



LE CAHIER DES ENSEIGNANTS  
FESTIVAL DES 3 CONTINENTS 2017

DE L'AUTRE CÔTÉ DES APPARENCES :  
MERVEILLEUX, FANTASTIQUE  
ET AUTRES ÉTRANGETÉS

# DE L'AUTRE CÔTÉ DES APPARENCES : MERVEILLEUX, FANTASTIQUE ET AUTRES ÉTRANGETÉS

présentation par Jérôme Baron

- 8 SHARA  
Naomi Kawase  
JAPON / Dès la 2<sup>nd</sup>e
- 14 THE HOST  
Bong Joon-ho  
CORÉE DU SUD / Dès la 4<sup>ème</sup>
- 19 MACARIO  
Roberto Gavaldón  
MEXIQUE / Dès la 5<sup>ème</sup>
- 24 AUJOURD'HUI  
Alain Gomis  
SÉNÉGAL / Dès la 3<sup>ème</sup>
- 30 DETECTIVE DEE :  
LE MYSTÈRE  
DE LA FLAMME FANTÔME  
Tsui Hark  
CHINE - HONG KONG / Dès la 6<sup>ème</sup>
- 36 RÊVES  
Akira Kurosawa  
JAPON / Dès la 3<sup>ème</sup>
- 42 TELEPOLIS  
Esteban Sapir  
ARGENTINE / Dès la 6<sup>ème</sup>
- 47 I AM NOT A WITCH  
Rungano Nyoni  
ZAMBIE / Dès la 5<sup>ème</sup>

## 54 PETIT LEXIQUE DU CINÉMA 57 LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC

*Le Cahier des enseignants* a pour fonction d'accompagner la programmation thématique «De l'autre côté des apparences : merveilleux, fantastique et autres étrangetés» proposée au jeune public du 39<sup>e</sup> 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](http://www.3continents.com) à partir du 28 septembre 2017 (code d'accès à demander à [publics@3continents.com](mailto:publics@3continents.com)).

Les textes du *Cahier des enseignants* ont été conçus et rédigés par Charlotte Garson et Nicolas Thévenin.

Coordination et liaison : Sandra Ricordeau

## DE L'AUTRE CÔTÉ DES APPARENCES : MERVEILLEUX, FANTASTIQUE ET AUTRES ÉTRANGETÉS

Les manifestations de ce qui relève du fantastique au cinéma paraissent aisément identifiables. Chacun parvient à les discerner dans le genre et les sous-genres puisqu'elles sont exposées sur un mode déclaratif (souvent dès l'affiche du film) et des formules qui semblent indéfiniment extensibles : films de science-fiction que l'on peut étendre à un corollaire merveilleux ou légendaire dont les versions actuelles seraient super-héroïques ou fantaisies héroïques, films d'horreur jusqu'au gore, de fantômes ou de réincarnation, de monstres petits et grands aux desseins apocalyptiques... Puisant une part importante de son inspiration dans la relecture de motifs irriguant la peinture ou plus essentiellement forgés par la littérature de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> aux origines du XX<sup>e</sup> siècle, des frères Grimm à Andersen, d'Edgar Allan Poe à Jules Verne et Oscar Wilde, du romantisme allemand au roman gothique anglais (la naissance de Dracula sous la plume de Bram Stoker en 1897 est contemporaine de l'avènement du cinématographe des frères Lumière mais aussi de la psychanalyse freudienne), le cinéma fantastique est devenu un profitable repaire de savants fous, de génies du mal, de créatures monstrueuses, d'infirmités, d'animaux géants ou mythologiques, d'humains déçus et de zombies... Ce délirant cortège cinématographique d'anormalités, de dystopies et de déséquilibres inexplicables du réel est devenu un objet de fascination populaire. S'il doit fondamentalement son succès à la surenchère spectaculaire et

technologique dont il a régulièrement fait l'objet, le cinéma fantastique compte parmi les genres les moins nobles au regard de la situation de la comédie (aujourd'hui en berne), du mélodrame ou du western (eux, éteints). Il demeure néanmoins essentiel de souligner l'inépuisable réserve de sens et d'imaginaire appropriable qu'il a constitué pour des cinéastes aux intentions cinématographiques les plus variées, de Georges Méliès à Victor Sjöström et Maurice Stiller, de Friedrich Wilhelm Murnau à Fritz Lang et Carl Theodor Dreyer, de James Whale à Jacques Tourneur et Alfred Hitchcock, de Louis Feuillade à Jean Epstein, Jean Cocteau ou Georges Franju, de Riccardo Freda à Mario Bava et Terence Fisher, de Georges Romero à Roger Corman et John Carpenter, aux deux David, Cronenberg et Lynch, jusqu'à Kiyoshi Kurosawa, etc. À la lecture de cette pléiade non-exhaustive et disparate de réalisateurs, nous serions même tenter de jeter les bases d'une relecture de l'histoire du cinéma saisie par le prisme du fantastique. En posant les jalons d'une généalogie visant le genre comme un laboratoire, elle aurait pour première vertu de nous aider à déconstruire la bienpensante hiérarchie entre mode majeur et mineur, ou encore, de renvoyer l'une à l'autre, dimension spectaculaire et inspiration poétique.

Autrement dit, cette liste soutient une évidence : il nous faut prendre le fantastique au sérieux, tenir pour certitude que sa fortune trouve à s'imposer dans l'hétérogénéité de ce

qu'il désigne, ou encore, qu'il se distingue de n'être imputable à aucun bon goût ou critère trop personnel, son objet étant l'exploration et l'expression des limites, d'un seuil infranchissable, d'une aberration. De cette manière, il ouvre un champ fécond pour la pensée, s'extirpant du carcan auquel le genre semble a priori le condamner : l'effet et l'anecdote. Car il découle de cette énumération une portée plus signifiante encore, au sens où il y aurait à y déceler « *un fantastique cinématographique* » selon la formule appropriée de Jean-Louis Leutrat, et Antonin Artaud d'en préciser l'essence : « *le cinéma n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il frôle ce terrain vague, cette étroite lisière peuplée de créatures portant en elle la (cette) contradiction (Antonin Artaud)* » du mort-vivant. Le cinéma nous plonge dans le noir. Soudain, une irréalité lumineuse surgit pour en découdre avec la nuit dans la salle où nous avons pris place. Une image sans épaisseur, translucide, depuis peu dématérialisée, donne vie à des spectres qui nous ressemblent au point que nous les sachions porteurs d'une vérité sur ceux que nous sommes. Ils portent le sceau de nos inquiétudes, devinent nos peurs, notre nostalgie des choses disparues, notre désir enfoui de les voir réapparaître, d'être ailleurs que dans notre vie, de croire à l'impossible. Ils savent que le cinéma s'apparente à quelques rites anciens comme celui des vieilles histoires tirées des feux de la nuit. Le cinéma est prédisposé à l'intervention fantastique qui s'oppose à l'ordre naturel des choses et des événements. Elle nous tient dans le silence pendant que le film nous conduit vers un secret bien gardé que nous aurons naïvement le sentiment de construire (de découvrir) à travers lui. Élodant le régime ordinaire de causalité, le fantastique dévoile (sans forcément l'imager) ce que nous ne parvenons pas

à penser, surprenant ainsi la fragilité des certitudes qui façonnent nos désirs et nos consciences, notre attachement sans secours à l'excès de rationalité qui règle notre monde. Et puisque le film nous fait prendre l'image pour le réel, le fictif pour le possible, il en use comme d'un maléfice pour nous faire passer de l'autre côté des apparences.

Ce programme de huit films est tout entier orienté par l'intention d'approcher différents états du fantastique. Et plutôt que de systématiquement pousser au rapprochement entre les œuvres, ce sont les invitations que dessinent leur juxtaposition qui ont orienté nos choix. Une manière d'affirmer qu'il y a des natures du fantastique et que chacune constitue pour reprendre un autre bon mot d'Antonin Artaud « *un effort vers le cinéma véritable* ».

Jérôme Baron



# SHARA

## (SHARASOJYU)

NAOMI KAWASE

### FICHE TECHNIQUE

FICTION • JAPON • 2003 • COULEUR  
1H40 • JAPONAIS VOSTF

Avec : Kohei Fukunaga, Yuka Hyodo, Naomi Kawase, Katsuhisa Namase, Kanako Higuchi

Scénario : Naomi Kawase

Photographie : Yutaka Yamazaki

Montage : Shotaru Anraku et Naomi Kawase

Musique : Ua

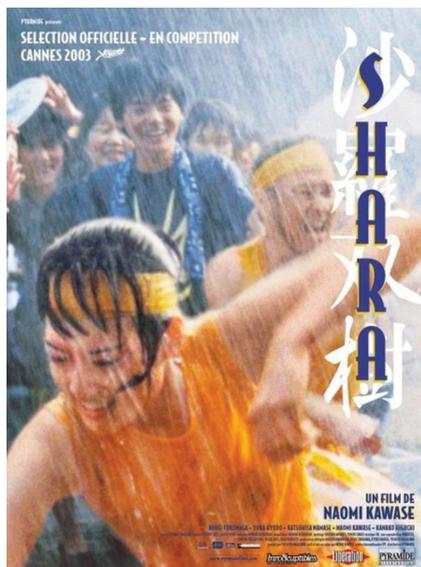
Distribution : Pyramide Distribution

Production : Nikkatsu, Yomiuri Television, Visual Arts, Real Products

### SYNOPSIS

Les Aso habitent avec leurs jumeaux, Kei et Shu, dans le vieux quartier de la ville historique de Nara, ancienne capitale du Japon. Le jour de la fête du Dieu Jizo, dans la chaleur torride de l'été, alors que les deux enfants se poursuivent, Kei disparaît soudainement au coin d'une ruelle... Comme enlevé par les dieux... Ce jour-là, la vie s'est arrêtée pour la famille Aso. Cinq années ont passé. Shun a maintenant dix-sept ans. Shun et son amie d'enfance Yu sont attirés l'un par l'autre, mais une douleur secrète les empêche de vivre cet amour. Un jour, Yu découvre le secret de sa naissance, de son côté Shun apprend ce qu'il est advenu de son frère jumeau. Ces révélations les délivrent.

Film conseillé à partir de la 2<sup>nde</sup>



## L'ÉVAPORATION

Qu'elle consacre ses films au père qui l'a abandonnée enfant (les documentaires *Dans ses bras*, 1993, et *Dans le silence du monde*, 2003), qu'elle rende la disparition d'un père plus mystérieuse, en plein tunnel de chemin de fer, dans sa première fiction (*Suzaku*, 1997), ou qu'elle mette en scène un premier amour adolescent pendant l'agonie sereine d'une mère (*Still the Water*, 2014), la cinéaste japonaise Naomi Kawase a su donner un sens à l'oxymore «présence de l'absence». Une expression qui, dès les premiers plans de *Shara*, s'entend de manière très concrète : le mouvement de la caméra déplie le pur présent d'un lieu apparemment vide. Où sommes-nous ? La sous-exposition ne permet pas de distinguer nettement les objets qui sont sur les étagères de ce qui paraît être un petit entrepôt ou un atelier d'artisan (ce sont en fait des blocs d'encre de Chine). Au-dehors, un tintement, dont l'origine ne sera identifiée que plus tard (dans la scène de la prière bouddhiste en

cercle). La conversation n'est pas moins sibylline : «*Ça va partir. – Oui, c'est juste du charbon de bois. – C'est parti.*». Le temps du générique, le plan-séquence est passé de l'intérieur à la cour, du trop-peu au trop-plein de lumière, du lieu de travail du père au terrain de jeu des enfants. La course-poursuite est lancée entre Shun et son frère jumeau Kei.

Cette ouverture pose d'emblée l'étrangeté de la mise en scène, qui peut dérouter : extrêmement mobile (elle fait même un volte-face dans la cour), la caméra ne se contente pas d'accompagner : elle furète d'abord comme pour faire précéder le point d'émission des dialogues d'une compréhension de l'espace de la maison-atelier ; puis elle accélère, anticipant l'inquiétude de Shun. Le montage-son contribue à une triple césure : spatiale (au patio clos succèdent les rues qui par deux fois aboutissent à de la végétation), narrative (la tranquillité interrompue par la fuite inexplicée de Shun), et dans le montage (les deux plans de poursuite dans les rues semblent montés en *jump-*

*cut* plutôt que dans la continuité). Le tintement diminue puis reprend, et quand Kei constate que son frère s'est bel et bien évaporé, son regard vers le sommet d'un arbre (un *sharasoju*, titre original du film), allié au bruissement du vent dans les feuilles, confère une touche délicate de fantastique.

Ainsi s'orchestre, dans une première séquence programmatique, la «volatilisation» du garçon. Seul subsiste, de Kei, la direction de sa disparition dans le regard vers le haut de son frère : une première fois dans l'arbre, une seconde fois quand sa mère l'interroge et qu'il pointe vers un hors-champ indéterminé, en hauteur. Autant, au Japon, le phénomène de disparition volontaire, ou *johatsu*, est connu (100 000 personnes choisissent de se volatiliser, échappant qui à un mariage devenu pesant, qui à des dettes), et a même donné lieu au remarquable film de Shohei Imamura de 1967, *L'Évaporation de l'homme*, dans lequel l'enquête mêle documentaire et fiction. Autant, ici, la disparition, qui fait écho au «C'est parti» des



premiers dialogues, relève d'une évanescence moins sociale que spirituelle. Ce que la présence du policier révélera comme un crime (sans doute un enlèvement) est ici filmé avec les moyens d'un fantastique discret et éthéré.

## VIVRE SANS

Dans le fondu au noir qui intervient avant la 10<sup>ème</sup> minute du film, une ellipse : les années ont passé, Shun a grandi (on apprendra qu'il a 17 ans), toujours dans les rues de Nara, où on entend le même tintement caractéristique. Mais c'est sur son regard que la mise en scène se focalise, alors qu'il fixe sa camarade, Yu, dont il esquisse le portrait. Cette transition par le regard assure une discrète équivalence entre le jumeau perdu et la jeune fille, objet du premier émoi amoureux – c'est après avoir fait ce portrait que le garçon, dans le secret de sa chambre en soupente, pourra s'atteler à celui de son frère.

Yu, même avant d'apprendre à retardement ce deuil, partage à sa manière l'expérience du manque : voici qu'au détour d'une conversation, sa mère lui apprend qu'elle est en fait sa tante. Le traitement dramaturgique du dévoilement du secret de famille est ici remarquable par son apparente platitude : non seulement Shouko parle à Yu sur le mode du conte (« Une jeune fille adorait son frère aîné... ») ; mais une fois Yu mise au courant, elle continue d'appeler Shouko « Maman », tout en intégrant l'information nouvelle sous la forme de la transmission des socques de son père que porte Shouko. Naomi Kawase confie dans un entretien avoir ainsi appris la vérité sur son père : « On faisait les courses ; la banalité de nos actes m'aidait finalement, sur le moment, à surmonter le choc ; j'étais dans la rue avec mon sac à commissions, et il fallait rentrer. »<sup>[1]</sup>

Autant la mère de Yu est montrée comme extravertie, portée sur le dialogue, sachant narrer même le secret le moins facile à dire, autant Reiko, la mère de Shun<sup>[2]</sup>, est en retrait du langage. Montrée en plongée en train de jardiner (à 20 minutes du début), elle manque l'information apportée par le policier (on a retrouvé le corps de son fils disparu il y a cinq ans) ; même quand ses contractions commencent, elle fait son potager. Plus tard, Taku révèle qu'il ne sait pas jardiner, seulement arroser, révélant que le jardin est le territoire de sa femme, souvent filmée dans la lumière, à l'extérieur, tandis qu'il est associé à l'encre de Chine et à l'oubli délibéré (« Il y a des choses que l'on peut oublier, que l'on doit oublier, j'ai fait le tri... »). Pourtant, cette opposition n'est jamais figée : le moment de la fête place Taku en pleine lumière, y compris parce qu'il est célébré par la foule (« Vive Aso ! »). Sur le char, il rappelle à la foule que « Basara est un moment exceptionnel où chacun peut briller de tous ses feux ».

## DANSER, (RE)NAÎTRE

Le récit du film fait converger deux événements. L'un concerne les Aso, et il est d'ordre privé : un policier annonce que les restes du fils disparu ont été identifiés – là encore la mise en scène surprend : en lieu et place de psychologie, c'est une sorte de tableau vivant, de figure organique du lien familial, que composent Shun, violemment révolté par cette nouvelle, Taku, qui le contient physiquement, et la mère qui apprend la nouvelle avec un temps de retard, comme si elle avait déjà passé cette étape colérique du deuil et regardait vers l'avenir, le nouvel enfant. L'autre événement du récit est d'ordre collectif et public : c'est la fête de Basara à laquelle les habitants de Nara (ville natale de Naomi Kawase) se préparent. A 45 minutes du début du film,



la source sonore du tintement entendu dès les premiers plans se révèle liée à cette fête (les habitants prient Bouddha en cercle, se passant un chapelet) : le temps cyclique de la disparition et d'une renaissance est ainsi posé. Le sens de la tradition de cette fête dédiée au dieu Jizo rencontre l'histoire de la famille Aso : «*Le Dieu Jizo est le protecteur des enfants, des femmes en attente d'enfant et des voyageurs*», écrit Naomi Kawase dans le document qui accompagne le film à sa sortie. «*Il symbolise la bienveillance, la détermination et l'optimisme. Jizo-san est généralement représenté comme un enfant-moine, portant une canne de pèlerin, avec six anneaux pour avertir les animaux de son approche. Il porte également le Joyau de la Vérité dont la lumière élimine toutes les peurs.*»

Si la fête de Basara remonte au XII<sup>ème</sup> siècle, ce n'est pas tant sa signification et sa portée historique qu'il importe de souligner que la façon dont Naomi Kawase en tisse les aspects documentaires dans la trame de son récit, et ses éléments collectifs dans l'intimité familiale : le père de Shun, que son métier (fabricant d'encre de Chine), condamne à l'inactivité pendant la saison chaude<sup>[3]</sup>, déploie toute son énergie dans l'organisation de la fête, l'achat de socques au marché par Yu et Shouko entame leur conversation généalogique, et la fabrication par Yu et sa mère de petits porte-bonheurs en forme de têtes de singe amènera Yu à un geste amoureux.

Le morceau de bravoure de la fête (et du film) consiste en une parade dansée qui est filmée comme une épiphanie. Le récit se suspend, le personnage de Yu, qui soudain, en jaune, mène la danse, acquiert une puissance énergétique inouïe, qui passe aussi bien dans le rythme (le claquement de ses socques sur le sol, le «*Hai !*» scandé) que dans le regard (adressé successivement à Shun, à sa mère et à Reiko). La pluie soudaine et abondante,

son surgissement fantastique, matérialise le débordement d'émotions contenues, de secrets exposés. Shun, d'abord engoncé (il est là pour encadrer la foule sur les côtés), finit par se laisser emporter par le rythme.

Cette séquence fonctionne comme un point d'aboutissement du processus de deuil difficile pour Shun et le début de la renaissance que le nouveau-né apporte dans les scènes suivantes («*Le soleil se lève*», remarquera Reiko). D'où le parallèle entre la course-poursuite passée qui a vu Kei disparaître, et l'autre course, dans les mêmes rues, pour assister à «*l'apparition*» du bébé. Si le déploiement d'énergie est différent entre la parade et l'accouchement (extérieur versus intérieur, public versus intime), les scènes se répondent, marquées notamment par la scansion (Yu et Shouko accompagnent le souffle rythmé de Reiko). Cette naissance permet de rejouer la scène d'ouverture différemment : cette fois-ci la caméra ne s'arrête plus au mystère du vent dans les frondaisons, elle s'élève vers le ciel, en plongée sur les rues de Nara. La «*volatilisation*» de Kei est relue par la mise en scène comme un envol. La précision sensorielle du travail visuel, sonore et rythmique permet d'embrasser tout le paysage, la vie de deux couples (les parents de Shun, mais aussi Shun et Yu), de deux familles, de toute une communauté. La circularité du temps est brisée et la vie de cette famille endeuillée peut reprendre.

#### Charlotte Garson

[1] N. Kawase in Philippe Piazza, «*Shara ou le bonheur d'être au monde*», *Aden*, 31 mars au 6 avril 2004.

[2] La cinéaste, qui plus tard filmera son propre accouchement en 2004 (*Tarachime*, 2004), interprète elle-même le personnage de Reiko dans *Shara*.

[3] Dossier de presse de *Shara*, [www.gncr.fr/films-soutenus/shara](http://www.gncr.fr/films-soutenus/shara)

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Le plan-séquence

Retour sur l'ouverture du film : 10 minutes closes sur un fondu au noir, et qui ne comportent que trois coupes. En quoi la mobilité de la caméra permet-elle de construire un espace à mesure qu'elle avance ? À quel moment intervient une rupture qui lance le récit ? Des extraits de films à plans-séquences ambulatoires pourront être montrés : *Elephant*, *L'Arche russe*, *Shining*...

#### → Le son hors-champ

On remarquera l'usage des dialogues hors-champ (les frères au début, le tintement récurrent, mais aussi l'annonce de la nouvelle que le corps de Kei a été retrouvé, entendue par Shun). En quoi ce retardement du moment où la source des sons est montrée contribue à l'atmosphère du film ?

#### → Musique et mixage

«*J'ai montré une version provisoire du montage au musicien UA pour qu'il imagine une partition. Il a proposé que les voix des acteurs soient mêlées aux sons et bruits extérieurs.*» (Naomi Kawase). On pourra distinguer avec les élèves les différents fils sonores entrelacés et penser l'effet produit par ce choix formel.

#### → La quiétude d'une disparition

Dans une séquence du *Fleuve* de Jean Renoir (1951), toute la famille de la jeune héroïne Harriet fait la sieste, animaux domestiques compris, à l'exception de son petit frère, qui joue avec un serpent et y perd la vie. Le parcours de la caméra dans la quiétude d'une journée chaude sur les bords du Gange s'interrompt par cette mort injuste qui est aussi une échappée. Ce que Renoir, comme le personnage du voisin Mr John, appelle le «*digestivisme*», trouve des échos dans les accents spiritualistes de *Shara*.

### ARTICLES

Plusieurs articles et un entretien, *Cahiers du cinéma*, n° 589, avril 2004

Erik Bullo, «*Éloge de Naomi Kawase*», in *Cinéma 08*, automne 2004

### SITE

Informations sur Nara (ancienne capitale du Japon de 710 à 784), ville natale de la réalisatrice, et sur le festival de Basara de nos jours : <https://www.visitnara.jp/venues/E02064/>

### FILMS

*Elephant*, Gus Van Sant, 2003

*L'Évaporation de l'homme*, Shohei Imamura, 1967

*Still the Water*, Naomi Kawase, 2014

# THE HOST (GWOEMUL) BONG JOON-HO

## FICHE TECHNIQUE

FICTION • CORÉE DU SUD • 2006 • COULEUR  
1H59 • SUD-CORÉEN VOSTF

Avec : Song Kang-ho, Byeon Hee-bong,  
Park Hae-il, Bae Doona, Ko Ah-seong

Scénario : Bong Joon-ho, Ha Joon-won,  
Baek Chul-hyun

Photographie : Kim Hyung-Goo

Montage : Kim Sun-min

Musique : Lee Byeongwoo

Distribution : Océan Films Distribution

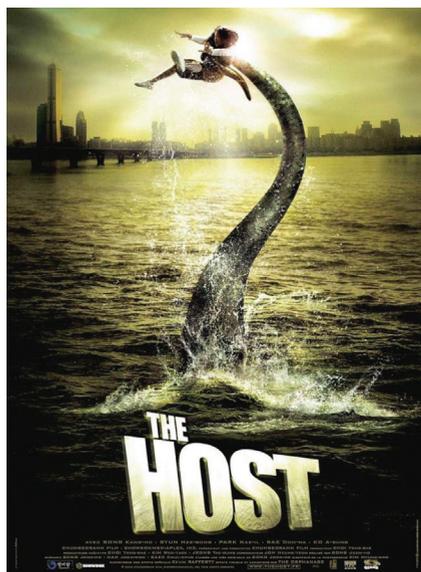
Production : Chunggeorahm Film

## SYNOPSIS

A Séoul, Park Hee-bong tient un petit snack au bord de le fleuve Han où il vit avec les siens. Il y a son fils aîné, l'immature Gang-du, sa fille Nam-joo, une championne malchanceuse de tir à l'arc, et Nam-il, son fils cadet éternellement au chômage. Tous idolâtrèrent la petite Hyun-seo, la fille unique de Gang-du. Un jour, un monstre géant et inconnu jusqu'à présent, surgit des profondeurs du fleuve. Quand la créature atteint les berges, elle se met à piétiner et attaquer la foule sauvagement, détruisant tout sur son passage. Gang-du tente de s'enfuir avec sa fille, mais celle-ci est enlevée par le monstre, qui disparaît en emportant la fillette au fond de le fleuve. La famille Park décide alors de partir en croisade contre le monstre, pour retrouver Hyun-seo...

Film conseillé à partir de la 4<sup>ème</sup>

NB : interdiction aux moins de 12 ans.



## PRENDRE LE MONSTRE DE FRONT

Par quel «bout» prendre *The Host*, ou plutôt, selon le titre original, «*le monstre*» (*gwoemul*) ? Comme la petite Hyun-seo, le spectateur est tantôt saisi avec une grâce chorégraphique par un fantastique aux effets spéciaux élégants, tantôt happé par des courses-poursuites à toute allure, tantôt régurgité dans les égouts sombres du drame familial, tantôt sollicité par un montage rapide d'angles, d'humours et de couleurs détonants. Bong Joon-ho, qui a étudié la sociologie avant de poursuivre dans la grande école de cinéma coréenne (la KAFA), parle du projet de ce film, conçu dès le lycée, comme d'un défi après le succès de *Memories of Murder*, polar réaliste adapté d'une pièce à succès : «*Puisque tout le monde veut me dissuader de faire un film de monstre, non seulement je vais le faire, mais en plus je vais l'intituler 'le monstre'*». Il y a dans cet enthousiasme provocant un goût pour les coupes franches et la frontalité que

l'on retrouve dans la mise en scène de *The Host*, sorti en 2006 avec un immense succès en Corée du Sud (14 millions d'entrées, plus d'un Sud-Coréen sur 4).

Premier défi pour le cinéaste : comment faire surgir la créature ? Par sa célérité et sa frontalité, *The Host* se distingue de l'économie allusive de films dans le sillon du jeu d'ombres et de hors-champ de *La Féline* de Jacques Tourneur (1942). Les dates qui scandent l'exposition de l'action offrent une genèse-express de la créature : 9 février 2000, le formol est jeté dans le Han ; juin 2002, les pêcheurs y trouvent un poisson biscornu, «sans doute une mutation» ; octobre 2006, un employé suicidaire se jette du pont d'où il aperçoit une ombre immense : tout le prégnérique prépare l'arrivée, en plein jour, d'un monstre conçu brillamment à l'aide d'effets spéciaux comme un croisement entre un dinosaure et un caméléon mâtiné de crocodile. L'image du fleuve assombri où s'inscrit le titre est une plongée verticale. Cet angle de caméra va revenir tout au long du récit, comme un regard synthétique embrassant une situation bloquée. Un personnage touche le fond, il ne peut pas tomber plus bas : Gang-du enfermé dans un sac-civière car porteur potentiel du virus, Hyun-seo observant le monstre du fond du trou où il l'a jetée, le grand-père assommé par la bête ; la tante se désaltérant dans le snack trouvé dans les égouts avant que sa quête ne soit relancée ; Gang-du à nouveau, attaché sur le lit du camion-hôpital avant la lobotomie, puis au-dessus des ossements dans la fosse au monstre... Ces plongées ne traduisent pas tant le point de vue de la créature gigantesque que la difficulté à contrer sa domination. Gang-du reste plusieurs fois muet, criant sans que le son ne s'entende, et sa sidération semble susciter un ralenti. Mais les plongées implacables ouvrent aussi le film à une dimension de critique politique et sociale.

## LE JEU D'ÉCHELLES

Le travail plastique sur les contrastes d'échelle, propre à tous les films-catastrophe, est à relever pour être analysé. Au moment où le monstre poursuit les passants, le montage fait suivre des plans d'ensemble de la poursuite d'un insert sur les mains d'une jeune femme qui se cure les ongles, isolée par un casque où elle écoute une aria classique. La présence du monstre arrache l'individu contemporain à sa «zone de confort». Cette scène anticipe l'enlèvement de Hyun-seo, ignorant tout du monstre dans la guérite du snack, où elle suit les championnats de tir à l'arc. Dehors, l'adolescente est intriguée par le «pschitt» d'une canette de bière dans laquelle elle vient de shooter, mais la course-poursuite la fait sortir de son désœuvrement. Ces contrastes sont souvent burlesques (voir le jeu d'échelle entre le monstre et les pédalos en forme de cygnes et de baleines). Mais ils accompagnent plus profondément des ruptures de rythme et de ton coupant le souffle au spectateur, projeté d'un temps mort à une scène d'action. Ce vertige est une philosophie de la vie.

Le jeu grand/petit prend une tournure tragique et critique à mesure que l'action avance : vers la fin, les plans d'ensemble sur Gang-du nanifié, en blanc parmi les colonnes grises des égouts puis suspendu au-dessus des ossements, augurent du pire. Plus généralement, *The Host* met en scène une lutte entre le pouvoir, avec ses grands moyens (armée, véhicules, médias), et une famille pauvre (le père économise les piécettes pour un nouveau portable, le grand-père les lui vole pour corrompre un employé de mairie...). Nam-il, l'oncle, incarne la jeunesse diplômée au chômage ; il dit à un moment, en référence à la récente histoire politique de la Corée du Sud : «*J'ai sacrifié ma jeunesse pour la démocratisation*



de ce pays». Famille marquée par le ratage de manière burlesque (Gang-du saisit la main d'une autre petite fille que la sienne et plus tard compte mal le nombre de balles dans son fusil, sa sœur est trop lente au tir à l'arc, son frère laisse tomber son dernier cocktail Molotov...), les Park sont surtout représentants des «ratés», ceux qui préfèrent être mangés que manger, et «ouvrir le ventre de la bête» quitte à en mourir, comme le fera finalement le grand-père. Autour d'eux, le mercantilisme règne ; le camarade de fac de l'oncle le trahit pour la récompense. C'est un clochard qui fait exception : scandalisé que Nam-il le suppose cupide, il sauve finalement toute la communauté en abreuvant d'essence le monstre.

## UNE SATIRE POLITIQUE

Les Park, citoyens modestes, ont à peine droit au respect des institutions (le policier les traite de «n'importe qui»). Les autorités, qui ne cherchent guère leur fille enlevée, les traquent en tant que propagateurs potentiels du virus. A un niveau politique, le tout premier plan du film montre une Corée aussi écrasée

qu'eux face à l'allié américain qui l'a défendue (Guerre de Corée de 1950 à 1953) en utilisant l'agent orange (comme au Vietnam) et en imposant jusqu'à ce jour une présence militaire importante (30 000 hommes, notamment à la base de Yongsan, à Séoul, où s'ouvre *The Host*).

Là encore littéralement frontale, la première séquence paraît stylisée, mais les faits sont exacts (un officier américain, McFarland, ordonna en 2000 de jeter des bouteilles de formol poussiéreuses dans le fleuve Han, avec des effets cancérigènes dévastateurs). «L'hôte», dans le film, ne désigne pas seulement le monstre, soupçonné, comme la civette chinoise pour le SRSAS, d'avoir transmis à l'homme un virus, mais aussi la Corée, hôte plus amène envers son allié géant qu'envers ses propres citoyens. Les films de monstre des années 50 se concentraient déjà sur des créatures produites par les technologies modernes et guerrières non maîtrisées par les autorités, en particulier le nucléaire et la radioactivité, qui ont donné naissance au monstre japonais *Godzilla* (1954, Isao Hando) et son pendant nord-coréen *Pulgasari* (1985,

Shing Sang-ok) et causé la maladie de *L'homme qui rétrécit* (Jack Arnold, 1957). Dans *The Host*, c'est l'hygiénisme maladif («*Je ne déteste rien tant que la poussière*») et la position hiérarchique écrasante de l'Américain qui causent le pire. On note l'homologie de forme entre le monstre aquatique et son équivalent politique final, les pulvérisateurs qui répandent l'agent jaune sur les manifestants (avec un message de dispersion aussi en anglais). Symétriquement, le récit est encadré par deux émissions toxiques de la part des Etats, qu'il s'agisse de l'allié dominateur ou des autorités coréennes, qui «enfument» les citoyens au propre comme au figuré au lieu de les protéger.

## (SE) (FAIRE) MANGER

La population du film est ainsi en quelque sorte orpheline, comme Gang-du l'est de mère, sa fille quasiment aussi (sa mère est partie à la naissance), ainsi que Se-joo, l'enfant qui erre dans les égouts avec son frère. L'absence de mère fait ressortir de manière criante la bouche aux allures «vaginales» du monstre, dont à la fin, Gang-du extrait sa fille comme lors d'un accouchement. Tout *The Host* est traversé par l'obsession de nourrir les enfants. Gang-du, mal nourri dans son jeune âge comme le révèle son père au milieu du film, n'a de cesse de vouloir «pourvoir». Sans doute ne tient-il un snack que pour cela. Il nourrit parfois mal sa fille (à qui il offre distraitemment une bière), mais c'est ce lien nourricier, rappelé par la tante à l'hôpital («*Depuis quand Hyun-seo n'a-t-elle pas mangé ?*») qui le fait agir malgré l'adversité. L'une des plus belles séquences du film, silencieuse, se situe aux confins du fantastique : dans le snack trouvé aux abords des égouts (un double «sombre» du premier), les frères errants vont se requinquer, puis la famille Park

fait de même, et soudain, la kidnappée qui occupe toutes leurs pensées surgit ; oncle, tante, grand-père et père, chacun lui offre de la nourriture. La scène est d'autant plus marquante qu'elle tient d'un onirisme sans effets (Hyun-seo se hisse simplement de sous la table), et qu'elle est suivie par la situation «réelle» de la jeune fille, qui lèche dans sa main une goutte d'eau, dans la fosse du monstre. Elle-même nourricière, c'est grâce à la liste de «ce que tu voudras manger quand on sera dehors» qu'elle fait patienter l'enfant qu'elle protège – comme une liste de commissions qui fait vivre.

Jouant encore d'une structure en boucle, le film s'ouvre (après le générique) et se clôt sur le snack des Park, seul édifice au bord du fleuve enneigé, de nuit : une boîte pleine de nourriture, non pas celle où le monstre déposait ses cadavres, mais un lieu de vie, coloré et chaleureux, dans lequel Gang-du aura toujours de quoi nourrir le petit Se-joo. «*On éteint la télé et on se concentre sur le repas*», décide le petit garçon alors que le JT débite la propagande de Washington sur les événements récents. C'était d'ailleurs ce garçon, au début, qui tapait au carreau du snack pour éveiller Gang-du, qui comme lui, dans son enfance, pratiquait le *seo-ri* : le droit de voler accordé aux enfants affamés. Le mélodrame paternel a fini par transcender les différents genres dont relève *The Host*, film de monstre, film-catastrophe, chronique sociale, thriller politique et écologique – en somme, un film de genre mutant. Gang-du, qui dormait au début, est désormais en veille perpétuelle, un fusil à portée de main. Une nouvelle filiation est née, un nouvel hôte aussi.

Charlotte Garson

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Mon père, ce zéro ?

Gung-du (joué par Song Kang-ho, qui a tourné dans les films coréens majeurs de ces dernières années) apparaît comme un quasi-idiot. Sa maladresse cause indirectement la perte de sa fille (il se trompe de fillette dans sa course) et la mort de son père (il croit qu'il reste une balle dans le fusil). On pourra cependant explorer avec les élèves la dimension tragique du personnage (sa gestuelle, mains en avant, évoquant le don et le souci de nourrir), et relever avec eux la façon dont son endurance et son entêtement font de lui, à sa manière, un étrange superhéros : il attaque physiquement le monstre, débarasse les Park du policier dans le parking ; aperçoit la bête à nouveau dans le snack des égouts ; entend l'information confidentielle selon laquelle il n'y a pas de virus ; s'évade à nouveau malgré l'anesthésie suivie d'une lobotomie ; entrouvre enfin la gueule du monstre pour en extirper sa fille.

#### → Montage son

On s'intéressera au travail du son lors des moments d'apparition du monstre : la coupe qui passe des passants épouvantés au cri de joie de Hyun-seo et son grand-père devant la télévision ; le cri silencieux de Gang-du au moment du kidnapping, auquel fait écho la phrase du grand-père sur «*le bruit d'un cœur qui se brise, chez un parent qui perd son enfant*».

#### → L'art du détail

En lien avec l'opposition entre le très grand et le très petit, on pourra énumérer avec les élèves les objets de petite taille qui relancent l'action : canette de bière, trombone... En quoi leur fonction témoigne-t-elle d'une attention au «petit» qui peut ouvrir à des perspectives politiques sur le film ?

#### → Nourrir / Se nourrir

A quels moments de l'action les repas ont-ils lieu ? Les calamars grillés quand le monstre arrive, ceux en boîte à l'hôpital qui précèdent l'appel téléphonique de Hyun-seo, le snack trouvé dans les égouts... «*Dans le film, ce qui est important, ce n'est pas se nourrir, mais nourrir*» (Bong Joon-ho, entretien cité).

### FILMS

*King Kong*, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933

*L'Homme qui rétrécit*, Jack Arnold, 1957

*Entre le ciel et l'enfer*, Akira Kurosawa, 1963

*Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975

*King Kong*, Peter Jackson, 2005

*Les Recettes de Mina*, Terezin, 1944, Anne Georget (documentaire), 2007

*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008

### LIVRE, ARTICLE, DOSSIER

«*L'art du psikari*», entretien avec Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma* n°618, déc. 2006, pp. 47-48.

*Grand/petit au cinéma*, Nathalie Bourgeois, Actes sud junior / Cinémathèque française, 2006.

Dossier CNC *The Host*, Lycéens et Apprentis au cinéma, Stéphane Delorme, site du CNC

## MACARIO (MACARIO) ROBERTO GAVALDÓN

### FICHE TECHNIQUE

FICTION • MEXIQUE • 1960 • N&B • 1H31  
ESPAGNOL VOSTF

Avec : Enrique Lucero, Pina Pellicer, Ignacio López Tarso

Scénario : Roberto Gavaldón, Emilio Carballido – d'après l'œuvre de B. Traven

Photographie : Gabriel Figueroa

Montage : Gloria Schoemann

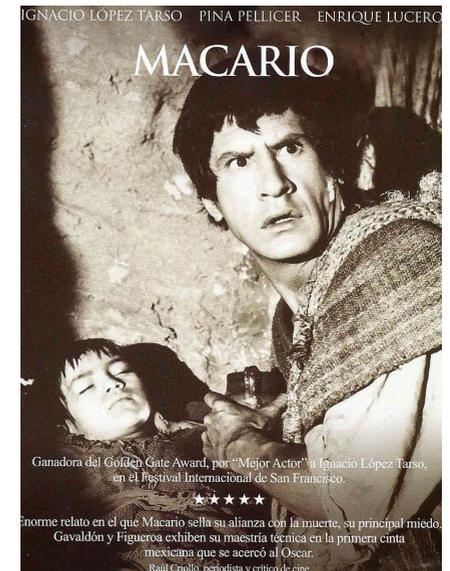
Musique : Raúl Lavista

Distribution : Production : Clasa Films Mundiales

### SYNOPSIS

Dans le Mexique du XVIII<sup>e</sup> siècle, Macario, un pauvre paysan, s'apprête à célébrer la fête des morts. Lui-même affamé et acculé à l'obligation d'offrir à sa famille un repas digne de cette fête, Macario accepte de partager la dinde qu'il convoite avec la Mort, préférée au Diable ou à Dieu. En retour, il reçoit une potion capable de guérir toutes les maladies. Bientôt, il devient plus riche que le médecin du village. Sa situation attire l'attention de l'Inquisition. Condamné au bûcher, sa seule issue est de guérir le fils du Vice-roi.

Film conseillé à partir de la 5<sup>ème</sup>



*Coda* de l'«âge d'or» du cinéma mexicain généralement délimité des années 1935 à 1958 (une industrie du cinéma prolifique et soutenue par l'État), *Macario* est caractéristique de la fluidité narrative qui caractérise depuis *La Barraca* (1942) les réalisations de Roberto Gavaldón. Installé à Los Angeles dans sa jeunesse et familier des grandes productions hollywoodiennes, il travaille avec un autre Mexicain formé à Hollywood, le grand directeur de la photographie Gabriel Figueroa, à qui l'on doit notamment l'image de plusieurs films de Luis Buñuel et de John Huston.

## LE JOUR DES MORTS

L'une des entrées dans *Macario* peut se faire par son carton d'ouverture, qui mêle ethnographie (l'importance du Jour des morts dans la culture mexicaine) et Histoire (le syncrétisme religieux du Mexique colonial). Cette entrée permet d'explorer une thématique macabre présente de bout en bout dans *Macario*, du récit au décor et aux accessoires. Centrale dans



la filmographie d'un cinéaste connu pour naviguer entre de nombreux genres, la mort s'invite ici visuellement dès le générique (le titre s'affiche sur une marionnette-squelette guitariste, anticipant sur la séquence du cauchemar aux marionnettes). Tout le début du film concerne les préparatifs des offrandes aux morts, et l'importance pour la famille pauvre de Macario du «pourboire du jour des morts» réclamé chez dona Eulalia et dépensé au marché où les enfants réclament des effigies macabres en sucre. Les aphorismes de l'employé de la manufacture de veilleuses mortuaires vont véritablement obséder Macario, qui les réentend mentalement : «On naît avec la mort dans le foie, l'estomac ou le cœur, ou bien notre mort est extérieure, elle attend dans la graine d'un arbre qui nous tombera dessus plus tard...». L'obsession culmine avec l'apparition de la mort sous les traits d'un acteur particulièrement émacié (Enrique Lucero, connu aussi pour *Les 7 Mercenaires* et *La Horde sauvage*). La révélation «métanarrative» de la fin (la relecture possible du récit comme un cauchemar de Macario) donne à ces mots une puissance hallucinatoire.

Pour autant, le cœur du récit l'emporte sur la révélation de son enchâssement, et là encore, la mort a le dernier mot. Si Macario, personnage complexe, ne cesse de faire des choix (ne partager sa dinde ni avec le Diable ni avec Dieu mais avec la Mort), la décision de laisser ou non vivre les mourants appartient uniquement à la Mort. Un parallèle s'esquisse entre la mort du bourreau dans le «test» échafaudé par les Inquisiteurs en prisons, celle du fils du vice-roi dans le palais et celle de Macario, que sa femme retrouve dans la montagne («*Tu étais comme un enfant...*»). La splendeur photographique du film culmine dans la scène du triomphe de la mort, dans la grotte aux mille bougies, chacune métaphore d'une vie humaine. Les accents expressionnistes du décor et de l'éclairage, qui rappellent *Les Trois Lumières* de Fritz Lang (1921), entrent en contraste avec les extérieurs du début (arbres décharnés, montagne) ainsi qu'aux intérieurs baroques, au mobilier abondant, des demeures des riches et à la sobriété menaçante du décorum du Saint Office (lors du jugement de Macario, les capuches noires pointues forment une ligne dentée au premier plan).

## RAPPORTS DE CLASSES

A mi-chemin entre symbolisme universel (le pacte faustien conclu par Macario avec la Mort), littérature orale et ethnographie, l'expression «réalisme magique», communément employée pour la littérature latino-américaine, se justifie ici par le mélange des éléments fantastiques avec un quotidien historiquement situé.

Allemand d'origine immigré au Mexique après la Première Guerre mondiale, l'auteur du livre dont est tiré le film, B. Traven<sup>(1)</sup>, s'est inspiré d'un conte des frères Grimm, *La Mort marraine*, et de ses variantes mexicaines. Mais ces éléments de symbolisme universel n'excluent pas, bien au contraire, l'importance des rapports de classe dans le récit. Le Jour des morts, dès le début, est montré comme une occasion pour les riches de réaffirmer leur pouvoir en exhibant leurs offrandes (d'où l'hypocrisie du commentaire de dona Eulalia rapporté par sa bonne : «*elle ne veut pas que les morts soient associés à l'argent*»). N'ayant qu'un maigre bol d'offrandes, l'épouse de Macario analyse très bien la dimension sociale ostentatoire de cette fête («*Les riches sont prétentieux, même avec les morts*»). Chez dona Eulalia et don Ramiro, mets et fleurs sont protégés par une grille derrière laquelle les cinq enfants de Macario salivent. Le motif revient amplifié lorsqu'à la sortie de l'église, entourée de grilles, Macario et les siens voient passer la livraison des six dindes pour les invités de don Ramiro. L'ombre de l'arche ouvragée en fer forgé est projetée à côté du père, et celle des barreaux, sur deux des enfants : ornements baroques en même temps que barrière de classe infranchissable, les grilles seront à nouveau présentes dans le cauchemar aux marionnettes, où les pauvres, comme en cage, assistent au festin des nantis<sup>(2)</sup>.

«*Si je meurs, je pourrai venir manger ici ?*»

La question du petit garçon de Macario devant l'autel luxueux est particulièrement poignante, et la réponse assigne les pauvres à leur destinée immuable («*Non, nous on mangera nos offrandes*»). Cette injustice foncière de la naissance, le souhait apparemment infantile de Macario (manger une dinde à lui tout seul) vient la subvertir. Existe-t-il un égoïsme révolutionnaire ? Oui, quand le «désir» (deseo) dont parle Macario à Dieu provient d'années de privations. Son action commence par une véritable grève de la faim. Très engagé à gauche, aussi bien en Allemagne au milieu des années 10 que plus tard au Mexique, Traven, l'auteur du roman, souligne également le paradoxe qui veut que le pauvre doive payer pour travailler (l'amidon que l'épouse de Macario ne peut acheter). On peut noter que le métier de Macario (bûcheron) l'associe dans la société coloniale mexicaine à la caste des personnes de sang indien – le Mexique avait alors un système de droits civiques indexé sur une catégorisation ethnique. Dans certaines villes, les indigènes n'étaient pas admis, sauf pour accomplir certaines tâches, comme livrer du bois. La façon dont Macario et sa femme sont reçus chez leurs clients confirme leur statut de parias. Même une fois enrichi et accepté en ville (les meubles, la maison trop grande), Macario sera rejeté, l'Inquisition prenant le relais de la haine de classe : un pauvre qui s'enrichit ne peut le faire que par sorcellerie.

## UNE FORCE COMIQUE ET POLITIQUE

La brutalité des rapports de classe donne aussi une verve comique et picaresque à Macario. Le film atteint une grâce à la Chaplin dans la séquence quasi-muette où

l'épouse tente de cacher la dinde volée dans la bicoque familiale. Sur le toit ? Impossible, les vautours rôdent. Dans la cour ? Le chien renifle. Ne reste plus que sous le lit, tant la pauvreté règne chez les humains et les animaux. Le personnage replet de don Ramiro a une outrance comique, sa richesse n'ayant d'égal que sa pingrerie (il réquisitionne les fours du boulanger pour ses dindes alors qu'il a un four privé ; il promet à la Vierge une couronne en or, «mais une petite», si elle laisse vivre sa femme). Une légèreté sautillante marque aussi le montage «en accolade» (suite très elliptique de moments sans dialogues), accompagné par une chanson-commentaire sur l'irrésistible ascension sociale de Macario guérisseur. Plus fines, mais assez drôles, sont les réponses avisées que Macario (auquel Ignacio López Tarso <sup>(3)</sup> confère une complexité réjouissante) fait au Diable et surtout à Dieu. A ce dernier, il reproche de demander la charité par pure recherche du «geste» : le Seigneur n'a pas vraiment faim, il exige une bonne action. Dans le conte de Grimm, la Mort est choisie parce qu'elle frappe indistinctement les pauvres et les riches. Ici aussi, elle prend les traits d'un compañero sans doute indigène, au visage creusé, peut-être par la faim – et l'animal est donc équitablement partagé. La rencontre du conte et du matérialisme, à la fois fructueuse et comique, se poursuit à demi-mot dans l'indignation des inquisiteurs. A qui appartient le surnaturel? A la tradition populaire (l'hallucination d'un pauvre que sa faim fait délirer et qui voit apparaître Dieu), ou à l'institution religieuse? Qui peut faire des miracles ? Médecin et Saint Office, de mèche, dénie au peuple cette capacité, qui subvertit l'ordre social en même temps qu'il remet en cause la transcendance divine.

Charlotte Garson

(1) Il est également l'auteur du *Trésor de la Sierra Madre* en 1927, adapté au cinéma par John Huston en 1948.

(2) Quand Macario emménage dans sa riche demeure, une plongée sur les grilles en bas de chez lui montrent qu'il a momentanément franchi la barrière sociale.

(3) Vu dans *Nazarin* de Luis Buñuel (1959), et excellent un an après *Macario dans La Rosa Blanca* du même Roberto Gavaldón (et adapté de B. Traven), où il joue un indigène mexicain tué par les représentants d'une exploitation pétrolière américaine.

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PEDAGOGIQUES

#### → La faim du film

Au cœur de Macario, une réalité physiologique, sociale et politique : la faim. On pourra projeter la séquence comique de l'hallucination dans *La Ruée vers l'or* de Charles Chaplin (1925), dans laquelle Big Jim, affamé comme Charlot, prend ce dernier pour un poulet géant fort appétissant. La faim est également centrale dans *Les Temps modernes* (1936).

#### → Le fantastique et ses effets

On pourra relever avec les élèves la façon dont la mort apparaît au chevet des mourants (jump-cuts, surimpression), et ajouter à une étude des trucages l'utilisation des marionnettes, pour aller vers des effets moins ostentatoires (la séquence en accolade du récit de l'ascension de Macario, résumée en quelques mots par la chanson), et les rendre sensibles plus généralement au travail de décor et de composition expressionniste (l'ombre et la lumière, le motif de la grille, la grotte aux bougies). A l'appui, des photographes

de décors souterrains de Fritz Lang (*Les Trois Lumières*, *Metropolis*) et du *Faust* de F.W. Murnau (1926). On pourra aussi projeter un extrait de *La Chambre verte* de François Truffaut (1978). Dans ce film sans rapport générique avec *Macario*, la scène de la chapelle offre un décor tout aussi extraordinaire, une forêt de veilleuses. Le personnage joué par Truffaut lui-même a dédié un lieu aux morts qu'il a aimés. Si dans *Macario*, la mort demeure indifférente à l'infinie succession des vies qui relève d'un «ordre supérieur», chez Truffaut, le héros est un nostalgique pour qui chaque flamme brûle pour un visage aimé, une vie dont il connaît l'histoire.

#### → Mélodrame ou comédie ?

Le réalisateur de *Macario* a souvent été qualifié de champion du mélodrame mexicain de l'âge d'or. «*Le terme mélodrame*», écrit Jean-François Rauger, «renvoie ici moins à un genre cinématographique qu'à une certaine manière de filmer les sentiments, les émotions, les dilemmes insolubles et les relations entre les êtres.» On reviendra sur des moments particulièrement poignants de *Macario* (les enfants affamés, les parents impuissants à les rassasier, le fils à l'article de la mort), mais aussi sur la façon dont les gros plans sont réservés au personnage de l'épouse de Macario, relais du spectateur (compréhensive, elle est capable de distance, notamment lorsque son mari s'enrichit). On pourra aussi réfléchir au mélange entre les aspects comiques (un paysan donne son âme pour une dinde rôtie) et tragiques (la fatalité du traitement réservé aux pauvres), et à l'entre-deux plus complexe qu'une apparente fable rurale ne le laisse supposer (l'argumentation fine de Macario face à ses trois «apparitions» ainsi que ses négociations avec don Ramiro).

## NOUVELLES, CONTE, ARTICLES

B. Traven, *Le Visiteur du soir et autres histoires*, trad. Claude Elsen, Le livre de poche, 1975.

Les frères Grimm, *La Mort marraine* : [www.instituts.vivre-aujourd'hui.fr/la-mort-marraine,c39.html](http://www.instituts.vivre-aujourd'hui.fr/la-mort-marraine,c39.html)

Ciné-club de Caen, «*Le cinéma mexicain*» : [www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemamexicain.htm](http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemamexicain.htm)

Frédéric Gavelle, «*Zoom sur Roberto Gavaldón*» : [www.jeunecinema.fr/spip.php?article869](http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article869)

Jean-François Rauger, «*Roberto Gavaldón*», [www.cinematheque.fr/cycle/roberto-gavaldon-184.html](http://www.cinematheque.fr/cycle/roberto-gavaldon-184.html)

## DVD

Coffret *Viva Mexico !*, quatre films d'Emilio Fernandez (*La Perla*, *Maria Candelaria*, *Enamorada*, *Salon Mexico*) et *Macario* de Roberto Gavaldón

# AUJOURD'HUI (AUJOURD'HUI)

ALAIN GOMIS

## FICHE TECHNIQUE

FICTION • FRANCE / SÉNÉGAL • 2011  
COULEUR • 1H28 • FRANÇAIS-WOLOF

Avec : Saul Williams, Djolof Mbengue,  
Aïssa Maïga, Anisia Uzeyman, Thierno Ndiaye Doss

Scénario : Alain Gomis, Djolof Mbengue  
– en collaboration avec Marc Wels

Photographie : Crystel Fournier

Montage : Fabrice Rouaud

Musique : Djolof Mbengue, Niairi Tally

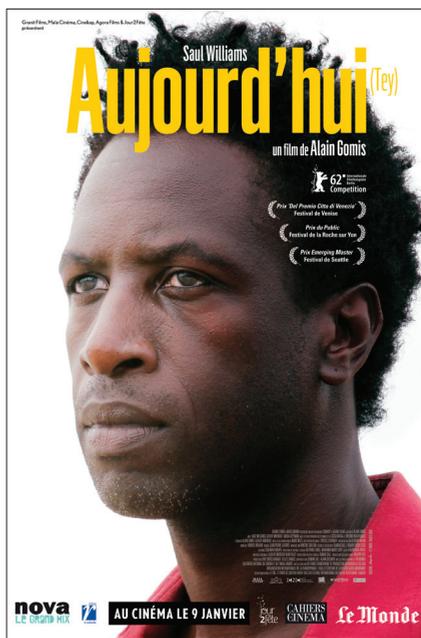
Distribution : Jour2Fête

Production : Granit Films, Maïa Cinéma  
– co-production Cinekap, Agora Films

## SYNOPSIS

Dakar, la ville familière, grouillante, colorée. La famille, les amis, son premier amour, les manifestations, ses aspirations... Mais aujourd'hui Satché doit mourir. Il a été choisi. Aujourd'hui Satché vit comme il n'a jamais vécu.

Film conseillé à partir de la 3<sup>ème</sup>



Quand Satché s'éveille, dans la maison de sa mère, il a été «choisi» pour mourir le soir même, ce que ses proches vont lui répéter, en un dernier adieu : à partir de cette prémisse qui défie la rationalité, Alain Gomis, dont c'est le troisième long métrage après *L'Afance* et *Andalucia* et avant *Félicité*, propose une expérience cinématographique singulière, avec «l'idée que le film ne se réalise pas sur l'écran, mais dans la tête de celui qui le regarde»<sup>(1)</sup>. Afin qu'il se «réalise» de manière fructueuse «dans la tête» de collégiens et lycéens qui peuvent être déroutés par cette errance dans le Dakar contemporain, plusieurs fils peuvent être tirés, au gré de la progression du matin au soir qui structure *Aujourd'hui*.

## LE RITUEL CONTRE L'HABITUEL

Dès l'ouverture, la caméra mobile suit le cours d'un rituel implacable et connu de

tous : de la mère aux pleureuses, puis au discours du père («*C'est la volonté de Dieu*»), chacun joue son rôle comme dans une pièce dûment répétée. Lorsque Satché sort dans la rue, le cercle des connaissances s'élargit (prière de la voisine, offrandes, accolades), mais le caractère improvisé voire blagueur des copains (joués par une troupe de théâtre de Rufisque) assouplit le rituel, l'ouvre au plein air, au hasard des rencontres.

La tension entre le scénario figé d'un cérémonial et la dynamique chaotique du présent sous-tend le film de bout en bout. Le carton qui l'ouvre doit être relu : «*Par ici, il arrive encore que la mort prévienne de sa venue. Comment, pourquoi ? Personne ne saurait dire exactement. Cela se passe la veille, comme une certitude qui descend dans le corps et les esprits. Pas de doutes ni de luttes possibles.*» A première vue, ce texte inaugural a une teneur ethnographique. Il renvoie à un système de croyance dans lequel la «certitude» fait fi de la preuve. Comme le film se déroule au Sénégal, on présume qu'une «tradition», comme dit le père de Satché, préside à cet événement prémonitoire. Pourtant, cette lecture africaniste est tempérée par les deuxième et troisième phrases, et même par le «Par ici» : en restant vagues, les mots nous éloignent d'un territoire donné. Le texte signe un pacte avec le spectateur : le film va voyager dans une ville et une intériorité mais aussi construire un espace abstrait, dans lequel les contraires peuvent cohabiter et les questions («comment, pourquoi ?») rester en suspens. Une allégorie, un peu à la manière de *La vie est belle* de Frank Capra (1946), dont le héros suicidaire se voit projeté dans un monde au conditionnel : ce que sa ville et son entourage seraient devenus s'il n'était jamais né. Sans aller jusqu'à ce degré d'artificialité, *Aujourd'hui* ne cherche pas

à rendre sa prémisse vraisemblable. Une variation sur le carton peut être envisagée avec les élèves : il s'agirait de le reformuler, à la deuxième personne et au conditionnel. «*Si tu n'avais plus qu'une journée à vivre, comment la vivrais-tu ?*»

## LE SENTIMENT D'ÉTRANGETÉ

*Aujourd'hui* frappe par sa singularité visuelle et sonore : inserts sur des parties du visage de Satché, moments de son subjectif... La mise en scène s'ancre dans les cinq sens aiguisés par l'imminence de la mort. Le fantastique n'a rien de vaporeux. Le trait est net, les couleurs riches, la chemise rouge de Satché fait penser à un vêtement de cérémonie. L'image numérique (réalisée à l'appareil photo Canon 1 D par Crystel Fournier, connue pour son travail avec Céline Sciamma) accentue l'intensité sensorielle : plus que l'histoire d'une journée, le film est un défilé d'images vivaces cristallisées par une conscience hypersensible. L'insert sur les yeux de Satché ouverts puis fermés donne à son réveil une allure de première fois. Dans la chambre, photos, bibelots et jouets anciens évoquent la naissance et l'enfance, tandis que la position du corps au réveil suggèrent un cadavre dans son tombeau. D'autres inserts sur Satché évoquent un étrangeté à lui-même. Le choix de Saul Williams pour interpréter Satché participe de ce sentiment d'étrangeté : acteur et musicien américain, ce slameur manie le verbe avec une grande virtuosité (Alain Gomis l'a repéré dans *Slam* de Marc Levin), mais il joue ici dans un pays qu'il ne connaît pas, et l'on entend parfois son accent américain. «*C'est l'idée que nous sommes de toute façon étrangers au monde : à notre propre famille, à notre propre langue, à notre propre corps.*»

## TRAVERSER, SE LAISSER TRAVERSER

Dès que le seuil de la chambre est franchi, Satché est traversé par les discours de ses proches, qui le fêtent ou le pleurent en un festival d'affects agréable puis inquiétant. Les faux raccords visuels et sonores contribuent à cette polyphonie de voix et de bruits (la chaîne de radio France info qui grésille), jusqu'aux retrouvailles avec les anciens amis dans la maison en chantier où, l'alcool aidant, le tourbillon se transforme en ressenti («*Tu marches comme la pute que tu as toujours été*»... «*Pourquoi t'es revenu ?*»).

Cette violence verbale est une nouvelle étape : Satché s'ouvre aux présences non plus seulement de ses proches mais du collectif élargi. Pourtant il ne s'y mêle pas, traversant d'abord la ville en taxi. Le pare-brise fêlé et la musique en off mettent le quotidien documentaire à distance. Satché reste spectateur de la pulsation urbaine.

Plus violente que l'envie de ses anciens amis, l'amertume de son premier amour, Nella (Aïssa Maïga, actrice française vue notamment dans *Bamako* d'Abderrahmane Sissako), va relancer encore Satché dans l'immensité anonyme. Parmi des statues à taille humaine, ce fantôme du passé l'attire et le repousse en une chorégraphie agressive, entre tango et corrida, relayée par un jeu sur le flou et le net. «*Tu vas mourir mais t'as rien vécu !*». Satché, atteint au cœur par ces mots réducteurs, sort du passé pour rentrer à nouveau, titubant, dans l'«aujourd'hui» urbain.

## DAKAR MULTIPLE

La traversée de la ville est l'occasion de filmer la capitale sénégalaise dans sa

variété humaine et architecturale. «*Les gens [de France] oublient qu'il y a aussi une bourgeoisie là-bas. Il y a énormément de riches au Sénégal, et une manne financière importante. Quand je pars six mois, je ne reconnais presque plus la ville, trente maisons et quarante-cinq immeubles ont été construits*», confie le cinéaste [2]. A l'immeuble ultra-moderne de la galerie d'art succède un autre quartier, en un fort contraste : le jardin quasi-édénique de «l'oncle», interprété par Thierno Ndiaye Doss («*le Laurence Olivier du Sénégal*» selon Alain Gomis, qui lui offre son dernier rôle), est dissimulé derrière la porte en tôle rouillée d'un bidonville.

Ce n'est pas un hasard si l'étrange «répétition générale» de la toilette mortuaire a lieu au milieu du film. Les gestes de l'oncle sur le futur mort rappellent autant la toilette d'un nouveau né. Le regard de Satché sur le monde est lavé, ramené à une neutralité d'enfant. Auparavant poreux aux sollicitations de ses proches, il s'ouvre au collectif politique. Non pas celui des notables de la mairie (la cérémonie en son honneur est déjà finie, et les invités aux mines stéréotypées, mondanisent entre eux tandis que les gobelets vides glissent au vent comme de dérisoires fantômes) mais à la réalité politique de Dakar au moment du tournage, en 2011. Le mouvement «Y en a marre» fait entendre des voix protestataires avant les élections présidentielles. Satché s'intéresse au vendeur de coco, exilé rural assujéti par les dettes, puis au poète fou, aux enfants, aux couples et aux manifestants. La vigueur documentaire du film s'affirme et le titre prend un sens politique : en filmant la dernière journée d'un personnage-témoin, Gomis prend le pouls d'une société à la fois sans avenir et en pleine forme, comme Satché.



## D'UNE CHAMBRE À L'AUTRE

La dernière partie revient par paliers successifs à l'espace initial, la chambre – non plus celle de la mère mais du couple. Inhabituellement large, un plan montre Satché dans la cour de sa maison, une échelle à sa gauche et, à droite, sa femme qui étend le linge. Si les très gros plans le montraient assailli de sensations fortes, le plan large l'inscrit dans un espace qu'il maîtrise. A quelques heures de sa mort, il va même chercher sa boîte à outils pour réparer la poignée de la porte d'entrée – geste important, puisque tout le récit a consisté à franchir des seuils. Les sons, auparavant un entrelacs riche mais angoissant, se font très distincts : une mouche, le vent, un garçon qui traverse la cour. D'un côté les enfants jouent sans souci de la mort qui rôde, de l'autre l'épouse, Rama, se ferme à toute étreinte, à tout adieu. Il va falloir que les deux «côtés» se rencontrent pour trouver l'apaisement.

C'est lorsque la mise en scène adopte le point de vue de l'enfant (qui voit sa mère à l'envers puisqu'il fait le poirier) que Rama commence à baisser sa garde, mais l'ellipse conserve le mystère sur son changement de comportement. «*Je sais que les choses ne se montrent pas, qu'elles existent dans les 'trous'.* Alors je cherche les points d'accroche, d'ancrage, et puis j'essaie de déterminer la taille des trous», dit Gomis. Le ralenti sur Rama et le silence quand elle parle avec son mari à la tombée de la nuit tiennent lieu de transition vers une qualité de temps différente de celle du cérémonial du début et de l'angoisse existentielle des visites aux amis. La façon dont est filmée la scène d'amour (les acteurs tournoient dans le lit) fait prendre à cet instant une force généralisante : le couple incarne la conjugalité, tout comme l'autre danse circulaire résumait la passion du premier

amour. C'est dans l'un des «trous» que s'imisce une image mentale : l'un après l'autre, deux jeunes adultes rentrent à la maison, le soir : ce sont les petits qui ont grandi, Ado et Tutti. Satché ne vivra pas ce moment, et pourtant, dans l'espace clos de la cour qui tient le temps ensemble, il l'a toujours-déjà vécu.

Ce final confirme que dans *Aujourd'hui*, le fantastique est prétexte à une quête qui devrait être celle de chacun : «*accéder au présent absolu*» (Alain Gomis), vivre comme si l'on allait mourir le soir même. D'une chambre à l'autre, il ne s'est agi que de pouvoir habiter pleinement et indissociablement le présent intime et politique. Pour le spectateur, qui meurt un peu à chaque fois que la lumière se rallume dans la salle, l'enjeu serait d'apprendre à apprécier un cinéma de l'expérience et de l'errance, alors que la plupart des films s'ancrent dans la primauté du récit et de la psychologie. A accepter qu'un «*aujourd'hui*» du plan puisse être aussi palpitant qu'un «*et puis après ?*» du scénario.

### Charlotte Garson

(1) Alain Gomis, «*Il s'agit d'accéder au présent absolu*», site UniversCiné, 2 septembre 2013. Sauf mention contraire c'est cet entretien qui est cité dans tout le texte.

(2) Entretien avec Louis Seguin, *Indépendance*, 17 janvier 2013.

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Les sons et les sens

Comment le son rend-il de manière subjective la façon dont Satché perçoit le monde en cette journée exceptionnelle ? Bruit de la mer sur le carton d'ouverture (éloignant de «l'ici», évoquant l'extérieur alors que le film commence dans une chambre), moments de silence non-naturalistes, percussions lors du trajet en taxi...

#### → Dakar documentaire

Comment ce film de fiction à la lisière du fantastique, ménage-t-il une place pour des éclats documentaires sur le Dakar d'aujourd'hui : vie quotidienne, vie politique...

#### → 24 heures chrono

Nombreux sont les films dont l'action se déroule en une seule journée (*Cléo de 5 à 7*, *Un jour à New York*, *After Hours*, *Piège de cristal*...). Certains font de cette journée un temps particulier, déréglé : dans *Brigadoon* de Vincente Minnelli, un village écossais ne s'éveille pour une journée que tous les cent ans ; dans *Un jour sans fin* d'Harold Ramis, un homme revit indéfiniment la même journée... Comment *Aujourd'hui* organise-t-il son récit du matin au soir ? Alain Gomis trouve des décors dans lesquels le temps mêle présent et passé (la chambre du début avec les jouets d'enfant anciens qui devaient appartenir à Satché, la cour de la maison où les enfants de Satché devenus adolescents rentrent tard).

### FILMS

*L'Afrance*, Alain Gomis, 2001

*Brigadoon*, Vincente Minnelli, 1954

*La vie est belle (It's a Wonderful Life)*, Frank Capra, 1946

*Touki bouki, le voyage de la hyène*, Djibril Diop Mambety, 1973

*Un jour sans fin*, Harold Ramis, 1986

### ARTICLES ET ENTRETIENS

«*Alain Gomis : 'Il s'agit d'accéder au présent absolu'*», UniversCine.com, 2 septembre 2013 : <https://www.universcine.com/articles/alain-gomis-il-s-agit-d-accéder-au-present-absolu-1>

«*Aujourd'hui d'Alain Gomis, le plus beau film de ce début d'année*», Jean-Michel Frodon, Slate, 8 janvier 2013 : [www.slate.fr/story/66881/aujourd'hui-alain-gomis](http://www.slate.fr/story/66881/aujourd'hui-alain-gomis)

«*Aujourd'hui, la vie dans tout son éclat*», Carole Milleliri, Critikat : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/aujourd-hui/>

Alain Gomis, *Blow up*, Arte, 2017 : <http://cinema.arte.tv/fr/blow-up/alain-gomis>

Site internet de Saul Williams : [www.saulwilliams.com](http://www.saulwilliams.com)

# DETECTIVE DEE : LE MYSTÈRE DE LA FLAMME FANTÔME (DI RENJIE : TONG TIAN DIGUO) TSUI HARK

## FICHE TECHNIQUE

FICTION • CHINE - HONG KONG • 2010  
COULEUR • 2H03 • MANDARIN VOSTF

Avec : Andy Lau, Carina Lau, Tony Leung Ka-fai,  
Li Bingbing

Scénario : Chang Chia-lu

Photographie : Chang Chi-ying

Montage : Yau Chi-wai

Musique : Peter Kam

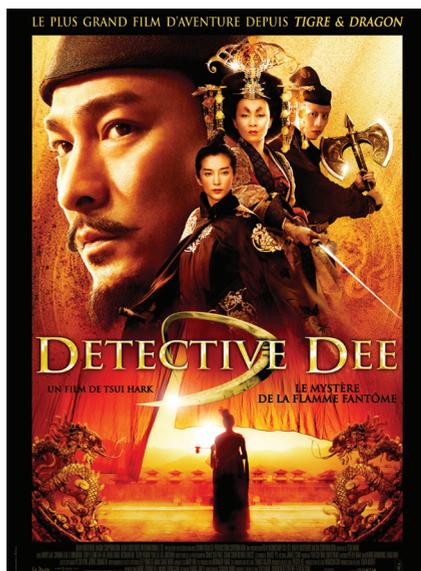
Distribution : Wild Side Films / Le Pacte

Production : Huayi Brothers, Film Workshop

## SYNOPSIS

En l'an 689, à Luoyang, la toute-puissante Chine des Tang s'apprête à célébrer en grande pompe le couronnement de l'impératrice Wu Zetian. Mais celle-ci ne montera officiellement sur le trône qu'une fois achevée la construction d'un gigantesque Bouddha, haut de plus de 120 mètres, en plein cœur de la cosmopolite Cité Impériale. Sur le chantier, une série de phénomènes étranges et terrifiants met soudain en péril la cérémonie. L'impératrice Wu fait alors appel au seul capable de percer ce mystère : le détective Dee, emprisonné depuis huit ans pour insolence, insubordination envers... l'impératrice ! Au mépris de sa propre vie, Detective Dee consacre toute son énergie, sa science des armes mais aussi son intuition à déjouer complots et guerres de clans.

Film conseillé à partir de la 6<sup>ème</sup>



## TSUI HARK, LA LÉGENDE DE HONG KONG

*Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme* (2010) est l'une des dernières réalisations d'un cinéaste dont la carrière, entamée à la fin des années 1970, compte une cinquantaine de films. Plus encore, il fut durant les années 1980 et 1990 l'homme-clé du cinéma de Hong Kong, agissant en tant que réalisateur et producteur au sein de la structure Film Workshop qu'il créa en 1984. Après une parenthèse américaine à la fin des années 1990, en même temps que d'autres de ses compatriotes, Tsui Hark est revenu à Hong Kong dans un contexte nécessitant de repenser les conditions de création : « *La situation actuelle de l'industrie du cinéma en Chine n'a rien à voir avec ce qu'elle était en 1997, avant la rétrocession de Hong Kong. Le marché chinois est un marché très important désormais, très vaste, avec un large public qui stimule la forte activité de cette industrie. Ainsi, dès lors que le marché en Chine s'ouvre,*

*de nombreux investisseurs asiatiques ont envie de développer quelque chose qu'ils puissent y présenter et vendre. C'est pour cette raison que nous devons travailler dans le périmètre défini par la politique ici, parce qu'il y a certaines choses, certains sujets auxquels on ne peut pas toucher.* » (Interview de Tsui Hark réalisée en 2011).

Si dans les années 1980, Tsui Hark avait grandement contribué à l'essor de ce qui était considéré comme une nouvelle vague locale en renouvelant le cinéma de genre hongkongais, il œuvre désormais dans une logique de marché plus étendue, participant d'un jeu d'influences et de vampirisation mutuelle entre le cinéma asiatique et le cinéma hollywoodien amorcée depuis plusieurs décennies (avec le phénomène Bruce Lee). Face à *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme*, le jeune spectateur aurait ainsi comme possible point de comparaison intuitif le cinéma hollywoodien, Dee dans ce film et sa suite menant dans un passé chinois lointain et mythique une croisade contre le Mal à la manière d'un Indiana Jones luttant contre les Nazis.

## UNE CHINE RÉELLE ET FANTASMÉE

Si Tsui Hark s'est aventuré dans le registre du polar, la majeure partie de son travail consiste en la représentation de périodes cruciales, de légendes fondatrices de l'Histoire ou de l'imaginaire de la Chine. Il en va ainsi du personnage de Huang Feihong dans le célèbre *Il était fois en Chine* (1991) et ses cinq suites, comme du dernier film en date de Tsui Hark, *Journey To The West : The Demons Strike Back*, sorti en janvier 2017 sur les écrans chinois, soit une adaptation de *La Pérégrination vers l'Ouest*, également connu en France sous les titres *Le Voyage en Occident* ou *Le Singe-pèlerin*, ouvrage publié à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle par Wu Cheng.

Dans *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme*, c'est la dynastie Tang (618-907) qui intéresse le cinéaste tant elle apporta à la Chine des progrès économiques, politiques, culturelles, artistiques et une dimension cosmopolite. Le film œuvre d'ailleurs à la rendre visible lors de plans





aériens destinés à couvrir l'effervescence de la ville de Luoyang, seconde capitale de l'Empire, où se déroule l'intrigue et où, selon un anachronisme en forme d'extrapolation destinée à nourrir la fiction, un diplomatique arabe d'Andalousie se rend pour constater l'éclat du régime. Plus encore, le contexte de l'imminence de l'accès au trône de la très controversée impératrice Wu Zetian, qui fut la première femme à occuper un tel statut, lui offre l'occasion de mettre en scène des personnages féminins forts et décisionnaires. Mais c'est une Chine ancestrale délirée et délirante, ouverte à l'imagination de Tsui Hark, à laquelle le film prête une existence. Ainsi, s'il est fondé sur une plausibilité du cadre historique, il s'offre toutes les libertés pour construire une œuvre polygénérique et transformiste, qui tient tout à la fois de l'enquête policière, du film d'arts martiaux, du film d'aventures et du fantastique.

Ce mélange est le fruit d'un subtil dosage : «*À la base, le style narratif et le genre de l'histoire sont dans la veine du Wuxia [cinéma d'arts martiaux issu de la littérature chinoise], alors je dirais que c'est du Wuxia. Mais c'est aussi une combinaison d'autres éléments, avec notamment un contexte et des figures historiques. L'autre*

*point essentiel, c'est que nous voulions tourner une histoire de détective, ce qui est presque antinomique : le Wuxia est plus romantique, adopte un style poétique. Si vous parlez de détective, d'enquête, vous devez au contraire développer une approche plus logique, scientifique, dans la façon d'exposer la situation et les phénomènes qui se produisent. Au final, il faut arriver à exprimer cela de façon plus poétique : c'est l'une des choses que nous avons dû bien calculer au moment de donner naissance au film, il fallait faire en sorte que les gens retrouvent une sorte de base poétique et romantique, pour accepter ensuite le genre de l'enquête.*» nous dit Tsui Hark, conscient de ce que la fantaisie nécessite de rigueur et de lisibilité.

## DETECTIVE DEE, ENQUÊTEUR CHARISMATIQUE

Detective Dee a bel et bien existé : il était juge et fut emprisonné du fait de ses critiques à l'égard des manœuvres politiques de l'impératrice, le film en fait état. Il fut découvert par le public occidental grâce au diplomate hollandais Robert Van Gulik, qui a fait exister celui qui est plus généralement connu sous le nom de juge Ti

dans un grand nombre de romans. Dans le film, Dee est incarné par Andy Lau, star du cinéma de Hong Kong, au même titre que le reste du casting : Li BingBing, TonyLeung Ka-fai, Carina Lau sont ainsi affublés de costumes et de maquillages stylisés qui permettent d'inscrire leur présence en harmonie avec le grand livre d'images fantasques et fantastiques qu'est *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme*.

Dee, qui par le jeu de la fiction devient un croisement entre Sherlock Holmes, Indiana Jones et le comte de Monte-Cristo tout en étant doté d'une maîtrise des arts martiaux, est au centre d'un complot destiné à nuire au pouvoir. Les séquences qui précèdent le générique s'achèvent par un étrange décès (une combustion spontanée), posant en cela la marque d'un *whodunit* bien ficelé, mais la résolution de l'énigme n'est pas l'enjeu essentiel du film. D'abord parce que l'identité de l'assassin est une évidence mais surtout car ce qui importe est l'exploration par Dee de multiples espaces comme autant de niveaux d'une ville dédaliq. Leur topographie se prête à un déploiement particulier du spectaculaire et à l'apparition de personnages comme autant de manifestations de la fantaisie du cinéaste. On traverse ainsi le film comme un parc d'attractions dans lequel on entre en étant conscient que cette démonstration de faux ne fonctionne que parce que ses effets sont outranciers et, en cela, jubilatoires. Si le spectateur adhère à ces excentricités, il ne s'étonnera pas d'y croiser des musiciens à quatre bras faisant de la Chine du VII<sup>ème</sup> siècle une planète lointaine de laquelle surgissent les plus surprenantes créatures.

Si le spectateur peut suivre l'enquête, qui avance classiquement par l'accumulation d'indices que Dee excelle à repérer, et faire des hypothèses sur sa conclusion, il constatera que celle-ci déborde l'énigme

criminelle initiale pour se muer en une constellation d'intrigues de cour, politiques, amoureuses et martiales. Elle comportera ainsi son lot de révélations, de retournements de situations, de diversions et de jeux de masques (la double identité de Shangguan Jing'er). En filigrane, l'intrigue amoureuse révèle les sentiments secrets de deux femmes éprises du même homme qui peut faire revenir dans notre mémoire *Tigre et dragon* d'Ang Lee (2000) qui, s'il diffère nettement du style de Tsui Hark, résonne avec *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme* dans l'enchevêtrement qu'il propose de fausses pistes et de récits d'amours irrésolus et rivaux.

Cette partie de cache-cache et de faux-sembant participe autant de la dimension fantastique du film qu'elle recouvre l'allusion politique et ludique du film aux grands chantiers actuels de la Chine. Si le «périmètre est défini par la politique» comme le rappelait Tsui Hark, il parvient à s'en extraire par la recréation d'un passé fantasmagique, à l'aspect parfois cartoonnesque, qui permet de neutraliser délibérément l'illusion du vrai et du vraisemblable. Par le divertissement et grâce à l'alibi du film historique, c'est bien du présent dont parle Tsui Hark.

## CORPS ET ESPACES

On se bat dans les films de Tsui Hark comme on ne se bat nulle part ailleurs. Le cinéaste a en effet, dans les années 1980, inventé une mise en scène particulière du combat consistant à déployer les aptitudes martiales des comédiens jusqu'à défier les lois de la gravité grâce à un système de câblage accentuant les déplacements, les mouvements et les gestes. C'est ce qui a donné à son œuvre sa dimension chorégraphique singulière, qui fut d'ailleurs importée par le cinéma hollywoodien au début des années 2000. Cette technique est

discrètement à l'œuvre dans *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme* et permet aux combats réglés par Sammo Hung de prendre littéralement leur envol. Ces effets spéciaux artisanaux se fondent dans une construction plastique hybride nourrie également d'images de synthèse destinées à illustrer le grouillement de la ville et la folie des grandeurs de la dynastie Tang. Ainsi la construction de la gigantesque statue, pure fantaisie scénaristique, évoque la démesure des chantiers shanghaïens ou chinois récents, jusqu'au moment où cette statue encore en construction se retourne contre celle dont elle est censée symboliser le pouvoir en manquant de la tuer.

Comme autant de niveaux vidéo-ludiques, les décors (le quartier Hu, l'intérieur de la statue en construction, le marché fantôme, le pavillon interdit) sont traités comme des mondes à part entière. La caméra de Tsui Hark, bien campée sur son large format Scope, joue d'une dialectique remarquable entre des effets ascensionnels valorisant une démesure verticale et, par opposition, d'un rapport au sol, puis au sous-sol qui révèle les conditions de cette grandeur.

Nicolas Thévenin

## POUR ALLER PLUS LOIN

### Séquelle

Trois ans après *Detective Dee : Le Mystère de la flamme fantôme*, Tsui Hark a donné une suite aux aventures du juge Ti : *Detective Dee 2 : La Légende du dragon des mers*. Il s'agit d'une séquelle (récit antérieur au premier épisode) qui raconte comment Dee se fait connaître par l'empereur et l'impératrice avant de déceler un projet destiné à renverser la dynastie Tang. À titre de questionnement sur la notion de récit et de caractérisation, il pourra être intéressant de visionner ce second épisode, afin d'investiguer plus en profondeur l'histoire de ce fantastique mais bien réel personnage.

### FILMS

*Zu, les guerriers de la montagne magique*, Tsui Hark (1983)

*Histoire de fantômes chinois*, Ching Siu-tung [produit par Tsui Hark] (1987)

*Indiana Jones et la dernière croisade*, Steven Spielberg (1989)

*Il était une fois en Chine*, Tsui Hark (1991)

*Tigre et dragon*, Ang Lee (2000)

*Detective Dee 2 : La légende du Dragon des mers*, Tsui Hark (2013)

## LIVRES ET ARTICLES

Série *Les Nouvelles enquêtes du juge Ti* (Treize romans de Frédéric Lenormand, publiés entre 2004 et 2008 aux Points et chez Fayard)

Dossier de presse sur le site du distributeur : <http://www.le-pacte.com/france/a-l-affiche/detail/detective-dee/>

Entretien avec Tsui Hark : [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18603432.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603432.html)  
(Les propos du cinéaste intégrés dans ce texte sont issus de cet article)



# REVES

(KONNA YUME WO MITA  
/ AKIRA KUROSAWA'S  
DREAMS)

AKIRA KUROSAWA

## FICHE TECHNIQUE

FICTION • JAPON / ETATS-UNIS • 1989  
COULEUR • 1H59 • JAPONAIS VOSTF

Avec : Toshihiko Nakano, Mitsuko Baishô,  
Mitsunori Isaki, Akira Terao, Toshie Negishi,  
Mieko Harada

Scénario : Akira Kurosawa

Photographie : Takao Saitô, Shôji Ueda

Montage : Tome Minami

Musique : Shinichirô Ikebe

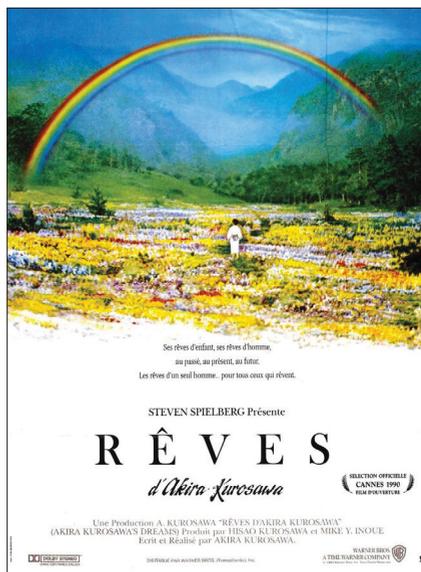
Distribution : Warner Bros.

Production : ILM - Industrial Light and Magic,  
Lucasfilm, Akira Kurosawa USA Inc.

## SYNOPSIS

Huit histoires brèves qui interrogent la relation entre l'homme et son environnement, huit rêves : «Soleil sous la Pluie», «Le Verger aux Pêcheurs», «La Tempête de Neige», «Le Tunnel», «Les Corbeaux», «Le Mont Fuji en Rouge», «Les Démons Gémissants», «Le Village des Moulins à eau». Selon Kurosawa : «*Quand il rêve, l'homme est un génie. Il est audacieux et intrépide comme un génie. Voilà ce à quoi je me suis attaché au moment de filmer ces huit rêves. Pour faire un film de ce scénario, il était indispensable de s'exprimer avec audace et sans peur... comme dans un rêve.*»

Film conseillé à partir de la 3<sup>ème</sup>



## LES SONGES D'AKIRA

Après ses fresques des années 1980 (*Kagemusha*, *l'ombre du guerrier* et *Ran*), Akira Kurosawa propose un film plus intimiste construit sur ses propres rêves et cauchemars, que le titre indistingue. *Rêves* résonne avec le passé et le futur de l'œuvre du cinéaste et est, à plusieurs égards, un film-relais entre ses œuvres historiques ou à ancrage contemporain des années 1950 et 1960 et ses dernières réalisations testamentaires (*Rhapsodie en août* et *Madadayo*). Celui qui permit la découverte du cinéma japonais en occident avec *Rashomon* en 1951, surnommé «l'Empereur» dans son pays, renoue avec ses rêves comme autant de souvenirs qui le poursuivent, son art témoignant de notre capacité à rêver comme d'une réalité fondamentale et constitutive de notre humanité. «*Les sombres désirs et les craintes que nous recelons dans un recueil de notre âme se manifestent avec honnêteté dans nos rêves.*» nous dit Akira Kurosawa, décédé en 1998.



*Soleil sous la Pluie, Le Verger aux Pêcheurs, La Tempête de Neige, Le Tunnel, Les Corbeaux, Le Mont Fuji en Rouge, Les Démons Rugissants, Le Village des Moulins à eau* : l'agencement des rêves, qui suit cet ordre, n'a rien d'anodin. Progressivement, les couleurs désertées par les hommes et par la flore. *Rêves* évolue avec l'âge de son cinéaste-personnage. À l'insouciance émerveillée de l'enfance succède une anxiété sur le sort du monde, qui s'estompera au sein du dernier chapitre éclatant de teintes chamarrées, dénué de tout élément fantastique mais porteur d'une utopie en forme d'apparent paradoxe. Des funérailles donnent en effet lieu à une manifestation de joie, dans un élan cathartique analogue à la séquence de danse collective dans *Shara* de Naomi Kawase (2003) ou à la liesse populaire accompagnant Satché qui marche pourtant vers la mort dans les rues de Dakar (*Aujourd'hui* d'Alain Gomis, 2012).

Les rêves et cauchemars sont issus des réminiscences de celui qui les remet en scène. C'est «Moi» (indiqué comme tel au générique) qui est le protagoniste de chaque segment : le cinéaste a fait un film

à la première personne, qu'un double à l'écran (Akira Terao) incarne adulte, posté invariablement, dans le rôle d'un observateur plutôt que d'un héros. Cette figure, Kurosawa l'a interrogée dans de nombreux films par l'intermédiaire de personnages portant presque systématiquement le visage de Toshiro Mifune. Certains chapitres, de par la présence de figures inquiétantes et l'effroi qu'elles peuvent faire naître, convoquent l'atmosphère des nouvelles de l'écrivain japonais Ryunosuke Akutagawa, qu'affectionnait Kurosawa et qu'il adapta pour *Rashomon*. Le cinéaste affirme avoir été aimanté par la vision et la représentation du chaos («ran») dès son enfance : la traversée de son pays par celui qui avait gagné Tokyo après le tremblement de terre de 1923 est un événement déterminant de son existence, l'un de ceux qui l'ont fait devenir cinéaste. *Rêves* est imprégné de ce trouble fondateur.

## L'ÂME JAPONAISE À L'ÉCRAN

Mais, ces rêves d'Akira Kurosawa trouvent en partie leur origine dans le patrimoine culturel et folklorique japonais fréquemment réinvesti dans les formes artistiques les plus populaires (les mangas et le cinéma



## DE L'ARTIFICIALITÉ DU RÊVE

La dimension plastique de *Rêves* naît du rapport de Kurosawa à la peinture, que le cinéaste pratiquait et qui semble avoir guidé son approche visuelle. *Kagemusha, l'ombre du guerrier* portait déjà la marque de cette influence : certaines peintures en arrière-plan illustraient les hallucinations du personnage principal en créant un espace esthétique et mental confus. Un montage pertinent de peintures de Kurosawa et de certains plans de ses films permettra de constater la préexistence picturale des films du cinéaste, d'envisager la toile comme laboratoire pour l'écran (voir « Livres et articles »).

À cet égard, *Les Corbeaux* est à considérer comme un intermède avant la seconde partie, qui rompt la dimension spécifiquement onirique des premiers chapitres pour laisser place aux craintes écologiques du cinéaste et de ses compatriotes. En pénétrant littéralement dans les tableaux de Van Gogh (trucage rendu possible grâce au travail des techniciens d'ILM, la structure d'effets spéciaux de George Lucas), le personnage se retrouve dans les lieux dont ces tableaux sont la reproduction sous l'œil du peintre néerlandais. Ce franchissement de la rampe lui permet de rencontrer Van Gogh (joué par Martin Scorsese et parlant donc anglais avec un accent new-yorkais), accablé par l'impossibilité de restituer la nature dans sa splendeur première et aveu de l'obsession aliénante de l'artiste. L'inventaire des toiles que permet ce parcours au sein même de la matière picturale s'interrompt avec le dernier plan du chapitre : les éléments physiques de la scène se transforment en *Champ de blé*

*aux corbeaux* (1890), considéré par certains historiens de l'art comme la dernière œuvre de Van Gogh. Dans ce rêve, Kurosawa semble, par la voix du peintre, défendre l'idée que l'art ne peut être la reproduction objective du réel, qu'il doit inventer les moyens d'une transfiguration, d'une autre traversée des apparences tangibles. Si les choses existent de la même manière pour tout le monde, nous attendons de l'art qu'il les délivre de cet horizon commun, ordinaire, pour ouvrir à une seconde vue. Le rêve, inconscient et déformant, nous rappelle à cette nécessité.

Le registre fantastique, dans cette perspective, est lié à la nature même du projet : porter à l'écran des rêves et des cauchemars pour envisager d'autres rencontres possibles avec ce qui forme le réel : que cache-t-il que nous ne savons voir et que l'art peut révéler, c'est-à-dire rendre au partage ? Dans un jeu avec les limites du cadre, le hors-champ et les lignes de fuite, Kurosawa travaille les effets d'apparition (les renards danseurs du *Soleil sous la Pluie*, les soldats fantomatiques dans *Le Tunnel*), de surgissement (la fée dans *La Tempête de Neige*, le démon dans *Les Démons Rugissants*) et de transformation (les âmes des arbres dans *Le Verger aux Pêcheurs*).

Pour introduire cette rupture avec des repères établis conduisant à un nouvel ordre parfois magique, l'un des premiers plans montre symboliquement l'enfant Kurosawa franchir le seuil de la maison pour braver un interdit – audace qu'il réitérera dans le deuxième chapitre et pour laquelle il sera sanctionné, ayant outrepassé des lois ancestrales. Si ces deux récits introductifs tendent à laisser planer l'hypothèse du récit initiatique et de la découverte du monde de celui qui se remémore, ils conduisent par la suite à une réflexion plus étendue sur la notion de responsabilité.

de genre, notamment), à tel point que les Japonais vivent quotidiennement avec une cohorte de créatures fantasmagiques mais bien vivaces. Ce qui relèverait pour nous occidentaux de la vérité sombre de l'esprit (rêves, cauchemars, créatures imaginaires) relève bien moins, pour les Japonais, d'une simple fantaisie de l'esprit, mais, suivant d'anciennes valeurs spirituelles et la tradition animiste, de la possibilité d'un autre et nécessaire rapport à la nature (humaine). Le film consiste ainsi en une traversée, par étapes successives, d'un imaginaire collectif ancestral autant que d'une mémoire individuelle refaçonnée. Il peut être ludique d'en remonter la source, de se documenter sur les légendes et la population autour de laquelle s'élaborent tant d'intrigues : les renards qui se marient lorsqu'il pleut avec un ciel dégagé, la fée des neiges, les revenants, les démons.

Chaque segment de *Rêves* est marqué par une unité de temps et de lieu, hormis *Les Corbeaux*, qui occupe une place à part. Ni dilatation narrative ni ellipse : l'action se tient en quelques plans, larges pour la plupart (nos rêves sont sans échelles et Kurosawa structure son film comme un peintre composerait un polyptique), où

chaque chapitre construit sa singularité esthétique. L'artificialité des décors est ostensible, particulièrement dans certaines images dégagées du réel, à l'évidence oniriques, dominées par des couleurs vives : le petit garçon face à un arc-en-ciel dans *Soleil sous la Pluie* ou le mont Fuji en éruption, entre autres exemples.

L'affirmation de l'artifice, la condensation scénographique et la représentation de l'espace confèrent à *Rêves* une dimension théâtrale, explicitement dans *Le Verger aux Pêcheurs* où les poupées qui prennent vie exécutent des chorégraphies du théâtre nô, plus largement dans chacun des chapitres, qui se déploient telle une courte pièce dans laquelle les surgissements déclenchent une histoire sans ramifications, contenue dans le plan. Malgré cette construction, certaines séquences sont filmées caméra à l'épaule depuis une position éloignée (dans *Le Verger aux Pêcheurs* et *Le Mont Fuji en Rouge*), induisant une sensation d'images prises sur le vif et laissant percevoir un léger flottement du cadre. Les contours des situations qui se déroulent sont alors flous, évanescents, sans point de vue identifiable, comme l'est le rêve, qu'il est impossible de circonscrire à un cadre précisément délimité.

Par deux fois, dans *Le Tunnel* et *Le Mont Fuji en Rouge*, un péril de grande ampleur (la dissémination de déchets radioactifs dans l'air et la mort d'un régiment de soldats) est reconnue par un homme seul devant faire face aux conséquences de ses actes. La plupart des segments n'ont ainsi pas d'achèvement catégorique : le récit reste ouvert, conformément au rêve dont la conclusion échappe souvent à celui qui le fait. Le monde existait avec certitude avant que ne débute chaque récit, mais qu'en advient-il après le dernier plan ?

Nicolas Thévenin

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Le rêve au cinéma

Depuis toujours, le cinéma entretient avec le rêve des liens très étroits : l'un comme l'autre déforme et reforme le réel pour composer une matière qui peut tenir tout à la fois du simulacre et de l'expérience poétique. Ainsi, *Rêves* invente et donne à voir des façons de franchir le pont (image essentielle du film au même titre que le tunnel) du réel, de franchir cette ligne de partage qui abolit la hiérarchie entre réel et représentation pour donner corps et accès à ces visions qui relèvent d'un autre niveau d'expérience sensible du monde. Le rêve imprègne le travail d'un grand nombre de cinéastes aussi dissemblables que Luis Buñuel, Andreï Tarkovski, Apichatpong Weerasethakul ou encore Michel Gondry, qui se sont attachés à lui donner une réalité dans leur film. Dans celui d'Akira Kurosawa, on pourra repérer les procédés visuels et sonores, ainsi que les effets de montage, mis en œuvre par le cinéaste pour jouer de cette frontière ténue entre la perception du réel et les manifestations du rêve.

#### → L'inquiétude écologique

Le cinéma asiatique manifeste avec plus de constance que les cinémas européen et américain l'angoisse collective des désordres nés de l'attitude négligente de l'homme à l'égard de son environnement. Si le film coréen *The Host* de Bong Joon-ho (2006) en est un exemple flagrant, le cinéma japonais en a fait l'un des ses thèmes les plus courants, en raison de son histoire contemporaine régulièrement marquée par des cataclysmes – on ne pourra à ce titre que voir le segment *Le Mont Fuji en Rouge* de manière tristement prophétique. L'inquiétude écologique de Kurosawa est une obsession dans ses derniers films, qui sont

aussi un legs. Hayao Miyazaki, qui a toujours cité Kurosawa comme une influence majeure, a construit une œuvre composée de nombreuses et diverses déclinaisons de cette préoccupation. On pourra alors, dans *Rêves*, observer la manière dont le cinéaste est déjà dans l'évocation des conséquences potentielles en même temps que des causes.

### Livres et articles

*Comme une autobiographie*, Akira Kurosawa (Éditions Cahiers du cinéma, 1997)

*La Magicienne*, Ryunosuke Akutagawa (Éditions Philippe Picquier, 1999)

*Akira Kurosawa*, Charles Tesson (Éditions Cahiers du cinéma, 2008)

*Akira Kurosawa : From Art to Film*, 7 décembre 2012 : <http://www.listal.com/list/akira-kurosawa-painting-screen> (Mise en correspondances des peintures de Kurosawa et de certains plans de ses films)

*Le Rêve au cinéma : iconographie, procédés, partitions. L'onirisme filmique au prisme des autres Arts*, Patricia-Laure Thivat (dir.) (LIGEIA, 2014)

### Films

*Los Olvidados*, Luis Buñuel (1950)

*Le Château de l'araignée*, Akira Kurosawa (1957)

*Kagemusha, l'ombre du guerrier*, Akira Kurosawa (1980)

*La Science des rêves*, Michel Gondry (2006)

*Paprika*, Satoshi Kon (2006)

# TELEPOLIS (LA ANTENA)

ESTEBAN SAPIR

## FICHE TECHNIQUE

FICTION • ARGENTINE • 2007 • N&B  
1H35 • ESPAGNOL VOSTF

Avec : Valeria Bertuccelli, Alejandro Urdapilleta,  
Julieta Cardinali, Rafael Ferro

Scénario : Esteban Sapis

Photographie : Esteban Sapis, Christian Cottet

Montage : Pablo Barbieri Carrera

Musique : Leo Sujatovich

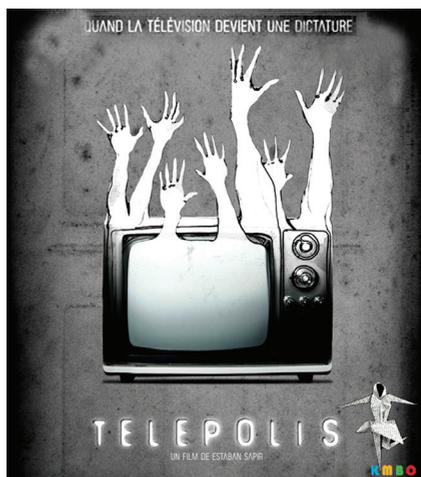
Distribution : KMBO

Production : LadobleA

## SYNOPSIS

Dans un monde où la télévision dicte sa loi, les habitants ont été privés de leur voix et ne peuvent plus communiquer. Obnubilée par les programmes créés par le dictateur M. Télé, la population se doit de regarder, consommer et manger ses émissions. MR TELE a pour ambition une solution finale visant à hypnotiser toute la population pour s'assurer de sa dévotion totale. LA VOIX, seule survivante de ce monde anéanti, possède encore la parole et représente l'unique espoir de faire changer les choses.

Film conseillé à partir de la 6<sup>ème</sup>



## UN CONTE POLITIQUE

*La Antena*, deuxième long métrage du cinéaste argentin Esteban Sapis, est au premier chef un conte. Il en rappelle dès l'ouverture les caractéristiques élémentaires : la formule introductive « Il était une fois » (« Había una vez »), destinée à situer le cadre imaginaire de l'intrigue, laisse place après le générique à l'ouverture d'un livre, que la main d'un lecteur anonyme referme au terme du film. De *Blanche-Neige et les sept nains* de Walt Disney (1937) à *Peau d'âne* de Jacques Demy (1970), ce procédé fait figure de code, plongeant dans un récit écrit auquel le film donnerait corps par l'image et le son, le spectateur accepte tacitement d'être conduit selon les règles du merveilleux ou du fantastique. Décrivant son film comme porteur d'une histoire universelle, la lutte du Bien contre le Mal, Esteban Sapis l'ancre dans une époque extravagante qui agglomère les années 1930 (si l'on se fie aux modèles de voitures, aux vêtements des personnages, aux tenues des boxeurs) à des éléments qui seraient dès lors anachroniques (comme la télévision, même si les postes massifs et datés sont semblables à des fours), concourant à une esthétique

rétro-futuriste, sur le modèle de *Metropolis* de Fritz Lang (pourtant censé se dérouler en 2026), lui-même déjà revisité par *Brazil* (1985) de Terry Gilliam ou relu dans une version steampunk par le cinéaste japonais Rintaro en 2001.

Un totalitarisme est en place : M. Télé, comme son nom l'indique, est le tout-puissant directeur de la chaîne de télévision unique, qui commercialise également le seul aliment disponible. Dans son rapport aux médias comme pour se nourrir, la population n'a aucun choix, et le gavage, au propre comme au figuré, est total. *La Antena* étant émaillé d'images symboliques et d'allégories, le jeune spectateur pourra remarquer que M. Télé, atteint de calvitie, a le crâne recouvert d'une pigmentation sombre, dont la forme sur le front est identique à la mèche d'Adolf Hitler, et que les supports des expérimentations scientifiques sont une croix gammée (pour le régime despotique) et l'étoile de David (pour le petit groupe de résistants). Ouvrant un espace de signifiants pour le spectateur, *La Antena* est conduit par une portée politique qui en passe par des métaphores ou par le merveilleux pour dénoncer certains maux de l'Histoire du siècle dernier (un procédé similaire est à l'œuvre dans *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo Del Toro, sorti en 2006).

Après avoir volé leurs voix, M. Télé vole les mots des habitants, les réduisant au silence et les condamnant à un asservissement infini. Les mots sont transformés en une pâte qui constitue leur seule pitance : ce schéma du contrôle peut faire écho à *Soleil vert* de Richard Fleischer, réalisé en 1973, célèbre film d'anticipation dans lequel la population se nourrit de produits de synthèse fabriqués à partir de cadavres euthanasiés. À l'évidence, le film est une allégorie sur les situations de monopole médiatiques et alimentaires actuelles, en

un mot sur la forme moderne et dégénérée d'un capitalisme absolutiste, de l'aveu même du réalisateur.

## UN JEU DE PISTES CINÉPHILE

*La Antena* (littéralement, « L'antenne ») a été réintitulé *Telepolis* (« la cité de la télévision ») pour sa distribution française en 2007. Si cette modification décentre l'attention de l'objet de la quête des personnages désigné par le titre original (une antenne, donc, qui est la source de la diffusion du Mal), il rend plus explicite l'hommage à *Metropolis* de Fritz Lang (1927), œuvre à laquelle le film d'Esteban Sapis paye davantage un tribut qu'il n'en propose un remake. Dès les premiers plans, la représentation de la ville, et jusqu'à la citation de la célèbre scène au cours de laquelle le robot prend l'apparence de Maria sous l'impulsion folle de l'inventeur Rotwang, *La Antena* est émaillé d'empreintes et citations de ce film emblématique de Lang. Il n'en oublie pas pour autant d'autres films du maître allemand dont les *Mabuse* et *M le Maudit* (1931). Plus généralement, le film semble avoir été trempé dans un bain expressionniste dont il hystérise de manière ludique certaines caractéristiques formelles dans un monde dystopique, hors-temps : fonction expressive du décor, gros plans appuyés sur des parties du corps, visages outrés, jeux de déformation des ombres et de projections.

*La Antena* est le grand livre d'images (nous retournons à l'ouverture du film) d'un cinéaste cinéphile qui convoque et dévoile ses influences de façon tour à tour allusive ou évidente. Mais le jeu n'impose pas de les (re)connaître, les nombreux regards-caméra des personnages appelant aussi bien la connivence d'un spectateur savant que celle d'un public novice dont on sollicite par ce biais l'adhésion complice. La tonalité



interpellative des cartons détournés cette fois du cinéma muet soviétique appuie autrement cette intention. Le repérage de plans, de scènes ou de situations canoniques n'exclue ainsi aucune lecture plus spontanée du film, les opérations formelles, aussi référencées soient-elles, servent avant tout de réservoir à la création d'un conte, à l'émergence d'un monde imaginaire réclamant qu'on s'y laisse prendre.

Deux occurrences parmi d'autres dans ce déferlement citationnel : *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955) lorsque l'ombre de la mère vient recouvrir les enfants alités, et *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902) lorsque les personnages, équipés en hommes-montgolfières, passent à proximité d'une lune affublée d'un visage et qui semble les toiser. Cette quête des films dans le film, de clins d'œil dont la somme façonne l'esthétique de *La Antena* conduit aussi à se remémorer la spirale hypnotique qui emporte la population dans son asservissement. Cette spirale est le motif central décliné de mille manières par

*Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958), film qui relève autant du thriller qu'il ouvre sur une voie fantastique inédite. Hitchcock avait offert une prémisse à ces préoccupations avec *La Maison du Docteur Edwards* dès 1945. Le goût du détail d'Esteban Sapir attise en permanence notre attention : une rupture dans le design de cette spirale permet de détacher un chiffre qui est alternativement 6 et 9 lorsqu'elle tourne, rappelant au spectateur l'erreur initiale sur l'adresse où la lettre qui amorce l'intrigue est déposée. L'œil du spectateur est sur-sollicité, et il n'est ainsi pas anodin que cet organe soit justement, lui aussi, un motif récurrent du film.

## UNE ESTHÉTIQUE DE L'EFFET

Les premières images de *La Antena* sont celles de mains dont les doigts s'agitent au rythme d'une partition jouée sur un piano invisible. Cet instrument, à la manière des films muets, accompagne le film sur toute sa durée, s'interrompant seulement lorsque la population défaille en entendant la Voix, et lorsque le jeune garçon appelle sa mère, ce qui constitue la possibilité d'interrompre

l'emprise de la spirale. Mais c'est bien sur une machine à écrire qu'ils tapent frénétiquement lors des plans suivants.

## UNE RECONSTRUCTION À L'ŒUVRE

Prenant appui sur ce premier trompe-l'œil, Esteban Sapir oriente sa mise en scène en stimulant le regard du spectateur, lui proposant plusieurs lectures possibles de chaque plan. C'est ainsi que la rétroprojection, qui permet des effets de perspective et de contraste, est régulièrement utilisée, au même titre que le maintien d'un jeu entre le premier et l'arrière-plan. L'écran est parfois coupé en deux, le faisceau se resserre régulièrement sur un détail selon une fermeture à liris interrompue, les raccords se font sur des objets de forme similaire (le canon d'un revolver de face et un plafonnier, par exemple), quelques scènes intègrent de l'animation image par image (les feuilles de papier se muant en une ballerine minuscule)... Faire l'inventaire exhaustif des procédés et effets spéciaux à l'œuvre serait fastidieux et vain, mais il apparaît qu'ils sont de facture traditionnelle.

L'originalité de *La Antena* se situe encore dans l'usage du texte que constituent les paroles des personnages (qui, rappelons-le, sont privés de voix) : envisagés graphiquement comme pour une bande dessinée, les mots ont une vie, interagissent avec l'image et sont malléables. Ils ont une incidence sur le déroulement de l'action : par exemple, ce ne sont pas les balles tirées qui tuent mais les lettres propulsées par les détonations. D'autre part, le noir et blanc charbonneux du film, s'il participe de sa possible intemporalité, achève d'en faire un exercice stylisé pouvant faire songer à deux films récents : *The Artist* de Michel Hazanavicius en 2011 et *Blancanieves* de Pablo Berger en 2012, qui consistent tous deux en un redéploiement des codes du cinéma muet.

*La Antena* déplie ses enjeux narratifs en prenant soin de les mettre en miroir : sauver la population d'une ville placée sous le joug d'un tyran et redonner cohésion à une famille déchirée. Le film insiste parallèlement sur la manière dont chacun est dépourvu d'une partie de son intégrité, comme coupé d'une part de lui-même, insinuant l'idée d'un monde à reconstruire : la Voix n'a pas de visage, son fils, qui a hérité de sa capacité à parler, représente une menace pour le pouvoir mais n'a pas d'yeux, la petite fille qui reçoit par erreur la lettre est issue d'une famille dont les parents sont séparés, le fils de M. Télé est méprisé par son père, et la population toute entière est privée de voix et de libre-arbitre. Dans sa deuxième partie, le film travaille donc à réparer. Empruntant un canevas scénaristique classique du cinéma policier, d'espionnage ou d'aventures (à la faveur d'un spectacle populaire permettant de détourner l'attention des foules – un combat de boxe, en l'occurrence –, quelque chose de crucial se joue plus haut, dans les sphères du pouvoir, qui va permettre à un despote d'asseoir définitivement son emprise sur une population aliénée : « *La ville va être à mes pieds !* » s'exclame M. Télé, avant que, par un effet littéral, un plan superpose ses pieds sur la skyline de la ville imaginaire.

On notera que cette famille éclatée, réunie pour aller traquer et vaincre le Mal, permettant en cela à la population de retrouver sa liberté, marche dans les pas de celle de *The Host* de Bong Joon-ho (2006) à tel point que dans les deux cas, le grand-père périt, terrassé par le Mal (le monstre sorti du fleuve Han ou les armes des soldats de M. Télé et son homme de main, patibulaire par convention). Et on comprendra alors

que la cicatrice dans la paume de la main, marque d'hérédité entre le père et sa fille présentée dès les premiers plans du film, était à considérer comme une promesse : les blessures guérissent.

Nicolas Thévenin

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Le jeu avec le genre

Esteban Sapir appartient à une génération de cinéastes, dont l'œil s'est exercé par le biais de la télévision autant que du cinéma, et qui œuvre dans différents registres de réalisation : le cinéma mais aussi le clip et d'autres formes encore. Wes Anderson et Tim Burton viennent ainsi à l'esprit devant *La Antena* du fait de leur attrait pour les personnages d'enfants et leur univers surréférencé. On pourra ainsi, par le recours à des extraits de certains de leurs films, envisager la façon dont les jeunes personnages sont placés dans un rapport particulier à la forme du conte : par exemple dans *Edward aux mains d'argent* (1990) de Tim Burton et *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson.

#### → Le montage

*La Antena* déploie toute la gamme possible des raccords, dans un enchaînement ininterrompu visant une continuité symbolique et formelle. Étudier ces transitions, en se focalisant par exemple sur une séquence, permettra d'identifier et de comprendre l'usage rhétorique et la valeur narrative des figures de transition.

#### → La bande-son

Au même titre que les mots qui, lorsqu'ils existent sous forme de texte à l'écran, ont

une vie autonome et ne se plient à aucune règle de présentation classique, la musique du film consiste en une sonorisation inattendue de l'action. On pourra à cet égard étudier la manière dont le film fait exister les objets et les contacts selon des intentions originales de composition sonore.

### FILMS

*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès (1902)

*Nosferatu le vampire*, Friedrich Wilhelm Murnau (1922)

*Docteur Mabuse, le joueur*, Fritz Lang (1922)

*Metropolis*, Fritz Lang (1927)

*M le Maudit*, Fritz Lang (1931)

*La Cité des enfants perdus*, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet (1995)

*Metropolis*, Rintaro (2001)

*Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson (2014)

### LIVRES ET ARTICLES

« *Fritz est ressuscité, Fritz est vivant* », Vincent Avenel, Critikat, 29 janvier 2008 (critique du film) : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/telepolis/>

« *Quiero devolverle al cine sus elementos fantásticos* », Eugenia García, Pagina 12, 6 novembre 2004 (entretien avec le réalisateur, en espagnol) : <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43258-2004-11-06.html>

# I AM NOT A WITCH

## RUNGANO NYONI

### FICHE TECHNIQUE

FICTION • ZAMBIE-ANGLETERRE- FRANCE  
2017 • COULEUR • 1H34 • ANGLAIS VOSTF

Avec : Margaret Mulubwa, Henry B. J. Phiri, Nancy Mulilo, Travers Merrill

Scénario : Rungano Nyoni

Photographie : David Gallego

Montage : George Cragg, Yann Dedet, Thibault Hague

Musique : Matthew James Kelly

Distribution : Pyramide Films Distribution

Production : Clandestine Films, Soda Pictures

### SYNOPSIS

Shula, 9 ans, est accusée de sorcellerie par les habitants de son village et envoyée dans un camp de sorcières. Entourée de femmes bienveillantes, condamnées comme elle par la superstition des hommes, la fillette se croit frappée d'un sortilège : si elle s'enfuit, elle sera maudite et se transformera en chèvre... Mais la petite Shula préférera-t-elle vivre prisonnière comme une sorcière ou libre comme une chèvre ?

Film conseillé à partir de la 5<sup>ème</sup>



## UNE HISTOIRE DE REGARDS

Un bus roule vers ce qui ressemble au périmètre d'un zoo humain puis s'immobilise à proximité. Dans cet espace clôturé, une trentaine de femmes qui paraissent en captivité, agenouillées et impassibles, le visage peints de manière rituelle, agitent soudainement les bras et poussent des cris sous les regards des touristes. Le spectateur, devant cette étrange et déroutant spectacle ne comprend pas immédiatement ni la situation ni l'attitude de ces femmes. C'est leur condition que la réalisatrice Rungano Nyoni viendra progressivement questionner. Tout au long de cette séquence introductive, que couvre l'*Allegro non molto* de Vivaldi créant une déroutante supersposition de tonalités (nous l'entendrons à plusieurs reprises), le point de vue est celui d'un observateur présent mais distant : il est dans le bus mais ne se joint pas au mouvement. Des plans serrés, vus par d'autres yeux, accompagnent ensuite en travelling latéral les visages de ces femmes dont les gestes spectaculaires



tranchent avec une expression blasée : d'un groupe indistinct, nous sommes passés à une somme d'individualités marquées par une biographie personnelle tourmentée.

Ce point de vue inaugural, instaurant une logique de description et de distanciation simultanées sur les femmes accusées de sorcellerie en Zambie et condamnées à être enfermées et exploitées, est celui que la réalisatrice travaille tout au long du film. «*Je ne les ai pas considérées comme des bêtes de foire, mais plutôt comme les victimes d'un système qui travaillent contre elles. [...] Je m'interrogeais sur la perception que nous avons de ces femmes et comment nous les exploitons, avec notre sentiment de culpabilité.*» nous dit Rungano Nyoni. Originaire de Lusaka en Zambie, ayant grandi au Pays de Galles et diplômée de l'University of Arts de Londres, son parcours déterminé par cette double culture porte un regard impliqué et critique. La réalisatrice cherche tout au long de ce premier long-métrage à déployer un sensible ajustement de perspective.

C'est un autre regard, collectif (la porteuse d'eau, puis la policière, et enfin la *vox populi*) qui scelle le destin de celle qui

sera l'héroïne malheureuse d'*I Am Not A Witch*. Une femme est allée chercher de l'eau dans un puits et entame une marche que nous suivons en caméra portée. Saisie par une stupeur inexplicable alors qu'elle croise une jeune orpheline, elle l'accuse de pratiquer les sciences occultes, autrement dit d'être une sorcière. Puisque l'enfant, désarmée et mutique ne dément ni n'opine, c'est qu'elle en est une ; puisqu'elle ne donne pas son nom, on lui octroiera plus tard celui de Shula. Si la première phrase qu'elle prononce bien après le début du film («*Oui, il y a une sorcière ici.*») la réduit à une seule identité, la suite des événements laisse imaginer que comme pour les autres femmes de la communauté, l'accusation est aussi archaïque qu'abusive.

## MONSTRES ET FÉES

*I Am Not A Witch*, en tant qu'il interroge une tradition et des structures imaginaires (superstitions) et leurs conséquences, questionne aussi le spectateur sur ceux qu'une société met à l'écart comme monstres (être hors de la norme et que l'on montre donc comme tels pour le spectacle de l'effroi ou de l'exotisme). Maintes fois, le cinéma s'est emparé de cette monstruosité

ordinaire (comme dans *Freaks* de Tod Browning, 1932) et ce que cette situation comporte de dualité : refouler des peurs en ostracisant des êtres plus fragiles encore, mais jouir du spectacle que procure leur isolement en leur assignant une fonction sociale dégradée. C'est tout l'enjeu du film de Rungano Nyoni. En témoignant de faits tangibles, elle pose les termes d'une œuvre qui se risque pas à pas à soustraire son personnage au poids du réel et des conventions sociales qui l'accable : «*Je voulais quelque chose de très simple, presque comme un conte de fées ou un livre d'illustrations. [...] Je tenais aussi à ce que les gens en Zambie puissent facilement le comprendre. Je ne voulais pas que les images soient abstraites ou complexes, je voulais vraiment atteindre le plus de personnes possible, du moins en Zambie.*»

Le conte de fées souhaité par la réalisatrice, même orienté par un mouvement dramatique qui postule leur émancipation, est d'une infinie tristesse. Le fantastique est ici autant l'affaire du réel que celui des images par lesquels le film oppose des résistances symboliques à l'asservissement. L'illustration la plus évidente est le ruban blanc accroché comme une laisse dans le dos de Shula et celui de toutes les femmes de la communauté. Relié à une bobine fixée au camion qui convoie les femmes d'un lieu de travail à l'autre, le ruban incarne cette entrave, tel un bracelet électronique d'un autre âge. Si elles s'aventuraient à le couper, elles deviendraient une chèvre ou s'envoleraient expliquait-on à des touristes amusés mais ravis d'étonnement. C'est pourtant ce à quoi Shula finit par aspirer car, comme elle le dit, les chèvres, elles, sont libres. Comme pour l'arbitraire de l'enquête expédiant l'enfant chez les sorcières, c'est l'adhésion à un système de croyances que le film pointe comme une absurdité.

Dans son mouvement dramatique, *I Am Not A Witch* peut être regardé comme un conte initiatique. La désignation de Shula comme sorcière puis son intronisation au sein de la communauté lui donnent tout d'abord une place qu'orpheline elle n'a nulle part. Elle s'y refuse puis s'y résigne avec obéissance, car elle lui confère un statut. Elle se trouve même, parmi ces femmes, une grand-mère d'adoption. Mais cette situation est duelle : Shula n'est qu'un instrument tout comme la femme du fonctionnaire dont l'affranchissement n'est qu'illusoire. Le soulagement qu'elle éprouve un moment dans l'attention qu'on lui porte se heurte bientôt aux résistances qu'elle construit, de plus en plus consciente de l'injustice qu'elle et les autres femmes subissent (depuis longtemps pour ces dernières). Le conte de Rungano Nyoni, qui s'efforce de jouer d'une indistinction des registres fantastique et réaliste, veille surtout à redonner de la vigueur morale à son récit, c'est-à-dire à la force des questions posées sur le monde décrit.

## SHULA ET LA ZAMBIE

*I Am Not A Witch* progresse selon l'évolution du parcours de Shula, selon sa propre perception des situations. Son visage est le support de l'interrogation du spectateur. Ses aspirations sont celles de toutes les petites filles du monde. Dans ce que l'enfance comporte d'invariants et de rêves, dans ses yeux perdus dans un vague de moins en moins naïf qui contraste avec la crédulité des adultes, le jeune spectateur peut se reconnaître. Comme dans *Petite lumière* d'Alain Gomis (2003), elle subit la loi d'un monde trop grand pour elle et invente donc en retour un autre monde, dont elle définit les règles. Elle parvient à excéder le cadre contraignant qui la voit grandir grâce à quelques stratagèmes, comme écouter l'atmosphère sonore d'une école

par l'intermédiaire d'une sorte d'écuelle, seule évasion des sens possible. Dans ce rapprochement des espaces apparaît une nouvelle dimension : celle de la capacité de Shula à être ici et ailleurs en même temps, à toucher à une magie, véritable celle-ci. À force d'être désignée comme sorcière, Shula se dote d'un pouvoir.

Dans un parallèle avec la scène d'introduction, elle se retrouve à son tour en position d'observatrice, lorsqu'elle voit l'épouse du fonctionnaire qui l'exploite, une ex-sorcière, se faire lapider. Son progressif retrait du monde, qui passe par une sorte de retour au giron maternel lorsque Shula se cloître dans la bouche d'un figure humaine sculptée, est très précisément accompagné par des choix de mise en scène : « *Au début on voulait quelque chose qui part du vert et qui s'assèche progressivement tout au long du film. C'était une façon d'exprimer ses sentiments parce qu'elle reste très stoïque et qu'elle n'exprime presque rien. Il fallait donc que ce qu'elle ressent soit lisible dans son environnement.* » La topographie du paysage et les variations chromatiques du film révèlent l'univers intérieur de Shula, sa progressive dégradation. Cette désaturation est une autre marque d'un fantastique insinué plutôt que déclaratif : au contact de Shula, le monde semble se dévitaliser, se transformer sous nos yeux.

L'histoire de Shula décrypte un système de croyance avilissant et ses aberrations dysfonctionnelles : les hommes décident pour les femmes, on pratique sans complexe la délation, l'arbitraire du collectif vaut pour vérité. La petite fille devenant la mascotte (et la poule aux œufs d'or) du directeur du camp, elle assiste à une succession de simulacres avec un mutisme constant. Comme douée d'omniscience, elle voit et entend, se fait le révélateur impuissant d'agissements coutumiers (l'accusation de sorcellerie en forme de tribunal populaire devant une policière impassible, le sacrifice d'un poulet pour déterminer sa capacité à utiliser les sciences occultes, le « Smooth Talk » télévisuel dans lequel le présentateur et le fonctionnaire pensent et parlent à sa place). Elle est toujours doublement témoin et objet de mascarades dont il lui faut devenir la complice lorsqu'il lui est demandé d'identifier instinctivement un fautif. Mais comme souvent dans les contes, l'enfant conserve et incarne le pouvoir de résister et faire tomber les masques. Ainsi l'intégration de Shula à la communauté des sorcières fissure petit à petit les croyances auxquelles elles-mêmes ont fini par se résigner.

Le ton critique du film s'exprime aussi à travers de nombreux décalages ironiques

où la durée de certains longs plans fixes permet d'installer une cocasserie ou une touche burlesque, et ce dès la séquence du commissariat. Cet étirement, sans excès, procède d'une métamorphose du plan où se reformule les enjeux, une rupture dans l'enchaînement des causalités qui est une autre manière d'aborder le réel en filmant sa transformation. Fantastique ? Ainsi d'une sonnerie de téléphone portable ridicule qui n'en finit pas de retentir pendant un procès, de la diffusion de *Fernando* d'Abba dans un bus à l'atmosphère tendue, ou encore des perruques portant le nom de stars américaines du RnB (Beyoncé, Nicki Minaj), vendues par l'épouse du directeur aux femmes de la communauté. Une succession de contrastes, d'anomalies cocasses. Ces éléments du contemporain, au même titre que l'éclectisme de la musique (*American Boy* d'Estelle et Kanye West, dont les paroles disent aussi l'histoire de gens qui projettent leur rêve l'un sur l'autre) soulignent l'actualité persistante d'une situation de coercition que l'on pourrait croire d'un autre temps.

Nicolas Thévenin

## POUR ALLER PLUS LOIN

### PISTES PÉDAGOGIQUES

#### → Le cinéma et les sorcières

La sorcière est un personnage ancien et récurrent des récits imaginaires, régulièrement mis en scène au cinéma. Il en existe néanmoins une grande diversité de représentations. De la sorcière canonique et bienveillante rencontrée chez Hayao Miyazaki (*Kiki la petite sorcière*, 1989) à la sorcière suscitant l'épouvante dans *Le Projet Blair Witch* (Eduardo Sánchez et Daniel Myrick, 1999), plusieurs de ces représentations pourront être passées en revue, avant de les confronter aux sorcières désignées comme telles dans *I Am Not A Witch*. Les sorcières sont généralement considérées comme des dangers, qu'il faut donc brûler ou éloigner. Dans le film de Rungano Nyoni, on les craint car elles peuvent rendre la justice ou plutôt choisir un coupable.

#### → La contine du lapin

Comme pour rappeler que le film est un conte, Shula en raconte un à haute voix, inversant la tradition selon laquelle les histoires sont racontées par les adultes et non par les enfants à leurs aînés. Il peut être résumé ainsi : un lapin, qui avait pour habitude d'aller se nourrir chez un garçon qui faisait la cuisine pour son père lorsque celui-ci était à la chasse, finit par être le repas servi à table un jour où le père ne s'est pas absenté. Après l'avoir repéré et retranscrit intégralement, il pourra être intéressant de réfléchir à l'écho qu'il peut entretenir avec ce que le film raconte lui-même.

#### → Is she a witch?

Le titre, prononcé à la première personne, est une affirmation catégorique : Shula dit ne pas être une sorcière. Pourtant, la pluie qui tombe après sa mort et qu'il lui avait été



demandé de faire venir laisserait-elle planer le doute ? Shula est-elle une sorcière ? En remontant le fil du récit, on pourra établir les attitudes successives par lesquelles passe la petite fille, refusant au départ avec violence cette assignation (elle tente de fuir), puis remplissant certaines fonctions, dont celle de désigner les coupables de délits.

## ARTICLES

«*Il était une fée en Zambie*»,  
Jacques Mandelbaum, *Le Monde*,  
26 mai 2017 (critique du film) :  
[http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2017/05/26/cannes-2017-i-am-not-a-witch-il-etait-une-fee-en-zambie\\_5134090\\_766360.html](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2017/05/26/cannes-2017-i-am-not-a-witch-il-etait-une-fee-en-zambie_5134090_766360.html)

«*La rage intérieure de I Am Not A Witch*»,  
Thomas Messias, *Accrédés*, 26 mai 2017  
(critique du film) : <http://www.accredits.fr/2017/05/26/la-rage-interieure-de-i-am-not-a-witch.html>

Entretien filmé avec Rungano Nyoni sur  
le site de la Quinzaine des Réalistes :  
[http://www.quinzaine-realistes.com/qz\\_film/i-am-not-a-witch/](http://www.quinzaine-realistes.com/qz_film/i-am-not-a-witch/)  
(Les propos cités dans ce texte sont issus  
de cet entretien.)

## FILMS

*Yeelen*, Souleymane Cissé (1987)

*Petite Lumière*, Alain Gomis (2003)

*Le Cahier*, Hana Makhmalbaf (2007)

*Les Bêtes du Sud sauvage*, Benh Zeitlin  
(2012)

*The Fits*, Anna Rose Holmer (2016)



# 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.

### CARTON

Texte imprimé apparaissant à l'écran, mais n'appartenant pas à l'univers du film (donc extra-diégétique). Souvent utilisé dans les génériques.

### 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).

### EXPRESSIONNISME

Mouvement artistique apparu au début du XX<sup>ème</sup> siècle en Europe du Nord, et principalement en Allemagne. Il est déterminé par une recherche visant à exprimer les sentiments et les émotions visuellement plutôt qu'à décrire la réalité ou la nature de façon objective. Il a touché par rebond différents domaines de la création et trouve une expression accomplie dans le cinéma muet, en particulier allemand.

### 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.

### FONDU ENCHAÎNÉ

Raccord entre deux plans, où le premier disparaît pendant que le suivant apparaît.

### FAUX RACCORD

Pour qu'ils soient raccords, on doit s'assurer de la cohérence des différents éléments visuels présents dans deux plans distincts d'une même scène. Lorsque cette exigence fait défaut, le spectateur peut être perturbé, on parle alors de faux raccord. Mais celui-ci n'est pas toujours le fait d'une négligence et peut être intentionnel, au point de constituer un effet de style.

## G

### GÉNÉRIQUE

Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les parties engagées dans l'élaboration du film. L'attention portée aux génériques est souvent précieuse pour comprendre certains aspects du film.

### GENRE

#### CINÉMATOGRAPHIQUE

Classification des films selon des caractéristiques spécifiques.

### GRAMMAIRE

#### CINÉMATOGRAPHIQUE

Ensemble d'éléments constitutifs de l'image et du son créant un ou des langages propres au cinéma. On peut y inclure le découpage du film, le montage, le point de vue, l'espace filmique, les mouvements de caméra, les échelles de plan, etc.

## 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).

## I

### INSERT

Très gros plan d'un objet ou d'une partie du corps.

## J

### JUMP-CUT

La mise bout à bout de deux plans dont les cadrages sont identiques ou presque provoque une impression de saut sur place, dit jump-cut. Un effet analogue est repérable lorsqu'on coupe dans un même plan quelques images.

## 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 D'ENSEMBLE

Le plan d'ensemble cadre un ou plusieurs personnages placés dans un environnement ou une partie du décor.

#### PLAN SÉQUENCE

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

#### PLONGÉE

L'appareil de prise de vue est placé en hauteur par rapport au sujet filmé, et orienté vers le bas. Sauf plongée verticale ou totale, l'axe de la perspective n'est pas horizontal mais en pente descendante.

#### PRÉ-GÉNÉRIQUE

Courte scène d'introduction qui précède le générique d'un film.

## 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.

#### SOUS-EXPOSITION

Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière, rendant l'image sombre.

#### SURIMPRESSION

Trucage consistant à enregistrer plusieurs images sur une même surface sensible, l'effet étant celui de la superposition de deux images ou plus dans

le même plan. Rarement obtenue à la prise de vue, la surimpression est le plus souvent le résultat d'un travail de laboratoire décidé au moment du montage.

## T

#### TRAVELLING

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

## V

#### VOIX OFF

Voix en son off.

## W

#### WHODUNIT

A l'origine, dénomination générique qualifiant les romans à enquête dans lesquels la structure de l'énigme est le facteur déterminant la progression dramatique.

## 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

Fidèle à notre désir d'ouvrir le Festival des 3 Continents à tous les publics, chacun est à même de trouver sa place parmi la diversité des gestes et formes cinématographiques que nous voulons distinguer, l'initiation des plus jeunes publics demeure un de nos plus essentiels attachements. Pour cette raison, depuis que nous avons opté pour une porte d'entrée thématique (non-exclusive), l'élaboration de ces propositions fait, à l'identique du reste de la programmation, l'objet d'un long et exigeant travail de recherche et d'un accompagnement soutenu dont le Cahier des enseignants, inauguré en 2014, est devenu au fil des années la pierre angulaire.

Et parce que le cinéma comme les publics bouge et évolue, nous sommes soucieux à travers ces ressources de poursuivre une adaptation réfléchie des outils de médiation que nous voudrions – nous n'en avons pas toujours les moyens – mettre en œuvre.

Ainsi ce travail est pour nous, programmeurs, pédagogues, critiques, l'occasion d'une remise à jour patiente, obstinée des questions qui nous guident dans notre travail de transmission et de prescripteur, prolongement modeste d'une tradition bien française d'une pédagogie du cinéma comme il n'en existe aucune autre dans le (un) monde - dont nous avons pris aux 3 Continents l'habitude de prendre le pouls.

Nous conservons la conviction que l'objet cinéma, en tant qu'il est créateur de formes et d'idées qui lui sont propres, ne doit jamais être séparé de la visée particulière qu'il offre sur le réel au risque d'oublier une des fonctions essentielles de l'art : l'expérience de l'altérité.

Dans le monde aujourd'hui démultiplié des images en mouvement autant que des moyens de les voir (surtout d'être vu par elles), il nous faut ainsi chercher toujours à distinguer ce qui relève d'autre chose que d'un goût personnel, ou de celui du moment, pour apprendre à faire émerger chez les spectateurs de tous âges, l'hypothèse d'un regard émancipé, disponible, comme première manifestation du sensible et condition de toute pensée.

**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. Le Festival des 3 Continents sélectionne certains des films de ce programme pour les collégiens et lycéens<sup>[2]</sup>.

38<sup>e</sup> édition / 2016  
Danser / Chanter

37<sup>e</sup> édition / 2015  
Figures de l'adolescence

36<sup>e</sup> édition / 2014  
Éclats du Mélodrame

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

34<sup>e</sup> édition / 2012  
Vivre la ville ou la condition  
métropolitaine du cinéma

33<sup>e</sup> édition / 2011  
Figures du héros

32<sup>e</sup> édition / 2010  
Politiques du cinéma

[2] Une sélection de films à destination des plus jeunes spectateurs, de maternelles et primaires intitulée Premier Pas vers les 3 Continents, intègre la proposition Jeune Public du Festival hors programme thématique.

## POUR ALLER PLUS LOIN

Chaque dossier de film du programme Jeune Public «De l'autre côté des apparences : merveilleux, fantastique et autres étrangetés» 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](http://www.3continents.com)

- > Actions de médiation
- > Espace enseignants
- > Ressources pédagogiques

## LE CAHIER DES ENSEIGNANTS 2017

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire générale : Jeanne Moulia

Rédaction : Charlotte Garson  
et Nicolas Thévenin

Coordinatrice Pôle Publics et Médiation :  
Sandra Ricordeau  
[publics@3continents.com](mailto:publics@3continents.com) / 02 40 69 89 37

Graphisme : Agence TYPE

Photographie de couverture :  
*Detective Dee : le mystère  
de la flamme fantôme* de Tsui Hark

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), la Direction Diocésaine de l'Enseignement Catholique / DDEC 44.

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





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