance pour Shinji, illustrés par une bande-sonore sans musique. Le réalisateur choisit de

montrer l'ennui de Shinji plutôt que l'action de Masaru. Comme eux, le film traîne, et accélère soudain à grands coups d'ellipses. Car Masaru n'est pas resté inactif, il a décidé d'apprendre la boxe. Shinji s'exécute lorsque celui-ci dit à son professeur que son ami veut s'inscrire lui aussi ; quelques cours plus tard Masaru lui ordonnera : « Viens m'entraîner. » C'est ce jour-là que les choses basculeront : non pas, comme on le croit un moment, que Shinji arrivera à exister par lui-même, mais il changera de mentor, succombant toujours au mauvais ange. Car un temps, le spectateur imagine que les prédictions des professeurs vont s'avérer fausses, qu'ils ne seront pas de « petites frappes », mais que l'un va devenir un « champion » et l'autre un « caïd » : Masaru et Shinji semblent chacun avoir trouvé un monde qui leur corresponde. Mais si au début ils donnent le change (le yakuza remarque tout de suite Masaru comme le professeur de boxe remarque Shinji), ils s'avèrent très vite manquer d'envergure.

CES ADULTES QUI PEUPLENT DES MONDES CLOS

Le lycée, l'entreprise, la salle de boxe, le milieu des yakuzas (souvent des descendants d'immigrés coréens ou des anciennes castes inférieures, discriminés à l'emploi ou dans le mariage), sont des mondes fermés sur eux-mêmes, extrêmement codés, qui finalement obéissent aux mêmes règles. Le nouveau mentor de Shinji lui explique que « pour boxer, il faut tout quitter, il faut être prêt à trahir tout le monde, parents et amis compris » – comme les yakuzas –, le patron d'un restaurant leur dit que « les lycéens ne devraient pas trop boire ou fumer » – comme les boxeurs –, un boxeur peut donner discrètement des coups interdits pour gagner un match comme un taxi peut trafiquer son taximètre pour gagner davantage d'argent ; les renvois ne manquent pas.

La manière d'être et de parler des yakuzas est très théâtrale – rehaussée par des vêtements très colorés, même si

aujourd'hui, pour s'intégrer à la société, ils s'habillent comme des entrepreneurs, et comme eux vont jouer au golf –, et tout de suite identifiable. Cela leur permet de ne pas avoir systématiquement recours à la violence, car leurs interlocuteurs ont d'emblée peur d'eux. Très tôt dans le film, un japonophone devine la fascination de Masaru pour ce monde qui tranche avec la grisaille de leur vie : lorsqu'il rackette, il utilise l'intonation et l'argot des yakuzas, et joue déjà le dur au grand cœur en maîtrisant l'un des siens et proposant à Hiroshi un hamburger.



Dans la scène de la rencontre avec les yakuzas dans le restaurant, Masaru parle déjà comme eux, s'identifie, admire. Pourtant les yakuzas semblent s'ennuyer autant qu'eux. Et si dans un premier temps, Takeshi Kitano exploite l'exotisme des yakuzas (tatouage – cf. visuel ci-dessus –, doigts coupés), la scène de l'exécution rétablit la violente réalité : dans la scène de l'exécution, le chef donne le revolver à l'un de ses hommes, dont il s'est quelques instants auparavant enquis de la famille, et lui ordonne de se rendre à la police. Ce n'est pas du tout un voyou au grand cœur, mais le chef d'une organisation criminelle dans toute son horreur.

Le lycée est décrit comme un système mortifère, écrasant, destructeur : « L'un de nous vous a-t-il jamais demandé d'être bon élève ? On vous a demandé seulement de ne pas gêner les autres. Vous n'avez même pas besoin de venir en classe. » Les uniformes noirs des élèves sont à l'image des professeurs, ennuyeux : lorsque l'un d'eux répète bêtement ce qu'il vient d'écrire au tableau (un cours sur les probabilités, en l'occurrence qu'une fléchette atteigne une cible), Masaru et Shinji préfèrent les travaux pratiques. Les enseignants, qui mènent leurs cours à la baguette au sens propre comme au figuré, déversent leur savoir comme dans *Leçons d'harmonie*. Lorsqu'à la fin de l'année, ils constatent qu'aucun de leurs élèves n'a un assez bon niveau pour entrer à l'université publique, cela ne les émeut, ni ne les questionne sur leur enseignement.

La salle de boxe aussi est un lieu où l'on enseigne à la fois les codes à respecter (pas d'alcool ni de cigarettes) en même temps que leur indispensable transgression (quand donner les coups interdits). Les professeurs de boxe, s'ils semblent dans un premier temps plus structurants que les enseignants et les yakuzas, ne sont finalement pas assez attentifs pour appréhender la dérive de Shinji.

« Ni la boxe ni la mafia n'aideront Masaru et Shinji à se socialiser. Leur parcours n'a aucune vertu initiatique et la fin du film les ramène au point de départ : tous deux sur une bicyclette dans leur ancienne cour d'école, en train de tourner en rond. » (Jean-Marc Lalanne, « Les enfants, le retour » in: *Cahiers du cinéma* n° 512, avril 1997)

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Le point de vue : très souvent dans le film, le point de vue est décalé, c'est-à-dire que le spectateur accède à la scène ou aux

personnages à travers un tiers qui regarde (cf. séquence n° 1 : le point de vue est celui de l'ami promu impresario ; séquence n° 3 lorsque Masaru et Shinji pédalent dans la cour : le point de vue est celui de la classe, etc.).

→ La parodie : comme on l'a vu, les codes sont très importants dans le film ; ils sont fait pour être imités, or le mimétisme est ici souvent source d'ironie : les trois lycéens qui veulent imiter Masaru et Shinji et faire de la boxe, le clochard et le garde du corps de Masaru qui imitent Masaru en train de boxer.

→ Comique de situation et montage : voiture brûlée du professeur, déguisement pour obtenir des places de cinéma, numéro de manzaï de Masaru et Shinji, le petit lycéen hâbleur face au type immense devant la salle de boxe.

→ Filmer l'ennui : étude comparative entre *Kids Return* et *Un matin bonne heure*.

→ La relation maître / élève.

FILMS

Boxing Gym, Frederick Wiseman, États-Unis, 2010

Gosses de Tokyo, Yasujiro Ozu, Japon, 1932

Rocco et ses frères, Luchino Visconti, Italie / France, 1960

DOCUMENTS, ARTICLES, ÉMISSIONS...

Jean-Marc Lalanne, « Les enfants, le retour » in: *Cahiers du cinéma* n° 512, avril 1997

Marie-Anne Guérin et Thierry Jousse, « Entretien avec Takeshi Kitano » in: *Cahiers du cinéma* n° 507 Supplément, novembre 1996

Kitano par Kitano, Takeshi Kitano et Michel Temman, Grasset, 2010



L'HOMME SUIV LES OISEAUX

(CHELOVEK UKHODIT ZA PTITSAMI)
d'Ali KHAMRAEV

FICHE TECHNIQUE

URSS • 1975 • COULEUR • 87' • RUSSE • VOSTF

Scénario : Ali Khamraev

Photographie : Yuriy Klimenko

Montage : Nelly Quettier

Avec Dzhaniq Fayziev, Abdugani Saidov, Dilorom Kambarova, Nargis Avazanova

Production : Uzbekfilm

Distribution France : Seagull Films

SYNOPSIS

Un jeune garçon reçoit une éducation sentimentale brutale sous le ciel ouvert de l'Ouzbékistan médiéval.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Ali Khamraev est un réalisateur et scénariste ouzbek, né en 1937 à Tachkent, actuelle capitale de l'Ouzbékistan, faisant à l'époque partie de l'URSS. Réalisateur de premier plan de « la génération du dégel soviétique », ses films font écho à l'esprit d'aventure artistique et à la curiosité intellectuelle de ses contemporains des années soixante, Tarkovsky et Paradjanov. Après des études au VGIK en 1961, il devient incontestablement l'un des leaders de la scène artistique ouzbek. Il signe alors plusieurs longs-métrages de renommée internationale : *White White Stroks*, *Extraordinary Commissar*, et *The Seventh Bullet* - l'un des films les plus vus de tous les temps en Asie centrale. Au-delà de son pays natal, l'Ouzbékistan, Khamraev réalise également des films au Tadjikistan, en Russie et en Afghanistan. En 1998, Ali Khamraev signe *Bo Ba Bu* - une co-production italienne mettant en scène une distribution éclectique de personnages d'Asie centrale pour incarner les républiques de l'ex-Union soviétique à la fin du siècle dernier.

HABITER LE MONDE

Longue étude visuelle du poème répété à plusieurs reprises dans le film, « Les amandiers ont de nouveau fleuri dans les montagnes / Et la neige fond de mes cheveux gris », *L'Homme suit les oiseaux* commence à la façon d'une tranche de vie néoréaliste, puis prend la forme d'un conte fantaisiste avant de se rapprocher de la tragédie classique, et finir par incarner un mythe national : le voyage de Faroukh, un peu road-movie, un peu eastern, peut être vu comme la route qui mène de l'adolescence à l'âge adulte, ainsi que comme une métaphore du chemin rocailleux de l'histoire de l'Ouzbékistan – le film évoque une époque où les Khans et les bandits faisaient régner la terreur, et a été tourné pendant l'époque soviétique. Cependant, Ali Khamraev y exprime non pas un parti pris idéologique, mais un idéal poétique.

L'Homme suit les oiseaux raconte une année et demie dans la vie de Faroukh, jeune adolescent tourmenté par une sensation qui se fait tout au long du film de plus en plus vive, de plus en plus insupportable, et qu'il formulera à la fin par cette question : « Comment vivre ? Comment vivre ici où chacun hait, vole et tue son prochain ? » Les deux premières séquences expriment d'entrée ce questionnement. Dans la première, dans un plan de demi-ensemble qui coupe le paysage, un groupe d'hommes armés chevauche dans la neige, leur chef brandit un sabre. Cut. Geste violent au milieu



d'un paysage immaculé et non modifié par l'homme. Dans la seconde séquence, Faroukh regarde. Il regarde longuement le paysage que forment au loin les sommets

enneigés des montagnes. C'est un plan d'ensemble, le cadre permet de placer le personnage à la fois dans, devant et au centre de la nature. Faroukh, de par sa condition



humaine, ne dispose que de lui-même, et regarde le monde depuis son propre point de vue. Mais il est aussi comme noyé dans ce paysage infini. Sentiment océanique ? Il fusionnera avec la nature en prenant entre ses lèvres les fleurs d'amandiers.

Pour avoir réveillé bruyamment les habitants de son village en les avertissant de cette floraison, il se fait rouer de coups dans le fumier. Ces mêmes habitants vont, à la mort de son père alcoolique, après des prières hypocrites, piller sa maison (ils prendront l'âne mais laisseront les livres) pour se rembourser de quelques dettes (un bol de riz et un sac de farine). Entre temps, la belle Amaderya, qu'il n'a pas enlevée malgré qu'elle le lui ait demandé, a été mariée de force. Comme dans *Eka & Natia*, la scène des noces est précédée d'une longue ellipse narrative qui montre l'irréversibilité de l'acte. Ne supportant plus de vivre parmi ceux qui devaient être les siens, Faroukh décide de quitter son village. Il part, accompagné par son ami Khabib, vivre avec des êtres qui partageront ses joies.

Au cours de leur périple, ils rencontrent Gulcha, orpheline comme eux. Tous trois forment une heureuse bande. Un jour, Faroukh aperçoit des paons dans les branches des amandiers entièrement fleuris. Il exprime son enchantement de manière toute aussi bruyante que dans son village lorsqu'il a découvert la première fleur de l'année, réveillant Khabib et Gulcha. Ceux-ci le rejoignent en gambadant de plaisir, ils fêteront tous trois ces oiseaux,

présages de bonheur, par des danses joyeuses et lyriques.



Faroukh n'affronte pas les épreuves de la vie : à plusieurs reprises, il choisit de garder le sourire (les premiers coups qu'il reçoit), ou de prendre la fuite (pillage de sa maison, destruction de son livre). Khabib, lui, se frappe la tête contre les murs car il est arrivé trop tard pour protéger son ami des coups des villageois. À la fin du film, Faroukh assiste sans intervenir au combat sous-marin entre Khabib et le bandit Allayar Bai, et à la mort de son ami. Lui n'est pas arrivé trop tard, il aurait pu intervenir et ne l'a pas fait. Petit à petit, Faroukh a perdu son innocence : mort de son père, trahison d'Amaderya lorsqu'il la croise sur la route, cruauté des hommes. C'est après avoir tout perdu que Faroukh comprendra que même caché, il est difficile de vivre heureux, car les autres vous débusquent. Il s'agit donc non pas de vivre à l'écart des hommes, mais de parvenir à vivre parmi eux. Il croise pour la seconde fois le vieillard vagabond qui l'avait défendu des coups des villageois en brandissant son instrument de musique. C'est à cet homme, seul être amical parmi les adultes, qu'il va demander de lui enseigner comment vivre avec des gens si cruels. À nouveau, le vieux sage, poète et musicien, lui vient en aide. Si, arme autant que refuge, l'art est essentiel, et si les amandiers en fleurs ravissent les

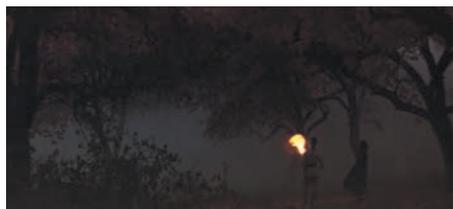
âmes, habiter le monde, vivre, est aussi un combat. Seconde expérience fondamentale pour Faroukh, la solitude. Filmée en plongée, le dernier et le premier plans du film sont identiques : Faroukh, à l'abri de la tempête sous un arbre, recroquevillé sur lui-même, seul. Dans le premier plan, la caméra part du personnage pour s'élever vers la cime des arbres ; dans le dernier, elle part de la cime des arbres pour redescendre vers le personnage. La perspective et ce dernier mouvement provoquent une sensation d'écrasement, montrant le poids de la solitude, et de l'existence toute entière. À la fin du film, Faroukh est passé de l'adolescence à l'âge adulte.

L'AMITIÉ

Beaucoup de films sur l'adolescence mettent en scène une amitié. Le corpus choisi cette année l'illustre : *Eka & Natia*, *Un matin bonne heure*, *La niña santa*, *Dans les champs de bataille*, *Leçons d'harmonie*. Ce que montre le réalisateur dans *L'Homme suit les oiseaux*, c'est cette forme si particulière qu'elle prend durant l'adolescence : forte, fusionnelle, notamment face à l'adversité que représentent les adultes – Ali Khamraev oppose la naïveté des enfants à la cruauté des adultes, le sourire de Gulcha à Allayar Bai en est l'expression la plus forte. Malgré tout, ces amitiés subissent souvent une transformation brutale, voire se brisent, lorsque l'amour s'en mêle (s'emmêle).

Faroukh et Khabib incarnent ce type d'amitié. Comme Eka et Natia, ils sont complémentaires : Faroukh est un jeune homme sensible à la nature et frêle, Khabib est robuste et candide. Malgré des liens forts, et une parfaite harmonie au sein du trio qu'ils forment avec Gulcha, leur première rencontre préfigure l'émergence du couple Khabib / Gulcha : c'est Khabib qui sauve Gulcha, il prend son parti contre Faroukh qui la retient de force, lui apporte le peigne hérité de sa mère – symbole des objets qui se transmettent de mariée en mariée au sein d'une même famille ? Lorsqu'ils dansent pour

fêter l'arrivée des « anges de la vie », Faroukh part d'un côté, Khabib et Gulcha de l'autre. Cela annonce la future scission : Faroukh décidera de faire cavalier seul, après avoir assisté à une scène nocturne où se concrétise le sentiment amoureux de ses amis : ils s'enfoncent ensemble dans la forêt, Khabib jette la torche qui les éclaire (ils n'ont plus besoin de lumière, leur amour la remplace ? ou bien drapent-ils cet amour dans l'intimité de l'obscurité ?). Pour représenter leur union, charnelle ou seulement sentimentale dans un premier temps, de superbes plans en surimpression, à la façon de tableaux aux figures mystiques, illustrent les mouvements du couple amoureux : côte à côte, dos à dos, face à face, les corps s'épousent. Cet ébranlement de l'amitié annonce l'avènement de l'âge adulte.



LA NATURE, MIROIR DE L'ÂME HUMAINE

De tableaux expressionnistes en surimpressions (dans lesquelles les parties claires à l'écran – le visage, les mains... soit le corps visible – deviennent végétales), de scènes oniriques en citations du Coran ou de poèmes, Ali Khamraev, « sous l'influence conjointe des miniatures persanes et des poèmes de la littérature classique d'Asie centrale » (Jean Radvanyi), peint, sculpte

une nature qui à la fois donne vie et reflète les émotions des hommes. Elle est le réceptacle du bonheur que le trio a trouvé dans une vie commune. Faroukh cherche dans sa beauté des sources d'espérance et de foi. Elle est la caisse de résonance du contenu émotionnel du film, exprimé par le jeu des acteurs, leurs costumes, la durée des plans, les cadres : la puissance élégiaque de la nature prend toute son ampleur grâce à la largeur des plans (beaucoup de plans d'ensemble et de plans généraux) ainsi qu'à leur durée. Comme devant un tableau, c'est en s'installant devant un paysage que les émotions peuvent naître chez le personnage, et donc chez le spectateur.

Les saisons renvoient aux émotions du personnage principal. L'hiver, au début du film, est à l'image de sa vie contrainte par la tradition et la pauvreté, et de ses expériences douloureuses. Le printemps, puis l'été, feront écho à son épanouissement aux côtés de Khabib et Gulcha. Enfin, lorsque ses amis meurent, il se retrouve seul, c'est de nouveau l'hiver. La première fleur qu'il découvre symbolise son éveil érotique, son premier émoi, Amaderya. Mais il n'est pas assez mûr : son désir, il ne peut que le rêver. Dans un rêve relativement réaliste, après le mariage d'Amaderya, et qui renvoie à sa précédente lecture d'un passage du Coran où est évoquée la poitrine bourgeonnante des jeunes vierges au Paradis, Amaderya lui demande langoureusement : « Faroukh, pourquoi ne cueilles-tu pas mes pommes ? ». « Je ne veux pas, lui répond-il. Je ne veux pas cueillir tes pommes. Je ne veux pas prendre quelque chose qui ne m'appartient pas. » – le Paradis, a-t-il lu, n'est accessible qu'à ceux qui croient au Coran et vivent selon ses lois. Mais Amaderya se jette sur lui et le couvre de baisers. Dans cette scène onirique nocturne, Faroukh est enclavé entre le bord du cadre et un arbre – celui du jardin d'Éden ? – dont l'ombre recouvre son visage. Dans le plan suivant, au grand jour, au centre du cadre, Faroukh attrape des pommes, puis il les jette. Comme Amalia dans *La niña santa*, il se débat entre le Bien et le Mal, envahi par des pulsions nouvelles.

Dans *L'Homme qui suit les oiseaux*, la sauvagerie est intrinsèque à l'homme, la nature ne fait que la subir. Les hommes sont violents envers leurs prochains (meurtre, pillage, contrainte sexuelle), mais également envers la nature, incarnée dans le film par les animaux. La traque et la mise à mort d'un renard suivent le meurtre d'un acteur de théâtre en plein air, un plan composé de deux lapins morts et d'un perroquet aux pattes liées, véritable nature morte, précède la traque de Gulcha. Dans la mort qui envahit un oiseau qu'il vient de chasser, Faroukh reconnaît cette violence qu'il a subie et dont il a été le témoin. En quittant le refuge construit avec Khabib et Gulcha, il a réinvesti le monde des hommes et renoué avec leur violence ; il comprend alors les dangers que court un jeune couple amoureux. Cependant, l'Homme ne doit pas croire qu'il peut lire l'avenir dans les signes de la nature : les « anges de la vie » n'étaient pas annonciateurs d'une existence heureuse. Et les pommes – fruit défendu (non moins que les deux seins naissants) auquel nous devons toutes nos misères –, dont il a entouré les nouveaux amants, ne les ont pas protégés. Par contre, il doit s'en inspirer pour apprendre à vivre : suivre les oiseaux, c'est apprendre la liberté.

POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

→ Un film à la forme de conte : un récit qui fuit la totalisation, un héros adolescent dont les aventures et l'évolution constituent le cœur même du récit, une manière de faire apparaître les personnages qui évoque le « il était une fois... ».

→ L'onirisme : place importante du songe qui fait l'effet d'un rêve dans le rêve et se mêle à l'ambiance générale ; des scénettes aux couleurs oniriques : les appels d'Amaderya dans la rue, la rencontre d'Amaderya sous la neige, la procession musicale...

→ Le rôle de la musique : elle structure, délimite des tableaux ; mystérieuse, elle renforce l'onirisme (les enfants déguisés en chevaux durant le mariage, les musiciens à cheval, le joueur de flûte grimé et l'acteur masqué aux ailes blanches) ; les visions surréalistes de Faroukh sont illustrées par des musiques expressives, parfois mélancoliques, parfois dissonantes ; la musique exprime les émotions intérieures des personnages (entrain, tristesse, découragement, bonheur...).

FILMS ET LIVRES

Andreï Roublev, Andreï Tarkovski, 1966, « Épisode de la cloche »

Les Chevaux de feu, Sergei Parajanov, URSS, 1965

Peau d'âne, Jacques Demy, France, 1970

La Belle et la bête, Jean Cocteau, France, 1946

Le Sacre du printemps, Igor Stravinsky, 1913

Les Mille et une nuits, Pier Paolo Pasolini, Italie, 1974

Le Livre des mille et une nuit

Mon nom est rouge, Orhan Pamuk, Gallimard, 2002



DANS LES CHAMPS DE BATAILLE

(MAAREK HOB)

de Danielle ARBID

FICHE TECHNIQUE

BELGIQUE / FRANCE / ALLEMAGNE / LIBAN • 2004

COULEUR • 90' • ARABE • VOSTF

Scénario : Danielle Arbid

Photographie : Hélène Louvart

Montage : Nelly Quettier

Avec Marianne Feghali, Rawia Elchab, Laudi Arbid

Production : Quo Vadis Cinéma, Versus Production, Taxi Films

Distribution France : Memento Films

SYNOPSIS

Beyrouth, 1983. La vie secrète de Lina, douze ans, tourne autour de Siham, la bonne de sa tante, de six ans son aînée. La petite cautionne les amours clandestins de la grande et défend ses intérêts. Dans un quotidien incertain, celui de la guerre, des passions et des frustrations, Lina accède au monde des adultes, sans conscience du bien et du mal...

BIOGRAPHIE DE LA RÉALISATRICE

Née à Beyrouth en 1970, Danielle Arbid quitte le Liban à l'âge de 17 ans pour étudier la littérature et le journalisme à Paris. Elle collabore pendant cinq ans avec la presse écrite. S'intéressant à d'autres formes de narration, elle arrête le journalisme en 1998 et réalise plusieurs films documentaires et de fiction. Sélectionnés dans une centaine de festivals en France et dans le monde, ses films reçoivent de nombreuses récompenses dont le Prix Albert Londres, un Léopard d'or vidéo au festival de Locarno ou la Villa Médicis hors-les-murs. *Dans les champs de bataille* est son premier long-métrage.

LES CHAMPS DE BATAILLE

Les champs de bataille du film se situent autant dans les terres intimes que dans l'espace public, autant à l'échelle de chaque individu qu'à celle du pays tout entier : affrontement des nationalités et des religions, querelles intestines au sein d'une famille, guerre des sexes, lutte des classes, conflits intérieurs.

« Toi et moi, on est pareilles. » C'est par cette parole que commence le film. Lina, 12 ans, libanaise, de culture chrétienne, issue de la bourgeoisie, vivant avec ses parents et sa famille, s'adresse à Siham, 18 ans, syrienne, de culture musulmane, orpheline, esclave domestique achetée par la tante de Lina. Cette phrase pourrait être un slogan : le Liban, pays à forte culture d'accueil depuis des décennies (Arméniens, Kurdes, Palestiniens, Arabes des pays voisins s'y sont réfugié...), est le théâtre de vives tensions entre ces populations aux diverses confessions. En 1983, au Liban, c'est – encore – la guerre. L'action se déroule à Beyrouth, investie par le conflit israélo-palestinien, bombardée par Israël : premier champ de bataille. À l'écran, on entend la guerre (tirs de mitraillettes et d'obus), mais on ne la voit pas : pas de mort ni de sang, seulement quelques miliciens par-ci, un contrôle d'identité par-là. Le guerre est l'écho du paysage intérieur des personnages. Des plans surcadrés d'immeubles désertés, parfois éventrés, ponctuent le film, comme des miroirs reflétant les émotions des personnages : le père, la mère, la tante Yvonne, Lina, Siham, autant de solitudes, autant d'êtres abîmés voire dévastés par la laideur de leur vie quotidienne.



Fragmentés par la caméra, les personnages sont comme la société : blessés, cassés. Les dialogues eux-mêmes disloquent les personnages en bouts d'eux-mêmes : « Je n'y arrive plus toute seule. », « Tu es comme ta mère. » Lina, venant de dénoncer le plan d'évasion de Siham, écoute ses cris, battue par tante Yvonne : dans le cadre n'apparaît que le haut de son visage (ses yeux, son front), coincé dans le coin d'une pièce, devant l'angle d'un mur. Lina est déchirée entre son amitié pour Siham – sentiment à discuter – et son appartenance de classe.

La guerre du Liban est une guerre civile, métaphore des relations qu'entretiennent entre eux les membres de la famille de Lina. Autre champ de bataille. Le père est empêtré dans ses dettes de jeu, désarmé devant sa propre destruction ou la recherchant. Cette situation détermine et envenime ses rapports avec chacun de ses proches : sa sœur, son frère, sa femme, sa fille. « Quand j'étais enfant, raconte la réalisatrice, on déménageait souvent à cause des dettes de mon père. À l'époque, j'avais l'impression que notre drame était encore plus cruel et plus terrible que les bombes qui s'abattaient sur nous. À mes yeux, la cruauté naissait dans la maison, c'est de là qu'elle partait et qu'elle contaminait le pays entier. Cette cruauté est au centre de *Dans les champs de bataille*. » Le père et la mère sont des personnages lâches. Lors de la première scène de repas familial, tante Yvonne giflé Siham : le père ne bronche pas, la mère baisse la tête. Le père simule des accès de violence, sortes de « Retenez-moi ou je fais un malheur ! », censés incarner une autorité et une virilité dont il manque cruellement. Chaque fois,

toute la famille fait mine d'y croire : lorsqu'il défonce la porte de la salle de bain où Lina s'est réfugiée, lorsqu'il cherche à obtenir à coups de ceinture la bague de Lina, lorsque le chien aboie, lorsqu'il feint de vouloir tirer sur les hommes de la salle de jeux qui l'ont fichu dehors *manu militari*. Une seule fois, il va au bout de ses actes : il abat un chien entravé.

La famille n'est pas le seul théâtre des tensions familiales. Autre champ de bataille, la guerre des sexes. Les parents de Lina forment un de ces couples qui ne supportent ni de continuer à vivre ensemble ni de se séparer. Thérèse a beau dire qu'elle n'en peut plus, elle fait encore l'amour avec son mari. Elle a beau partir, elle finit par revenir d'elle-même. Personnage faible, elle pleure et casse des objets par terre pour signifier son ras-le-bol. Elle est l'ombre de son mari, l'ombre d'elle-même. Alors que lorsqu'elle fait appel au prêtre et à l'oncle Wadih pour faire promettre à son mari de cesser de jouer, chacun des hommes occupe un fauteuil, elle est assise sur une chaise ; dans cette même scène, son mari et l'oncle Wahid sont cadrés seuls lorsqu'ils prennent la parole, elle est cadrée systématiquement avec le prêtre. Elle passe son temps à retenir les créanciers, retarder les échéances, calmer les esprits... Trop jeune pour saisir les contradictions qui peuvent régir un couple, Lina ne veut pas que sa mère quitte son père, mais ne semble pas non plus la comprendre, voire paraît la mépriser, quand elle reste.

Lina aimerait bien que ses parents la regardent. Or c'est à peine s'ils la voient, ou alors comme un méchant reflet : « Tu es ingrate... comme ton père. » lui dit sa mère. Puis son père, quelques jours plus tard, sur un ton de reproche : « On dirait ta mère. » Lorsque son père lui demande de lui peigner les cheveux, c'est pour lui soutirer des informations sur la cachette de sa mère. Lorsque sa mère l'appelle, c'est pour aller chercher son père. Elle n'est même pas un enjeu au milieu de ce couple qui se déchire. Ses tentatives pour nouer

une complicité avec sa mère échouent : « Ne pleure plus. Il ne nous amène que des problèmes. », lui dit-elle de son père. Puis, comme sa mère continue de pleurer, Lina, filmée en contre-plongée pour souligner sa froideur, lui assène : « J'en ai marre de toi. » Manière d'attirer l'attention autant que révolte adolescente, elle se lie d'amitié avec la bonne. « Quoi de plus probant que d'analyser la quête de Lina au travers de ses rapports avec ses proches, de ce qu'il en reste, des liens les réunissant encore, pour évoquer le drame de Beyrouth en 1983 [attentats du 23 octobre 1983 à Beyrouth : attentats-suicides quasi-simultanés qui ont frappé les contingents américain et français de la Force multinationale de sécurité à Beyrouth]. » (Jean Jeanneret)

Autre champ de bataille, la lutte des classes. Lina nourrit une véritable passion pour Siham qui comme elle mais pour des raisons différentes, est victime d'un certain ostracisme de la part de cette famille : elle l'écoute, l'observe, la suit, l'espionne. Relation totalement biaisée par leur appartenance de classe. Siham a peut-être une réelle affection pour Lina – le spectateur ne connaîtra jamais la part de sincérité dans cette parole de Siham : « Je te croyais différente. » –, mais elle l'instrumentalise : Lina lui permet d'éviter une certaine solitude, et leur amitié elle-même la venge de sa situation d'esclave. De plus, elle l'initie aux garçons, dévergondant cette fille de bonne famille. Si la trahison de Lina est un réflexe de classe, c'est surtout une réaction instinctive pour empêcher le départ de Siham, sans enjeux moraux. Le film de Danielle Arbid n'est pas un film politique – elle dit elle-même « n'avoit aucune logique politique ni jamais rien compris à cette guerre » –, mais la lutte des classes est représentée comme une lutte à mort : peut-être Lina est-elle réellement sauvée par l'arrivée de sa tante lorsque Siham tente de l'étrangler. Le dernier champ de bataille du film, c'est le combat de Siham pour la vie.

LE PERSONNAGE DE LINA

Alors que son pays est en guerre, son quotidien est fait des soucis de tous les adolescents de son âge, bien plus importants que la guerre elle-même. Beaucoup de scènes sont en focalisation interne, filmées depuis son point de vue. Elle espionne les autres à travers les judas, derrière les portes, au coin des murs.



Dans une société où l'individu cherche sa place, elle accède au monde des adultes en tâtonnant entre le Bien et le Mal – thème présent dans plusieurs des films du programme : *Daratt*, *saison sèche*, *La niña santa*, *Leçons d'harmonie...* – et plus largement dans de nombreux films sur l'adolescence. Ni ses parents ni la société ne lui fournissent de repère, de cadre. La solitude de Lina est terrifiante. Sa mère la lance dans les rues dangereuses de Beyrouth pour aller chercher son père dans un lieu tout aussi dangereux. Pas un adulte compatissant autour d'elle. Elle est plongée dans cet univers de frictions : le jeu, les dettes, la guerre, le couple, la famille (tante Yvonne renvoie son frère quémandeur vers son autre frère sans se soucier du danger qu'il court, ledit fils ne cessant de la ponctionner pour payer ses dettes de jeu), les flirts (qui ne sont

pas particulièrement un refuge de douceur). Son modèle est plutôt Siham, qui la fascine, et dont elle aide à dissimuler les amours clandestines. Lina veut apprendre d'elle ce que sa famille ne peut lui apprendre. Siham est la seule avec qui elle « converse ». La trahison de Lina est presque aussi cruelle que la guerre. C'est sa manière de vivre, la seule qu'on lui ait apprise.

SEXE ET SENSUALITÉ : UNE CAMÉRA DE LA SENSATION

Dès sa première apparition à l'écran, Siham est sexualisée : penchée dans un escalier, filmée en contre-plongée depuis quelques marches en contrebas, on voit sa silhouette, dont se détache la forme de ses fesses. La guerre n'est pas un obstacle à la rencontre des garçons : miliciens ou pas, en treillis et kalachnikov ou jeans et tee-shirts, les jeunes hommes paradent au coin des rues. Siham prend du plaisir où elle peut dès qu'elle veut, revanche sur sa situation d'esclave, sur la guerre. Par exemple, lors d'une scène où les habitants de l'immeuble sont réfugiés au sous-sol pour se protéger des bombardements, tante Yvonne, pour l'avoir entendu rire, lui ordonne de monter chercher des médicaments contre la migraine. Siham en profitera pour faire l'amour dans un recoin, pied de nez à tante Yvonne et à la mort qui peut survenir d'une minute à l'autre, dernier espace dont elle est maîtresse et qui lui permet d'expérimenter sa liberté.

Lina, elle, est à la fois intriguée et mal à l'aise avec les garçons, qu'elle commence à regarder, et vice versa. La réalisatrice a choisi cette actrice car « elle est un mélange d'effronterie et d'appréhension ; une tête de femme sur un corps menu d'enfant. » Elle découvre la sensualité via Siham : en regardant Siham, en regardant Siham avec les hommes. « Les adolescents – la bonne, ses amants et les jeunes miliciens – affichent de faux airs enjôleurs. Ils sont cruels. La petite fille, elle, est un mélange trouble de sensualité

brute et d'innocence. » Tout au long du film, et dans certaines scènes particulièrement (l'escapade en voiture, le regard des filles sur les corps des hommes, la scène du premier baiser de Lina), la caméra reste au plus près des corps. Si Danielle Arbid travaille parfois avec la vidéo, elle a choisi de filmer *Dans les champs de bataille* en argentine afin de rendre le granulé d'une image épidermique et le côté flottant des corps adolescents. Souvent, elle capte un visage en plan fixe, puis le visage bouge sans qu'elle suive le mouvement : apparaît à l'écran une mâchoire, une boucle de cheveux, une ligne de sourcils. En faisant également jouer la lumière, la matière (grain de peau, épaisseur des cheveux, poils des hommes) acquiert une présence qui participe grandement à la sensualité.



Ces corps contrastent avec les lignes et les matériaux du bâti, de la guerre. Ce rapport aux sens exacerbe la subjectivité de Lina, et fait écho à celle de la réalisatrice, qui a choisi le focus de l'adolescence pour parler de son pays en guerre. Un âge où tout est en construction, mouvant. L'âge aussi, souvent, des envies de suicide : à plusieurs reprises, lorsqu'elle va mal, Lina plonge la tête dans l'eau du lavabo, métaphore de la situation d'un pays la tête sous l'eau, étouffé par des décennies de guerre.

POUR ALLER PLUS LOIN

FILMS

A Perfect Day, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, France/Liban/Allemagne, 2005

Autour de la maison rose, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, France/Canada/Liban, 1999

Beaufort, Joseph Cedar, Israël, 2007

Beyrouth Fantôme, Ghassan Salhab, France/Liban, 1998

Hors la vie, Maroun Bagdadi, Belgique/France/Italie, 1991

Pays rêvé, Jihane Chouaib, France, 2011

Valse avec Bachir, Ari Folman, Israël/France/Allemagne/États-Unis/Finlande/Suisse/Belgique/Autriche, 2008

West Beyrouth, Ziad Doueiri, France/Norvège/Liban/Belgique, 1998

DOCUMENTS, ARTICLES, ÉMISSIONS...

www.europa-cinemas.org
Interview de la réalisatrice

www.mediatheque-numerique.com
Interviews de la réalisatrice

www.pointligneplan.com
Article de Philippe Azoury sur Danielle Arbid



LEÇONS D'HARMONIE

(UROKI GARMONII)
d'Emir BAIGAZIN

FICHE TECHNIQUE

KAZAKHSTAN / ALLEMAGNE / FRANCE • 2013
COULEUR • 114' • KAZAKH ET RUSSE • VOSTF

Scénario : Emir Baigazin

Photographie : Aziz Zhambakiyev

Montage : Emir Baigazin

Avec Timur Aidarbekov, Aslan Anarbayev, Mukhtar Andassov, Anelya Adilbekova

Production : JCS Kazakhfilm, Arizona Productions, Rohfilm, Post Republic Halle

Distribution France : Arizona Distribution

SYNOPSIS

Aslan, 13 ans, vit avec sa grand-mère dans un village au Kazakhstan. Son établissement scolaire est ravagé par un système hiérarchisé de racket, comme la société semble l'être par la corruption. Bolat, l'élève chargé d'extorquer l'argent des garçons de sa classe, humilié involontairement par Aslan, décide de l'ostraciser.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1984, Emir Baigazin a étudié la mise en scène de cinéma à l'Académie nationale kazakhe des Arts. En 2007, il est sélectionné pour intégrer la formation de l'Académie du Film Asiatique du Festival de Busan où il suit l'enseignement de Pen ek Ratanaruang (Thaïlande) et de Mohsen Makhmalbaf (Iran). Il a également participé au Berlinale Talent Campus 2008. Son premier long-métrage, *Leçons d'harmonie*, a remporté l'Ours d'Argent avant d'entamer une carrière festivalière exceptionnelle.

VIOLENCE D'ÉTAT ET VIOLENCE CIVILE

Leçons d'harmonie peut être abordé comme une réflexion sur la manière dont la violence d'état contamine la société civile. Le film se décompose en deux parties : la première se déroule dans un établissement scolaire, la seconde dans un commissariat. Les rapports entre les individus sont les mêmes dans les deux lieux ; à la fin du film, le spectateur a pris la mesure d'une société entièrement gangrenée par le gangstérisme. Aucune faille perceptible dans le système, aucune échappatoire dans ce cycle sans fin : les adolescents, comme les adultes qu'ils deviendront, sont le produit violent de l'état violent dans lequel ils vivent, et le perpétuent. La proviseur, le médecin, les professeurs, les policiers, Bolat, Aslan... personne ne semble fonctionner autrement. La capacité de résistance d'Aslan, enfant de la paysannerie, et de Mirsain, venu de la ville, à la torture physique et psychologique qu'ils vont subir semble presque monstrueuse pour des enfants de cet âge. Les frères jumeaux sont une image forte de ce système, à la fois Hydre de Lerne (monstre mythologique possédant plusieurs têtes, dont une immortelle, celles-ci se régénèrent doublement lorsqu'elles sont tranchées) et miroir de l'enfermement : si l'on détourne la tête de l'un, on se retrouve face à l'autre, en l'occurrence le même.



Cet enfermement est symbolisé par les figures qu'Aslan dessine à la craie : si, aux yeux du garçon, on peut supposer qu'elles représentent son piège se refermant sur Bolat, elles forment aussi l'image d'un espace qui se réduit petit à petit – celui d'Aslan s'appêtant à reproduire la violence dont il est lui-même victime. L'enfermement et la froideur de cette société se matérialisent à l'écran par un découpage permanent du cadre : bâtiments, murs, couloirs, escaliers, portes, fenêtres, étagères, bureaux, tableaux, bancs, pieds de chaises relevées, jusqu'aux uniformes des élèves et des adultes, et la disposition des personnages dans le cadre. La nature participe aussi de ce découpage, et l'extérieur ne constitue pas une ouverture : l'horizon, les champs, les lacs et cours d'eau, les arbres, avec leurs lignes horizontales et verticales, semblent autant de limites. Le paysage paraît aussi aride que la vie et les sentiments des personnages. Autre ligne marquante : l'image inaugurale du squelette du mouton ; en quelques minutes, il ne reste d'un animal luttant pour vivre qu'une colonne vertébrale. Non seulement l'instinct de survie, mais également toute trace de vie, sont réduits à néant en un instant.

La sensation d'emprisonnement que produisent ces lignes, plutôt barreaux de prison que lignes de fuite, est renforcée par le rythme du film : les séquences sont de durées analogues, les plans également, les uns comme les autres s'enchaînent sans brutalité mais de manière acérée. Cette régularité est à l'opposé du mouvement de la vie.

LA VIOLENCE COMME MODE D'EXISTENCE

À l'école comme au commissariat, deux microcosmes de la société, la violence est toujours hors-champs. On voit l'avant, l'après, mais rarement l'acte en lui-même. Le réalisateur montre une société où la violence est à la fois omniprésente mais

dissimulée, à couvert. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la violence elle-même mais son analyse.



Bolat exerce deux types de violence : l'une relève du gangstérisme et s'inscrit dans un système global hiérarchisé, l'autre, personnelle, semble découler de la première, c'est celle qu'il fait subir à Aslan parce qu'il n'a pas supporté d'avoir moins de force que lui lors du test médical. La violence contamine toute personne comme toute aspiration : on rackette pour le collectif (les frères en prison) aussi bien que pour soi (aller à l'université), on rackette en prévision de la perpétuation (Shokan : « Aucun de nous ne peut échapper à la prison. C'est nous aujourd'hui, vous demain. ») aussi bien que pour s'en sortir (Takhir et Damir : « On va aller à l'université. »). Mais les études sont-elles vraiment un moyen de s'en sortir ? Pour Aslan, la physique ne sert pas à passer le concours général mais à mettre en œuvre l'assassinat de Bolat, ou à pêcher – peut-être évoque-t-elle la Guerre froide, et même, en amont, la compétition entre physiciens nazis et américains pour la connaissance et maîtrise de l'atome et la fabrication de la bombe A. Les adultes, exceptées peut-être les deux figures maternelles (la grand-mère d'Aslan et la mère de Madi), sont des sortes de clones : sans personnalité, leur rôle est uniquement

distributif et répressif. Il est intéressant de remarquer que dans l'établissement scolaire, certains membres du corps enseignant ont des visages, et d'autres pas. Ce sont ceux qui sont du côté de la violence qui sont identifiés : le premier professeur (il enseigne que la vie se réduit au schéma argent > nourriture > énergie, la proviseur (elle ordonne à Akzhan de retirer son voile, réprimande Mirsain pour s'être battu alors qu'il y a été contraint par Bolat, et introduit Bolat dans sa nouvelle classe), le professeur qui fait cours sur les armes (le sujet de son cours est en soi violent), le professeur de travaux pratiques (il réprimande Mirsain qui a été convoqué par Bolat). A contrario, les professeurs qui font cours sur Gandhi et Darwin, le professeur de physique qui encourage Aslan à passer le concours général, ou encore celle qui tente de contrôler Bolat lorsqu'il agresse verbalement Aslan en train de vomir, n'apparaissent pas à l'écran. De la même manière, les visages des policiers ne sont pas visibles quand, après la mort de Mirsain, ils analysent les faits de manière scientifique. Toute tentative d'établir un autre type de relation avorte. Avec Madi : Madi, en frimant avec ses baskets, rejoint le camp des racketteurs. Avec Mirsain : unis par leur solitude, l'un parce qu'il est ostracisé, l'autre parce qu'il n'est pas familier du système de racket en place et tente d'y résister. Ou encore avec Akzhan : elle n'a pas confiance en lui, alors que « [s]es paroles auraient pu guérir un homme » – elle le regardera différemment lorsqu'un professeur lui conseillera de passer le concours général, projection l'espace d'un instant d'une vie meilleure.

Pourtant dans cette humanité, le savoir n'aide pas. Ni les élèves à changer de vie, ni les professeurs à porter attention aux êtres qu'ils ont devant eux, ni les policiers à remettre en question les méthodes d'interrogatoire qu'ils appliquent. Les élèves ne tirent rien des cours sur Gandhi ou Darwin, mais les enseignants non plus : aucun lien entre la théorie qu'ils enseignent et la vie qu'ils mènent. Les cours sur Darwin (l'adaptation et la survie) ou le pacifisme de Gandhi (la non-violence) sont mêlés à des cours sur le fonctionnement des

LES INSECTES

Le réalisateur semble poser sur son personnage principal le même regard qu'un entomologiste sur ses objets d'études : les hommes vivent comme les lézards dans leur bocal ; le film pourrait s'intituler *Étude sur un individu plongé en milieu hostile*.

Dans cette lande déserte, en attendant de pouvoir mettre en œuvre son plan, Aslan utilise les cafards comme des cobayes : de la noyade à l'électrocution sur une mini chaise électrique bricolée par ses soins, en passant par le démembrement, ces images de torture représentent à la fois ce qu'infligent les racketteurs aux élèves, son dessein, et ce qu'il subira lui-même lors des interrogatoires. On repense alors à ce cafard avançant inexorablement, aveuglément, sur un fil vers l'électrocution, ou inversement à ces crocs de boucher évoquant, à taille humaine, la méthode avec laquelle il pend les cafards. Car ces insectes, qui selon un reportage causent des cancers, représentent la maladie qui ronge l'école, et qu'incarne Bolat. Peut-être Aslan veut-il se venger, comme beaucoup de

critiques le pensent. Ou punir. Peut-être aussi veut-il simplement éliminer Bolat, ce cafard qui répand le mal.

LES AUTRES MONDES

Selon Mirsain, il existe un endroit, un « autre monde, sans aucun souci », où « les gens sont souriants et sympas », et « les filles canons » : Happyton. Lorsqu'il sortira du commissariat, Aslan ira voir cet autre monde : il n'y trouvera ni filles ni sourires, seulement ses fantômes, dans cet espace matériellement fermé et violent (lumières, couleurs, bruits, objets, jeux de guerre numériques). Happyton ressemblerait plutôt, symboliquement, au sous-sol dans lequel Bolat tient son petit tribunal, autant pris au sérieux que les professeurs, voire plus, puisqu'un élève lui demande d'intercéder auprès d'un professeur au sujet d'une mauvaise note – il n'a d'ailleurs peut-être pas tort, puisque Bolat est le seul à ne pas porter l'uniforme sans que cela lui soit reproché. À la ville comme à la campagne, pas d'échappatoire : les portes sont murées, les seules ouvertures qui existent sont trop petites et donnent à voir une image qui n'est que fiction, illusion. La folie n'étant une issue que dans une vision romantique ou psychanalytique, la dernière séquence sonne comme un glas, qui renvoie à la première image d'Aslan, couché par terre comme dans un tombeau.



POUR ALLER PLUS LOIN

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La pureté : la neige, l'obsession de la propreté, le voile, le poème...
- L'organique : le mouton, l'obsession de la pureté, les érections, les vomissements, la maladie, l'alimentation, jusqu'à la paire de Nike qui « épouse la voute plantaire ».
- Le darwinisme social.

FILMS ET LIVRE

Carrie au bal du diable, Brian De Palma, États-Unis, 1976

R, Tobias Lindholm et Michael Noer, Danemark, 2010

Después de Lucía, Michel Franco, Mexique, 2012

L'Étudiant, Darezhan Omirbayev, Kazakhstan, 2012

La Fureur de vivre, Nicholas Ray, États-Unis, 1955

Les Désarrois de l'élève Törless, Robert Musil, Le Seuil, 1906

Sa majesté des mouches, William Golding, Gallimard, 1956

DOCUMENTS

www.arizonafilms.fr
Dossier de presse : interview du réalisateur et article de Jean-Michel Frodon

Nathan Reneaud, « Leçons d'harmonie, film mental et virtuose » in: *Accreds*, novembre 2013

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

L'ADOLESCENCE AU CINÉMA

L'Adolescente et le cinéma : de Lolita à Twilight, Sébastien Dupont, Hugues Paris, Serge Tisseron, Éres, 2013

Films cultes et culte du film chez les jeunes : penser l'adolescence avec le cinéma, Jocelyn Lachance, Hugues Paris, Sébastien Dupont, PU Laval, 2009

Teen ! : Cinéma de l'adolescence, Olivier Davenas, Les Moutons électriques, 2013

Les Teen movies, Adrienne Boutang, Célia Sauvage, Vrin, 2011

Le Cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule, Christian Gutleben, L'Harmattan, 2012

Adolescence et cinéma : L'Amérique des années cinquante, Sophie Genet, Presses Universitaires du Septentrion, 2003

Rebelles sur grand écran, Pierre Gabaston, Actes Sud junior, 2008

L'Âge des possibles, l'adolescence dans le cinéma latino-américain, Revue Cinémas d'Amérique latine n°23, ARCALT / PUM, 2015

L'Empire de l'adolescence, Revue Vertigo, Nouvelles éditions lignes, 2013

INITIATION AU CINÉMA

Grammaire du cinéma, Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, 2010, Nouveau Monde

Le Vocabulaire du cinéma, Marie-Thérèse Journot, Armand Colin, 2008

L'Image et son interprétation, Martine Joly, Armand Colin, 2005

Précis d'analyse filmique, Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, Armand Colin, 2009

Collection Cinéma, éditions Armand Colin

LES FIGURES ADOLESCENTES SUR LES AUTRES CONTINENTS

17 filles, Delphine Coulin, Muriel Coulin, 2011

À bout de course, Sidney Lumet, 1988

À l'est d'Éden, Elia Kazan, 1955

Celui par qui le scandale arrive, Vincente Minnelli, 1960

Deep end, Jerzy Skolimowski, 1970

Family Life, Ken Loach, 1971

Fish Tank, Andrea Arnold, 2009

Juno, Jason Reitman, 2007

La Fièvre dans le sang, Elia Kazan, 1961

La Fureur de vivre, Nicholas Ray, 1955

Les Beaux Gosses, Riad Sattouf, 2009

Les Enfants de la crise, William A. Wellman, 1933

Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959

Les Rêves dansants, Anne Linsel, 2010

L'Effrontée, Claude Miller, 1985

L'Esquive, Abdellatif Kechiche, 2003

Lolita, Stanley Kubrick, 1962

Mes petites amoureuses, Jean Eustache, 1974

Monika, Ingmar Bergman, 1952

Naissance des pieuvres, Céline Sciamma, 2007

Nous, princesses de Clèves, Régis Sauder, 2011

Paranoid Park, Gus Van Sant, 2007

Restless, Gus Van Sant, 2011

Spring Breakers, Harmony Korine, 2012

Terri, Azazel Jacobs, 2011

The Smell of Us, Larry Clark, 2014

Un amour de jeunesse, Mia Hansen-Løve, 2010

Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999

SUR INTERNET

www.transmettrelecinema.com

www.cineressources.net

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* : *Ralenti*.

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.

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 rétrofocales.

B

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

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

C

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.).

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.).

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).

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.

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.

M

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

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 (le premier film parlant date de 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.

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.

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-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, ensynchronisme 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.

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

S

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).

STORY-BOARD : Technique consistant à dessiner chaque plan avant le tournage.

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.

TÉLÉOBJECTIF : Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatissant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages

se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

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. En se dotant d'un cahier pédagogique qu'il destine prioritairement aux enseignants et pédagogues, le Festival des 3 Continents a pris l'initiative de renforcer son travail de médiation et d'éducation à l'image d'un outil unique dans le paysage festivalier.

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 publics¹. Le Festival des 3 Continents sélectionne certains des films au sein de ce programme pour les collégiens et lycéens².

2014 / 36^e édition – Éclats du Mélodrame

2013 / 35^e édition – À la croisée des chemins, tours, détours, autres routes et itinéraires

2012 / 34^e édition – Vivre la ville ou la condition métropolitaine du cinéma

2011 / 33^e édition – Figures du héros

2010 / 32^e édition – Politiques du cinéma

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

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.

LE CAHIER DES ENSEIGNANTS FIGURES DE L'ADOLESCENCE

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 : Studio Graphique Chloé Bergerat

photographies de couverture : *Le Dernier Été de la Boyita* de Julia SOLOMONOFF et *Eka & Natia* de Nana EKVTIMISHVILI et Simon GROSS

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, Canopé et l'Inspection académique de Loire-Atlantique (Académie de Nantes).

www.3continents.com



FESTIVAL DES 3 CONTINENTS
nantes