

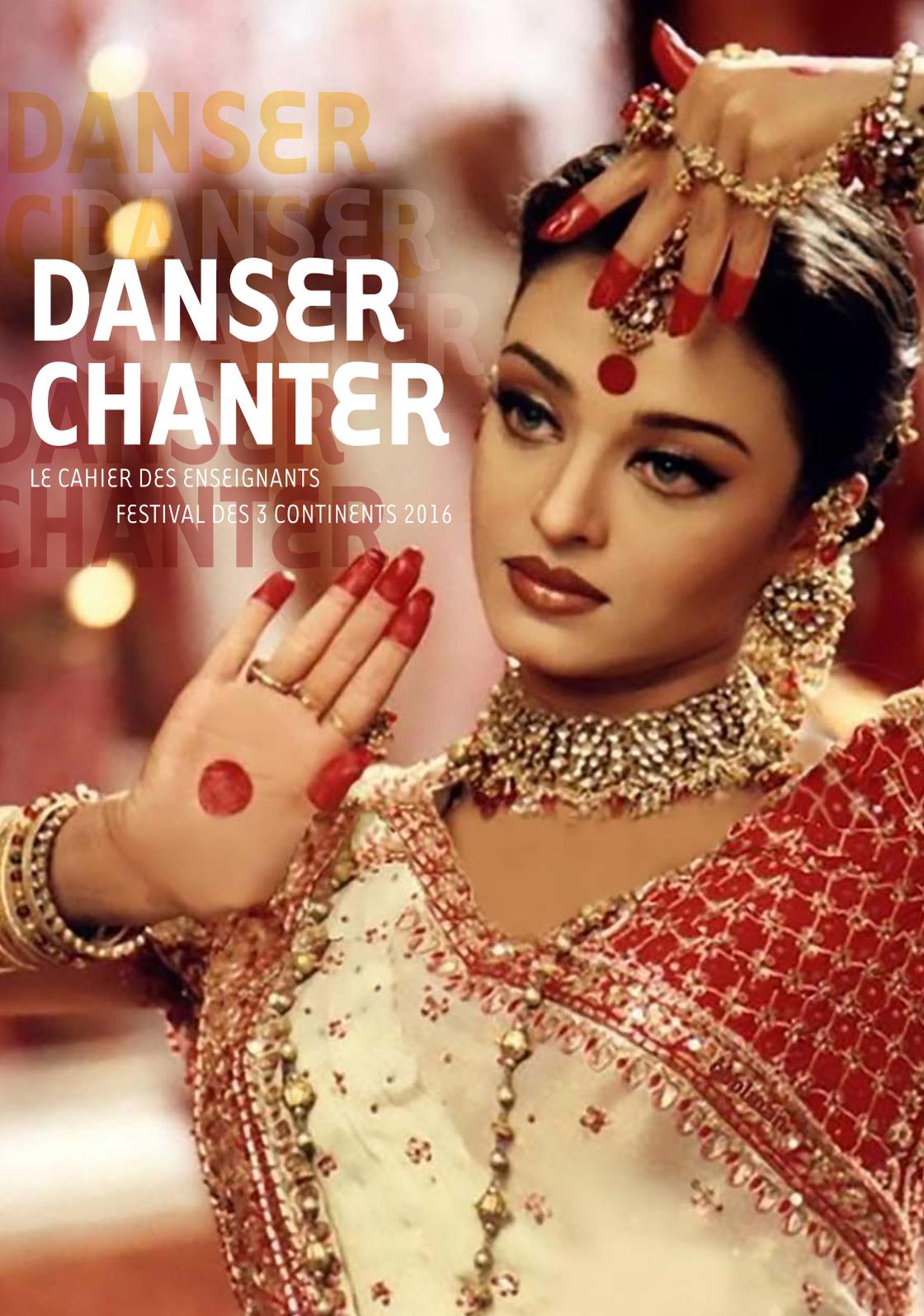
DANSER

DANSER

DANSER CHANTER

LE CAHIER DES ENSEIGNANTS

FESTIVAL DES 3 CONTINENTS 2016





DANSER CHANTER

SOMMAIRE

5 DANSER CHANTER

présentation par Jérôme Baron

7 COMÉDIES MUSICALES

présentation par Jérôme Baron

10 THE HOLE

de TSAI Ming-Liang
TAÏWAN / Dès la 2nd

15 SILENCE... ON TOURNE

de Youssef CHAHINE
ÉGYPTE / Dès la 3^e

21 DEVDAS

de Sanjay Leela BHANSALI
INDE / Dès la 5^e

26 DE LA DANSE, DU CINÉMA ET DU MONDE

présentation par Jérôme Baron

29 L'ŒIL AU-DESSUS DU PUIIS

de Johan VAN DER KEUKEN
INDE / Dès la 3^e

35 LE SALON DE MUSIQUE

de Satyajit RAY
INDE / Dès la 1^{ère}

40 QUARTIER INTERDIT

de Emilio FERNÁNDEZ
MEXIQUE / Dès la 4^e

45 GRIGRIS

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

49 CHICO ET RITA

de Fernando TRUEBA, Javier MARISCAL
et Tono ERRANDO
CUBA / Dès la 4^e

54 HORS-PISTE : LA BOXEUSE ET LA MACHINE À COUDRE

présentation par Jérôme Baron

57 DO THE RIGHT THING

de Spike LEE
ÉTATS-UNIS / Dès la 6^e

63 SPARROW

de Johnnie TO
HONG KONG / Dès la 3^e

68 BIBLIOGRAPHIE

70 PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

73 LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC

Le Cahier des enseignants a pour fonction d'accompagner la programmation thématique « Danser / Chanter » proposée au jeune public du 38^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 28 septembre 2016 [code d'accès à demander à publics@3continents.com].

Les textes du *Cahier des enseignants* ont été conçus et rédigés par Mathilde Fleury-Mohler.

Coordination et liaison : Thomas De Filippo



DANSER CHANTER

Il est bien connu que le cinéma a cette tendance à faire feu de tout bois. En ce sens, il n'aura jamais esquivé une invitation à danser ni, dès que cela fut rendu possible par la révolution du parlant, à chanter. Mais filmer un corps dansant (et chantant) s'avère être un enjeu majeur de la mise en scène cinématographique que les procédures répétitives et mécaniques des vidéo-clips ont largement banalisé.

A contrario, danser c'est vouloir trouver et exposer le mouvement à la singularité, rechercher le moyen de donner langue au corps. Ainsi, danser, chanter, danser et chanter, c'est aussi proposer un angle, une visée signifiante sur le monde pourvu que la danse déborde au cinéma le cadre de sa chorégraphie, pourvu que le chant, s'il intervient, devienne soudainement cette sublime extension de la voix des personnages qui leur confère un autre pouvoir de parole. La magie de ces instants d'existence révélés au cinéma par le chant et la danse s'offre à une jouissance immédiate du regard, complice, insubordonnée, exprime un rapport fou et intense à la vie.

Partant de la comédie musicale qui identifie le plus évident lieu de croisement entre cinéma, danse et chant, cette thématique se donnera pour modeste ambition de désigner d'autres points de rencontre entre danse, cinéma, et les mots qui se glissent entre eux. Ainsi, nous avons souhaité convoquer à cet endroit de notre programmation trois films contemporains qui sont autant de manières de négocier avec la réalité d'un héritage.



COMÉDIES MUSICALES

Danse. Cinéma. Peut-on établir le moment de rencontre fondateur entre ces deux arts, celui d'une proximité valant pour affinité significative ? De toute évidence, l'un et l'autre sont enjoints par une quête plastique du mouvement. Elle vaut comme dénominateur commun du cinéma, art mécanique et industriel qui voulait « donner-corps » aux images et les faire danser, et de la danse à un moment où celle-ci devient, d'un même geste, moderne et populaire, affirme la flamboyante évidence d'une nouvelle spectacularisation de la corporalité. La danse serpentine de Loïe Fuller, suivie par d'autres imitations, pourrait bien être cet événement où s'éprennent la représentation cinématographique et le corps dansant. Elle offre au cinéma l'opportunité d'une apparition sans référence précise, la réalité d'une continue métamorphose dont le résultat complexe exerce une fascination doublement populaire et élitaire, s'adressant comme l'écrivit Mallarmé « à l'intelligence du poète et à la stupeur de la foule ». Il y a, de fait, une vie de la danse entre 1900 et jusqu'à la fin des années 20 qui croise, attire et défie un cinéma lancé à la conquête du mouvement, orienté par la tentation « manifeste » de le donner à voir et à penser, d'en libérer le poème. La danse, c'est déjà au moins cela : le mouvement rendu visible, c'est-à-dire la jouissance du mouvement offert à la visibilité. Le cinéma sera le moyen d'un élargissement considérable dans la prise de conscience de cette vérité à l'heure où lui-même explore ses ressources propres pour y parvenir. Parmi d'autres, les ballets mécaniques de Fernand Léger, l'enchaînement des images excédé par les procédés de montage chez Abel Gance ou Lev Koulechov, les mouvements chorégraphiés ralentis ou accélérés par la machine chez Vertov, certaines expérimentations de Germaine Dulac, des scènes de danse chez Grémillon ont eu pour retentissement la mise en évidence des spécificités cinéplastiques du cinéma. Ce faisant, ils révèlent un dialogue profi-

table avec danse et musique qui leur ont fourni un modèle, les ont poussé à explorer les variables rythmiques et harmoniques de leur médium. Ainsi, si l'invention des frères Lumière se découvre les potentialités d'un art, c'est à travers un approfondissement de ses potentiels en lien avec les autres arts au rang desquels la danse joue un rôle prépondérant et insuffisamment souligné. On ne s'étonnera pas dès lors de voir l'art naissant du XX^e siècle, qu'il soit avant-gardiste ou populaire, et pourquoi pas les deux d'un même tenant, devenir avec l'avènement du sonore et la comédie musicale le lieu d'une hybridation assimilant extravagance et contrôle. Imprégné par la danse, le cinéma lui ouvre du même coup un nouveau territoire, un lieu d'expansion, elle y rejaillit en même temps qu'elle donne une vie autre aux présences à l'écran. Ainsi le cinéma de la danse, dont le burlesque est le pendant, entérine dans l'histoire du cinéma un premier point d'accomplissement, ce moment où le mouvement cinématographié devient à la fois un prolongement de la vie et sa métaphore : une réalité mythique. La comédie musicale se donne comme la célébration emblématique de ces réjouissances. Mais depuis notre présent, elle nous rappelle à un temps disparu, celui d'un grand art populaire reflétant les autres formes de spectacles, un temps sur lequel s'épanchent différemment mais avec la même intuition nostalgique *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the rain*, 1952) et *Tous en Scène* (*The Band Wagon*, 1953), deux films produits par la MGM où les mêmes équipes, scénaristes, musiciens, sont reconduites sous l'égide du génial Arthur Freed, deux films marquant pour nous l'aboutissement du genre et son épiphanie. Cet éclat, dont nous éprouvons les intensités à chaque retour vers les *musicals* réalisés entre les années 30 et la fin des années 50, ne saurait être détaché d'une certitude : sa magie est indissociable d'un âge du cinéma. Il a été transitoire comme le sont, dans les films concernés, ces bas-

culements remarquables où chant et danse emportés dans un nouveau morceau de bravoure sont déjà suspendus à leur proche conclusion. L'ébauche d'un mouvement vite emporté par sa fougue, une voix tenant la note du juste sentiment, sont des flamboiements qui trahissent aussitôt un drame : leur caractère est passager, leur fin programmée. Pour la cinéphilie, cet âge du cinéma est à jamais celui d'un songe les yeux ouverts, une illustration parfaite de l'aura d'un cinéma que Jean-Luc Godard, en ouverture du *Mépris* (1963), suspend mélancoliquement à une phrase d'André Bazin : «le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs^[1]».

Quelques résurgences ponctuelles ici ou là nous disent la tentation de rejouer cette scène, d'y revenir. Bien que révolue, elle n'en reste pas moins mémorable. C'est peut-être là même la condition de sa survivance, celle d'un souvenir qui n'est pas encore passé. Il agit comme une puissante fiction, un appel à reconquérir ou à redresser dans le présent les influences d'un passé mythique.

Ainsi, nous avons convoqué à cet endroit de la programmation trois films contemporains négociant chacun à leur façon avec la réalité d'un héritage.

En situant l'action de *The Hole* en décembre 1999, Tsai-Ming Liang se joue de la science-fiction en lui donnant un caractère imminent, sans perspective, clos sur lui-même et la solitude qui enserré ses personnages. Dans deux appartements situés l'un au-dessus de l'autre, un homme et une femme sont bientôt reliés par un trou béant pratiqué dans le plafond qui les sépare à la suite d'une fuite d'eau. Ce trou monstrueux n'en est pas moins ambivalent. Son obscurité première est d'ouvrir au regard voyeuriste et dominateur de l'homme

mais offre également l'opportunité d'un passage permettant d'abolir le mur de l'indifférence. Chaque mouvement quotidien des personnages s'apparente à une chorégraphie minimaliste, solitaire, malade (une pandémie menaçante et des conditions météorologiques extrêmes ont forcé les autorités à évacuer les habitants de la ville) que le cinéaste observe à la manière d'un entomologiste. Le plafond (ou le sol) tombé, le film s'affranchit vite d'une autre ligne, celle de la réalité, et des numéros de comédies musicales imprévisibles et sans lien direct avec l'action constituent d'autres interstices. Ils viennent sans prévenir ponctuer (trouer) le film faisant des décors de l'immeuble en pleine déréliction un théâtre ludique où le personnage interprété par Yang Kuei-Mei fait danser son voisin Lee Kang-Sheng en reprenant en play-back des tubes que chantaient l'insouciant Grace Chang, star hongkongaise des années 50. Nostalgie glaçante où la danse conjure autant l'inexorable péril du futur/présent que la possibilité de retrouver l'idéal chimérique d'une société récréative déjà coupée des réalités.

L'apparition du sonore et l'épanouissement de la comédie musicale américaine ont immédiatement inspiré des modèles étrangers où son influence rencontre des motifs culturels plus locaux. Le cinéma égyptien, prenant appui sur la popularité des grandes voix de la chanson populaire arabe, Mohammed Abdel Wahab, Oum Kalthoum, Farid El Atrache entre autres, a occupé de ce point de vue une place de pionnier qui inspirera jusqu'au cinéma indien. En y faisant retour sur le tard, Youssef Chahine s'extirpe un instant de la position de vieux sage que *L'Emigré*, *Le Destin* et *L'Autre*, ses trois précédents films, lui confèrent à la fin de sa carrière. Disons plutôt que le sérieux n'a jamais réprouvé chez lui l'élan vital qui oriente l'œuvre

dans sa totalité. Avec *Silence... on tourne*, celui-ci trouve son expression la plus débridée, s'autorise un tracé libre entre une efficacité toute hollywoodienne, une tragi-comédie aux accents moliériens et un joyeux «foutoir» cairote. Avec le sens du spectacle qu'on lui connaît, Chahine s'offre pour fêter ses soixante-quinze ans un film en forme de bain de jouvence, rappelant avec une insolence réjouissante que la bataille qu'il a livrée toute sa vie contre la bêtise et l'intolérance impose de savoir avec autant d'intelligence et d'esprit de ne pas toujours se prendre au sérieux.

À l'origine un roman populaire de Sarat Chandra Chatterje paru en 1917, *Devdas* a fait l'objet d'une dizaine d'adaptations cinématographiques (dont une signée par Bimal Roy ou plus récemment par Anurag Kashyap). Si notre attention se porte sur la plus célèbre d'entre elles, c'est autant pour les qualités propres du film que pour son rôle de révélateur (très tardif) du cinéma de Bollywood auprès d'un large public européen. Sa sortie en France en 2003, après une présentation à Cannes l'année précédente, a consacré le film de Sanjay Leela Bhansali comme un des importants succès indiens en France. Mais ce qui nous intéressera ici, autant que l'entremêlement des tonalités si propres au cinéma indien, c'est la capacité de rejouer une mythique universelle de l'amour fréquemment célébrée par la comédie musicale. Si l'intrigue des amours contrariées de Devdas et Paro nous rappelle Roméo et Juliette, c'est à celui, sacré, de Radha et Krishna que le public indien pense de son côté. Le cinéma populaire indien, indissociable de la musique et de la danse (eux-mêmes des arts sacrés), n'a de cesse de se réinviter à travers des versions actualisées de récits ou thématiques traditionnels. Bien que certaines audaces y bousculent parfois les bonnes mœurs^[2], il s'agit bien moins d'y affirmer des ruptures

esthétiques ou de questionner des valeurs que de donner jour à une modernité sachant négocier avec l'intemporel. Il est peut-être naturel dès lors qu'en Inde la comédie musicale continue de vivre mieux que sous d'autres latitudes.

[1] Cette citation remaniée provient en réalité d'un article de Michel Mourlet intitulé «Sur un art ignoré». Dans le texte original, elle est formulée comme suit par l'auteur : «Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs».

[2] La censure demeure une réalité très présente en Inde.

THE HOLE (DONG)

TSAI MING-LIANG

FICHE TECHNIQUE

FICTION • TAIWAN • 1999 • COULEUR • 1H35 • MANDARIN VOSTF

Avec : YANG Kuei-Mei, LEE Kang-Sheng, Tien MIAO...

Scénario : YANG Ping-Ying, TSAI Ming-Liang

Photographie : LIAO Pen-Jung

Montage : HSIAO Ju-kuan

Musique : YANG Ching-An

Chansons : CHANG Grace

Distribution : Haut et Court

Production : Arc Light Films, Central Motion Pictures, China Television (CTV), Haut et Court, Arte

SYNOPSIS

Taiwan, à l'aube du XXI^e siècle. L'île est en proie à une épidémie dont la cause est inconnue, et une pluie torrentielle s'abat sur elle. Un homme et une femme sont voisins dans un immeuble désert. Un jour, un plombier vient pour arranger une fuite : il fait un trou dans le plancher de l'appartement de l'homme, autrement dit dans le plafond de l'appartement de la femme, et promet de revenir le jour d'après. Mais il ne réapparaît plus. Le trou donne aux deux voisins l'occasion de s'épier. Entre eux se forme un lien étrange...

LA PLUIE, ENTRE FIN DU MONDE ET NOUVEAU MONDE

The Hole est un film de commande d'Arte sur le thème du passage à l'an 2000. Tsai a imaginé, à partir de cette contrainte, un pitch de départ qui pourrait s'apparenter à celui d'un film catastrophe : un virus décime la population, contrainte de fuir des zones de l'île mises en quarantaine. Les premiers éléments corroborent l'appartenance du film à ce genre cinématographique : sirène de police sur écran noir, voix off alarmante d'une journaliste TV et alarmées de la population mettent le spectateur en condition. Pourtant, très vite, ce n'est pas le virus, mais la pluie, qui va matérialiser l'élément angoissant du film. Car ce n'est plus un typhon, même violent, c'est le déluge, une pluie de fin du monde. Le réalisateur confie que pour lui, la pluie n'est « plus vraiment romantique » ; il s'explique : « un typhon s'est abattu sur l'île, un grand immeuble de Taipei s'est effondré, beaucoup de gens sont morts. » Mais ce ne sont pas seulement les éléments naturels qui sont en cause : les premières déclarations du film, évoquées plus haut, sont teintées de critique sociale. La population accuse le gouvernement d'incompétence et d'inefficacité (« ils auraient dû réagir avant », « ils auraient dû nous protéger », « on devrait insister sur la prévention »), population qui, elle-même, réagit de manière irresponsable et individualiste (« je jeterai mes ordures où je veux » déclare une femme, « je laisserai mes ordures n'importe où, comme tout le monde » assure un autre). Et c'est bien ce que feront les invisibles habitants de l'immeuble tout au long du film. « La société taiwanaise s'est développée de manière à la fois très rapide, très contrôlée politiquement, très conservatrice du point de vue des rapports humains et très corrompue sur le plan moral, poursuit le réalisateur. Le gouvernement appelle ça un miracle économique mais les maisons

ont commencé à s'effondrer. On a compris que le processus pollue non seulement l'environnement, mais aussi l'esprit des gens, qui regardent sans rien faire. La mafia prend de plus en plus d'importance, les adolescents se suicident, les familles s'effondrent, mais chacun ne pense qu'à ce que ça pourrait lui coûter s'il intervenait. Même la nature se replie : cela devient comme une catastrophe naturelle. Après l'image de la pluie est venue celle des ordures, de l'irresponsabilité des collectivités comme des individus, qui est un problème très actuel et très conflictuel, que j'ai finalement décidé de traiter de manière réaliste, après avoir songé à la styler en répandant des ordures partout. » Voilà comment Tsai analyse le progrès à l'aube du nouveau millénaire.

Le film se déroule uniquement en intérieur : les appartements, l'immeuble et ses couloirs, un marché couvert. Le rideau de pluie masque le champ de vision, il limite le cadre, le hors-champ est brouillé. Ce rideau entrave les rapports humains : on se regarde à peine, on ne se dit que le strict minimum (« Qu'est-ce qu'il vous faut, monsieur ? - Vous avez cette marque de sauce ? - Ça n'existe plus depuis des années. Vous voulez essayer une autre marque ? » ; pas de réponse, le client s'en va). Dans l'immeuble, si ce n'est un petit garçon à vélo qui rappelle celui de *Shining* (Kubrick, États-Unis, 1980 ; le film se déroule dans un hôtel désert), seuls les sacs poubelles balancés depuis les étages supérieurs révèlent la présence d'une vie dans l'immeuble.



Les plans fixes et les plans-séquences augmentent la sensation d'imbibition, tout comme la bande-son saturée par le bruit des trombes d'eau qui tombent sans répit, relayé par celui de la robinetterie lorsque la scène se déroule à l'intérieur. « Tsai dérègle la symbolique purificatrice de l'eau pour en faire une matière asphyxiante et saturante. Les pluies extérieures et les fuites intérieures forment alors une communauté invasive qui bloque la fluidité ordinaire des gestes et des déplacements. Ce pouvoir d'intoxication de l'eau de pluie et de l'eau courante désagrège les surfaces imprégnées d'humidité et couvertes de moisissures. Sans cesse mouillé, l'espace se désorganise et s'altère. Pris de vertige, les personnages et les spectateurs sont alors entraînés dans un mode pestilentiel et quasi liquide. La sonorité de la pluie diluvienne amène les espaces du dehors et du dedans à se connecter, à s'interpénétrer... La pluie, qui se propage en continu dans les séquences, à l'exception des scènes chantées, s'édifie comme un véritable réacteur sonore. La pluie se transforme en une force hypnotique et chaotique qui s'attaque aussi bien à l'architecture des logis qu'aux états psychiques des personnages. » (*L'Attrait de la pluie*, Corinne Maury, Yellow Now, 2014). Sous cette pluie restent un homme et une femme, Adam et Eve de l'enfer urbain, enfermés dans la solitude des mégapoles contemporaines, et un chat, qui pourrait embarquer avec eux sur une arche.



DU DOCUMENTAIRE SOCIAL À LA COMÉDIE MUSICALE ONIRIQUE

Le trou, dont la signification sera étudiée dans la partie suivante, semble un portail vers l'inconscient des personnages, représenté dans les séquences musicales – elles-mêmes trous dans la narration, dans l'homogénéité du film, dans la monotonie de la vie des personnages. Jouées par les mêmes acteurs, elles se déroulent dans les mêmes lieux que les autres séquences du film, dans cet immeuble à l'aspect loqueteux figurant la cité des hommes. Les habitants de cette fin de siècle seraient-ils trop abîmés par la société pour que leur imagination les emporte danser et chanter ailleurs ?

Historiquement, elles sont le legs des comédies musicales hollywoodiennes, imitées à Hong-Kong dans les années 50 et 60, dont Grace Chang étaient la plus grande star, et chantées en play-back par l'actrice Yang Kuei-Mei. Selon le réalisateur, elles représentent une époque révolue, celle de son enfance : « Pour moi, c'était la belle époque. C'est peut-être à cause de ces chansons qui créaient une ambiance douce et chaleureuse, nous plongeant dans l'innocence, et dans les émotions. J'ai donc décidé d'utiliser ces chansons pour montrer ma nostalgie de cette époque. » Mais le réalisateur ne s'arrête pas à cette expérience propre qui pourrait sembler une explication un peu naïve : « Les comédies musicales de Hong-Kong à la mode hollywoodienne chantaient les louanges du bien-être des classes moyennes et faisaient l'éloge des valeurs conformistes et matérialistes. Elles étaient même assez décadentes. » La spécificité des séquences musicales est incarnée par des caractéristiques propres : couleurs criardes, costumes sophistiqués, visages expressifs, mouvements rapides, sensualité explicite... et surtout, on n'entend plus la pluie ! Elles sont les images somptueuses des désirs refoulés de « la femme du dessus », et servent de respirations au spectateur qui, l'es-

pace d'un instant, peut s'ébrouer et se sécher un peu. La danse, le chant : un anti (coup de) cafard ? En tout cas, l'opposé de ce que vivent les deux jeunes gens. Si dans l'atmosphère spongieuse du quotidien, la jeune femme se transforme en blatte, dans les séquences musicales elle « marche fièrement comme un petit coq » (*Calypso*), est surnommée « tigresse » par son mari (*Tiger Lady* – après avoir mis un coup de bombe (anti-cafard ?) au jeune homme qui l'épie par le trou !), animal qu'elle incarnera parfaitement dans *I Want Your Love*, chantant « je te veux » dans un trémoussement plein d'humour et très décidé ! A la manière d'un jeu de piste, le spectateur explore les rêves enfouis de la jeune femme, à qui la danse permet de s'évader de la réalité et acquiert une dimension libératrice.

Chaque transition entre réalité et séquence musicale explicite le mouvement intérieur de la jeune femme : un élément réel fait la liaison entre réalité et imaginaire. Première chanson, *Calypso* : la jeune femme, dans une robe flamboyante, décrit les plaisirs de la danse comme un moyen de s'évader des rudes journées de travail. Dans la scène précédente, le visage couvert d'un masque de beauté, elle se retrouve couverte de poussière tombée du trou par lequel se faufile un cafard. Cut, séquence musicale. Puis la porte de l'ascenseur se referme sur la jeune femme en train de danser et chanter. Fondu au noir, la porte de l'ascenseur s'ouvre sur le jeune homme ivre mort, qui vomira quelques minutes plus tard chez la jeune femme par le trou en question, qui pour l'instant ne laisse décidément passer que des éléments peu ragoûtants.



Autre exemple, *I Want Your Love* : la jeune femme s'aperçoit que le jeune homme est là, tout près, fumant une cigarette à l'étage supérieur ; elle se met à manier un masque de protection comme elle jouerait avec un masque érotique. Dernier plan de la séquence : elle regarde si le jeune homme est encore là, mais il a disparu. Plan suivant, elle poursuit le jeune homme en chantant « Je te veux ». L'analyse peut être répétée chaque fois : avant *Achoo Cha Cha*, la jeune femme se lave lascivement dans un bain, un éternuement sert de raccord avec la séquence musicale dans laquelle elle est désirée de tous côtés.

Tsai, par une mise en abyme politique, dénonce les conventions sociales en faisant éclater les conventions cinématographiques. Pour cela, il utilise un genre cinématographique classique (la comédie musicale) dont les chansons véhiculent des « valeurs conformistes et matérialistes » : les séquences musicales rompent la linéarité narrative, remplacent les éléments narratifs en précisant les désirs des personnages et questionnent la signification du film.

Loin de la comédie musicale, la danse prend également forme à travers une chorégraphie de la solitude interprétée par Lee Kang-Sheng. Son corps – démarche, lenteur, déplacements, lignes traduisent la transparence, pesanteur, liquidité – occupe l'espace de manière si forte, comme celui de quelques rares acteurs – on peut convoquer ici le travail de David Hemmings dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, Royaume-Uni &

Italie & États-Unis, 1966) ou celui de la chorégraphie Pina Bausch.

LES « SENS CACHÉS » (T.M.L.) DU TROU

À partir de cette idée de trou, Tsai envisageait une comédie romantique. C'était avant la commande d'Arte, du temps du second millénaire. Le trou de *The Hole* est avant tout un symbole d'incommunicabilité : les cloisons que la société dresse entre les hommes sont de plus en plus étanches, leur isolement de plus en plus grand. « J'ai donc fait un trou dans les appartements des personnages pour leur permettre de communiquer, explique le réalisateur. Ils peuvent alors apprendre à se connaître, se rendre compte qu'ils ne sont pas seuls, qu'ils ont un voisin. Cette présence physique du voisin fait naître entre eux l'envie de se voir. » Le trou symbolise l'œil – « l'homme du dessus » épie « la femme du dessous » –, donc la pulsion scopique, dont le plaisir, selon Freud, vient du fait que le regardeur a l'impression, en regardant, de contrôler la personne qu'il regarde. Dans le dispositif mis en place par Tsai, « l'homme du dessus » domine, ne serait-ce que visuellement, et perturbe sa voisine. Ce sont peut-être les seuls rapports à l'autre dont sont encore capables les Taïwanais. Alors que plus personne ne se parle dans *The Hole*, ces jeux de regard deviennent un pré-langage ; il faut d'ailleurs se vider de tout et tout réapprendre, puisqu'on commence par vomir par l'orifice, qui sert de tout-à-l'égout dans un monde où le corps ressemble à une plomberie détraquée. L'orifice en question évoque également la pénétration, parfois même de manière burlesque quand « l'homme du dessus » retire brusquement sa jambe du trou au moment où « la femme du dessous » sort de la salle de bain. Le dispositif filmique est vertical, et la plongée/contre-plongée remplace le

champ/contre-champ traditionnellement utilisé depuis l'arrivée du parlant dans les scènes de dialogue, donc d'échange – cf. à ce sujet l'utilisation que Godard fait dans *Le Mépris* du champ / contre-champ dans une scène de discussion entre Camille et Paul, sur le thème de l'incommunicabilité entre les êtres.

Le spectateur peut aussi voir dans ce trou une sorte de passage entre deux mondes : de la terre – l'enfer ? – au paradis. Alors que chacun des personnages semble à bout de force, lui envahi par un chagrin infini, elle revenant vaguement à la vie après avoir été contaminée par le virus, un miracle semble se produire : éclairée, dans son appartement ténébreux, par un rayon de lumière venant du trou, « la femme du dessous » voit un verre d'eau – la vie – puis une main tendue surgir du trou ; on ne peut s'empêcher de penser à *La Genèse* de Michel-Ange, fresque dans lequel Dieu donne vie à l'Homme.



Alors, la pluie peut continuer de tomber, car l'homme et la femme ont réappris l'acte premier et essentiel : l'amour.

SILENCE... ON TOURNE (SKOOT HANSAWWAR)

YOUSSEF CHAHINE

FICHE TECHNIQUE

FICTION • FRANCE & EGYPTÉ • 2001
COULEUR • 1H42 • FRANÇAIS ET ARABE VOSTF

Avec : Latifa ARFAOUI, Ahmed BEDIR, Ahmed WAKIF, Magda EL-KHATIB

Scénario : Youssef CHAHINE

Photographie : Pierre DUPOUEY

Montage : Rachida ABDEL SALAM, Tamer EZZAT

Musique : Omar KHAIRAT

Distribution : Pyramide Distribution

Production : Ognon Pictures, Havas Images,
MISR International Films

SYNOPSIS

La riche cantatrice et actrice Malak cherche à être aimée pour elle-même. Blessée par son divorce, elle tombe sous le charme d'un arriviste, Lamey. Son scénariste et son metteur en scène cherchent à la séparer de cet individu qui met en péril sa carrière. Ils font croire à Lamey que la fortune familiale va aller à la fille de Malak, Paula, amoureuse de Nasser, le fils du chauffeur de sa grand-mère. Lamey tombe dans le panneau, courtise Paula : sa convoitise est révélée au grand jour...

• À VOIR, À LIRE

Tartuffe, Molière, 1669

Le Carrosse d'or, Jean Renoir, France, 1953

« TOUTES LES CONNERIES POSSIBLES ET IMAGINABLES »

Ça commence comme un mélodrame : « Ton mari n'était pas là. - Ni ce soir, ni plus jamais. Il aime Dina. - Ta meilleure amie ? - Il y a toujours une meilleure amie. » Ça se passe dans des décors dignes des soap-opéras les plus kitschs. Mais déjà l'humour s'invite : « Il n'a plus de temps pour moi, il est amoureux. - Il semblait résigné, quelle mouche le pique ? » *Silence... on tourne* tient autant du drame psychologique que de la comédie, du soap-opéra que de la comédie musicale. Devant la déliquescence de son pays, la montée de l'islamisme dans le monde arabe, les attentats du 11 septembre 2001, Youssef Chahine s'est souvenu que le rire était « la meilleure arme pour éviter la dépression ». Lui, le cinéaste éminemment politique, déclare à propos de *Silence... on tourne* : « Je peux te dire quelque chose en te faisant pleurer, je peux te dire quelque chose en te faisant rire ; cette fois-ci j'ai choisi le rire. » Et il insiste : « Je me suis permis toutes les conneries possibles et imaginables. Je ne prétends pas en imposer avec des effets spéciaux sophistiqués. Il y a une dimension enfantine dans ce que je fais. Mon but est d'amuser le public, en m'amusant moi-même. Je n'ai aucun complexe. J'emprunte aux uns et aux autres des idées qui me plaisent et je les colle ensemble. C'est mon côté bâtard, mal élevé. » « Prenez un grand tragédien et un comique, disait déjà le metteur en scène Jeffrey Cordova dans *Tous en scène* (Vincente Minnelli, États-Unis, 1953). Les deux font du divertissement. On peut faire rire [le public] ou le faire pleurer, tout peut passer. »

Pour faire rire, Youssef Chahine utilise plusieurs effets comiques, soutenus et amplifiés par une caméra mobile et vive : le comique de geste, de situation, de mots...



Ou encore l'emploi caricatural des effets spéciaux, jusqu'à des échappées inattendues et fantaisistes vers le cartoon. Alfi trouve enfin comment débarrasser Malak de Lamey ? Quelle joie ! Ses yeux sortent de sa tête, avant qu'il ne se transforme en toupie. Paula voit enfin dans les yeux de Nasser l'amour qu'il lui porte ? Ils s'envolent en jet-ski, comme son cœur. Ces effets comiques possèdent une efficacité dramatique.

Une réplique est filée tout au long du film, construisant une complicité avec le spectateur : «Ta manière de décortiquer les crevettes, tes mains qui en effleurent la chair. Poésie. Musique.» (Lamey) / «Fils de crevette lui-même ! Il séduit la mère et la fille avec des crevettes. Il les décortique toutes les deux, le bougre.» (Alfi) / «Si on mangeait des crevettes ? - Trop tard, elles sont déjà décortiquées.» (Paula et Alfi). Youssef Chahine s'amuse avec le spectateur en parsemant son film de citations cinématographiques, de *Titanic* (la main de Paula sur la vitre de la voiture dans la scène d'amour) à *Chantons sous la pluie* (Alfi s'inspire du jeu de Donald O'Connor lorsqu'il mime à Paula, au téléphone avec Lamey, ce qu'elle doit lui dire).

Mais l'humour a toujours un sens plus profond. Prenons la scène dans laquelle Lamey fait des haltères : il soulève des poids énormes, mais pas un muscle ne bouge. Il est simplement ridicule, lui qui pense, avec ses yeux veules, que «Dieu [lui] a donné un certain physique et une voix [qu'il veut] faire entendre». Lorsque Paula le pousse à lui faire des confidences amoureuses afin de le confondre, il lui dit sans crainte : [lorsque je faisais des haltères]... «tu me désirais».

UN CINÉMA POLITIQUE

La politique intervient toujours dans le cinéma de Chahine. Les dialogues sont truffés d'allusions politiques ; s'ils peuvent paraître des bons mots, aussi légers que les haltères de Lamey, ils sont ciblés : «Qui l'aidera ? Kofi Annan ?» – on pense aux critiques de Youssef Chahine à l'égard des récipiendaires égyptiens du prix Nobel de la paix, et de l'inertie des Nations Unies à l'égard de la politique israélienne.

Le thème de la lutte des classes investit l'ensemble du film. Deux dialogues l'encadrent autour d'une idée commune : d'où vient l'argent des riches – et par extension, l'argent en général ? «Les riches font la charité avec l'argent qu'ils ont volé», s'agace Nasser envers la grand-mère de Paula ; «Cet argent n'est pas à vous, et Dieu sait comment vous l'avez eu !», accuse-t-il encore le père de Paula. Son propos donne lieu à une scène comique sur la manière dont les classes dominantes achètent leur bonne conscience en faisant des dons, qui à un hôpital, qui à une résidence d'artistes, qui à l'université... Fils du chauffeur, Nasser obtient sa thèse avec mention et a l'ambition de fonder une revue intitulée *Jeune Égypte*. Hommage du réalisateur au père du panarabisme, le dirigeant

Nasser, qu'il a connu, critiqué et admiré, ce personnage incarne à lui seul la lutte des classes : il épousera Paula à condition qu'il puisse subvenir à leurs besoins, sans l'aide de la famille de Paula. Le personnage de la grand-mère incarne elle aussi la lutte des classes, mais du côté de la classe dominante : «La révolution nationale [1952] a ruiné ma famille. J'ai épousé un homme brillant. À l'époque socialiste, il a été socialiste. À l'époque du marché ouvert, il a été des plus ouverts. Avec les hommes d'affaires, il a fait des affaires [cf. la citation de Chahine ci-dessous sur les hommes d'affaires]. Et il est arrivé à ça...» : elle montre ses gros bijoux et énumère ses biens immobiliers. Youssef Chahine ne perd jamais son sens de l'humour, même quand il s'agit de choses sérieuses : «L'amour n'est pas réactionnaire, assure la grand-mère à Nasser. Lénine lui-même était marié !»



«Youssef Chahine a toujours pensé son cinéma comme une perpétuelle mise en abyme où se mêlent la politique et le spectacle, l'individu et le collectif. Le discours (politique, social) et sa représentation populaire sont toujours intimement liés.» (Clément Graminiès) L'esthétique du soap

nourrit le film d'une réflexion sur la dialectique entre le spectacle et le politique.

Avec le personnage de Lamey, qui n'aime pas l'effort, Youssef Chahine entend dénoncer plusieurs travers de la société égyptienne contemporaine : «Les lois que nos gouvernements sont en train de faire créent le genre de personnalités qui rôdent autour de Malak, le hâbleur, le petit bandit gigolo qui devient maquereau et se vend lui-même... C'est devenu un modèle d'être humain qui se répand comme la peste en Égypte aujourd'hui. On les appelle les hommes d'affaires parce qu'on ne sait pas comment les appeler.» Lamey n'est en tout cas pas un artiste.

LA RESPONSABILITÉ DE L'ARTISTE

Lamey est le double négatif de Malak – et peut-être de Chahine – : elle travaille «tous les jours depuis ses dix ans» pour arriver à son niveau d'excellence – «Mes loisirs ? Je chante.». Lui n'en fiche pas une. Nasser, par contre, fait passer sa thèse avant Paula : «Arrière, tentatrice !» Lorsqu'il la soutient devant le jury, il est en nage : il obtient une médaille bien réelle à la sueur de son front. À travers cette opposition, le cinéaste exprime son avis sur la qualité des œuvres d'art. Elle ne vient pas d'un don : «Malak, tu dois ta carrière à quinze ans de travail !», s'énerve Ezz, le metteur en scène, car Malak, manipulée, défend Lamey.

L'art de l'acteur n'est pas mystification, et doit être exercé avec le cœur : «Jouer la comédie n'est pas un jeu. C'est s'engager avec le public.» explique Alfi à Paula. En terme de jeu, Lamey s'en donne à cœur joie : il crée un personnage (un psychologue franco-égyptien, décoré des Arts et des Lettres), invente un scénario

(se reconvertir en chanteur), possède un véritable sens de la mise en scène. C'est par le jeu, compris ici comme une mystification, qu'il séduit Malak d'abord, le public ensuite. Alors qu'ils chantent tous deux sur scène, on observe la différence de jeu entre Malak, très sentimentale, et Lamey, très séducteur – regard, gestuelle, déplacements. Mais Lamey sait que sa voix ne peut pas plaire à un public connaisseur. Quand Malak quitte brusquement la scène pour partir au chevet de sa mère mourante, il ne lâche pas le micro mais entame aussitôt une mélodie rythmée facile à chanter qui attire sur la scène les plus jeunes des spectateurs. Il ne saluera pas l'orchestre qui lui abandonne la scène. Il a beau donner brillamment le change – « Bien sûr, l'artiste se doit à son public ! », dit-il à Malak dès leur rencontre –, ce n'est qu'artifice : il veut berner son public ; ni Malak ni Chahine ne veulent cela !



À travers les frustrations de Malak, Youssef Chahine mène une réflexion sur la vie des artistes : « Quand on devient une grande vedette, affirme-t-il, qu'on a une vocation, un talent, on doit en faire profiter les autres. Des artistes ont sombré dans

les écarts, la boisson, le jeu, les écarts amoureux. On n'a pas le droit. On ne peut pas tout avoir, et l'amour, et l'argent, et la gloire. L'art est exigeant, il nous oblige à faire des choix. » C'est ce que ne cesse de lui répéter son metteur en scène : « Le prix de tout succès, c'est la solitude. » Cela n'a pourtant rien d'évident, et Malak voudrait bien un peu d'amour : « Le public t'adore. – Tu veux que j'aime une foule ? »

Oui, l'art est exigeant et Youssef Chahine en profite pour rendre hommage à ceux qu'il admire. Une chanson ouvre le film, dans laquelle sont cités nombre d'artistes égyptiens, de l'écrivain Naguib Mahfouz à la chanteuse Oum Kalthoum, augurant de l'ensemble du film : « L'Égyptien, quand il aime, est un feu ardent, doué pour le bonheur fait des plus petites choses, son cœur tout entier se donne à ce qu'il aime. Mais il sait échapper au mauvais sort. » Malak aimera sincèrement, et parce qu'elle est sincèrement aimée elle échappera à Lamey. Ce motif de l'amour comme morale est récurrent dans l'œuvre de Chahine. Il l'est aussi plus généralement dans la comédie musicale.

L'ART ET LA VIE : FRONTIÈRE POREUSE

« Coupez ! La plus belle prise de ta vie ! - Je la refais ? Un peu excessif, la cabane. - Poésie. Musique. » Dans cette scène, Malak joue pour acculer Lamey, mais ici pas de caméra, pas de plateau. Ce court dialogue entre le metteur en scène, l'actrice et le scénariste – qui mélange tout, au point qu'il a voulu prendre le métro qui n'est qu'un décor de studio – témoigne de la manière dont la fiction envahit la vie de ceux qui la créent. Chahine représente cette inspiration, qui puise parfois dans l'intimité la plus grande. À ce propos, il filme avec malice le personnage du scénariste qui, jamais loin de son

magnétophone, enregistre son entourage sans trop de retenue devant leur douleur.

Seule la représentation de son attitude rend Lamey capable de recul. Il aura été modifié par le cinéma : les larmes aux yeux après avoir vu le film que tournait Malak au moment de leur relation, il sort de la salle de cinéma différent de celui qu'il était en y rentrant. Le cinéma apprend à vivre, à sentir.

« LA DANSE DONNE DU BONHEUR »

« Dans une émission à laquelle j'étais invité, on m'a demandé de choisir un invité et j'ai demandé à rencontrer Alain Touraine. J'avais aimé ses idées. Mais c'est quelqu'un de très sérieux. À la fin de l'émission, je n'ai pas pu m'empêcher de lui demander : "Vous dansez ? Parce que je n'envisage pas un philosophe qui parle de bonheur et ne danse pas... la danse donne du bonheur." » De bonheur, Paula et Nasser esquisseront des roulades synchronisées dans le sable.

Seules les séquences du film dans le film, réel puis rêvé, relèvent clairement de la comédie musicale. On y retrouve les effets spéciaux que Don Lockwood montre à Kathy dans un studio de cinéma hollywoodien, formidable séquence à la gloire du cinéma, du spectacle, de l'illusion, du mensonge (*Chantons sous la pluie*, Stanley Donen & Gene Kelly, États-Unis, 1952) : la fumée, les filtres de couleurs...



Dans le film qu'elle tourne, Malak chante « Les mots "je t'aime" sont toute ma vie ». Fumée sur le plateau, place à une nouvelle chanteuse : « Adviene que pourra, ne pense à rien et vis pour toi. » Ces paroles parlent à Lamey, il rêve alors qu'il incarne le « caïd du quartier, sans principes sans scrupules. Celle qui me résiste, du vent : demain je l'aurai oubliée ». Paroles qu'il reprendra sur scène une fois Malak partie.

« Chez Chahine ou Demy, l'emprunt musical se transmue en doublure linéaire du réel. » (Gilles Lyon-Caen) Malak est envahie par le romantisme des personnages qu'elle joue, et le personnage que Lamey imagine lui ressemble comme deux gouttes d'eau. « Je t'aime et j'ai peur que les messages d'amour n'atteignent ton cœur que bien trop tard, chante Malak dans le rêve de Lamey. Alors tu te lamenteras, tu pleureras en vain. » Ici, la comédie musicale se fait oracle.

Youssef Chahine ne va pas chercher seulement du côté de la comédie musicale pour ces séquences : il emprunte un plan entier à Lubitsch, une scène de bal, élargissant l'imaginaire de la danse, convoquant les rêves de princesse – ou de prince – qui s'y affèrent, et de nombreux films, du *Guépard* (Luchino Visconti, Italie & France, 1963) au *Madame Bovary* de Vincente Minnelli (États-Unis, 1949).

Youssef Chahine s'amuse aussi avec la musique, dont il fait une illustration des personnages : lorsque Lamey tente

d'obtenir le nom du restaurant où elle va dîner avec son équipe le soir de la première, la scène est accompagnée par une musique jazzy, dont le rythme imite très bien le roulement d'épaules du personnage. Chahine utilise la musique un peu comme il utilise les Tex Avery : lors de la scène entre Paula et Nasser dans le garage, le jeu outré des acteurs, et notamment de Paula, est relevé par des harpes et des violons, caricaturant les musiques de soaps, ou Harpo Marx. Il ponctue même la fin de certaines séquences par une phrase musicale, comme le font les séries télévisées.

AUTOportrait ÉCLATÉ

Après de nombreux problèmes de santé, Youssef Chahine a voulu ancrer son cinéma dans une dimension plus personnelle, «dire la vérité». Il confirme avoir mis un peu de lui dans chacun des personnages. Il est Ezz disant à Malak : «J'ai 60 étudiants qui attendent une chance. C'est un métier sacré que j'interdis de galvauder.», il est Malak disant à Paula : «Quel homme réussirait sans une femme à ses côtés ?» – Chahine dira de sa femme dans une interview : «Je dois dire toute l'importance de mon épouse Colette. Sans elle, je n'aurais pu devenir ce que je suis.» Il est aussi, plus ironiquement, la grand-mère : «Passé 70 ans, on a toujours raison !» ou Alfi : «Je vais crever sans finir ce scénario. Et priver l'humanité d'un chef-d'œuvre.» Chahine est de ces hommes qui prennent la vie au sérieux, sans se prendre (trop) au sérieux.

DEVDas

SANJAY LEE LA BHANSALI

FICHE TECHNIQUE

FICTION • INDE • 2003 • COULEUR • 3H
HINDI & URDU & BENGALI VOSTF

Avec : Shahrukh KHAN, Aishwarya RAI, Madhuri DIXIT

Scénario : Prakash KAPADIA, Sanjay Leela BHANSALI
d'après le roman de Sarat Chandra CHATTERJEE

Photographie : Binod PRADHAN

Montage : Bela SEGAL

Musique : Ismail DARBAR, Monty SHARMA

Chansons : Nusrat BADR

Distribution : Diaphana

Production : Mega Bollywood

SYNOPSIS

Paro et Devdas s'aiment depuis l'enfance. Ce dernier a été envoyé à Londres pour étudier. Lorsqu'ils se retrouvent, ils pensent que toutes ces années de séparation n'ont été qu'une parenthèse. Mais dans l'Inde du début du XX^e siècle, l'emprise des castes est plus puissante que la passion authentique de deux êtres. Pour venger l'affront subi par sa mère, Paro se voit mariée à un riche noble beaucoup plus âgé qu'elle. Devdas, désespéré, sombre dans l'alcool et trouve refuge auprès d'une courtisane à la beauté légendaire. Entre une femme qu'il ne pourra jamais cesser d'aimer et une autre que tout l'empêche d'aimer, les portes de la félicité lui seront à jamais fermées.

• À VOIR, À LIRE

Roméo et Juliette, Tristan et Iseult...

Devdas, Sarat Chandra Chatterjee,
Les Belles Lettres, 1917

Devdas, Bimal Roy, Inde, 1955

L'Assoiffé, Guru Dutt, Inde, 1957

La Fièvre dans le sang, Elia Kazan,
États-Unis, 1961

La Comtesse aux pieds nus,
Joseph L. Mankiewicz, États-Unis, 1954

Le Mahabharata, Peter Brook, 1991

Un barbare en Asie, Henri Michaux,
Gallimard, 1933

QUELQUES JALONS

Pour comprendre *Devdas*, peut-être faut-il reprendre quelques éléments de connaissance du cinéma hindi – ou bollywoodien –, si loin de nôtre, comme sont éloignées nos cultures. Il comporte généralement des séquences chantées et dansées, et sa vocation commerciale de divertissement ne l'empêche pas pour autant de s'inscrire dans le prolongement des arts traditionnels du théâtre et de la danse. Ainsi, il est imprégné de la forte représentation visuelle associée aux mythes religieux, indissociables de la culture indienne. Dieux et héros hindous sont transposés à l'écran sous la forme de personnages du peuple : on remarquera l'apparition théâtralisée des visages des deux héros, qui doivent incarner la beauté la plus parfaite. Shahrukh Khan dira avoir interprété son rôle non pas comme un personnage mais comme une métaphore.

L'Inde est un pays où la grande majorité de la population survit dans des conditions matérielles très modestes. Bhansali, lors d'une interview au Festival de Cannes, explique : «On essaie d'adoucir un peu les tourments de la vie. Nos films sont comme des enfants. Pour moi, le cinéma est innocence. C'est quelque chose de pur.» Clairement, le cinéma, dans lequel les tabous sont abordés mais l'ordre social préservé, est l'exutoire idéal pour une société extrêmement codifiée.

LA DANSE

La danse permettant d'exprimer une large palette d'émotions, le cinéma de Bollywood stimule l'identification des spectateurs et sert de catharsis – on retrouve la fonction de purge des passions du théâtre classique. Il est important pour Bhansali que le spectateur occidental comprenne sa situation particulière de réalisateur indien et,

de là, son film : « La pression exercée sur le réalisateur indien est immense. C'est comme faire un film pour vingt pays dans les limites d'un seul pays. Les diversités sont immenses. C'est plus difficile que de faire un film pour un public uniforme. Dans nos cinémas, les rangs du bas sont différents du balcon et de la corbeille. Du point de vue du tempérament, les gens sont dissemblables. Je dois essayer de les toucher dans leurs diversités. J'espère que l'Occident comprend comment le réalisateur indien doit travailler. » Partant de ces données culturelles et sociales, le cinéma hindi mêle plusieurs cultures pour être accessible au plus grand nombre. La danse fait en quelque sorte office de langue commune.

Deux danses prédominent dans le film. Le khatak : cette danse à l'origine dévotionnelle est devenue une danse de divertissement sous l'influence des Moghols qui en font une danse de Cour, dans laquelle la technique et la virtuosité ont énormément d'importance ; c'est en toute logique par Chandramukhi, la courtisane, qu'elle est dansée. Le bhārata natyam, parce qu'elle figure parmi les plus connues ; elle est dansée par Paro, parangon de jeune fille. La première séquence musicale exprime le désir amoureux, elle est un bon exemple de ce mélange qui doit parler non seulement à toute l'Inde, mais également à toute la planète, comme l'entend l'industrie cinématographique. La chorégraphie mêle le tribangha – le corps de la danseuse forme un S, cette figure est perçue comme l'une des plus sensuelles de la danse classique indienne –, à des déplacements inspirés de la comédie musicale américaine – on pense notamment à Busby Berkeley et à ses figures de corolles. La caméra, elle, use à l'excès de tous les mouvements imaginables pour transcrire les sentiments tumultueux des personnages : enchaînements, voire cumul de mouvements cir-

culaires, droites, diagonales ou vues plongeantes expriment la joie de Paro. Dans les scènes illustrées ci-dessous, le mouvement de caméra cumule travelling vertical, travelling avant et basculement diagonal !



Devdas est un hommage au cinéma indien classique : les scènes dansées et chantées font partie intégrante du récit, le font progresser. Dans la quatrième danse par exemple, Chandramukhi déclare son amour à Devdas : les danses et les chants remplacent ici les dialogues.

La scène dans laquelle danse Sumitra, la mère de Paro, est à ce propos fort intéressante. Elle est doublement narrative : d'un point de vue chorégraphique puisque Sumitra raconte la légende de Krishna et Radha à l'aide des mudras traditionnels, d'un point de vue cinématographique car elle est un moyen de raconter ce que vivent au même moment Devdas et Paro. De plus, elle est l'exemple type de ce que les danses permettent de raconter : les voix de Sumitra et Paro se relaient pour chanter, la première une légende, la seconde ce qu'elle vit.

La danse est un moyen d'exprimer ce que l'ordre moral ne tolérerait pas, ici une scène d'amour. La danse s'inscrit dans

le cinéma hindi comme une sorte de deuxième langue à décoder.

MYTHE...

« Dans les danses, la sensualité a une signification spirituelle et la spiritualité une substance physique. C'est une peinture qui décrit un monde transfiguré où tous les hommes sont héroïques, toutes les femmes belles, passionnées et modestes. » (*Approches de l'hindouisme*, Alain Daniélou, Kailash, 2005) La danse participe donc de l'entrée des héros des films hindis dans l'extraordinaire, le mythe. « Bien plus qu'un simple drame social ou qu'une histoire apparentée à Roméo et Juliette, explique Philippe Parrain (*La Nouvelle Revue de l'Inde n°6*, L'Harmattan), *Devdas* s'affirme comme l'illustration d'un mythe. Par-delà la force romanesque de l'histoire d'amour entre les deux héros, il propose un second niveau de lecture ouvrant sur une symbolique religieuse et mythologique. Il ne faut pas oublier qu'en Inde, et notamment dans le cinéma indien, tout peut être interprété à la lumière de la religion. Deux figures mythiques, objet d'une égale ferveur en Inde, se trouvent au cœur de *Devdas* : Radha et Krishna. » L'effervescence qui règne au retour de Devdas renvoie à la ferveur des villageoises à l'arrivée du dieu Krishna : ce dernier a attiré les jalousies en allant d'abord voir Radha, sa préférée ; Devdas agit de même en s'arrêtant voir Paro avant sa propre famille – cette analogie, les spectateurs indiens la saisissent. « La nature divine des personnages est soulignée par la mise en scène qui retarde leur apparition à l'écran ; ils restent un certain temps invisibles, purs esprits, avant de s'incarner. Ce point de vue « supérieur » peut être suggéré par la récurrence des vues plongeantes, de la caméra à la verticale. » (Ibid.) Avant de s'incarner en homme, Devdas est d'ailleurs flamme – celle qu'entretient Paro

depuis son départ et qui ne s'éteindra qu'à sa mort –, donc lumière. Contrairement à d'autres adaptations, l'enfance est peu filmée, hormis deux courts flash-back. Ne filmer Devdas et Paro qu'adultes contribue à les rendre exceptionnels. Pourtant, on pourrait trouver, du moins d'un point de vue occidental, que Devdas est moins un héros tragique qu'un anti-héros moderne ; Devdas, alcoolique, va mourir comme un mendiant : il n'a pas pu soutenir la geste héroïque des héros mythiques. Et somme toute, n'est-ce pas le quotidien de deux familles qui nous est donné à voir ?

Les décors participent à la mythification du récit : pas de réalisme ici, les références historiques et géographiques sont limitées, les décors et les costumes semblent avoir davantage pour fonction de créer du spectacle que de contextualiser l'action. Les plans en diagonale (perte de la verticalité et de l'horizontalité) confèrent un supplément d'irréalité. *Devdas* donne à voir une Inde romantique, mythique, éternelle. La démesure envahit chaque espace du film : les démonstrations d'émotions et les larmes, la beauté et la photogénie des acteurs, les décors et l'architecture des palais, les reflets réfléchis à l'infini dans les miroirs et les vitraux, les couleurs plus vives les unes que les autres, les costumes et le maquillage, jusqu'à la longueur des cheveux de Paro, tout est objet de surenchère. La bande-son enchérit en répercutant tout un tas de bruits, du tintement des clochettes aux coups de fouet administrés à Devdas enfant par son père. La grammaire cinématographique est elle-même spectaculaire : des mouvements de caméra incessants, amples, baroques, surchargés, accompagnent les courses effrénées qui ponctuent le film. Celle par laquelle s'ouvre le film – la mère emportée par la joie du retour de son fils : c'est toute une cour qui se réjouit, après un long sommeil de conte de fées – ; celle sur laquelle il s'achève –

la course éperdue de Parvati tentant de rejoindre Devdas agonisant – ; toutes les autres qui leur font écho pendant le film – Paro enfant courant après Devdas en parlant pour Londres, Paro adulte s'enfuyant de chez Devdas qu'elle est allée retrouver la nuit.



L'amour que se portent Devdas et Paro résiste à tant d'épreuves qu'il paraît surpasser l'amour des mortels. Paro et Devdas sont prédestinés ; ils communiquent à travers le temps et l'espace – le montage alterné utilisé alors que Devdas est en train de mourir illustre cette relation unique. Parvati restera pure, un idéal féminin, une demi-déesse, puisqu'elle ne consommera pas son mariage.

Les acteurs surjouent leurs rôles. En plus de donner un aspect théâtral au film, cela a pour fonction de guider le spectateur et souligner la dimension émotionnelle des scènes. Comme dans les mythes, les personnages sont limités à leur fonction dans le récit, incarnant des valeurs et des caractères bien typés. Un certain manichéisme les caractérise, ils fonctionnent souvent en opposition avec d'autres, créant différentes symétries : une mère malveillante / une mère

bienveillante, une belle-sœur jalouse / une grand-mère compatissante, un couple parental distant et arrogant / un couple parental complice et doté du sens de l'humour. Comme dans les contes de fées, un personnage – celui de la belle-sœur – est porteur de valeurs contraires, conflictuelles.

...ET SYMBOLES

«Devdas fait partie des films qui poursuivent l'héritage des arts anciens de l'Inde, au cœur desquels se trouve le symbole. Le sang qui coule du pied de Paro lorsqu'elle marche sur une épine en fuyant Devdas peut se lire comme la perte de sa virginité», déchiffre Ophélie Wiel (Critikat). L'ensemble de cette scène est éminemment symbolique : Paro refuse d'abord que Devdas retire l'épine, puis se laisse faire, plus ou moins à contrecœur, comme dans la danse précédente où elle empêche d'abord Devdas de lui glisser un bracelet (marque des fiançailles) au poignet, puis l'autorise.



L'eau possède également une symbolique très forte. D'abord, les larmes : elles inondent le film, sont sa mélodie. Elles sont l'expression des sentiments,

forcément forts, forcément simples, des personnages – le dernier souffle de Devdas est une larme. Elles doivent contaminer le spectateur. Dans un jeu de champ/contre-champ, les larmes servent de lien plus que tout autre élément, en passant d'un œil à l'autre. La pluie est un élément érotique : elle est symbole de fertilité, elle vient des cieux. Elle mouille Paro enfant lorsque celle-ci court après la voiture qui emporte Devdas, puis Paro adulte lorsqu'elle apprend son retour. Chaque scène entre Devdas et Paro est proche d'un bassin ou d'un cours d'eau. Quant à Chandramukhi, elle mouille ses cheveux pour en caresser le dos de Devdas. L'élément liquide contamine l'ensemble du film : l'alcool – lors d'une scène, l'alcool que Devdas boit se transforme littéralement en larmes sur son visage –, le Gange, la pluie, et à la fin le sang, coulent à flot. Il faudrait pouvoir mettre en rapport la symbolique de l'eau à celle du feu, mais nous n'en avons pas la place ici.

PARO ET CHANDRAMUKHI

La femme vertueuse – la lune à laquelle Paro est sans cesse comparée – s'oppose à la courtisane – au soleil auquel Chandramukhi est identifiée. Cette symétrie existe aussi entre certaines séquences ; comparons deux d'entre elles : le mythe de Krishna et Radha, utilisé pour narrer l'acte amoureux entre Devdas et Paro, est repris par Chandramukhi lorsqu'elle danse pour la première fois devant Devdas. Dans ce passage, c'est elle qui s'identifie à Radha. Elle cite dans sa chanson des accessoires symboliques qu'elle-même ne porte ni n'utilise, mais qui jouaient un rôle dans la scène entre Devdas et Paro : la cruche, les bracelets. C'est Chandramukhi qui fait, en dansant, tinter ses bracelets de pieds, comme Paro aurait dû le faire à l'occasion de son

mariage avec Devdas.

Peut-être peut-on également faire un parallèle entre la blessure au front que Devdas inflige à Paro, et les coups de foulard, au front toujours, que Chandramukhi porte à Devdas. Malgré l'estime et l'affection que Parvati et Chandramukhi se porteront, le système des castes entravera leur amitié, comme il a empêché l'amour entre Devdas et Paro. Chandramukhi, que Devdas insulte et humilie copieusement durant une grande partie du film, deviendra pour lui tout ce que Devdas jugeait que, prostituée, elle ne pouvait être : une sœur, une mère, une amie – mais pas une épouse : la place, bien que vacante, restera réservée à Paro.



DE LA DANSE, DU CINÉMA ET DU MONDE

Il est sans doute impossible de préciser la véritable origine de la danse ou celle du chant. Disons plutôt que danse et chant comptent au rang des signes les plus anciens de notre humanité. Cependant, nous pouvons dire que depuis la Renaissance au moins, plus personne ne conteste que la danse occupe une dimension constitutive de l'édifice social. Ses fonctions sont multiples, souvent doubles, contradictoires. Artistique, rituelle, politique, sacrée, ou transitoire comme la mode, la danse peut avoir le bon ton et le raffinement qui sied au salon et mordre la poussière du trottoir. D'apparat, elle signe les bons usages et donne de la noblesse aux puissants. Populaire, ludique, compétitive et exhortatrice, elle recouvre, comme par exemple le hip hop, un enjeu de visibilité, un besoin d'affirmation identitaire (avant d'imprégner parfois d'autres aspects plus savants de la danse). Dans un cas comme dans l'autre, la danse précise une appartenance communautaire, avant de désigner un processus de sociabilisation voire d'institutionnalisation. Affaire de lieu, de place donc, souvent dans une étroite interaction avec la musique et le chant, la danse évolue, se transforme et s'adapte au contact des sociétés où elle s'origine, réajuste à travers les courants ses fonctions sociales.

Cette question du lieu, des territoires de la danse, constitue pour le cinéma un embrayeur narratif fécond. Outre le fait que danse et cinéma aient en partage ces affaires communes du corps et du mouvement comme ressources du spectaculaire, le cinéma sait habilement tirer profit de la façon dont la danse, cet autre langage, donne sens à notre présence dans le monde, donne vie à un personnage. De là où ils dansent, ceux qui dansent, parce qu'ils dansent, nous racontent aussi des histoires,

interagissent autrement avec le monde. En s'approchant des danseurs et de ce qui les entoure, le cinéma en profite pour réaffirmer encore son appétence pour la singularité de l'acte, vient au défi de ce qui n'est pas reproductible.

« Il n'y a qu'un seul monde » : dans cet ordre d'idée, comment entendre la phrase répétée par Johan van der Keuken dans l'exceptionnel *Œil au-dessus du puits* ? Le cinéaste le vérifie-t-il en se rendant au Kerala, en découvrant ce qui le sépare et le rapproche à la fois de la société qu'il rencontre ? Pointe-t-il en parallèle la difficulté qu'il y a de rendre compte de cette unicité du monde ou bien se réjouit d'appartenir à ce seul monde et d'éprouver qu'il a d'abord d'unique de faire co-habiter autant de diversité, d'hétérogénéité ? Dans cet état du sud de l'Inde, c'est d'abord, après l'argent, la place des deux universaux qui sont au rang de ses passions, la musique et la danse, qui sollicite l'attention du cinéaste hollandais. Si leur histoire et leur fonction diffèrent ici, c'est en repartant de ce qui lui est commun que van der Keuken évalue et s'émeut des différences. C'est aussi ce qui lui permet d'y prendre place, d'y relativiser sa vision, de s'identifier à un monde dont les valeurs, les structures, les pratiques et les rythmes sont *a priori* éloignés des siens.

Dans *Le Salon de musique*, le plus dostoïevskien des films de Satyajit Ray, l'amour de la musique et de la danse khatak a pris toute la place dans l'existence du noble Biswambhar Roy. Ultime représentant d'une aristocratie en fin de règne, pathétique et ruiné par sa passion, sa plus grande tragédie est de savoir reconnaître la grâce au mépris de toutes les richesses. Seule façon dans un monde en mutation d'entretenir encore, et avec un orgueil qui confine à l'idiotie, l'illusion de sa noblesse.

La danse et la musique sont aussi assimilables à des genres. Le cinéma en aura profité pour faire bon commerce des musiciens et danseuses, pour convoquer le peuple des *outsiders* qui font les ambiances noctambules et tapageuses. *Quartier interdit* de Emilio Fernández, *Grigris* de Mahamat Saleh Haroun, *Chico et Rita* de Fernando Trueba et Javier Mariscal nous invitent à considérer trois manières de jouer de la porosité entre danse, musique et genres cinématographiques. Faisant interférer les répertoires, les films bénéficient tous d'un infléchissement original du régime de représentation réaliste auquel leur scénario les limitait sans doute. Mieux, racontant des histoires d'amour, c'est sans doute le caractère précieux de ses rencontres du cinéma avec danse et chant que ces films nous proposent chacun à leur façon de célébrer.

L'ŒIL AU-DESSUS DU PUIT

JOHAN VAN DER KEUKEN

FICHE TECHNIQUE

DOCUMENTAIRE • PAYS-BAS & INDE • 1988
COULEUR • 1H34 • NÉERLANDAIS VOSTF

Photographie : Johan VAN DER KEUKEN

Montage : Johan VAN DER KEUKEN, Jan DOP

Son : Nosh VAN DER LELY

Distribution : Documentaire sur grand écran

Production : Fonds voor de Nederlandse Film, Interkerkelijk Omroep Nederland (IKON), West-deutscher Rundfunk (WDR)

SYNOPSIS

Johan van der Keuken filme au Kerala, en Inde, diverses situations d'enseignement ou d'apprentissage : les cours d'une école d'arts martiaux, de danse, de chant, une école védique, une scène de théâtre. En contrepoint, la circulation de l'argent à travers l'itinéraire d'un petit prêteur de campagne passant de village en village.

LOIN DE LA CARTE POSTALE

Johan van der Keuken est un voyageur, pas un touriste ; il est cinéaste du réel, non de l'imagerie. Et chaque voyage, du plus proche au plus lointain, porte le cinéaste à la recherche d'un poème. Sa caméra, subjective, ne saisit pas des clichés, mais au contraire met à l'épreuve la vivacité de son œil. Le cinéaste observe les pieds des passants (travelling d'accompagnement, raccords vifs), admire, devant un étal de légumes, leurs couleurs et leurs formes (plan fixe), puis l'un en particulier (zoom), il suit un paysage au rythme de sa marche (travelling latéral). L'œil du cinéaste parcourt les alentours, saisit une atmosphère, s'attarde sur un geste, revient brusquement sur un visage. On pense aux propos d'André Bazin sur la photographie (*Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, 1985) : « Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour. » Johan van der Keuken fait partie de ces cinéastes qui révèlent ce réel, qui *voient* ; Tati est de ceux-là, dans le domaine de la fiction. Un simple mouvement de caméra, un décadage soutenu, traduisent sa réflexion permanente sur l'exercice du regard. Johan van der Keuken n'est pas seulement témoin, en trouvant sa propre inscription dans le monde il se fait guide.

UN CINÉMA POLITIQUE

Certaines fois, le montage s'accélère, les plans ne durent plus que quelques

secondes : le sujet devient objet, Johan van der Keuken dénonce le regard touristique. Dans ce film à la démarche parfois lyrique, poétique, il introduit « une image de transgression, celle que l'on n'a pas le droit de filmer », explique-t-il, un « moment d'abyrne, impardonnable ». Cette image est partout présente en Inde, et il fallait la montrer. C'est celle, bien sûr, de cet homme tronc faisant la manche, couché sur le dos à même le sol, un bol sur le ventre. Cet homme l'a regardé, aussi l'a-t-il choisi. Dans les plans suivants, il filme les institutions censées prendre en charge cette misère : l'église, la police... Et au milieu de cette séquence, le plan d'un homme *plongeant la tête sous l'eau* ; représente-t-elle la sensation que le réalisateur projette des personnes qu'il filme ? celle du réalisateur lui-même ?

C'est cette transgression même qui interpelle le spectateur sur le rôle et l'éthique d'une image – « image juste » ou « juste une image » ? Le cinéaste témoigne combien *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) a été fondamental pour lui : « Cette nervosité du rythme – il coupe les scènes en plein milieu – était pour moi totalement nouvelle. Je me suis dit : maintenant, on va pouvoir faire du cinéma comme on veut. » Au diable la grammaire ? « Oui... il y a des règles, mais on les établit pour chaque film. » Cette liberté est intrinsèquement politique ; l'expérimentation est un acte politique. Certains ont critiqué son cinéma, estimant qu'il ne choisissait pas entre documentaire et recherche esthétique. C'est justement ce qui fait sa force et sa particularité ; ne pas dissocier l'un de l'autre est politique : c'est s'engager dans une manière de regarder et de penser le monde, de le sentir. D'une façon très différente d'un Chahine (*Silence... on tourne*), « il ne craint pas l'expérimentation, défie les limites

de son art et remet continuellement en question le rôle et l'action de l'image ou de leur succession ». (Gerdin Linthorst)

À travers les lieux où se rend le prêteur, et ses conversations, Johan van der Keuken filme la circulation de l'argent – il le fait de manière plus précise et ramassée deux ans auparavant dans *I Love \$*. Il interroge ainsi la manière dont (sur)vivent les petits paysans de cette région de l'Inde, et aborde ainsi des questions politiques, économiques, voire ethnographiques. Le cinéaste n'explicité pas, son travail n'est pas pédagogique, il fait confiance à son spectateur. Plusieurs thèmes sont abordés : les faibles ressources, la charge des familles, les avantages de la coopérative par rapport à l'usine... et un système qui semble fonctionner sur l'endettement. En quelques mots, quelques images, il est dit beaucoup sur ces populations.

Comme il est dit beaucoup également, à partir de quelques plans, sur la place des femmes dans la société : discussion sur la possibilité ou non pour elles d'apprendre un art martial – essentialisme –, regroupement des femmes dans l'espace clos du domicile devant une série télévisée – enfermement de la *ménagère*, l'obsession internationale des régies publicitaires.

UN CINÉMA MUSICAL ET CHORÉGRAPHIQUE

Johan van der Keuken est un fondu de jazz, genre musical qui influence fortement son travail cinématographique, soutenu par une collaboration de presque trente années avec le compositeur et musicien Willem Breuker.

Filmant avec curiosité ce qui l'entoure, Johan van der Keuken réagit aux

éléments qui entrent dans le cadre par surprise, comme un musicien répond à l'improvisation de ses partenaires. Cinéaste de l'altérité, il intègre l'Autre dans son parcours : alors les plans fixes font place au mouvement. Il essaie de réaliser un échange entre lui, observateur, et la chose observée. Cette altérité peut venir d'une personne : une façon de s'adresser à l'autre, un sourire, un geste de travail ; d'un objet : un outil de travail...

À l'instar d'une phrase musicale, sa caméra suit une mélodie : par exemple, lorsqu'un plan sur un arbre encadré par la voûte d'une porte suit le plan d'un collier de fleur, n'est-ce pas l'idée de la végétation et de la forme arrondie qui lient les deux plans ? La mélodie devient géographique. À la manière des surréalistes, Johan van der Keuken utilise l'association d'idées ou d'images pour voyager : cela peut être une forme, une couleur, une émotion (la pudeur : le cinéaste jette un voile sur la jeune femme), une matière (la corde en fibres de coco).



Le prêteur est l'un des thèmes du film : il nous guide à travers la topographie des séquences, disparaît, réapparaît, nous emmène d'un village à l'autre, d'un visage à l'autre, d'une mélodie à l'autre.

Dans la scène nocturne, on pense à la réflexion que le réalisateur mène autour de l'utilisation du son asynchrone, et de la liberté que cela lui offre ; il compare l'utilisation du son à la peinture, qui peut s'abstraire du cadrage, contrairement à la caméra. Dans cette scène, le spectateur, proche d'un auditeur radio, écoute un *paysage sonore*. Soudainement plongé dans le noir, il fait une expérience similaire à celle que l'on fait en fermant les yeux dans une salle de concert : les sons prennent un relief différent, leur perception change. Le son hors-champ aiguise la curiosité du spectateur.



LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE

Johan van der Keuken ne balaie pas l'espace, mais le construit avec les plans fixes, caméra à l'épaule : il capture de manière frontale, oblique... les éléments qui délimitent l'espace – la fixité permettant la respiration. Au montage, leur agencement compose un espace structuré par un point de vue. «La question de la représentation de l'espace est au cœur du cinéma de van der Keuken. "Il s'agit de montrer, écrivait-il, comment c'est, comment c'est d'être dans un espace donné, comme c'est d'être un espace donné." Dans tous ses films, l'espace n'est montré que peuplé. Il n'est ni beau, ni laid, ni aride, ni riche, il est avant tout vivant. C'est dire que la forme cinématographique, à travers le mouvement de la caméra (lent, heurté, rapide), la durée d'un plan et l'enchaînement des séquences, restitue à l'espace toutes ses dimensions, géographiques, historiques, sociales, économiques, humaines. C'est dire dès lors que la forme est politique. » (Christian Milovanoff, «Les gouttes de miel», *La Pensée de midi* n° 5-6)

Comme Ozu, au Japon, filme à hauteur de tatami, en Inde Johan van der Keuken filme souvent le sol, où beaucoup de choses se passent et s'observent : l'enseignement se reçoit assis par terre, l'écriture s'apprend sur le sable, des travailleurs exécutent leur tâche accroupis, des mendiants occupent le trottoir ou la rue ; de nombreux objets jonchent le sol.

Différents trajets rythment le film : d'objets ou de personnes, sur un pont ou un véhicule... Chaque fois, le cinéaste raconte une histoire. Une mystérieuse caisse sur le porte-bagage d'un vélo nous conduit au cinéma : on découvre la livraison des copies, le travail du projectionniste, les

conditions de projection. Le trajet d'ouvriers transportant les énormes pierres d'une digue nous racontent leur dures conditions de travail. Van der Keuken filme encore et encore leur va-et-vient, la répétition des heures qui font des jours, l'épuisement précoce, une tâche dont les ouvriers en viennent paradoxalement à souhaiter qu'elle ne finisse jamais : « si la mer les emporte, on aura à nouveau du travail ». Il oppose de manière implicite ces conditions de travail à une mécanisation retardée. Qu'il soit mouvement ininterrompu ou immobilité, le travail est exténuation comme celui de ces femmes accroupies écrasant des coques pour en faire de la fibre ne semble pas moins dur.

Johan van der Keuken nous entraîne avec lui au gré de ses déambulations, de ses sensations : de l'image d'un collier de fleurs, nous nous retrouvons devant l'entrée d'un bâtiment, dont l'entrée cintrée encadre un arbre – la forme et la plante – ; de là nous entrons dans la première école. C'est qu'ici, l'homme n'est pas séparé de la nature : il lui appartient encore.

LA TRANSMISSION

Johan van der Keuken explore l'histoire orale et l'enseignement des traditions. «Il filme les pratiques culturelles comme des situations de travail : autrement dit, en tant que circonstance banale d'une interaction entre individus. Son observation d'un cours de danse constitue en cela un exemple remarquable. La pratique culturelle relève ici d'une épreuve du corps, d'un exercice de langage. Il ne décrit pas la transmission d'un acquis, l'expression d'une identité culturelle. Dans *L'Œil au-dessus du puits*, la culture s'apparente à une expérience sociale, représentant les liens de contiguïté entre des individus qui partagent le même espace commun.» (*Pour une*

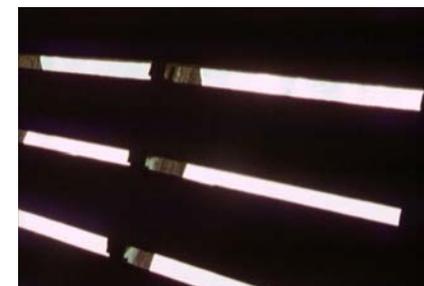
anthropologie filmée des interactions sociales, Christian Lallier) Filmer d'autres pratiques culturelles, les appréhender à travers l'expérience du cinéma, c'est, aussi distantes soient-elles, manifester la nécessité de les intégrer à sa propre expérience sensible du monde. Elles nous mettent à l'épreuve de nos propres hiérarchies et valeurs.

Ici, la grammaire cinématographique est la critique : petit à petit, le mouvement de tête des enfants devient mécanique, presque abstrait. Les interstices du store appellent une respiration. Plan sur ces lignes de lumière, zoom avant jusqu'à ce qu'on distingue le paysage à travers les lattes : on est dans l'œil du réalisateur ; travelling latéral : c'est l'enfant qui regarde au-dehors. On peut lire l'enfermement, la dureté du quotidien, l'enfance kidnappée. D'autres enfants regardent à travers les fentes d'un mur en bois : ceux qui aimeraient entrer dans la salle de cinéma ; ici aussi, même s'il est à l'extérieur, il y a enfermement : la pauvreté.



Si le film est influencé par la musique, il l'est aussi par la danse, lien entre toute chose dans ce film. Le cinéaste la filme directement dans des écoles de danse ou d'arts martiaux. Ces disciplines entrent en correspondance avec les séquences relevant moins directement de la danse, mais où le corps effectue des mouvements et des déplacements qui relèvent de la chorégraphie : les corps au travail, l'écriture sur le sable, le lancer du filet de pêche. La caméra danse en suivant les pas des marcheurs qui esquissent des *lignes*, marquent des *silences*, et va jusqu'à dessiner dans l'espace les mêmes mouvements que les élèves de l'école d'arts martiaux. Le mouvement est-il l'essence du voyage ?

L'oralité devient source de chorégraphie : à l'école védique, le mouvement de la tête des enfants devient chorégraphie comme celui des athlètes d'arts martiaux. Filmant les danseuses, Johan van der Keuken adopte deux attitudes : parfois il intervient, créant des formes à partir de leurs corps et de l'angle de prise de vue, ajoutant de la



chorégraphie à la chorégraphie ; à d'autres moments, il pose sa caméra et la danseuse, au fil de ses mouvements, inscrit sa danse dans le cadre.

UN SEUL MONDE

Alors qu'une fillette se prépare à aller à l'école, chacun de ses gestes, et ceux de sa mère, semblent réglés comme du papier à musique. Les rapports entre les êtres donnent en général cette impression : peu de spontanéité. Dans une société figée par les traditions et les rituels, par le système des castes, la personnalité semble dissimulée : sous le sourire figé de cette femme qui vend des fibres de noix de coco, sous le masque de cet acteur de théâtre.



En regardant l'interprétation de l'agonie que donne cet acteur, on peut penser à celle de Peter Sellers, aussi interminable mais si revigorante, au début de *The Party* (Blake Edwards, États-Unis, 1968). Si l'on peut représenter l'agonie d'une infinité de façons, de cet acteur indien à Peter Sellers – qui joue dans *The Party* le rôle

d'un acteur indien – il n'y a qu'« un monde, un seul », et une seule fin.

On ne peut que suivre cette ligne en spirale que le cinéaste filme, gravée dans un mur : impossible d'en dévier. « Cela se passe dans le seul monde que nous avons. Et je suis là et je le vois, comme dans un rêve. » La discontinuité narrative, le rythme irrégulier des plans mettent en image l'onirique et sa réalité. Johan van der Keuken filme un monde et un rêve indissociables, car il n'y a pas d'autre monde que celui que nous habitons. Il clôt son film par deux plans fixes : les barreaux d'une fenêtre, puis un mur. La toute première séquence en était déjà une métaphore : plan d'un arbre aux branches nues sous un pâle soleil d'hiver, monté comme un disque rayé. Infinies modulations de la voix et mimiques du visage de ce professeur de chant, dernier personnage du film, mais il n'y a qu'« un monde, un seul ». Et c'est aussi le nôtre.

LE SALON DE MUSIQUE (JALSAGHAR)

SATYAJIT RAY

FICHE TECHNIQUE

FICTION • INDE • 1958 • N&B • 1H40
BENGALI VOSTF

Avec : Chhabi BISWAS, Padma DEVI, Pinaki SEN GUPTA, Gangadapa BOSE ...

Scénario : Satyajit RAY d'après le conte Jalsaghar de Tarashankar BARNEJEE

Photographie : Subrata MITRA

Musique : Ustad VILAYAT KHAN

Distribution : Films sans frontières

Production : Arora

SYNOPSIS

Le Bengale dans les années 20. Biswanbhar Roy, aristocrate et grand propriétaire terrien du Bengale a passé l'essentiel de sa vie à assouvir sa passion pour les fêtes musicales, les concerts donnés dans le salon de musique de son palais, devant un public d'amis, par des musiciens, des chanteurs, des danseuses. Cette passion, son désintérêt pour la gestion de son domaine l'ont ruiné, alors que dans le même temps son voisin Mahim Ganguli, nouveau riche, venu d'une autre province, prospère et cherche à rivaliser avec lui en créant son propre salon de musique. Après la mort accidentelle de sa femme et de son fils, Roy s'enfonce peu à peu dans une contemplation passive et nostalgique, il a fermé son salon de musique. Quatre ans plus tard, il le rouvre pour un dernier concert : il y engloutira ses toutes dernières ressources, mais le spectacle lui procurera le plaisir de l'art et celui d'humilier Ganguli.

• À VOIR, À LIRE

Le Guépard, Luchino Visconti, Italie & France, 1963

La Cerisaie, Anton Tchekhov, 1904

LA FIN D'UN MONDE

S. Ray situe son film dans la classe aristocratique des zamindars, riches propriétaires terriens qui ont exercé un pouvoir quasi féodal jusqu'à l'indépendance de l'Inde en 1947. Souvent protecteurs des arts, les zamindars ont été incapables de s'adapter aux bouleversements sociaux du XX^e siècle. « Mon personnage est un imbécile, témoigne S. Ray. Il ne comprend pas que le féodalisme s'écroule, que lui et sa classe vont être balayés. Cet homme qui croit à son devenir et à la permanence de sa culture est pour moi une figure pathétique. » « Ray a toujours préféré l'histoire intime à l'épique majestueux, analyse Salman Rushdie. Il est par excellence le poète à l'échelle humaine. » Cette intimité, S. Ray la filme dans un paysage horizontal, plat, qui figure un temps suspendu. Les scènes de contemplation, les conversations avec sa femme ou ses domestiques, racontent le bouleversement d'un certain ordre du monde. Biswanbhar Roy incarne cette aristocratie héréditaire, mise en péril par la montée d'une classe qui n'a « pas de pedigree, [s'est] fait[e] [elle]-même. » Lui et son voisin Mahim Ganguli, fils d'usurier, vont livrer un combat, l'un pour garder le pouvoir, l'autre pour le prendre. Ce duel s'engagera symboliquement à travers des objets, le langage, la manière dont se gagne l'argent, et surtout sur le terrain des arts. L'avènement de Ganguli, inéluctable, ne pourra se faire sans la mort de Roy. Déjà, Ganguli ne se soumet plus tout à fait : « Vous êtes le maître et nous sommes les... » ; il ne terminera pas sa phrase. Cette mort annoncée de l'aristocratie est symbolisée dès le premier plan, sur lequel se déroule le générique : un lustre, au milieu de l'écran noir, se balance lentement, éclaire faiblement. Fondu enchaîné sur le visage de Roy filmé en gros plan, le silence fait place à la

musique qui s'était intensifiée au fur et à mesure du générique : seule sa lente respiration, semblable au doux branle du lustre, indique qu'il est encore en vie. Travelling arrière, le champ s'élargit pour laisser voir une immense terrasse déserte, puis un peu plus tard un contre-champ dévoile un paysage désolé et plat, prolongé par une autre étendue, le fleuve. Sorte d'état des lieux : du haut de sa terrasse, Roy ne domine plus le monde, il s'éteint lentement, comme les bougies qui éclairent son palais.



Ganguli inspire à Roy autant de mépris, dû à son statut social, que de dégoût pour la grossièreté dont il fait constamment preuve. Chaque geste, même subtil, permet à Roy de rétablir le pouvoir, d'assujettir Ganguli : le faire attendre avant de le recevoir, lui faire boire le verre qui lui a été servi alors qu'il s'apprête, déjà debout, à prendre congé... Si Ganguli rend à Roy les hommages dus à son rang, il ne connaît pas les codes propres à l'aristocratie ; il a pourtant besoin de les imiter pour s'élever socialement, mais ne les maîtrise pas. Il construit une maison plus « moderne » ; mais elle n'est pas prestigieuse : elle n'a ni « salon de musique,

[ni] fontaine, [ni] jardin, [ni] temple », rien qui se rapporte aux arts d'agrément et au raffinement. Il achète des meubles anglais, quand Roy se fait un honneur de servir ses hôtes avec un plateau d'argent. Il a une voiture, et non pas un « vieil éléphant », comme il qualifie celui de son voisin ; mais les passants saluent l'éléphant et jettent des pierres sur la voiture. L'histoire est en marche, inéluctable, mais les passants sont en retard, conservateurs et même réactionnaires. Il est fils d'usurier, lorsque Roy prêtait aux pauvres sans intérêt et ne réclamait jamais les arriérés de ses fermages. Au concert, il a en main sa bourse, Roy un collier de fleurs.

LES ARTS, INSTRUMENTS DE REPRÉSENTATION ET DE DOMINATION

Le cœur du pouvoir, à la fois géographique, matériel et symbolique, c'est le salon de musique. Les spectacles que Roy y organise sont un moyen d'affirmer son pouvoir. C'est aussi celui de soutenir les arts et de partager le plaisir avec ses pairs, de l'offrir à ses vassaux voisins – c'est son identité, confondue avec sa fonction. C'est également dans cette pièce qu'il décide d'accueillir Ganguli la première fois qu'il le reçoit ; celui-ci en fera construire un dans sa propre demeure – au fur et à mesure que le zamindar s'appauvrit, Ganguli s'enrichit. Cette musique-là est un instrument de domination sociale : « Il faut bien dépenser, explique Roy à sa femme. Puis-je lésiner pour l'initiation sacrée de mon fils unique ? Mon prestige en dépend. »

Ganguli va tenter à deux reprises de rivaliser avec Roy en donnant à son tour des spectacles. Chaque fois, Roy va saborder l'affaire : apprenant que Ganguli organise une fête, il lui coupe l'herbe sous le pied

en faisant de même. Ganguli est obligé, pour respecter la hiérarchie des castes, d'y assister, donc d'annuler la sienne. La première soirée marque cependant les prémices de la mort de Roy : sa femme et son fils, rentrant de voyage à sa demande pour assister à la fête, se noient dans le fleuve. Il n'a alors plus de descendance, non seulement biologique, mais également culturelle car son fils avait « hérité de cette folle passion. »

Quelques années plus tard, Ganguli fait une seconde tentative. Sûr de son coup, il choisit « le meilleur tambour » et la danseuse Krishnabai car « tout le monde en parle ». « Qui pourrait l'apprécier comme nous ? », demande-t-il à Roy qu'il invite au concert pour « honorer [s]a maison ». Mais cette danse que va danser Krishnabai, « qu'on appelle... kathak... », pourtant si célèbre en Inde, il ne la connaît pas. Alors, comment ose-t-il, lui qui fait jouer par une fanfare la « Marche du colonel Bogey » (*Le Pont de la Rivière Kwai*, David Lean, Royaume-Uni et États-Unis, 1957) pour l'initiation de son fils, lui qui se cure le nez et s'agite pendant les concerts, lui qui est surpris lorsqu'un serviteur bénit rituellement les invités avant le concert, comment ose-t-il se comparer à Roy ? Roy commence par refuser l'invitation : ne pas se rendre à la fête de Ganguli est déjà une façon de déclasser son voisin. Roy retourne à son salon de musique. Alors qu'il y entre, la caméra le filme de loin, en plongée, et il apparaît petit et perdu dans cette pièce inoccupée depuis longtemps. Puis la caméra se rapproche au fur et à mesure qu'il se réapproprie le lieu : il fait tinter le lustre, comme on ferait sonner les cordes d'un instrument. Tout d'un coup, le lieu bruisse des mille échos des musiques et des voix qu'il y a entendus. La caméra devient subjective, elle embrasse le point de vue de Roy dont le regard caresse les objets : elle se promène dans la pièce,

glisse d'un objet à l'autre, s'arrête parfois sur certains, et chacun d'entre eux fait remonter un souvenir.



Soudain, il aperçoit son reflet dans la glace poussiéreuse : il est à l'image du lieu, vieux et abandonné de tous. C'est ce qui le décide à inviter les artistes dont Ganguli lui a parlé : « Il me faut Krishnabai », proclame Roy, au grand désespoir de son intendant, car les caisses sont vides. Roy l'obtient, au détriment de Ganguli : « Êtes-vous satisfait ? » lui demandera celui-ci, mortifié. Ce n'est que vers la fin du spectacle, à la vue de la prodigieuse virtuosité des pieds de la danseuse, qu'un froncement de sourcils de l'un, puis de l'autre, fait comprendre au spectateur qu'ils sont saisis par l'émotion. Cet abandon ne dure pas ; Ganguli, subjugué par l'art – peut-être pour la première fois de sa vie – ou la virtuosité, en oublie le respect qu'il doit à son hôte et veut faire le premier don. C'est l'occasion pour Roy d'humilier une nouvelle fois son voisin en le rappelant à l'ordre. Roy semble alors avoir retrouvé une seconde jeunesse : il a abandonné sa

canne. Ce concert est pourtant le chant du cygne. À l'aube, ivre, il voit avec angoisse les bougies des chandeliers s'éteindre. À l'écran, son visage disparaît dans l'ombre au fur et à mesure que les bougies sont consumées. Déjà, attendant le retour de sa femme et de son fils, Roy voyait un mauvais présage dans les lustres qui se balançaient et faiblissaient à cause de l'orage. Ananta, son domestique, tente de le rassurer : le soleil se lève ! Mais, il le comprend, ce n'est plus pour lui. Il a vidé son dernier coffre, il ne pourra plus neutraliser son rival. Ce dernier concert a ébloui tout le monde – il a même ému, semble-t-il, Ganguli lui-même – ; ne serait-ce pas une fin honorable ?

Au début de cette séquence, alors qu'il contemple les tableaux de ses ancêtres, le personnage est filmé sur un axe horizontal, ce qui l'inscrit dans une sorte d'égalité avec ses ascendants, et à distance, ce qui lui attribue un certain espace. Lui-même a son portrait dans le miroir. Mais alors qu'il salue sa propre noblesse à travers ses ancêtres dans une invocation et un geste shakespeariens, il découvre une énorme araignée sur l'un d'entre eux – un insecte s'était noyé dans son verre le soir où sa femme et son fils sont morts. Cette famille est déjà grignotée par les vers, ils ne seront bientôt plus que poussière, eux dont le palais est envahi par les chauves-souris. À la fin de la séquence, alors qu'il regarde de nouveau l'un de ces tableaux, il est d'abord assis par terre et doit davantage encore lever le regard pour l'atteindre des yeux. Puis il se lève, mais la caméra le saisit en contre-plongée, en plan rapproché, ce qui a pour effet de l'écraser en bas du tableau – il avait déjà été filmé en contre-plongée alors qu'il prenait conscience de la mort de son fils.



Sa chute a beau être un accident dû à l'ivresse, on peut y voir une fuite, qui prend la forme d'un suicide. Un suicide qui a de la classe : immaculé sur son cheval blanc lancé à vive allure – ce cheval appartient à ce patrimoine qui fait sa fierté –, au milieu de ce paysage désertique où il n'est presque plus qu'un mirage. Sur ces terres alluviales dont Ganguli a voulu lui acheter les droits d'exploitation, Roy chutera au pied d'une barque, rappel du naufrage de sa femme et de son fils sur ce même fleuve, qui peu à peu a gagné sur les terres fertiles.

L'UTILISATION DES SCÈNES MUSICALES

S. Ray a choisi ce roman pour l'adapter au cinéma car il avait besoin d'un succès commercial, ce qui en Inde est indissociable de l'intégration de séquences chantées et dansées. Le roman offrait cette possibilité. Mais l'utilisation très réaliste qu'en fait S. Ray ne correspond pas aux conventions cinématographiques du cinéma hindi – son film est d'ailleurs bengali.

Contrairement au cinéma de Bollywood – *Devdas* est à ce titre un exemple parfait –, les séquences musicales du *Salon de musique* ne font pas progresser l'action. Elles ne remplacent pas une scène d'action ou un dialogue, elles sont une pause dans le processus narratif. Elles renseignent éventuellement sur les personnages, à travers les émotions que le spectateur lit, ou non, sur les visages de l'auditoire. La musique et la danse sont là pour le plaisir : celui du spectateur, et celui du personnage. A *contrario*, lorsque Salinas danse dans *Le Guépard*, son plaisir n'est pas le plaisir érotique du spectateur raffiné mais le plaisir érotique de l'homme d'action, un homme de chair, bien vivant. S. Ray a aussi, simplement, voulu fixer de manière pérenne ces danses et ces chants : « Nos compositeurs classiques avaient une connaissance profonde de leur art. Le nouveau riche invite les mêmes musiciens, mais sans les apprécier. Avec la disparition du féodalisme, cette culture meurt aussi. J'ai tourné *Le Salon de musique* pour préserver la trace d'un art que je savais menacé. » C'est la musique qui, pour une bonne part, donne sa vie sonore au film. C'est elle qui, dans la première séquence, sort Roy de sa torpeur – Ananta, visiblement déçu, n'obtient pas le même effet en lui annonçant l'arrivée du printemps et en lui proposant des muchkundras –, puis sert de fil conducteur avec le long flash-back qui suit.

Mais les champs sonores (*in et off*) sont importants dans *Le Salon de musique*. Il rattache Roy au monde qui l'entoure. Sans les bruits et la musique venus de chez Ganguli, Roy semblerait habiter une île déserte, sur laquelle viendraient occasionnellement assister aux cérémonies et aux fêtes les habitants et seigneurs voisins. Les signes du reste de l'humanité lui parviennent principalement par Ganguli, dont la classe qu'il représente accapare

l'espace petit à petit : Ganguli, Ganguli et sa voiture, Ganguli et sa musique, Ganguli et son groupe électrogène. Au début du film, alors que Roy s'offre pour lui seul le récital d'un musicien, son plaisir est gâché par le bruit du groupe électrogène ; le musicien en joue une fausse note. En réponse à la question de son maître, la remarque d'Ananta montre bien l'utilité de la machine, qui fait briller au sens propre comme au figuré : « de la terrasse, on voit la lumière » et, continue-t-il, « on dit aussi qu'il a acheté des meubles anglais. » Roy « livre ses derniers combats pour maintenir l'éclairage naturel ou à la bougie contre l'électricité, et l'art de la musique et du chant contre le bruit perpétuel du générateur qui pollue un espace sonore jusque-là vierge de mécanique. » (« Sur la piste d'une erreur », Marc Vernet, in: *Cinémathèque* n° 18) Roy ne sait plus rien du monde extérieur, ne s'y intéresse plus, c'est ce qui le perdra. « Quel mois sommes-nous ? », demande-t-il à Ananta dans la première séquence, dénotant à la fois l'oisiveté de sa classe et son désintérêt pour le monde qui l'entoure. Et lorsque le serviteur lui a donné la réponse, il continue : « Est-ce le printemps ? » Les noms eux-mêmes ne renvoient plus à des réalités tangibles, Roy est dans l'artifice pur.

QUARTIER INTERDIT

(VÍCTIMAS DEL PECADO)

EMILIO FERNÁNDEZ

FICHE TECHNIQUE

FICTION • MEXIQUE • 1951 • N&B • 1H25
FRANÇAIS ET ESPAGNOL VOSTF

Avec : Ninón SEVILLA, Rita MONTANER, Tito JUNCO...

Scénario : Emilio FERNÁNDEZ, Mauricio MAGDALENO

Photographie : Gabriel FIGUEROA

Montage : Gloria SCHOEMANN

Musique : Antonio DÍAZ CONDE

Distribution : Filmothèque de l'Université nationale autonome de Mexico

Production : Cinematográfica Calderón S.A.

SYNOPSIS

La danseuse Violeta recueille le bébé de sa collègue Rosa, qui l'a abandonné sous la pression de son souteneur et amant Rodolfo. Violeta est congédiée, elle se prostitue afin d'élever l'enfant. Suite à une altercation avec Violeta, Rodolfo est jeté en prison. Santiago, un ancien associé de Rodolfo, engage Violeta dans son cabaret ; il l'épouse. À sa sortie, Rodolfo tue Santiago et enlève son fils. Violeta tue Rodolfo pour reprendre son fils, elle est condamnée à la prison. Une fois libérée, elle part avec Juanito, son fils, vers une nouvelle vie.

• À VOIR, À LIRE

Femmes marquées, Lloyd Bacon & Michael Curtiz, États-Unis, 1937

LE MÉLODRAME DE CABARET

La matrice narrative du mélodrame est fondée sur «la mise en œuvre de sentiments exacerbés tant chez les personnages que chez les spectateurs, aux multiples péripéties et aux rebondissements haletants. [...] Peuplé de danseuses de rumba au sang chaud et au cœur tendre, qui en sont les héroïnes sulfureuses, le mélodrame de cabaret s'enracine dans les traditions génériques du cinéma mexicain, retravaillées par l'apport cubain à travers la musique, la danse, les paysages et les cabarets. Il façonne des personnages féminins originaux, introduisant des représentations inédites de danseuses et de femmes fatales qui luttent pour leur autonomie, et jouissent d'une grande liberté dans leur rapport avec leur corps.» (Julie Amiot-Guillouet) *Quartier interdit* s'inscrit pleinement dans ce genre cinématographique.

Emilio Fernández y invite des artistes célèbres : Pedro Vargas (Mexicain), Pérez Prado et Rita Montaner (Cubains) s'y produisent sous leurs vrais noms. Il incorpore dans la fiction la complicité bien réelle entre Ninón Sevilla et Rita Montaner, deux artistes à l'érotisme expressif et assumé – Montaner, dans l'une des chansons, guide son amant pour atteindre l'orgasme. Le réalisateur leur prête un tempérament bien trempé ; Violeta recueillera le bébé, la seconde quittera son travail après avoir dénoncé en public l'attitude de Don Gonzalo, le patron du Changóo, qui refuse la présence de l'enfant au cabaret.

RÉALISME ET MORALE

Ces éléments s'inscrivent dans un matériau réaliste plus large : sans se tourner vers un matériau documentaire pour autant, Emilio Fernández utilise des éléments du réel pour camper son film, qu'il tourne

dans le quartier de Nonoalco, connu pour sa pauvreté et sa criminalité. Emilio Fernández est un membre actif d'un cinéma mexicain nationaliste et populaire, qui fait de la Révolution comme des danses de cabarets des mythologies pour le public. Dans des mélodrames à l'ambition moralisatrice, il célèbre les Indiens et le monde rural ou dénonce l'injustice sociale et la brutalité des hommes (cf. *Enamorada*, 1946 – F3C 2014).

Le dénouement du film est édifiant. Dans la scène du parloir, un long travelling latéral raconte l'isolement de Violeta et son fils, abandonnés de tous, même par la justice : tout au bout d'une longue salle, presque assiégés contre le mur, ils sont seuls au monde, alors que les visiteurs viennent en famille voir les prisonniers. L'utilisation, pour filmer leur conversation, du champ / contre-champ, les barreaux toujours au premier plan devant le personnage, renforce le poids de leur séparation. Le jour des visites suivant, c'est la Fête des mères ; Juanito ne vient pas. Le recours au monologue intérieur montre Violeta seule et sans force. Alors le film devient emphatique et sentencieux à l'envi : les plongées et contre-plongées s'enchaînent, les gros plans se multiplient, les mouvements ralentissent, jusqu'à la voix-off presque surnaturelle qui, dans le dernier plan, incarne la voix de la justice telle qu'elle devrait être – paternaliste ? –, et la règle morale que chacun doit suivre.



UN FILM DE FEMMES

Quartier interdit rend compte d'un monde où les femmes n'ont pas voix au chapitre. Elles sont objet de plaisir ou de décoration, comme celles qui accompagnent le chanteur Pedro Vargas. La domination masculine est incarnée par le personnage brutal et sans valeur de Rodolfo, obsédé par l'argent et par son image (chez le coiffeur, en entreprenant Violeta, à l'entrée de la prison...). Devant Violeta qui danse, il ne pense qu'à ce qu'elle gagne en plus par rapport aux simples prostituées, et ne perçoit pas le plaisir qu'elle éprouve à danser ; ce sont ces mêmes prostituées qui lui font remarquer que «c'est une artiste». Dans la scène où il danse avec Raquel, dont il est le proxénète, il est au centre du cadre, au premier plan, Raquel tourne autour de lui et le valorise. L'humour présent dans le film sert essentiellement à se moquer de lui. Alors qu'il règne sur ses prostituées comme un pacha – il faut le voir trôner sur la rambarde au premier étage du cabaret –, Santiago, pour montrer son prestige, se fait accompagner par un groupe de musiciens.





Les hommes n'ont aucune pitié. Rodolfo, après avoir obtenu de Rosa qu'elle jette son bébé à la poubelle, abat froidement une caissière par derrière pour voler la recette. Don Gonzalo demande au videur de sortir Rosa, venue supplier Rodolfo de reconnaître l'enfant. Et lorsque Violeta revient avec le bébé, il s'emporte : « Tout ce que je veux, c'est que ce bébé disparaisse. » Violeta est alors filmée en plongée, écrasée par le pouvoir des hommes. « Que pouvais-je faire, demande-t-elle ? Je l'ai recueilli dans la rue, il avait froid et faim. » ; Don Gonzalo « [n'est] pas Salomon », mais Violeta presque une madone, elle qui devient mère sans avoir couché avec le père.



Si Santiago nous apparaît plus charitable, Carmen et Prieta, les deux nouvelles collègues de Violeta à La Maquina Loca [La locomotive folle], le cabaret de Santiago, s'étonnent de l'accueil qu'il réserve à Violeta et son fils : « C'est drôle, lui que jamais rien ne touche ... ! »

Violeta se conforme à ces règles – elle n'a pas le choix –, tout en essayant de rester au plus près de ses valeurs : si elle sait que, du fait de son métier, elle n'a « pas le droit d'avoir d'enfant », c'est elle la première qui aide financièrement Rosa, et ainsi donne l'exemple. Mais, lorsqu'il s'agit d'abandonner un bébé dans une poubelle, cela dépasse ses capacités d'abnégation morale et heurte sa sensibilité.

Ce sont les hommes qui détiennent le pouvoir, et Violeta ne cesse de devoir les remercier. Dans la première séquence, elle remercie Don Gonzalo de lui avoir laissé sa chance, alors que celui-ci veut seulement « obtenir quelque chose de bon de chacune des chiennes du Changóo. » Plus tard, elle remercie le juge, qui ne fait pourtant que rendre justice ; mais elle sait qu'elle a affaire à une justice phallocrate et de classe – elle sera plus tard emprisonnée pour « avoir libéré le monde d'un hors-la-loi ». Enfin, elle remercie Don Santiago de lui proposer du travail – ce sont les hommes qui donnent, ou non, du travail aux femmes.

Carmen et Prieta accueillent Violeta avec une réelle générosité. C'est dans l'union que les femmes tentent de contrebalancer le pouvoir des hommes : Violeta et Rita contre Don Gonzalo pour sauver le bébé, Violeta et quelques collègues pour aider Rosa, les collègues prostituées de Violeta pour la sauver des coups de Rodolfo – on pense à Grigris sauvé par des femmes – puis le dénoncer à la police.

Si le film associe la solitude de Rosa et celle de Violeta portant le bébé, le cinéaste oppose l'aliénation de la première à l'indépendance de la seconde. Toutes deux sont filmées en angle plat, seules face au groupe, mais Rosa baisse la tête face à une foule filmée à même hauteur qu'elle, alors que Violeta la domine, symbole de sa supériorité morale. L'homme qu'elle vient trouver ne la rejettera pas.



L'attitude de Rosa fait penser à celle de Malak, dans *Silence... on tourne*, qui dit à son amant : « Je ferai tout ce que tu veux pourvu que tu sois heureux. Dis-moi de sauter par la fenêtre, et je te jure que je le fais. » Si Violeta connaît un amour similaire, c'est pour son fils qui, alors qu'elle est en prison, cherche désespérément sa présence et sa protection sous une statue hyperbolique. Son statut de mère la sauve de la prostitution : c'est parce qu'il voit l'enfant que Santiago ne consomme pas la passe et lui propose son aide. Juanito, d'abord adopté par Violeta, puis par Santiago, rendra visite à sa mère en prison chaque dimanche, comme elle et Santiago venaient le chercher à l'internat chaque dimanche – « dimanche prochain », répète le film, tendu vers un avenir meilleur. Juanito incarne cet avenir, lui qui est le premier de sa classe. Une image l'indique clairement : frappé par son père biologique, il est à terre ; sa mère entre, tue Rodolfo, Juanito se relève d'entre les jambes de son père étendu mort. Il paraît comme une âme s'échappant du corps, il sera l'homme – mâle – nouveau.



NINÓN SEVILLA, DANSEUSE ENVOÛTANTE

Les mélodrames mexicains intercalent souvent des numéros musicaux, parfois directement liés à l'intrigue, parfois non, procurant simplement un apaisement de la tension émotionnelle. Dans *Quartier interdit*, les deux fonctions s'entremêlent chaque fois. Si chacune a un rôle dans la progression du récit, ces scènes s'étirent, se déploient : le plaisir que l'actrice Ninón Sevilla prend à danser est tel qu'il semble que tout le monde, du réalisateur au spectateur, s'abandonne en la voyant. Violeta danseuse joue : avec son corps, avec les musiciens, avec son public. Elle ne se vend pas, elle est dans un rapport au désir plus riche, plus complexe. François Truffaut disait que tout en *Ninón Sevilla*, de son regard à sa bouche, était un défi aux moralités – bourgeoises, catholiques... La caméra accompagne la vitalité de Ninón Sevilla en changeant régulièrement d'axe et d'échelle de plan, mais jamais elle ne prend le pas sur la danseuse, toujours mise en valeur.

Les séquences de danse sont des moments pivots dans le film – la seconde danse dans une moindre mesure. La première, qui ouvre presque le film, présente le personnage de Violeta : si elle travaille dans les mêmes lieux que les entraîneuses et les prostituées, elle est une danseuse. La troisième et la quatrième sont fondamentales : c'est en la voyant danser que Santiago tombe

vraiment amoureux de Violeta – troisième danse, basculement du récit –, c'est pendant qu'elle danse que Rodolfo réapparaît après sa sortie de prison – quatrième danse, point d'acmé de la tension narrative.



Pour filmer le coup de foudre, le cinéaste recourt à plusieurs outils de la grammaire cinématographique. Le montage alterné (séries d'images qui ont une liaison de simultanéité temporelle entre elles) met en évidence l'effet de cette danse sur Santiago. Le fondu au noir – alors qu'est privilégié dans le film le fondu enchaîné –, qui se fait sur le visage de Santiago, souligne la force du coup de foudre. L'ellipse imprime son caractère définitif : dans le plan suivant, tous deux baptisent l'enfant – c'est le début d'une courte série de scènes diurnes. Notons à cette occasion l'utilisation dramatique que fait le cinéaste de la conjugaison du fondu et de l'ellipse dans le film, par exemple lorsque Violeta réalise que si son fils fête ses six ans, alors Rodolfo va sortir de prison : le visage angoissé de Violeta fait place à la silhouette noire de Rodolfo franchissant les grilles. Ajoutons que les chansons sont davantage

illustratives : celle de Rita Montaner a pour fonction de caractériser une ambiance, celle de Pedro Vargas est l'image musicale d'une situation tragique : sa mélodie souligne le désespoir de Rosa, ses paroles ont pour rôle de la consoler. Pour accentuer l'émotion, la caméra vient filmer au plus près les visages et les mains vibrantes des violonistes.

INFLUENCE DU FILM NOIR

Gabriel Figueroa, qui travaille régulièrement avec Luis Buñuel et dont l'influence s'étend jusqu'à Hollywood, est le directeur de la photographie de *Quartier interdit*. La manière dont il filme les bas-fonds de la ville rappelle l'esthétique du film noir. Prenons quelques exemples. L'éclairage contrasté entre l'ombre et la lumière accentue le caractère dramatique du film. Les angles de prise de vues exacerbent l'émotion chez le spectateur : lorsque Violeta va chercher le bébé, la caméra est placée du côté de l'enfant, de ce fait Violeta court vers la caméra, vers l'objectif ; le camion poubelle est au premier plan, et la question de savoir si elle va arriver à temps pour sauver le bébé se fait plus pressante. Le film se passe principalement de nuit, dans des cabarets dont le confinement symbolise une condition dont il est difficile de sortir, pour les femmes comme pour les hommes, patrons et clients. Les quelques scènes en extérieur se déroulent dans des rues sordides : celles où marchent Rosa, puis Violeta le bébé dans les bras, celle où Violeta se prostitue.

Mais contrairement au film noir, pas de pessimisme ici : l'enfant rédempteur est un garçon – tout au long du film chacun s'en inquiète –, et malgré la mort de Santiago, le film se termine par la promesse d'une vie nouvelle.

GRIGRIS

MAHAMAT-SALEH HAROUN

FICHE TECHNIQUE

FICTION • TCHAD & FRANCE • 2013 • COULEUR
1H41 • FRANÇAIS & ARABE VOSTF

Avec : Souleymane DEME, Anaïs MONORY, Cyril GUEI...

Scénario : Mahamat-Saleh HAROUN

Photographie : Antoine HEBERLE

Montage : Marie-Hélène DOZO

Musique : Wasis DIOP

Distribution : Les Films du Losange

Production : Pili Films, Goï Goï Productions,
France 3 Cinéma

SYNOPSIS

Alors que sa jambe paralysée devrait l'exclure de tout, Grigris, 25 ans, se rêve en danseur. Un défi. Mais son rêve, qu'il met en pratique le soir dans un bar du quartier, se brise lorsque son oncle tombe gravement malade. Pour le sauver, il décide de travailler pour des trafiquants d'essence...

MÉLANGE DES GENRES : DOCUMENTAIRE ET FILM NOIR

À l'origine du projet, Mahamat-Saleh Haroun veut réaliser un film noir sur le trafic d'essence entre le Cameroun et le Tchad via le Chari, le fleuve frontière. Mais le réalisateur est insatisfait du scénario, qui lui apparaît comme un énième film de genre, sans originalité si ce n'est la toile de fond tchadienne. Lors d'un spectacle, il découvre le danseur Souleymane Dédé, handicapé de la jambe suite à une erreur médicale. Il imagine alors le personnage de Grigris : introduire la danse permet à Mahamat-Saleh Haroun de faire éclater les codes du film noir. *Grigris* a donc eu, en quelque sorte, deux naissances, chacune le rattachant au réel :

– Le trafic d'essence : le réalisme social du film noir a parfois une fonction quasi-documentaire. Le milieu des trafiquants d'essence intéresse Mahamat-Saleh Haroun socialement et esthétiquement. Il veut décrire « la réalité du travail, dans les égouts par exemple, sans la styliser pour donner à sentir qu'il ne s'agit pas de mise en scène ou de cinéma, mais que c'est presque de l'ordre du documentaire. » Certains acteurs sont de vrais trafiquants.

– Souleymane Dédé garde son nom dans le film : « Très vite, explique le réalisateur, le scénario m'a semblé convaincant parce qu'il avait une portée documentaire autour de Souleymane Dédé. Pour autant, [...] je ne voulais pas en savoir trop sur son passé pour laisser place à la fiction. En général, j'aime bien partir d'une matière documentaire pour aller vers l'imaginaire qui est le lieu de tous les questionnements et de toutes les perspectives. »

La prostitution est également abordée sous cet angle. Mahamat-Saleh Haroun explique dans une interview qu'à N'Djamena, elle est stimulée par la présence d'une base militaire française – sur cette thématique comme

sur celle de la danse, voir également *Beau Travail* (Claire Denis, France, 1999). Même si Moussa, tchadien, dit à Grigris que «des filles comme ça, elles sont passées partout, que même [lui l'a] testée», Mimi semble principalement travailler avec des clients blancs – militaires, expatriés ?

Contrairement aux scènes de jour, la vie nocturne – par essence celle que privilégie le genre en question –, menaçante et dure, est filmée selon les codes du film noir : décors urbains, éclairages contrastés, visages jaillissant de l'écran, caméra subjective, plans serrés auxquels on ne peut échapper.



Dans le cinéma américain, la campagne ou la petite bourgade de province représentent un idéal, aux antipodes de la ville corrompue (comme dans *La Griffie du passé* de Jacques Tourneur ou son quasi-remake *History of Violence* de David Cronenberg) ; le décor dans lequel le film prend fin, sorte de village mythologique, fait pleinement écho à cet imaginaire – même si Mahamat-Saleh Haroun insiste sur le fait que son propos n'est pas d'opposer une ville pervertie à une campagne heureuse. Par contre, les personnages ne collent pas aux stéréotypes du film noir : Mimi n'est pas une femme fatale vénéneuse ; Grigris n'a

pas de passé trouble, mais comme dans beaucoup d'autres films noirs, c'est un homme moyen – au lieu de boxer comme par exemple Burt Lancaster dans *Les Tueurs* de Siodmak, il danse.

LE CORPS

Le film montre les corps sous différents angles : le corps au travail et sa valeur marchande, le corps érotique, le corps souffrant. Tout de suite, comme Chico et Rita, Grigris et Mimi se reconnaissent. Tous deux ont un corps qui les marginalise : le handicap, le métissage – un acteur témoigne, dans une interview, de la singularité, pour un Tchadien, de tourner avec une métisse. Ils se ressemblent profondément, tout en s'opposant – disgrâce physique pour l'un, grâce pour l'autre. Ils partagent un espace commun, «l'espace interlope de la nuit, où l'on franchit la ligne jaune et où l'on essaie de survivre malgré l'adversité et la conscience d'être relégué dans une sorte de zone de non-droit.» (Mahamat-Saleh Haroun). La jambe de Grigris est ce qui l'empêche de vivre : lorsqu'il passe, et rate, comprend-on, un casting, il observe sa jambe, cause de son échec, et la touche dans une sorte de caresse brutale ; il est filmé dans un plan de demi-ensemble qui permet de saisir son isolement, malgré les bruits de la vie de la ville en son hors-champ. Sa jambe est aussi ce qui lui permet de vivre : c'est son handicap qui fait de lui une telle attraction, et le fait se transcender lorsqu'il danse. Cette ambivalente fragilité met au défi les forces du reste de son corps.

Si tout un chacun dispose uniquement de son corps comme force de travail, c'est l'utilisation que Grigris et Mimi en font qui les exclut d'une société qui les tolère sans les respecter, les réduisant à des fonctions

de divertissement. Mimi montre le dégoût qu'elle a de sa situation : «Faut bien qu'elle mange, Mimi. Tu crois qu'elle fait ça par plaisir ?» ; parlant d'elle à la troisième personne, elle se distancie de Mimi prostituée. De son côté, après la première scène de danse dans l'établissement, Grigris demande de manière pressante l'argent à l'homme qui lui rapporte obséquieusement sa veste, excluant par cette attitude tout rapport de plaisir avec la prestation qu'il vient de faire. Alors que Grigris danse, l'un des clients de la boîte de nuit glisse un billet sous sa chemise, comme on fait avec une stripteaseuse, métier souvent assimilé à de la prostitution. La caméra montre l'enfermement des deux personnages : lorsque Grigris voit Mimi pour la première fois dans cette même boîte de nuit avec un client blanc, c'est à travers les barreaux d'une fenêtre. Grigris, lui, danse encerclé par la foule, filmé au centre de l'écran en plans fixes moyens et américains, l'opposant ainsi à la foule dont les visages défilent en plans rapprochés et gros plans. Tous deux sont en cage. Derrière ce choix esthétique, il y a aussi la volonté de Mahamat-Saleh Haroun de filmer le handicap sans laisser place à la commisération, afin de ne jamais voir Grigris «de haut» : «J'en ai beaucoup parlé à mon chef-opérateur pour qu'on soit à hauteur d'homme et qu'on ne laisse rien amoindrir le protagoniste.» Une fois le numéro terminé – est-ce la performance qu'ils applaudissent, ou plutôt l'exhibition, *la femme à barbe ?* –, Grigris s'en va seul, filmé de dos, dans un plan qui ferme toute perspective.



Dès la première rencontre, une séance de pose pour un book, entre Grigris et Mimi, celle-ci se dévêt, sous les projecteurs, et par là se dévoile ; Grigris la recouvre très vite d'un madras, qu'elle emportera en partant – une sorte de grigris ? Dans un second temps, elle se mettra bien plus à nu en enlevant sa perruque afro, qu'elle porte pour se fondre dans la masse, puis en défaisant ses nattes. Si Mimi danse uniquement pour travailler, Grigris danse aussi pour séduire Mimi, comme lorsqu'il dévoile son corps élastique, et avale, mystérieux, des flammes au son d'un morceau doucement rythmé par les percussions.

«Derrière le sourire et la souplesse acrobatique de Grigris, la dureté de son handicap et de sa condition sociale reste totale. Les scènes de danse de *Grigris* synthétisent métaphoriquement tous les fils du film : dans cet homme qui lutte contre son propre corps avec acharnement [...], réside encore, envers et contre tout, l'espoir solide d'un avenir meilleur.» (Frédéric Strauss)

GRIGRIS, UN PERSONNAGE EN MOUVEMENT

«Je voulais adopter son point de vue et donner le sentiment d'un personnage en mouvement, en quête de quelque chose, explique Mahamat-Saleh Haroun. Jusque-là, je m'étais plutôt intéressé à des personnages tétanisés par une situation. Ici, le protagoniste est dans le mouvement, c'est un «actant», comme on dit au théâtre : Grigris est dans une recherche

permanente, et il me semblait que cette manière de l'accompagner et d'épouser sa subjectivité nous rapprochait de lui. Le personnage de Grigris est un peu danseur, un peu photographe, un peu réparateur de radios – bref, il est dans la débrouillardise et dans la survie, ce qui l'oblige à bouger. Chez lui, bouger devient une forme de nécessité. » Pour lui, la modernité ne passe pas par la reprise du commerce de son beau-père : « Mais tout le monde est photographe, aujourd'hui », lui dit-il.

Après une fuite en avant, il fuit vers le lieu d'une possible réinvention, où Mimi est « une femme comme les autres », où lui-même danse pour son propre plaisir, où ils fonderont une famille progressiste : Grigris y réinvente à la fois la masculinité et la paternité, thème cher à Mahamat-Saleh Haroun (*Daratt, Un homme qui crie*). Souvenons-nous de la réponse de l'homme auquel Grigris emprunte de l'argent pour payer les frais d'hôpital de son beau-père : « Ayoub est malade. - Et alors ? Il n'est pas ton père. C'est le mari de ta mère. Tu n'as pas à te soucier de lui. » Grigris, lui, sera le père de l'enfant de Mimi, sûrement conçu lors d'une relation monnayée. Il se retrouve au milieu de femmes dont les hommes sont « tous au champ [et] ne reviendront qu'après les récoltes », ce qui a l'air de plutôt satisfaire cette sorte de communauté utopique – qui sait, peut-être constituée d'anciennes prostituées : « Parfois la ville me manque, raconte Fifi à sa meilleure amie Mimi. Mais je suis heureuse, ici. Je peux dormir la nuit. » Il y est accepté parce qu'il s'occupe des enfants, leur transmet un savoir et une passion : la danse. Il se fait réparateur de radio, ce qui semble enchanter la communauté. Dans la séquence finale, le village entier s'unit dans le secret d'un meurtre, un secret fondateur de famille.

Tout d'un coup, dans ce village, l'espace

s'ouvre, les horizons s'élargissent. Grigris, Mimi et les villageoises sont filmés dans des plans de demi-ensemble, alors que précédemment, ils étaient filmés dans des plans davantage serrés, sans leur laisser de porte de sortie.



La nuit n'est plus le monde de la prostitution, du danger, de la mort (c'est la nuit que Grigris va à l'hôpital). Ici, la nuit, Grigris danse toujours : il danse en hauteur, filmé en contre-plongée pour montrer sa liberté et son plaisir. Il danse en tenue d'Adam, celle d'après le fruit de la connaissance. Car ici, la nuit, Grigris goûte aux plaisirs de l'amour physique.

CHICO ET RITA

DE FERNANDO TRUEBA, JAVIER MARISCAL ET TONO ERRANDO

FICHE TECHNIQUE

ANIMATION • ESPAGNE & GRANDE-BRETAGNE 2011 • COULEUR • 1H33 • ESPAGNOL VOSTF

Avec les voix de (chansons) : Bebo VALDÉS, Idania VALDÉS, Estrella MORENTE, Freddy COLE ...

Scénario : Fernando TRUEBA et Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN

Directeur de l'animation : Manolo GALIANA

Directeur artistique : Pedrín E. MARISCAL

Montage : Arnau QUILES

Musique : Bebo VALDÉS

Distribution : Studio 37 / Rezo Films

Production : Fernando Trueba PC, Estudio Mariscal, Magic Light Pictures

SYNOPSIS

Cuba, 1948. Chico, jeune pianiste talentueux, écoute les derniers airs de jazz venus d'Amérique, en rêvant de s'y faire un nom. De son côté, la belle et indépendante Rita essaie de gagner sa vie en chantant dans les clubs et les bals populaires, où sa voix captive toute l'assistance. Des bordels de la Havane à Las Vegas, en passant par Hollywood, Paris et New York, la musique et ses rythmes latinos vont les entraîner dans une histoire d'amour passionnée, à la poursuite de leurs rêves et de leur destinée.

LE MÉLODRAME

Au départ, un coup de foudre. Chico est de sortie avec des amis dans un bal populaire ; il s'apprête à allumer une cigarette quand il interromp son geste, bouleversé : il a entendu une voix. Sous le coup de l'émotion, son briquet reste allumé ; Rita, la chanteuse, a allumé la flamme. Le film utilise les techniques cinématographiques classiques pour signifier le coup de foudre : Chico est dans l'ombre, Rita sous la lumière de la scène ; plans rapprochés et gros plans permettent de lire les émotions sur les visages, un travelling avant vers chacun des deux visages les rapproche par-dessus la foule des couples de danseurs. Mais comment illustrer, en animation, la sensualité d'une voix et la passion naissante ? Par les lignes tremblées, le mouvement sinueux du dessin, les traits du visage serpentant selon l'inclinaison de la tête, par la danse des à-plats d'ombre et de lumière, très fortement contrastés.



Cette rencontre se poursuit par ricochets toute la nuit, pour se finir en eau de boudin au matin ; la suite de leur histoire sera à cette image, chaotique. D'Angel Clare (*Tess*, Roman Polanski, France & Royaume-Uni, 1979) à *Devdas*, Chico s'inscrit dans la lignée

de ces personnages qui, pour ne pas s'être manifesté à temps, ratent le coche de leur histoire d'amour : « On n'est plus à Cuba et je ne suis plus la même. Tu ne vois pas que tout a changé ? La petite fille que tu as fait pleurer est restée à La Havane. » Comme tout grand amour au cinéma, celui de *Chico et Rita* est manqué. Pourtant, ou de ce fait, cet amour durera toute leur vie.

LA PETITE HISTOIRE AU SEIN DE LA GRANDE HISTOIRE

Si les personnalités des deux protagonistes sont la cause de cette relation tumultueuse, elle est également le produit de l'Histoire, ici celle des relations entre Cuba et les États-Unis. Mais à la différence de *Casablanca* (Michael Curtiz, États-Unis, 1942 – cité à plusieurs titres : le mélodrame, l'impact de l'Histoire sur la vie privée des individus, le musicien noir et la citation musicale de « As Time Goes By »), l'échec de la relation n'est pas dû à des choix sacrificiels et héroïques – dans *Casablanca*, Rick renonce à Ilsa pour qu'elle reste avec son mari, héros de la Résistance. Au contraire, Chico se montre hâbleur, lâche, jaloux. Entre autre, peut-être, parce que contrairement à l'élévation qu'appelaient les événements de la Seconde Guerre mondiale, la présence et l'attitude des Américains créent une atmosphère qui ne grandit pas. Un vrai gamin – « chico » signifie « petit » et « garçon ». Sous de faux airs joyeux, *Chico et Rita* relate soixante ans de relations géopolitiques entre les deux pays. On comptait quelque cent mille prostituées en 1959, lors de la chute du dictateur Fulgencio Batista, dont le régime était en affaires avec les mafias nord-américaines converties dans le proxénétisme et les maisons de jeu à Cuba. A partir d'archives que l'équipe a consultées pour la reconstitution des décors, Tono Errando décrit des scènes témoignant du lien de subordination entre Américains et Cubains : « chaque jour, des avions arrivaient

de New York, de Washington et surtout de Miami, avec à leur bord des musiciens cubains chargés de distraire les passagers. » Le film renseigne sur les rapports entre d'un côté les touristes Américains et les expatriés, et de l'autre les Cubaines, souvent prostituées – c'est le cas de Rita –, et Cubains, souvent play-boy – cela semble être celui de Chico – ou gigolos. Ce rapport de vassalité colore l'ensemble du film, à Cuba comme aux États-Unis.

Le premier flash-back met d'emblée en évidence, à travers des lieux de divertissement, l'opposition entre deux mondes que tout oppose mais que tout lie. Dans le dancing en plein air, le public est principalement cubain, on y parle espagnol, la musique qu'on y joue est vivante et libre, on danse amoureusement enlacé ou sur des rythmes endiablés, vêtu de vêtements souples, on n'y boit pas de whisky mais du rhum. Dans le fameux cabaret *Le Tropicana* à l'architecture sophistiquée, la clientèle est américaine, on y parle anglais excepté le personnel, un couple de danseurs professionnels affublés de costumes folkloriques divertit la clientèle en tenue de soirée, tout comme le fait l'orchestre d'expatriés vêtus de costumes blancs.



À plusieurs reprises, la ségrégation à l'encontre des Noirs est représentée. D'abord à Cuba : Chico doit entrer en douce au *Tropicana*, alors que le club lui demandera de remplacer le pianiste de l'orchestre. Plus tard aux États-Unis : Rita brisera sa carrière en dénonçant « la vie d'une artiste noire » qui ne peut pas dormir dans l'établissement où elle se produit. A Cuba, quelques mots échangés entre un portier et Ramón, qui souhaite entrer dans l'établissement pour y chercher Rita, enrichissent ce thème : « C'est que pour les Blancs » / « Je veux donner un message à ma sœur. » / « Si j'avais une sœur, je la laisserais pas travailler ici. » Après cet échange, Ramón se hisse pour voir à l'intérieur si Rita est bien là : en effet, elle y est, et forme l'un des nombreux couples constitués d'un Blanc, en complet blanc, et d'une Cubaine, en robe de couleur – on insiste ici sur les couleurs car elles caractérisent les identités de ces deux mondes. Les Noirs, à Cuba comme aux États-Unis, ne peuvent entrer dans les établissements huppés que pour s'y prostituer ou s'y produire – on pourrait discuter d'une éventuelle correspondance entre ces deux activités –, mais pas comme clients.

Alors qu'ils semblent enfin couler des jours heureux à l'hôtel Nacional où ils travaillent un mois pour avoir remporté le concours amateur de la *Radio Habana Cuba*, ces rapports de domination vont faire exploser le couple. Un soir, un Américain, Ron, propose à Rita un contrat à New York, où elle rêve de partir ; elle met de côté la morgue de l'homme – « Tu vois ces filles ? Je pourrais faire une star de n'importe laquelle d'entre elles. Elles crèvent d'envie de se faire remarquer. Comme moi je t'ai remarquée. » – et garde la tête froide devant sa proposition de faire carrière à New York : elle refuse de partir sans Chico. Mais ce dernier, qui ne laisse même pas à Rita le temps de le lui dire, explose : « C'est ça qui te plaît ? Avoir ces types à tes pieds ? Je parie que tu lui as pas dit "laisse-moi"

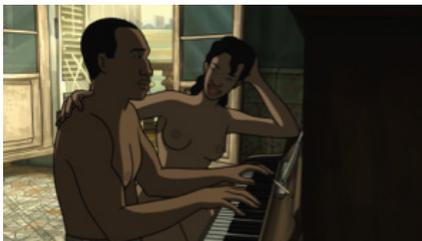
[ce qu'elle lui a répondu lors de leur première rencontre], tu as commencé par "bouffe-moi". Et tu vas te faire bouffer où ? Une suite au Nacional, c'est pas pareil qu'une piaule de merde. ». Puis il passe la nuit avec sa rivale. Symboliquement, Chico se laisse envahir, dominer par la suprématie américaine que Ron représente. Rita se laissera acheter, car c'est bien de cela qu'il s'agit : elle sera le « principal investissement » de son mari, comme elle le dira elle-même, sa « jolie poupée » comme le lui dira Chico.

LES DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS DE LA MUSIQUE

Cette suprématie est également musicale. Les Cubains sont fascinés par la musique qui leur vient des États-Unis, Chico le premier : c'est là que la musique s'invente, du swing au be-bop, puis très vite sont intégrés des rythmes latino-américains qui donneront le jour au latin jazz afro-cubain. À Cuba, Chico, à la pointe de la modernité, faisait aussi bien découvrir le be-bop à Rita qu'il déchiffrait parfaitement en live une partition de Stravinsky composée pour Woody Herman ; à New York, lui-même découvre, ébahi, le cu-bop. La révolution que vit le jazz à New York fait écho à celle que vit Cuba en 1959.

La musique est le moteur de la rencontre puis de la relation entre Chico et Rita : il est fasciné par sa voix, elle par son talent de pianiste. La musique habite leur intimité – il lui compose une chanson au matin de leur première nuit d'amour – ; elle les unit dans la vie professionnelle, à la manière de Francine et Jimmy dans *New York, New York* (Scorsese, États-Unis, 1977). Elle est leur langage commun, celui qui leur permet de se parler au milieu de l'adversité, sans que personne ne s'en aperçoive – cf. la scène de la soirée sur le toit de l'immeuble.

La musique est un outil de promotion sociale : les musiciens cubains qui le peuvent partent à New York, où ils espèrent une vie meilleure. Au début du film Chico avait reconnu en Rita la partenaire qui allait l'aider à gagner le concours de la *Radio Habana Cuba*, première étape vers le succès.



La musique est source, moteur de la nostalgie. Chico, musicien de fiction, rappelle ceux du Buena Vista Social Club dont la vie a été brisée par le régime castriste et le blocus américain. La musique continue aujourd'hui d'être politique : au tout début du film, dans une scène qui se déroule de nos jours, des jeunes écoutent une chanson de rap : « L'ordinaire du révolutionnaire, le vrai de vrai, l'ordinaire du révolutionnaire, c'est une guerre sans fin contre les problèmes du quotidien. Venez pas me demander de la fermer, de pas bouger, de rester muet, y a des Cubains dans le monde entier... »

La danse a le même double emploi que la musique. Elle permet à Rita de gagner sa vie – on la voit danser avec des clients à plusieurs reprises. Elle est aussi l'expression de la liberté : elle danse spontanément, n'importe où, toute seule, pour le plaisir ; sa robe virevolte, danse autour de son corps.

Elle chante de la même façon, ou pour chasser le cafard. Au préalable, le film a été intégralement tourné avec de véritables acteurs, pour être ensuite retravaillé par des animateurs. C'est ce qui lui donne son extrême souplesse, ce style dansant. La stylisation des personnages met leur gestuelle en avant et renforce le rythme et la fluidité des images.

Si *Chico et Rita* ne s'inscrit pas par son graphisme dans la tradition du mélodrame de cabaret, dont l'esthétique rappelle souvent le film noir, il fait malgré tout écho à ce sous-genre du mélodrame mexicain, qui s'est fortement inspiré de Cuba, de ses danses et de ses ambiances. A ce propos, nous renvoyons le lecteur vers *Quartier interdit*, film mexicain de ce même programme.

LA HAVANE VS NEW YORK

Comme la musique, les villes occupent des places de personnages. Les dessins ont été réalisés à partir de photos d'archives. Aussi évocateurs que la reconstitution historique et plus émancipateurs pour l'imaginaire du spectateur, ils affranchissent les interrogations qu'aurait suscité la fiction concernant la fidélité aux lieux, la vraisemblance du décor, la ressemblance des acteurs.

« New York est une ville très verticale ; La Havane est complètement horizontale, comme Tono Errando. À La Havane, la palette de couleurs est très riche, alors que New York est presque monochrome. »



À La Havane, les couleurs sont chaudes, la ville lumineuse, de nombreuses scènes de la vie courante contribuent à la rendre vivante : dans la rue, les enfants jouent, les gens discutent, des étals animent les quartiers. La Havane est magnifiée. L'ambiance et l'esthétique changent du tout au tout dès que l'action se déplace à New York, lorsque viennent y vivre Chico et Ramón : certains quartiers sont illuminés, mais uniquement par les enseignes, le reste du décor (immeubles, rues, voitures...) est gris, et les personnages sont écrasés par l'architecture qui n'a plus rien à voir avec l'échelle humaine. Les automobilistes conduisent brutalement.

Pendant la traversée, Chico fait un rêve qui sert de transition et redouble le contraste entre la colorimétrie des deux villes. New York y est fantasmée, à l'image de ce que peut signifier les États-Unis pour un Cubain. Chico se promène au milieu d'annonces publicitaires toutes plus éclatantes les unes que les autres, il est fasciné par leurs couleurs flamboyantes et leurs noms évocateurs. On croit un moment qu'il va se mettre à chanter « j Tengo que tocar ! », à l'image du fantaisiste de *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen & Gene Kelly, États-Unis, 1952) qui chante « Gotta Dance ! ». Au fil de son rêve, il croise d'ailleurs Fred Astaire, Humphrey Bogart, Joséphine Baker...

Mais les États-Unis ne s'avèrent pas aussi hospitaliers que prévu. Chico y retrouve nombre de situations semblables à celles qu'il fuit en quittant La Havane. Chano Pozo leur explique qu'il y a plus de salauds qu'à Cuba : « Je devrais être dans le Sud avec mon pote Dizzy Gillespie. Vous savez pourquoi je suis à New York ? Là-bas non plus on nous laisse pas entrer partout. On doit prendre la porte de service dans les hôtels, s'asseoir à l'arrière dans les bus et pisser dans des chiottes à part. » Son meurtre, dont ils sont témoins, donne le ton : la douceur de vivre n'est pas au rendez-vous. Les boîtes dans lesquelles Chico et Ramón écoutent les artistes qu'ils admirent, par exemple la première, au sous-sol d'un immeuble anonyme, où ils ont cherché Chano Pozo, rappellent le dancing où ils ont rencontré Rita, et les établissements où se produit Rita rappellent *Le Tropicana*. Le rêve de princesse de Rita, incarné par ses robes de soirée et sa voiture rose – la seule colorée lors de l'embouteillage qu'elle crée en embrassant Chico –, tourne au cauchemar ; éternellement stigmatisée au sein de la haute société américaine, elle se réfugie dans les cuisines pour échanger son cocktail contre des frijoles : « L'avenir ne m'a jamais rien apporté. Tous mes espoirs sont misés sur le passé. » L'avenir mettra longtemps, trop longtemps, à apporter le bonheur à Rita : 40 ans après, le parallèle est toujours vrai. Rita vit à Las Vegas dans une chambre de motel qui ressemble fort au modeste appartement qu'habite Chico à La Havane, elle est logée en échange d'heures de ménage, tandis que Chico cire les chaussures des touristes occidentaux.



HORS PISTE

HORS-PISTE : LA BOXEUSE ET LA MACHINE À COUDRE

« Là-bas, dans l'île de la Dansade, pendant les nuits sans lune, des ballets lascifs sont dansés dans l'obscurité la plus totale. D'après les bruits de pas, les froissements d'étoffes, les gémissements et soupirs, les spectateurs, émus, imaginent la danse. Ils se trompent souvent ; et souvent leurs rêves sont plus beaux que ce qui est dansé. »

« Là-bas dans l'île de la Dansade, quelques-uns pensent que tous les actes, tous les gestes, tous les états peuvent être considérés comme les moments d'une danse. (...) Ces théoriciens disent également que les seuls endroits où il n'y a pas de danse sont les opéras et les lieux consacrés aux ballets ».

Ces deux extraits du beau texte de Gilbert Lascaux publié dans le numéro 22 de la *Revue d'esthétique* nous ramène sans le vouloir au cinéma, plus précisément vers un état dans lequel s'y tient le plus souvent la danse, à cet endroit où la mise-en-scène flirte avec elle sans s'en rendre compte, là où l'hypothèse de la danse flotte sur le film avec une imminente incertitude.

Dans l'obscurité de la salle, celle dont nous savons faire notre nuit en plein jour ou notre ciel provisoire, nous sommes assis, immobiles, logeant l'espérance secrète d'être emporté par quelque rêve, comme celui de toucher autrement aux choses qui fondent notre humanité. Bientôt, des personnages s'agitent dans un monde à l'énergie fluide, reconnaissable, y circulent des corps, des émotions. Sur l'écran, d'un décor à l'autre, d'un état à l'autre, on marche, on mange, on parle, on court, on

travaille, on aime et on s'inquiète. Mais on ne chante pas plus qu'on danse ou parce que la situation l'impose, invite à danser ou chanter.

Mais alors « où commence la danse ? Quand est-ce qu'on peut parler de danse ? » s'interrogeait Pina Bausch. Avec la marche ? la démarche ? Celle de Jacques Tati « Hulot », Charles Chaplin « Charlot », celle d'un John Wayne jouant merveilleusement du bassin au pôle Nord, lors d'un quasi-surplace ou un simple mouvement de tête parfois sublimes de Cary Grant ? Au cinéma, la danse pourrait bien n'être plus visible, discernable, mais diffuse, traverser un corps non-conscient d'être dansant ou s'insinuer autour de lui à travers rimes, échos, intempêtes transformations, ralentis, accélérés. Sans aller jusqu'à penser que la danse est immanente au cinéma, nous sommes tentés de voir en elle un de ses horizons, de considérer que c'est précisément là où elle n'a pas encore commencé qu'elle peut exister, à la lisière de notre angle de vue ou de celui que le film détermine pour nous. Ce n'est pas parce qu'on ne danse pas encore qu'on ne danse pas déjà. Ce n'est pas parce qu'on ne danse plus qu'on ne danse pas encore. C'est dans ces plis, ces réserves, que les deux derniers films de ce programme viennent se glisser. Si nous les avons choisis l'un et l'autre c'est parce que la lisière où se tient la danse s'y fait plus perceptible, nous fait de l'œil.

Dans le *flow* sans pareil du savant Mister Señor Love Daddy, les morceaux s'enchaînent, une rue de Brooklyn s'anime, trouve son mouvement, les trajectoires se croisent, se frottent bientôt jusqu'au corps à corps amoureux ou violents. *Do the right thing* flirte avec une comédie musicale où les personnages seraient comme des chanteurs/danseurs non déclarés, indécis. La musique, ils l'écoutent, la

promèment même, comme le cinéaste le fait en traçant une ligne qui conduit du blues composé par son père Bill (accent gershwinien qui rappelle *West Side Story*) au rap de Public Enemy, d'une musique originelle savamment orchestrée aux plus rageuses voix noires américaines des années 80. Entre les deux, les passions des personnages se déchaînent, chacun à son tour prétendant avoir voix au chapitre. Ici, chacun a ses raisons et son style. Et bien que personne n'ait plus le temps ni de danser ni de chanter, reggae, salsa, soul music, rap se mêlent à cette rue où couve un incendie que chacun allume en croyant l'éteindre.

Procédant d'un jubilatoire décroissement des genres cinématographiques, le cinéma de Johnnie To cultive une élégante impureté. De la comédie au thriller, il joue la porosité des registres en faisant danser de manière inattendue les tonalités et les codes qui les caractérisent jusqu'à provoquer de surprenants renversements de polarités. Le talent des chorégraphes des studios hongkongais y est largement mis à contribution leur apport étant indispensable à la réussite spectaculaire des films d'action. Ils trouvent dans ceux de Johnnie To un terrain de jeu largement ouvert aux expérimentations. À l'image des pickpockets du film, ils rivalisent d'audace dans *Sparrow* mais pour signifier les confins de la danse et de l'action, poussés l'un et l'autre par la même tentation de se tenir à la limite du geste impossible, mobilisé par le souci de le rendre le plus naturel possible.

DO THE RIGHT THING

DE SPIKE LEE

FICHE TECHNIQUE

FICTION • ÉTATS-UNIS • 1989 • COULEUR • 2H ANGLAIS VOSTF

Avec Spike LEE, Danny AIELLO, Ossie DAVIS, Ruby DEE

Scénario : Spike LEE

Photographie : Ernest DICKERSON

Montage : Barry Alexander BROWN

Musique : Bill LEE

Distribution : Splendor Film

Production : 40 Acres & A Mule Filmworks

SYNOPSIS

Vingt-quatre heures à Brooklyn, un jour de canicule. Mookie, un jeune afro-américain, est livreur à la pizzeria du quartier, tenue par Sal et ses deux fils, d'origine italienne. Chacun vaque à ses occupations, mais les tensions vont bientôt se cristalliser autour des conflits entre communautés et des moyens de lutte : légitimité de la violence selon le discours de Malcom X ou pacifisme selon les principes du Docteur King.

• À VOIR, À LIRE

West Side Story, Robert Wise, États-Unis, 1961

La Haine, Mathieu Kassovitz, France, 1995

La Nuit du chasseur, Charles Laughton, États-Unis, 1955

DISCRIMINATION RACIALE AUX ÉTATS-UNIS

« Je suis l'exemple parfait. Ma mère est noire. Je suis née en Italie. À l'école, j'étais pas accepté par les Noirs parce que je m'appelais Giancarlo Esposito. Par les Blancs non plus, car j'avais un nom rituel. Les Juifs étaient mes seuls amis parce que c'était aussi des parias. » *Do The Right Thing* attrape à bras le corps la *question noire*, et plus largement le mythe d'un melting-pot réussi. « Spike Lee, commente Jean-Gavril Sluka, montre une Amérique de classes stratifiée jusqu'à la haine (voir l'échoppe coréenne ici au plus bas de l'échelle), prête à exploser. » Il filme des quartiers dédaignés, des populations qui n'apparaissent à l'écran que sous forme de clichés, négatifs – dealer, violeur... – ou positifs – par exemple les personnages incarnés par Eddy Murphy. Cela fait écho à l'actuel mouvement militant américain Black Lives Matter, ainsi qu'au débat en France sur l'invisibilité à l'écran et dans les médias de certaines catégories de la population.

Le film fait référence à plusieurs événements racistes. Il est dédié à six Afro-américains assassinés, dont cinq par la police ; citons-en deux. Un tag sur le mur devant lequel se disputent Mookie et sa sœur – « Tawana told the truth » – fait référence à Tawana Brawley qui, à 15 ans, est retrouvée dans une poubelle couverte d'excréments et d'injures racistes ; elle raconte avoir été violée par six Blancs, la justice conclut qu'elle ment pour dissimuler une fugue. En 1986, trois jeunes Noirs tombent en panne dans un quartier italien du Queens, Howard Beach. Ils entrent dans une pizzeria pour téléphoner, et se font attaquer par de jeunes Italiens armés de battes de baseball. L'un d'eux, pourchassé jusqu'à l'autoroute, est fauché par une voiture. « Howard Beach », crie la foule devant la pizzeria de Sal après la mort de Radio Raheem.

Spike Lee tourne dans la rue même où se situe l'action du film, Stuyvesant Avenue, à Brooklyn. La restriction de l'espace à une seule rue représente l'enfermement des populations afro-américaines dans des quartiers ghettos, comme la chaleur symbolise l'effet « cocotte-minute » de cette ghettoïsation – « New York suffoque », titre le *New York Newsday*. Tout au long de la journée vont se croiser des habitants qui représentent différentes catégories de la communauté : le Maire, amical ivrogne abîmé par la vie qui recommande de toujours *faire la bonne chose* ; Maman-sœur, qui garde « l'œil sur tout » ; Radio Raheem, le type qu'on respecte parce qu'on en a peur ; Smiley, handicapé, Ella et sa bande de copains... Spike Lee tourne beaucoup de plans caméra à l'épaule pour faire d'elle « un personnage de plus » – le groupe Public Enemy, dont la chanson rythme le film, n'en est-il pas un également ? « Loin d'interdire la nuance, analyse Jean-Gavril Sluka, la forme de Spike Lee lui permet d'offrir une clé de compréhension de chacun (ce qui n'équivaut pas à un acquiescement), de varier les points de vue qu'il synthétise par le montage, le passage systématisé d'un personnage à un autre. » La multitude des voix permet de donner vie au quartier, et de rendre le spectateur familier d'un chœur néanmoins dissonant.

Au fur et à mesure que la journée avance, les crispations s'accumulent. « Trouve un boulot », lance Mookie à un ami ; « Trouve un boulot », fulmine Pino à l'égard d'un Noir. Les tensions éclatent entre les communautés : un frimeur dans sa voiture de collection, une musique trop forte, une chaussure écrasée par un passant impoli, un produit absent d'un rayon de supermarché... Mais également au sein même de la communauté : faut-il boycotter les Coréens ? Faut-il boycotter Sal ? Et ce Radio Raheem qui met décidément sa musique trop forte ! Et au sein d'une même famille : Pino et Vito, Mookie et Jade divergent dans leurs opinions.

Il n'est pas certain que Radio Raheem trimballe son poste avec la charge de provocation que Sal ressent, ni que l'absence de photos d'Afro-américains sur les murs de la pizzeria de Sal ait le sens que Buggin' Out lui attribue. « À ce jour, Danny Aiello et Spike Lee entretiennent une querelle amicale sur le sens du film : le premier défend son personnage, le second le considère comme responsable du désastre qui s'abat sur lui. Ni l'une ni l'autre de ces positions ne sont absurdes. Pour Sal, il va de soi d'exposer (mais aussi de n'exposer que) des Italo-américains sur le mur du lieu associé, s'il en est, à sa propre culture. Seulement ce ne sont pas des Italo-américains qu'un client énervé voit, mais une hégémonie de têtes blanches dans un lieu fréquenté par des Afro-américains toute la sainte journée. » La fin dramatique de cette tragi-comédie est inattendue. Elle semble surprendre autant les personnages que les spectateurs, et raconte que le départ d'une émeute est au moins autant dû à des facteurs quotidiens qu'à l'élément déclencheur lui-même.

CONSTRUCTION FORMELLE DE LA MONTÉE DES TENSIONS

Mais remontons le cours de cette journée : « Wake-up, wake-up, wake-up ! » scande Mister Señor Love Daddy, l'animateur radio du quartier, à la fois coryphée et arbitre. Ce propos est à prendre au propre comme au figuré. « À l'image du vendeur d'images, analyse François Bonini, c'est tout un univers qui bégaie et ratiocine sans fin : le langage ne sert plus à se comprendre mais à se provoquer indéfiniment [cf. à ce sujet la conversation entre Pino et Mookie sur les stars noirs]. Rien ne peut alors s'opposer à l'embrasement et à la destruction : même Maman-sœur, qui apparaît au début comme une sage, participe à l'émeute et l'encourage. » Malgré leur arrivée récente et leur mauvaise maîtrise de la langue, les Coréens

ont compris : « Je suis Noir », affirment-ils à la foule qui s'apprête à attaquer leur commerce après avoir saccagé celui de Sal.

Si Spike Lee part d'éléments du réel, ses partis pris formels s'éloignent du réalisme : il déréalise l'image à coups de gros-plans sonores, de plans débullés, de filtres de couleurs. Avec ces effets, il montre l'incompréhension entre les habitants, leur difficulté à vivre ensemble, la tension permanente. Surtout, il théâtralise la rue, l'institue comme un décor dont le film forge avec ses ressources la réalité cinématographique. Elle impacte le spectateur qui les prend de plein fouet. Ces effets particularisent les personnages et les scènes porteurs de tensions. Radio Raheem par exemple : l'entrée de ce personnage dans le cadre est précédée par la musique à plein volume que diffuse son transistor, un morceau politique d'un groupe engagé. Ce volume sonore et sa personnalité font de ce personnage un voisin peu apprécié de la communauté ; lorsqu'il dialogue, ses interlocuteurs et lui sont régulièrement débullés – on pense à Elia Kazan qui, parmi d'autres, a utilisé des plans débullés dans les scènes entre Cal et son père pour exprimer la tension, l'incompréhension, la colère (*À l'Est d'Éden*, États-Unis, 1954). C'est aussi une imagerie du clip et du hip-hop, nous y reviendrons.



Le débullage peut raconter l'évolution d'une relation : les plans des premières scènes entre le Maire et Maman-sœur sont débullés, puis retrouvent leur équilibre après qu'il lui a offert un bouquet de fleurs. Ou encore l'apaisement de la tension dans une même scène : lorsque le Maire achète un bouquet dans le magasin coréen, les premiers plans sont débullés, faisant écho à la séquence précédente dans laquelle il insulte les gérants, puis redeviennent horizontaux lorsque le Maire leur dit qu'il a l'argent pour payer.

La couleur rouge, par laquelle débute le film, en fait d'emblée un film protestataire : cette couleur évoque la colère, la révolte. Elle colore le mur devant lequel sont assis trois hommes, « autres figures de la communauté » (Spike Lee), qui semblent assis là depuis toujours et commentent la vie du quartier ; l'un d'eux explique l'échec des Noirs à ouvrir des commerces : « C'est parce qu'on est Noirs. » Le débat n'est pas tranché ; c'est l'une des ambitions du film : créer du débat, de même que le dénouement. Comme le langage cinématographique, comme la musique, la danse peut être politique, instrument de combat : la danseuse devient boxeuse grâce au montage, par des raccords mouvement ou regard. Les plans rapprochés et les gros plans donnent davantage



d'impact aux expressions de son visage, déterminé et rageur. « Il fallait que l'on sente, dès les premières images qui sont très colorées, agressives, explique Spike Lee, qu'il va s'agir d'un film de colère, plein de bruit et de fureur. La séquence générique met le spectateur dans un certain état d'esprit qui ne le quittera plus pendant deux heures. » La séquence dans laquelle quatre personnages de quatre communautés différentes prononcent une série d'insultes suggère que le racisme est une sorte d'automatisme, pas moins porteur d'une véritable haine pour autant – Pino en est l'exemple le plus criant – ; rythme des insultes, rapide travelling avant, personnages face caméra, le spectateur reçoit un *direct*. Les insultes mêlent clichés venant des conditions de vie subies par les communautés – « 30 dans la piaule » – et injures raciales – « babouin ». Cette séquence survient après une discussion d'apparence pondérée entre Mookie et Pino : l'apaisement entre les communautés est actuellement illusoire.

COMMENT DANSE DO THE RIGHT THING

La simple déambulation de Mookie dans son quartier se transforme en chorégraphie – on pense à John Travolta dans l'ouverture de *La Fièvre du samedi soir* (John Badham, États-Unis, 1977). Spike Lee se moque d'Adam Horowitz et Richard Gere voulant « jouer aux Noirs » en imitant leur démarche. Une caméra très fluide accompagne, par de longs travellings, cette gestuelle et rend compte de l'atmosphère du quartier. La circulation de certains personnages – principalement Mookie, Radio Raheem et Buggin' Out – relève d'une véritable chorégraphie : d'un trottoir à l'autre, d'une maison à l'autre, ils dessinent la carte de la vie à Stuyvesant. Certaines scènes de groupes esquissent également des

chorégraphies :



« D'en appeler aux codes de la comédie musicale lui sert, sous l'admiration pour ce genre américain, à en dévoiler la part cachée, analyse Jean-Gavril Sluka : l'influence de la danse noire, en état de récupération culturelle dans les musicals classiques. » En effet le film regorge d'éléments issus de la comédie musicale, par exemple de *West Side Story*. Dès la première image, du rouge. De plus, tous deux inscrivent d'emblée l'action dans une géographie : *West Side Story* par le dessin, *Do the Right Thing* par un décor emblématique.



L'utilisation de la musique présente des similitudes : *West Side Story* s'ouvre non par une image mais par un son qui sera le leitmotiv des Jets ; *Do the Right Thing* s'ouvre par le morceau « Fight the Power », dansé par Rosie Perez, motif musical de Radio Raheem. Les paroles des chansons, d'« America » à « Fight the Power », participent à élaborer le sens du film. A la fin, « Fight the Power » sonnera comme une sorte de cri de ralliement, à l'image de celui des Jets qui ouvre *West Side Story*. D'autres sons se répondent peut-être, comme le cri de Tony apprenant la mort de Maria et ceux de Maman-sœur assistant à l'émeute. Un même étonnement s'abat sur les personnages après la catastrophe : « Personne n'était censé se faire tuer », dit Tiger aux Jets frappés de stupeur après le meurtre de Riff et Barnardo. Une sorte d'hébétude semble frapper les personnages de *Do the Right Thing* avant et après le meurtre, puis l'émeute.

On trouve dans les deux films un aspect chorale, mais de forme différente : les voix de Maria, Tony, d'Anita, des Jets et des Sharks... se mêlent dans la scène qui précède la bagarre. Chacune exprime ses émotions et ses espoirs, chaque (groupe de) personnage(s) porte un discours différent.

Des thématiques communes travaillent les deux films. Le comportement de la police, par exemple : le meurtre de Radio Raheem par un policier fait écho aux propos racistes et humiliants de l'inspecteur Schrank : « Vous autres Portoricains avez ce dont vous aviez tant envie. Votre admission au terrain de jeu, aux rues du quartier, à ce magasin. Qu'importe s'ils font de cette ville une porcherie puante. » Dans chacun des films, il est question de territoire. Dans les années soixante, deux groupes s'affrontent pour un quartier. Trente ans plus tard, les Italiens sont seuls, sur cet îlot qu'est leur pizzeria, au milieu des Noirs. Et Pino, représentant la jeune génération, veut acheter une pizzeria dans son quartier, là où il vit déjà : la gentrification a fait son œuvre.

Les figures féminines se répondent également. Dans le film de Robert Wise, Anita, Maria et plus largement les portoricaines croient au rêve américain, elles incarnent des personnages tournés vers l'avenir : contrairement aux garçons, elles travaillent et veulent s'intégrer. Dans celui de Spike Lee, Jade travaille et encourage sont frère à garder le sien, Tina travaille également et requiert Mookie de devenir un père responsable, Ella se désolidarise de ses amis humiliants avec le Maire. Le couple mixte que forment Mookie – d'origine africaine – et Tina – d'origine portoricaine, sûrement issue d'une immigration plus récente – s'inscrit en symétrie de celui que forment Tony – Anton, d'origine polonaise – et Maria – portoricaine, arrivée à New York depuis un mois.

Et c'est une boxeuse, non un boxeur, qui ouvre le film de Spike Lee.

LA CULTURE HIP-HOP

La musique est un élément essentiel de la représentation des thématiques politiques. Spike Lee utilise le rythme et l'intensité du hip-hop pour rehausser la tension. Pour porter la

culture hip-hop à l'écran, il recherche une expression cinématographique adaptée. Les couleurs, le rythme, les cadres (les plans déboullés notamment), s'inscrivent dans cette recherche.

Deux musiques s'opposent dans le film. La partition orchestrale, aux accents gershwinieniens rappelant *West Side Story*, et même le blues né au sein de la population noire, illustre la vie au quotidien. Elle accompagne la présentation de la communauté ou les scènes de tentative d'apaisement (entre Mookie et Pino, entre Sal et Pino). Ces orchestrations rappellent à leur tour *West Side Story* et même avant un blues jamais dissipé de toute une communauté (le Maire et Mother-Sister sont souvent enveloppées par cette tonalité) dont le rap est peut-être la forme actualisée ? Le rap se fait écho d'une révolte communautaire : la chanson de Public Enemy devient la voix en colère de Radio Raheem, personnage muet. Le rap colore plusieurs dialogues, comme la première scène dans laquelle Mister Señor Love Daddy rape ses phrases. L'attention portée à l'oralité dans le film permet à chaque personnage de donner à entendre sa voix de manière originale : du bégaiement au slam, de la drague au cri rageur, derrière les voix, c'est un reggae, un slow langoureux, un rap, un gospel qu'on entend.

Le texte d'introduction de l'exposition « Hip-Hop, du Bronx aux rues arabes » présentée à l'Institut du Monde Arabe en 2015 inscrit la bande-son de *Do the Right Thing* dans une histoire qui ici nous intéresse : « Le hip-hop arabe est au départ un phénomène underground. Rapidement, par les réseaux sociaux et le web, il s'est fait l'écho d'un désir grandissant de dignité, de liberté et d'un futur meilleur. Les différents printemps arabes révolutionnaires de ces dernières années, ont vu les modes d'expression du hip-hop jouer un rôle d'éveilleur

de conscience. La musique, l'écriture, le graffiti, le tag, la danse, la mode, la photographie ou encore le cinéma. » L'énumération que fait Mister Señor Love Daddy via les ondes de plusieurs dizaines de figures de la musique noire américaine est un hommage du réalisateur aux artistes noirs, et la bande originale réunit parmi ce qui se fait de mieux dans les courants musicaux noirs des années 70 et 80.

SPARROW

DE JOHNNIE TO

FICHE TECHNIQUE

FICTION • HONG KONG • 2008 • COULEUR
1H27 • CANTONAIS & MANDARIN VOSTF

Avec Simon YAM, Kelly LIN, Ka Tung LAM, Hoi Pang LO...

Scénario : Milkyway Creative Team, Kin Chung CHAN, Chih FUNG

Photographie : Siu-Keung CHENG

Montage : David M. RICHARDSON

Musique : Fred AVRIL, Xavier JAMAUX

Distribution : ARP Sélections

Production : Universe Entertainment Ltd, Milkyway Image (HK) LTD

SYNOPSIS

À Hong Kong, un *sparrow* est un pickpocket. Kei est le plus habile de tous. Entre deux vols de portefeuilles avec les membres de son gang, il aime arpenter la ville à vélo, et *prendre* des photos. Un jour, une femme ravissante, Chun Lei, apparaît dans son viseur. Il est ensorcelé. Chaque membre du gang va tomber sous le charme de cette femme qui ne les a pas croisés par hasard. Elle veut que les pickpockets dérobent pour son compte quelque chose de très précieux...

• À VOIR, À LIRE

Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, France, 1963

Pickpocket, Robert Bresson, France, 1959

Crime et châtements, Fiodor Dostoïevski, Russie, 1867

Les Pieds Nickelés

« VOLS AU SECOURS D'UNE PRINCESSE CAPTIVE »

De nos jours, les princesses n'attendent plus le prince charmant pour être délivrées de leur prison. En femme moderne, Chun Lei prend les choses en main pour sortir de la cage dorée dans laquelle son vieil amant l'a enfermée en lui confisquant son passeport. Elle va imaginer un plan à partir de ses atouts – beauté et intelligence stratégique – et des faiblesses des quatre pickpockets – leur concupiscence. « Successivement, Chun Lei tombe et fait tomber les quatre voleurs à la tire, les embauchant à leur insu dans sa petite entreprise d'émancipation à elle, analyse Thomas Sotinel. Le résultat est à la fois burlesque (Kei et ses amis arborent les stigmates – plâtres et bandages - de leur nouvel amour) et sentimental. »

LE MOINEAU

En chinois, le titre original, *Man jeuk*, est un oiseau utilisé à Hong Kong par les voyants et les diseurs de bonne aventure. Il apporte des messages. En outre, c'est un mot d'argot qui signifie « pickpocket ». Dans la première séquence, un moineau s'introduit dans l'appartement de Kei ; il est une métaphore de l'entrée de la jeune femme, aussi aérienne qu'un oiseau, dans la vie de la petite bande. Kei a beau le remettre dehors, le moineau revient, comme Chun Lei qui, malgré leur refus initial, revient à la charge pour obtenir l'aide des quatre camarades. Kei s'inquiète auprès de ses amis : « Ça fait quoi quand un oiseau entre chez toi ? » « Vivant ? », demande Sak. « Oui, bien vivant ! » Mac poursuit : « Si c'était une fille... » – oui, ce sera !

Le moineau représente aussi les voleurs et leur agilité à picorer montres et portefeuilles. Chacun des quatre pickpockets, à un moment, est le moineau. « Et aussi bien

le spectateur, équipé d'un œil d'oiseau à mesure que les personnages courent des rues grouillantes aux toits des gratte-ciel, que la caméra accompagne la vertigineuse vitesse, s'envole par la fenêtre ou stationne devant les derniers étages d'une tour. » (Antoine Thirion, *Cahiers du cinéma* n°635) Lorsqu'à la fin du film, enfin libre, Chun Lei part retrouver la personne qu'elle aime, on pense aux paroles de Moralès dans *Carmen*, l'opéra de Bizet : « L'oiseau s'envole, on s'en console, reprenons notre passe-temps et regardons passer les gens ! » Car une fois la demoiselle délivrée du dragon, la vie continue : ils remontent tous les quatre sur le vélo de Kei, et la conversation reprend presque là où ils l'avaient laissée : « Tu diriges encore ? », demande Bo, « Tu veux essayer ? », lui propose Kei. Quel progrès ! Au début du film, Kei refusait tout net de partager son statut de chef d'orchestre – peut-être l'arrivée d'une femme dans leur petite bande les aura rapprochés de l'âge adulte. Si M. Fu, à la fin du film, laisse l'oiseau s'envoler, alors qu'il a pourtant remporté la bataille, n'est-ce pas parce qu'il prend conscience de sa vieillesse ? « Je t'ai blessé ? J'ai perdu la main. » dit-il à Kei avant de s'en aller, seul sous son parapluie, vers sa voiture.

UN FILM SUR LES GENRES

Le film est un pastiche du cinéma de genre, celui du film noir. Pour cela, Johnnie To convoque d'autres genres cinématographiques : la comédie et la romance, détourne les codes : scènes romantiques (Kei et Chun Lei au café), de combat (Kei et sa bande contre M. Lu et la sienne pour récupérer le passeport), de courses poursuites (celle en béquille dans l'ascenseur et les escaliers d'un immeuble)... Bien des genres sont cités, du western (les nombreuses scènes dans lesquelles la disposition des quatre hommes fait pen-

ser à *Il était une fois dans l'Ouest*) au dessin-animé (lorsque le moineau s'introduit dans l'appartement de Kei, une flûte traversière l'imité) en passant par le drame (le spectateur, voyant Chun Lei au bord d'un immeuble, peut penser qu'elle va sauter – scène soulignée de travellings avant pour faire monter l'émotion, mais détournée avec l'arrivée de Bo dégoûtant pour avoir monté tous ces étages en béquille). Johnnie To cite également des films : *Mission : impossible* (Brian De Palma, 1996) lors de la scène du vol de la clé, peut-être également *Karaté Kid* dans lequel les enfants donnent un laxatif aux bandits. « C'est sans doute à la réalisation des coups que To applique toutes les caractéristiques du film de casse impossible, en particulier pour le vol de la clé : déguisement, virtuosité des voleurs à se rendre invisibles, travail d'équipe où chacun a un rôle, moments de tension où l'on retient son souffle. » (Stéphane du Mesnildot, Livret *Lycéens au cinéma*) Le ton global du film est celui de la facétie : le comique de situation (les déménageurs en slips dans l'ascenseur, la course poursuite de ce qui n'est qu'une équipe de bras-cassés), le jeu farcesque des acteurs (M. Fu pleurant le départ de Chun Lei), l'accélération de l'image (la bande de M. Fu s'enfuyant après sa défaite), la musique employée au second degré.



Les gangsters, dans ce qui devrait être des scènes de combat, deviennent des ballerines légères, les armes servent à mettre l'ennemi à poil. « À chaque fois, les scènes d'action s'avèrent inefficaces d'un point de vue narratif (à la fin de la scène, les objets dérobés – la clé, le passeport – retournent au point de départ). Seul importe ici l'enchaînement chorégraphique des gestes, purgé de toute violence. » (Marcos Uzal) Tout ça n'est pas très sérieux. Les quatre pickpockets font davantage penser aux Pieds-Nickelés qu'à une dangereuse mafia, et le vieux M. Fu à un sympathique vétéran qu'à un parrain de la mafia hongkongaise.

CHORÉGRAPHIE

L'ensemble du film évoque la comédie musicale : la musique, les couleurs, la chorégraphie des corps mais aussi celle de la ville. La première scène donne le ton : un personnage danse. Oui, bien sûr, il est en train de coudre – une activité des plus ordinaires –, mais si la silhouette de son corps est bien celle d'un homme concentré sur son ouvrage, tout son corps danse : il danse de la main en tirant l'aiguille, il danse du pied en marquant un rythme imaginaire, il danse de la tête en dodolant.

Le groupe, plus que le héros solitaire, permet de développer l'aspect chorégraphique du film. Leurs déplacements, et à plus grande échelle leur circulation dans l'espace urbain relèvent d'une chorégraphie dans laquelle la ville joue un rôle, participe des mouvements. Dans la première scène de vol, les déplacements des personnages, les tours de passe-passe, bousculades, glissades, cascades, s'enchaînent dans la plus grande fluidité, et s'organisent comme une danse. La caméra, extrêmement mobile, accompagne leurs mouvements avec une véritable virtuosité, pour un

rendu qui fait songer à de la prestidigitation.

Le groupe permet de jouer sur la notion musicale de *variation* : en utilisant chaque fois les personnalités de chacun, Chun Lei va séduire les quatre hommes de façon différente. Elle part d'un même *thème* : se retrouver seule avec l'homme, puis l'hameçonner – toujours avec une *tonalité* humoristique pour le spectateur – ; mais varie le *motif* : lieux, pressions tactiles, style de femme incarné. Ces variations sont illustrées par quatre ambiances musicales différentes.

Sans que le film n'en soit jamais une, Johnnie To revendique un hommage à la comédie musicale, en particulier aux *Parapluies de Cherbourg* dans la scène sous les parapluies – le moineau est-il ce parapluie qui, dans le générique de début du film de Demy, prend une trajectoire oblique au milieu de ceux qui suivent des lignes droites. La chorégraphie, c'est aussi ce mouvement de bascule qui fait que chacun se trouve à un moment donné dans une situation de force puis, l'instant d'après, de faiblesse. Dans une interview, Johnnie To donne une définition de l'action qui éclaire *Sparrow* d'une lumière particulière : « un exercice de maîtrise du temps, une chorégraphie, un défi artistique. »

« La scène des parapluies tire partie des effets plastiques de l'ombre et de la lumière. Les parapluies deviennent de grands chapeaux noirs masquant les visages [on peut convoquer ici Magritte, et notamment son tableau *Le Chef-d'œuvre ou les mystères de l'horizon*, 1955]. Les rues pluvieuses transforment la scène en un ballet de silhouettes inquiétantes mais gracieuses. Kei ne tire pas des balles mais fait tourner son parapluie, aspergeant ses ennemis de gouttelettes. Celles-ci deviennent de petits éclats de lumière qui les aveuglent. Avec cette

scène, To reprend les motifs classiques du film noir (la pluie, l'obscurité, les personnages réduits à des ombres) mais en donne une version chorégraphiée aussi aérienne que le reste du film. » (Stéphane du Mesnildot, Livret *Lycéens au cinéma*)

CINÉMA COMPARÉ

Le petit ballet des gestes très précis des scènes de vol s'inspire de *Pickpocket* de Bresson (France, 1959). Dans *Pickpocket*, un passager du train circule dans le couloir ; il passe une première fois, le voleur vole le portefeuille dans la veste de l'homme, il en prend les billets ; il passe une seconde fois, le voleur remet le portefeuille dans la veste.



Dans *Sparrow*, Kei bouscule un passant, lui prend son portefeuille pendant la bousculade, il prend les billets pendant que l'homme ramasse ses affaires par terre, puis remet le portefeuille dans la poche de l'homme quand celui-ci se redresse. Ni vu, ni connu.



Par contre, le personnage de *Pickpocket* est loin des aériens entrechats des voleurs de Hong Kong : Bresson filme son personnage en train d'apprendre, de s'entraîner, il filme la peur de Michel, ses hésitations, ses échecs. Michel est un personnage sombre ; malgré la grâce de ses gestes, il existe en lui une réelle pesanteur. *A contrario*, les quatre voleurs de *Sparrow* s'amuse, leurs larcins sont presque une plaisanterie, et ils ont pour cela la même insouciance que lorsque Kei se promène en ville.

Les voleurs de *Pickpocket* comme de *Sparrow* sont autant professionnels que dilettantes, ont un côté esthètes.

« Dans *Pickpocket* comme dans *Sparrow*, le vol conduit les personnages vers une femme. Mais alors que Michel découvre son amour pour Jeanne en abandonnant le vol, dans *Sparrow* Lei fait "travailler" les pickpockets et leur permet de mettre du sens dans leur activité : au service d'une noble cause, ils sont davantage les héritiers des bandits des récits légendaires portant secours à la veuve et à l'orphelin. » (Stéphane du Mesnildot, Livret *Lycéens au cinéma*) On peut continuer la comparaison entre les deux films en s'intéressant à la représentation des villes, Paris et Hong Kong.

HONG KONG

Dans ce conte urbain, « dont chaque scène travaille à identifier plus intimement la flânerie de ses personnages au corps vibratile et changeant de la cité », Hong Kong apparaît comme un décor anachronique. Johnnie To oppose les vieux quartiers, aux voies étroites, voués à être détruits et remplacés par des quartiers d'affaires, aux grands buildings sans visage déjà construits : « J'ai souhaité le tourner à Hong Kong, dans des lieux qui seront bientôt démolis [dans l'anticipation de sa rétrocession totale à la Chine en 2046]. Ce film est différent de ceux que j'ai faits avant. Je voulais capturer le charme et l'atmosphère de Hong Kong. » Il filme Hong Kong avec le même but que Satyajit Ray filme « un art [qu'il] savai[t] menacé », mais très différemment. Les photographies que prend Kei de la ville donnent à voir de jolis clichés, des images surannées d'une mégalopole en mutation. De la balade photographique dans les rues de Hong Kong à l'apparition de Lei, To passe du documentaire à la fiction. En croyant prendre des vues documentaires de Hong Kong, Kei laisse en fait entrer la fiction dans ses images et dans sa vie – dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, Royaume-Uni & Italie & États-Unis, 1966), un paysage recèle un cadavre qui apparaît lors de l'agrandissement de la photo. Hong-Kong, débarrassée de ses embouteillages, de ses foules anonymes et pressées, ouvre un imaginaire à la Montmartre pour un Français. On peut d'ailleurs penser à Tati, et à sa manière de filmer par exemple la circulation dans *Playtime* (France, 1967).



Tati utilise en son-off une musique d'orgue de barbarie, dans un geste à la fois sentimental et ironique ; Johnnie To une sorte de jazz d'ambiance un peu rétro, un jazz d'ascenseur.

D'ailleurs, les escaliers dans lesquels Kei installe son Rolleiflex ne font-ils pas penser à ceux de Montmartre ? On peut également comparer le contraste entre ces deux villes dans la ville, et celui entre La Havane et New York dans *Chico et Rita*.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

L'Image, Jacques AUMONT, Paris : Nathan, 1990

L'Analyse des films, Jacques AUMONT, Michel MARIE, Paris : Nathan, 1988

De l'histoire au cinéma, Antoine de BAECQUE, Christian DELAGE (dir.), Bruxelles : Ed. Complexe, 1998

Qu'est-ce que le cinéma ?, André BAZIN, Paris : Cerf, 1958-62

Cinéma et peinture. Approches, Raymond BELLOUR (dir.), Paris : PUF, 1990

Pour une anthropologie des images [2001], Hans BELTING, Paris : Gallimard, 2004

Grammaire du cinéma, Marie-France BRISELANCE, Jean-Claude MORIN, Paris : Nouveau Monde, 2010

Lectures du film, Jean COLLET, Michel MARIE, Daniel PERCHERON, Jean-Paul SIMON, Marc VERNET, Paris : Albatros, 1980

Précis d'analyse filmique, Anne GOLIOT-LETEE, Francis VANOYE, Paris : Armand Colin, 2009

L'Image et son interprétation, Martine JOLY, Paris : Armand Colin, 2005

Le Vocabulaire du cinéma, Marie-Thérèse JOURNOT, Paris : Armand Colin, 2008

Cinéma et production de sens, Roger ODIN, Paris : Armand Colin, 1990

Les Mots et les images [1976], Meyer SCHAPIRO, Paris : Macula, 2000

LA DANSE AU CINÉMA

Amours, danses et chansons : le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950), Julie AMIOT-GUILLOUET, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015

Filmer la danse, Jacqueline AUBENAS, Bruxelles : La Renaissance du livre, 2007

La Geste musicale dans les cinémas noirs, Olivier BARLET, Paris : L'Harmattan, 2001

Angelin Preljocaj, Roman Polanski, Jean BOLLACK, Ismail KADARE, Brigitte PAULINO-NETO, Paris : Armand Colin, 1992

Danse, cinéma, Stéphane BOUQUET, Capricci, 2012

De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma, Nicole BRENEZ, Paris ; Bruxelles : De Boeck Université, 1998

Comédie musicale : les jeux du désir : de l'âge d'or aux réminiscences, Sylvie CHALAYE, Gilles MOUËLLIC, Rennes : Presse universitaires de Rennes, 2008

La Comédie musicale, Michel CHION, Paris : Petits Cahiers, 2002

100 ans de cinéma indien, Hubert LAO, Yves LEMARIE, Philippe PARRAIN, Paris : L'Harmattan, 2012

Karine Saporta, Peter Greenaway : roman photo, Hélène CIXOUS, Daniel DOBBELS, Berenice REYNAUD, Paris : Armand Colin, 1990

LA DANSE AU CINÉMA SUR LES AUTRES CONTINENTS

COMÉDIE MUSICALE

Le Danseur du dessus (Top Hat), Mark Sandrich, États-Unis, 1935

Sur les ailes de la danse (Swing Time), George Stevens, États-Unis, 1936

Les Chaussons rouges (The Red Shoes), Michael Powell, Emeric Pressburger, Royaume-Uni, 1948

Un Américain à Paris (An American in Paris), Vincente Minnelli, États-Unis, 1951

Chantons sous la pluie (Singin' in the Rain), Stanley Donen, Gene Kelly, États-Unis, 1952

Tous en scène (The Band Wagon), Vincente Minnelli, États-Unis, 1953

West Side Story, Jerome Robbins, Robert Wise, États-Unis, 1961

La Fièvre du samedi soir (Saturday Night Fever), John Badham, États-Unis, 1977

FICTIONS SUR LE MILIEU DE LA DANSE OU SON APPRENTISSAGE

Cabaret, Bob Fosse, États-Unis, 1972

Que le spectacle commence (All That Jazz), Bob Fosse, États-Unis, 1979

Fame, Alan Parker, États-Unis, 1980

Dirty Dancing, Emile Ardolino, États-Unis, 1987

Billy Elliott, Stephen Daldry, Royaume-Uni / France, 2000

LA DANSE OBJET

Moulin Rouge, John Huston, Royaume-Uni, 1952

French Cancan, Jean Renoir, France, 1954

Et Dieu créa la femme, Roger Vadim, France / Italie, 1956

On achève bien les chevaux (They Shoot Horses, Don't They?), Sydney Pollack, États-Unis, 1969

L'Acrobate, Jean-Daniel Pollet, France, 1975

The Full Monty, Peter Cattaneo, Royaume-Uni / États-Unis, 1997

Mods, Serge Bozon, France, 2002

La Graine et le mulet, Abdellatif Kechiche, France, 2007

Fish Tank, Andrea Arnold, Royaume-Uni / Pays-Bas, 2009

Attenberg, Athina Rachel Tsangari, Grèce, 2010

Frances Ha, Noah Baumbach, États-Unis, 2012

Spring Breakers, Harmony Korine, États-Unis, 2012

DANSER SANS DANSER

Beau travail, Claire Denis, France, 1999

Boxing Gym, Frederick Wiseman, États-Unis, 2011

DOCUMENTAIRES

Rize, David LaChapelle, États-Unis / Royaume-Uni, 2005

La Danse, Frederick Wiseman, États-Unis / France, 2009

Les Rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch, Rainer Hoffman, Anne Linsel, Allemagne, 2010

Crazy Horse, Frederick Wiseman, États-Unis / France, 2011

LEXIQUE

A

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 vue. Il est coupé en son milieu par l'axe optique.

B

BANDE ORIGINALE

Regroupe toutes les musiques voulues et utilisées dans le film par l'équipe de réalisation.

BANDE SON

Comprends tous les sons audibles pendant le film. Référence à la bande de la pellicule où le son est enregistré. Elle comprend souvent la musique, les voix, les bruitages, les bruits d'ambiance, etc.

BRUITAGE

Opération de post-production consistant à créer et enregistrer des bruits hors du tournage et à les placer dans le film au montage.

C

CADRE

Limite du champ visuel enregistré sur le film.

CAMÉRA SUBJECTIVE

La caméra est sujet de l'action. Le point de vue de la caméra est celui d'un personnage, donnant au spectateur l'impression de partager ce qu'il voit et ce qu'il vit.

CHAMP

Partie de l'espace visuel enregistré sur le film.

CHAMP / CONTRE-CHAMP

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

CHEF OPÉRATEUR

Responsable de l'image (éclairage, cadrage, mouvements d'appareil, suivi en laboratoire, étalonnage).

CONTRECHAMP

Espace visuel opposé au champ. Il découvre le point de vue du champ.

CONTRE-PLONGÉE

Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

CUT

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

D

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Synonyme de chef opérateur.

E

EFFETS SPÉCIAUX

Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (fondus, surimpressions, trucages, etc).

ELLIPSE

Procédé qui consiste à traiter une action en ne montrant que ce qui se passe avant et après la dite action.

F

FACE CAMÉRA

Quand un personnage est face à la caméra, sans forcément la regarder. À *distinguer du regard caméra.*

FLASH-BACK

Forme de récit consistant à faire un retour en arrière sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FONDU AU NOIR

Raccord entre deux plans, où le premier s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, et où le suivant apparaît progressivement à partir du noir.

H

HORS-CHAMP

Partie de l'espace exclue par le champ de la caméra ou par un décor dans le champ (on parle alors de hors-champ interne).

M

MATRICE NARRATIVE

Voir Narration.

METTEUR EN SCÈNE

Synonyme de réalisateur.

MONTAGE

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

P

PHOTOGRAMME

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

PLAN

1. **Morceau de film enregistré au cours d'une même prise.** Unité élémentaire d'un film monté.
2. **Échelle de plan : fixe, général, américain, rapproché, serré, d'ensemble.** Façon de cadrer un personnage ou un décor.

PLAN SÉQUENCE

Prise en continue d'une scène qui aurait pu être plus couramment découpée en plusieurs plans.

PLONGÉE

Prise de vue effectuée du haut vers le bas.

R

RACCORD

Façon avec laquelle on juxtapose deux plans au montage.

RÉALISATEUR

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

S

SCÈNE

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

SÉQUENCE

Ensemble de plans se rapportant à une même action et se déroulant dans le même temps et le même lieu.

SON-OFF

Son dont la source ne se trouve pas à l'écran, et qui semble appartenir à un autre temps et lieu que ceux montrés par la scène.

T

TRAVELLING

Déplacement de la caméra (en avant, en arrière, latéral, diagonal, vertical, etc).

V

VOIX OFF

Voix en son off.

Z

ZOOM

Effet d'agrandissement ou de rétrécissement (zoom avant et zoom arrière), obtenu par un objectif à focale variable.

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.

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

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

Jérôme Baron, *directeur artistique*

THÉMATIQUES DES ÉDITIONS PRÉCÉDENTES

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

37^e édition / 2015

Figures de l'adolescence

36^e édition / 2014

Éclats du Mélodrame

35^e édition / 2013

**À la croisée des chemins, tours, détours,
autres routes et itinéraires**

34^e édition / 2012

**Vivre la ville ou la condition
métropolitaine du cinéma**

33^e édition / 2011

Figures du héros

32^e édition / 2010

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.

POUR ALLER PLUS LOIN

Chaque dossier de film du programme Jeune Public « Danser Chanter » est enrichi de pistes pédagogiques complémentaires, d'éléments de contextualisation et de liens vers d'autres champs artistiques et domaines de savoir.

Nous vous invitons à les découvrir sur le site Internet du festival :

www.3continents.com

> Avec les publics

> Espace enseignants

> Ressources pédagogiques

LE CAHIER DES ENSEIGNANTS

DANSER CHANTER

Directeur artistique : Jérôme Baron

Administratrice : Emmanuelle Jacq

Textes pédagogiques : Mathilde Fleury-Mohler

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

Coordinateur Jeune Public :

Thomas De Filippo
publics@3continents.com / 02 40 69 90 38

Graphisme : Studio Graphique Chloé Bergerat

Photographie de couverture :

Devdas de Sanjay Leela BHANSALI

Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien à ce programme le Conseil Départemental 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



30e

DU 22 NOVEMBRE
AU 29 2016

FESTIVAL
DES 3 CONTINENTS
NANTES

Cinemas d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie

www.3continents.com

© photo: Madhur Marathe (Université de la Côte d'Ivoire, 1986) - Design: Studio graphique Clive Bégeant