



CAHIER PÉDAGOGIQUE
FESTIVAL DES 3 CONTINENTS 2018

DES FRONTIÈRES ET DES HOMMES

DES FRONTIÈRES ET DES HOMMES

6 SOLEIL Ô

MED HONDO

FRANCE / Dès la 4^e

30 LE HAVRE

AKI KAURISMÄKI

FRANCE / Dès la 6^e

10 L'AVENTURE EST UN SECRET

PIERRE LINGUANOTTO

FRANCE / Dès la 3^e

36 BASHU, LE PETIT ÉTRANGER

BAHRAM BEYZAI

IRAN / Dès la 6^e

14 KELLY

STÉPHANIE REGNIER

FRANCE / Dès la 4^e

42 L'HEROÏQUE LANDE, LA FRONTIÈRE BRÛLE

NICOLAS KLOTZ

& ELISABETH PERCEVAL

FRANCE / Dès la 2nde

20 ENTRE LES FRONTIÈRES

AVI MOGRABI

ISRAËL-FRANCE / Dès la 2nde

48 LEXIQUE DU GENRE DOCUMENTAIRE

26 RÊVES D'OR

DIEGO QUEMADA-DIEZ

MEXIQUE / Dès la 4^e

50 PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

Le Cahier pédagogique a pour fonction d'accompagner la programmation thématique « Des frontières et des hommes » proposée au jeune public du 40^e Festival des 3 Continents : pistes de travail, documents iconographiques, entretiens, rebonds vers d'autres champs artistiques accompagnent les enseignants dans leur travail avec les élèves. Le Cahier pédagogique est à destination des enseignants et des partenaires pédagogiques, une version électronique est téléchargeable sur le site www.3continents.com (code d'accès à demander à publics@3continents.com).

Coordination et liaison : Hélène Loiseleux





DES FRONTIÈRES ET DES HOMMES

En proposant lors de l'édition 2017 des 3 Continents de nous confronter à une question d'actualité, celle des exils contemporains, qui nous interpellait à travers une crise durable qu'on avait pourtant eu le temps de voir venir, nous avons voulu ressaisir la capacité du cinéma à penser au pluriel et à mettre en perspective « un devenir étranger » qui nous semblait être son corollaire irréductible.

La première étape de ce travail, mené en commun avec un groupe de chercheurs dont l'implication auprès du festival s'est déjà révélée en d'autres occasions (programme Tricontinentale et rétrospective Rithy Panh notamment), nous a conduit à vouloir prolonger la réflexion à travers une programmation destinée cette année aux jeunes publics du Festival des 3 Continents. D'abord parce que les enjeux politiques, historiques et sociétaux liés à la multiplication de flux migratoires massifs et contraints poursuivent d'être un des événements majeurs de notre temps, contenu dans le plein champ, de notre réalité immédiate. Ensuite parce que nous voulons croire que la pensée et l'art proposent encore des contre-représentations à la domination des images médiatiques ou aux discours des États.

Nous postulons que les convulsions actuelles posent à nos sociétés occidentales l'urgence d'un examen renouvelé des relations Nord-Sud dans un contexte d'incertitude économique chronique. Cette situation nous invite aussi, et nécessairement,

à relire notre histoire récente (celle du siècle écoulé tout entier) et à questionner, lorsqu'il est question d'accueillir et d'offrir l'hospitalité, la perdurance des valeurs d'universalité que nous prétendons ériger en principe. Le philosophe Étienne Balibar faisait récemment le constat que l'état de notre monde mine de l'intérieur tout discours à prétention universelle : « L'universel ne rassemble pas, il divise ». Au point de faire de la violence une possibilité permanente jusque dans la réponse du pouvoir à la détresse humaine ?

Ainsi en gravitant librement autour de la notion de frontière, c'est une réflexion sur la géographie humaine comme donnée particulière que nous voulons réactiver. La capacité des images à se jouer des attentes et des distinctions entre documentaire et fiction, des porosités entre théâtre et cinéma, des contrastes entre direct et reconstitution, entre action et pensée nous offrira une autre opportunité de décloisonnement. Un programme que nous souhaitons donc projeter comme une expérience de notre propre aptitude à regarder au-delà de ce qu'on nous donne à voir, de l'autre côté de cette frontière du visible qui sert de clôture à notre regard.

Comme pour affermir cette conviction, le Cahier pédagogique prend cette année la forme d'une contribution collective où la presque totalité de notre groupe contribuent à travers l'étude d'une œuvre à développer des réflexions que nous souhaitons complémentaires.

Jérôme Baron

Directeur artistique du Festival des 3 Continents



DOCUMENTAIRE | MAURITANIE-FRANCE
1969 | NOIR & BLANC | 1H38

Directeur de la photographie :
François Catonné

Directeur de la photographie : Jean-Claude
Rahaga

Montage : Michèle Masnier, Clément Menuet

Musique : Georges Anderson

Interprètes : Robert Lienson, Théo Légitimus,
Bernard Fresson, Mabusso Lô, Gilles Ségol,
Gabriel Glissand

Production : Grey Film, Shango Films

SOLEIL Ô MED HONDO

SYNOPSIS

Dans une colonie française non identifiée d'Afrique de l'Ouest, et en cela pareille à toute autre, des hommes noirs s'alignent devant un prêtre blanc pour prendre part au rituel du baptême et du « renommage ». Première étape d'un processus qui les déracine, les acculture et les subjugue simultanément. En France, les noirs des colonies, encouragés par la propagande, viennent chercher une vie meilleure. Ce qu'ils trouvent, c'est le chômage, au mieux une poignée d'emplois « sales », des conditions de vie inacceptables, un racisme nu et une indifférence bureaucratique. Des séquences d'ouverture stylisées et surréalistes à d'autres tristes aventures épisodiques, le réalisateur présente une série de pièces imaginatives racontées du point de vue particulier d'un homme, qui étudie et dramatisent un ensemble de thèmes interdépendants. Attaque cinglante contre le colonialisme et ses séquelles, sociales, économiques, culturelles et anthropologiques, le film vaut pour la complexité de son exposé choquant du racisme et un acte d'accusation brutal et ironique des valeurs capitalistes occidentales qui forment les clefs de voûte d'un édifice esclavagiste qui perdure sous d'autres formes tout aussi aliénantes jusqu'à nos jours.

Tenant lieu de repère temporel le plus éloigné parmi les films de cette programmation, *Soleil Ô* (1969) de Med Hondo pourrait avoir valeur de classique s'il n'avait pas été perdu de vue, s'il n'était pas si méconnu. La récente restauration dont il a fait l'objet (aux côtés de plusieurs autres de ses films dans le cadre d'une ambitieuse entreprise de préservation du patrimoine du cinéma africain conduite par la World Cinema Foundation présidée par Martin Scorsese) nous offre aujourd'hui une formidable opportunité de découvrir ou de renouer avec une œuvre dont l'actualité demeure, tant du point de vue du propos que de la foisonnante richesse formelle qui l'étaye, aussi stupéfiante que le cri de colère retentissant dans tout le film. Depuis cette perspective, il y a même à penser une singularité ironique, un paradoxe Hondo puisque sa voix plus que son œuvre et son nom, est elle familière du très grand public français. En effet, il a été pour beaucoup d'entre nous en les doublant, la voix française d'Eddie Murphy, de Morgan Freeman, de Laurence Fishburne ou de l'Âne dans *Shrek* parmi d'autres nombreuses contributions.



En prenant pour titre celui d'un chant de douleur antillais qui fut celui des esclaves transportés du Dahomey aux Caraïbes, *Soleil Ô* prolonge dans notre monde moderne et post-colonial l'écho d'une plainte sans âge. Démultipliant, pour mieux la faire entendre, les registres de la parole d'une scène à l'autre, décrivant un réseau de causalités corrélées (historiques, idéologiques, sexuelles, etc.). Le film mesure l'étendue d'une définition du racisme dont un immigré instruit fait l'expérience en se découvrant dans le regard d'une société toute entière comme ce Nègre, cet autre, qui cache l'Homme.

MOI, UN NOIR DE...

Le titre du célèbre film réalisé par Jean Rouch en 1958 pourrait aussi valoir pour celui de Med Hondo qui en déporte la résonance dans le Paris de la fin des années 60. Tourné à Abidjan dans le Quartier pauvre de Treichville, *Moi un Noir* (1958) de Rouch poussait l'ambition de son « ethnofiction », jusqu'à offrir aux immigrés nigériens qui en sont les personnages réels et fictifs, la possibilité « de tout dire et de tout faire ». Pour la première fois, ceux qu'on voyait à l'écran filmé par le cinéaste français devenaient pleinement les participants d'une expérience de cinéma où ils pourraient donner à entendre leur voix, leurs sentiments, à la fois dialogue improvisée à l'image et regard porté sur leur condition de marginaux dans la grande cité ivoirienne subordonnée à une organisation coloniale et classiciste.

Quatre ans avant *Soleil Ô*, *La noire de...* (1966) de Ousmane Sembène racontait les déconvenues puis le désespoir d'une jeune bonne sénégalaise conduite au suicide après avoir suivi ses patrons en métropole. C'est dans la suite généalogique de ses deux films essentiels qu'il convient d'inscrire celui de Med Hondo. Il semble en redispenser les enjeux et les termes selon une ambition esthétique et politique ravivée par le souffle de Mai 68 et le cinéma de Jean-Luc Godard.¹

Ainsi, le *Moi, un Noir de...* de Med Hondo, désormais intitulé *Soleil Ô*, dialogue avec ses prédécesseurs et les prolonge par une volonté farouchement affichée d'affranchissement des conventions cinématographiques. Il est, avant le cri de douleur et de rage ultime qui dit l'esclavage, l'immigration, les humiliations, l'indifférence et la révolte, une subversion des outils du cinéma, l'invention d'images qui donnent à une pensée sa forme politique.

PETITS THÉÂTRES DU RACISME ORDINAIRE

À son arrivée en France à la fin des années 1950, Med Hondo exerça à Marseille puis à Paris pour assurer son ordinaire différents petits métiers déqualifiés (docking, cuisinier, livreur, etc...) qu'on

⁽¹⁾ Med Hondo interpréta d'ailleurs un petit rôle dans *Masculin Féminin* (1966).

rend encore accessible aux immigrés. Il fit parallèlement son apprentissage du théâtre, jeu et mise en scène, auprès de Françoise Rosay avant de fonder avec Robert Liensol (qui tient le rôle principal dans *Soleil Ô*) sa propre compagnie nommée *Shango* du Yoruba. Son film entremêle ces deux niveaux de l'expérience (souvenirs, observations, expérimentations, recherches et improvisations) pour faire de l'ouvrier et de l'acteur/ metteur en scène un même et unique interprète de la réalité.



En faisant du cinéma un outil de contestation et de résistance autant que d'analyse, la dimension politique, engagée, du geste de Med Hondo n'est, comme chez Godard, jamais réductible à un faisceau de slogans mais vouée à l'émergence d'une esthétique valant en elle-même comme incarnation d'une pensée autonome.

Soleil Ô procède par une accumulation de scénettes d'apparences hétérogènes comme autant de théâtres du drame qui se joue. Caricatures, *slapsticks*, images volées à la rue, rencontres et échanges entre camarades d'infortune, démarches pour trouver du travail ou un logement, théâtralisation ironique

de l'action syndicale ou de la formation professionnelle, chaque situation fait l'objet d'un traitement particulier. La juxtaposition donne à la réalité décrite le relief d'un ordre dissonant, absurde, détraqué, oppressif, dont chaque épisode est un pli à intégrer à la carte général de l'événement que le film dessine. Mais l'effet le plus remarquable de cet assemblage est le changement de perspective, le renversement dialectique qui s'opère établissant du même coup la valeur de la dénonciation de Med Hondo. Si chaque scène précise la nature des regards portés par les Blancs sur les Noirs et par voie de conséquence par les Noirs sur eux-mêmes depuis la position que le dominant veut leur assigner et la représentation qu'il se fait d'eux, c'est un portrait des *Blancs vus par un Noir* que le film aboutit de dresser. Glissement subversif qui confère à *Soleil Ô* la qualité d'un remarquable et incomparable pamphlet cinématographique.

Jérôme Baron



L'AVENTURE EST UN SECRET

PIERRE LINGUANOTTO

DOCUMENTAIRE | FRANCE | 2013
COULEUR | 67MIN

Production : Carine Chichkowski (Survivance), Lyon TV

Image : Pierre Linguanotto

Son : Romain Le Bras

Montage : Cécile Ducreux

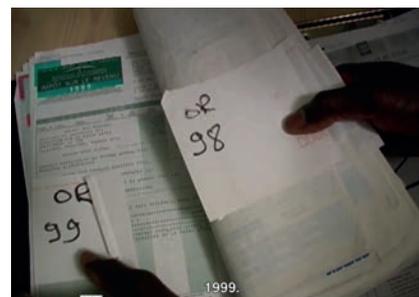
SYNOPSIS

Mamadou, Mahamadou et Fodé ont quitté leurs pays respectifs et tenté l'aventure pour venir vivre et travailler en France. Film-enquête, *L'aventure est un secret* interroge chacun de ses trois personnages sur les raisons qui les ont amenés à partir, sur leur vie et leur travail ici, sur la lutte qu'ils ont menée pour leur régularisation. En les suivant en tous lieux, le réalisateur documente leur quotidien et questionne, en creux, ce qui relève des circonstances et de la contrainte, ce qui relève du choix et de déterminations propres. Film construit à partir de la parole des gens, les vies de ces trois aventuriers modernes apparaissent, malgré leur dureté, comme autant de trajectoires d'émancipation où la volonté le dispute au courage. Cette mise en scène de la parole pose, au cœur du film, la question même de la représentation en court-circuitant celles, usuelles, sur l'immigration.

« CLANDESTINS : NON !
OUVRIERS : OUI ! » :
SE MONTRER, MONTRER



Le film s'ouvre sur un plan-séquence sur le cortège de tête d'une manifestation. Nous sommes avant le départ et la caméra saisit les visages, concentrés, des hommes présents, en s'attardant sur chacun d'eux. Se montrer au grand jour en manifestant est, pour eux, un acte fort et inhabituel. Le faire en revendiquant que l'on doit être régularisé car l'on est ouvrier ici, en France, d'autant plus. Nous sommes au début des années 2000 et la question de la régularisation occupe le devant de la scène politique. En effet, si la circulaire Jospin (1997) régularisa nombre de familles, l'État ne reconnut que le statut familial et rejeta, sous la catégorie de « clandestins », les autres. Or, loin de vivre clandestinement, la grande majorité de ces personnes (300 000) sont, à l'image de Fodé, Mamadou et Mahamadou, des ouvriers sans papiers mais travaillant en France parfois depuis plus de dix ans ; employés aux tâches les plus dures – bâtiment, travaux publics, restauration, nettoyage –, ils cotisent à toutes les caisses de l'État, disposent de feuilles de paie, s'acquittent de leurs impôts sans pour autant qu'un droit, de séjour, de maladie ou de retraite, ne leur soit en retour accordé.



Mais le film ne s'intéresse pas tant à la situation des sans-papiers qu'au mouvement par lequel ces hommes, en manifestant, rompent l'invisibilité à laquelle l'État, parce qu'ils n'ont pas de papiers, veut les assigner. À cet égard, le premier plan du film est un plan-manifeste. Ce mouvement, point du départ du film, le cinéaste le poursuit et l'amplifie en réalisant les portraits de ces hommes qui se singularisent au fil de leurs mots, de leurs silences, de leurs souvenirs. Par ces portraits vivants, par ce geste proprement filmique et cinématographique – montrer ceux qui se montrent –, le film va défaire les représentations circulant sur les sans-papiers. Pour y parvenir, il ne se contente pas de donner la parole aux gens, comme on leur demanderait leur avis, mais la leur donne toute.



DE L'INVISIBLE AU VISIBLE : IMAGES, MOTS ET REPRÉSENTATIONS

Les mots employés, les lexiques, engagent des constructions du réel distinctes. Les représentations sont toujours à la croisée de mots et d'images, les images seules ne suffisent pas. Pour rendre visible, il ne suffit pas de montrer car les représentations sont



des images pensantes : Qu'est-ce que l'on voit ? Qu'est-ce que l'on voit mais que l'on ne veut pas voir ? Comment nommer ce que l'on voit ? Ces questions parcourent le film et valent pour le spectateur, le cinéaste, ses personnages. Ainsi, lorsque Mahamadou se remémore la mobilisation passée en regardant des photographies, il nous explique que la lutte consista également à se battre contre certains mots et à en réhabiliter d'autres : « "Sans-papiers non, ouvrier oui". Il fallait détruire ce mot-là et revendiquer le "ouvrier". C'était un vrai combat. [...] "On est ici, on est d'ici". C'est grâce à ce mot d'ordre qu'on arrive à clarifier les choses. » Les mots peuvent clarifier une situation. Vient une photo on l'on voit Mahamadou manifestant en tenue de travail, avec son casque de chantier, son masque et ses chaussures de sécurité. Cette tenue quelconque qu'il porte au quotidien devient, dans le cadre d'une manifestation, une tenue politique, une tenue de rupture : si l'État ne veut pas voir, on va lui montrer, dire publiquement que nous ne sommes pas des clandestins.



Que les représentations soient affaire de constructions, Mamadou nous l'explique lorsqu'il nous apprend que l'une des ruses pour ne pas être arrêté par la police sur le chemin du travail est de partir vers cinq heures du matin ; à cette heure, nous dit-il, les gens sont vus comme des ouvriers et non comme des sans-papiers. Se battre contre des mots et la façon dont ils

nomment, ou mentent, le réel, passer d'une image à une autre, jouer avec les représentations lorsque c'est nécessaire, cette dialectique entre le visible et l'invisible traverse le film.

L'AVENTURE, UN PRINCIPE DE MISE EN SCÈNE

Lors des premiers entretiens qu'il réalise, Pierre Linguanotto note qu'un mot revient sans cesse chez ses trois interlocuteurs : *l'aventure*. Chose inattendue, le mot est employé pour parler du départ du pays d'origine mais également de la vie ici. *Aventurier*, telle est la représentation que les gens ont d'eux-mêmes et qui fonctionne également pour parler de la vie en France.

Ce mot va également s'avérer être une clé pour la mise en scène. En effet, il permet de rendre compte de la dureté des situations vécues sans pour autant en donner une représentation victimaire ; *aventurier* est le biais positif permettant d'y échapper. Ce mot ne signifie pas qu'il n'y a pas de contrainte au départ (migration économique) ou encore que la vie n'y est pas impitoyable pour les sans-papiers en France. Non ; mais ce que le film montre, c'est que, malgré l'âpreté des situations (la prison, la peur, l'omniprésence de la police, etc.), il demeure toujours une dimension subjective personnelle irréductible, un espace de choix, de libre-arbitre, de conviction, qu'il s'agisse du départ ou de la vie ici.

Le film bouleverse les représentations sur l'immigration car les trois personnages, qui se caractérisent au rythme de leurs paroles et de leurs pensées (l'un, Mamadou, par la puissance de son intériorité, l'autre, Fodé, par sa plus grande légèreté et sa jovialité), apparaissent bien plus comme agissant que comme étant agi. Le film opère alors dans un registre inattendu puisqu'il n'est ni un film militant en vue d'une cause, ni ne cherche à dénoncer une situation ou à revendiquer quelque chose. Il se contente de dire, de montrer, d'affirmer. La politique, lorsqu'elle est abordée, l'est depuis l'aventure de chacun puisque, refusant le statut de « prisonniers libres », tous trois dirigèrent des collectifs d'ouvriers sans papiers en lutte pour leur régularisation.

Enfin, en demeurant exclusivement du côté des gens – aucune sociologie ne vient parler ou penser à leur place, aucune idéologie ne surplombe ou ne surdétermine leurs pensées –, le film montre la façon dont, pour eux, *ici et là-bas* – la France et le pays d'origine – ne se séparent pas mais constituent les fils d'une même trame, celle de l'aventure. S'ils se considèrent comme « des gens d'ici, qui vivent ici » ayant « le droit à quelque chose », le Mali ou le Sénégal natal sont présents, au travers de la vie au foyer, de souvenirs, de films, d'une musique fredonnée lors d'un trajet en voiture. Il n'y pas un *ici* et un *là-bas* en rupture mais la construction, par chacun, dans sa complexité, de son propre rapport au pays : « Je ne suis pas venu pour me cacher ou me priver de certaines choses. Je n'ai pas la peur de retourner là où j'étais : je ne suis pas en exil. [...] je ne suis pas un exilé car j'ai mon espoir ici en premier », dit Mamadou.

CIRCULATION(S)



Mettre en scène la parole passe par la mise en scène des corps. L'image, comme puissance d'incarnation, se montre attentive à chacun : la posture altière et verticale de Mamadou, l'élégance et la bonté charmeuse de Fodé.

C'est peut-être par la façon dont chacun est filmé que la tendresse du cinéaste pour ses personnages est la plus tangible, leur droiture physique épousant leur droiture morale.

Le parti pris du film est de suivre, dans une économie du banal assumée, ses personnages : au travail ou sur son chemin, à la sortie du collège pour aller chercher un enfant, en voiture, au foyer, chez soi. Suivre les gens signifie que ce sont eux qui conduisent



le film. Si le cinéaste est souvent à l'arrière, à côté ou de face, il n'est jamais devant. Suivre les gens dans leur *vie comme tout le monde* inscrit le film dans une circulation constante entre la nuit et le jour où la nuit semble l'emporter tant son omniprésence frappe. C'est la nuit ouvrière, opaque et silencieuse, celle des premiers RER et de ses voyageurs. Cette circulation opère également dans la ville – Paris – dont la géographie s'est construite à mesure de la vie en France et de ses différents compagnonnages : ceux du travail, des foyers, des manifestations ou encore des promenades. Châtelet, Pont-Neuf, République, Belleville, Saint-Cloud, autant de noms propres égrenés par Mamadou, Fodé et Mahamadou, autant de lieux devenus désormais entièrement leurs.

Cette circulation abolit l'idée d'une conception différenciée de l'espace : « Ménilmontant c'est mon bonheur », dit Mamadou.



C'est d'ailleurs par la ville que le film se clôt : au terme d'une ascension au parc des Buttes-Chaumont, Mahamadou, souverain, débouche sur le Temple de la Sybille et surplombe, à la manière d'un empereur, non pas Rome, mais Paris qu'il embrasse du regard. Ultime passage de l'ombre à la lumière où le visible l'emporte.

Catherine Hass

Docteur en anthropologie - CNRS

KELLY

STÉPHANIE REIGNER

DOCUMENTAIRE | FRANCE | 2013
COULEUR | 1H05

Réalisation, image et son : Stéphanie Régnier

Avec : Kelly

Voix de : Abdel-Mohcine Nakari, Kaoutar Et-Thamni, Hassan El Ghafoud

Image : Thomas Couder

Assistants réalisation : Ilham Maad, Kaoutar Et-Thamni

Montage : Saskia Berthod

Montage son : Josefina Rodriguez

Mixage son : Emmanuel Soland

Production : Survivance Carine Chichkowsky et Les Films de la Caravane Madeline Robert

Prix du Jury Jeunes au Cinéma du Réel 2013

SYNOPSIS

Kelly est une toute jeune femme péruvienne, échouée à Tanger avec ses trois frères. Elle enrage de ne pouvoir traverser le détroit pour rejoindre le continent européen, et la France, où l'attend sa mère. Son périple, du Pérou à Tanger, via la Guyane française, la débrouille, les galères, la prostitution..., Kelly parle, se raconte, dit et répète son amour pour ses frères et sa mère. Cet amour la fait tenir.



Dans un entretien, Stéphanie Régnier raconte comment elle a rencontré Kelly, en 2011 : « J'étais assise à l'intérieur du Café de Paris qui fait face au consulat français à Tanger et j'ai vu cette jeune femme assise quelques tables plus loin. Elle écoutait de la musique sur un baladeur mp3, fumait nerveusement des cigarettes et échangeait de temps en temps un sourire avec les serveurs. Son attitude tranchait avec celle des femmes que j'avais pu croiser à Tanger, plus discrètes, contenues dans leurs gestes. Je me suis demandé d'où elle venait. Quand je me suis levée pour quitter le café elle m'a saluée, et nous avons échangé quelques mots. J'ai appris qu'elle était péruvienne et qu'elle avait vécu en Guyane française¹. »

Le lendemain, Stéphanie Régnier rencontre à nouveau Kelly, en apprend plus sur son histoire et lui propose de faire un entretien filmé avec elle. Elle tourne en quatre fois, en mars, juin, août et octobre 2011. Durant cette année, Kelly passe de la rage de ne pouvoir traverser à la résignation et la recherche de nouvelles solutions sur lesquelles le film se conclut.

« J'aimerais que le film commence comme une gifle et qu'il se termine sur une caresse », dit Stéphanie Régnier de son film. Celui-ci commence en effet comme une gifle, lorsque dans la solitude d'une chambre d'hôtel, avant même le carton annonçant le titre, Kelly évoque sa mère, son enfance, un monde que l'on sait disparu ou trop lointain.

La dureté de sa vie est dite sans fard ni pathos quelques minutes après (00:05:28), avec des mots simples et pourtant définitifs : « Je donnerai autant que tu voudras, même si c'est de l'argent si tu veux..., je donnerai n'importe quoi pour que je puisse devenir française, moi et mes frères... » On touche là la rage de Kelly, cadrée en plan rapproché contre un mur blanc, nu, vide comme paraît l'être l'horizon

présent de la jeune femme. Elle semble avoir été mise dans une chambre-cage alors même que la vie dont elle parle, celle qu'elle a connue et celle dont elle rêve, n'est que mouvement perpétuel : passages de frontières, traversées, cheminements.

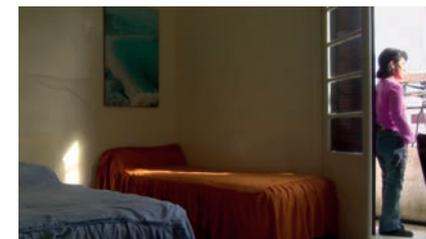
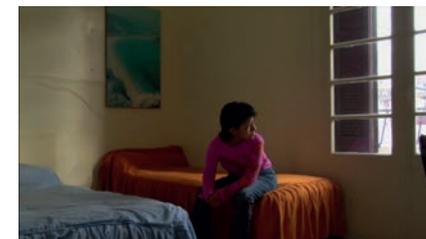


Le temps du film est en effet celui de l'immobilisation de Kelly, contrainte de survivre à Tanger, ne trouvant pas les moyens de passer vers cette Europe si proche qu'on peut la voir, sur l'autre rive du détroit de Gibraltar, presque la toucher. Le film se construit dans cette tension entre l'espoir d'une vie meilleure, l'attente et le désir de retrouver sa mère, et la situation désespérée de Kelly qui n'a connu que refoulements, arrestations, retours à la case départ, séparations. Mais comme pour rendre cette vie moins insupportable, la réalisatrice ménage des ouvertures, offre à Kelly des possibles et des présences, des modes narratifs autres qui sont autant d'échappées belles.

INTÉRIEUR/EXTÉRIEUR

La première séquence, avant le titre, est emblématique de cette tension entre le mouvement et l'immobilité, qui est aussi tension entre le dedans et le dehors. Sur un fond noir, des sons émergent, venus de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur : légers brouhahas assourdis, lointains coups de klaxons bruits de présences humaines fantomatiques. Kelly apparaît sans mot dire. Elle est dans une chambre d'hôtel au mobilier rudimentaire. Le chant du muezzin pour l'appel à la prière enfle alors et semble lui faire tourner la tête. Soudainement, elle ouvre la fenêtre qui grince. Le son de Tanger, les petits bruits du quotidien, les échos de la rue ou des terrasses proches, les cris, envahissent la pièce et l'image :

première gifle du film. Kelly se poste au balcon, immobile dans l'encadrement de la fenêtre tandis que le chant du muezzin s'intensifie et signale l'agitation ambiante.



Puis la jeune femme rentre, s'assied sur le lit. Seules ses mains s'ouvrent et se ferment. La rumeur flotte dans cette chambre devenue simple réceptacle du monde extérieur que l'on entend se mouvoir à l'horizon. Kelly reste dans l'ombre. À la fin de la séquence, elle se laisse aller en arrière, s'allongeant sur le lit, mains sur le visage. Le chant du muezzin a reflué. La fenêtre, restée ouverte, occupe la partie droite du cadre laissant entrer la lumière.

Il y a ainsi à de nombreuses reprises dans *Kelly*, alternant avec les prises de vues dans la chambre d'hôtel où se déploie la parole de Kelly, des plans emplis de la rumeur de la ville, sur des fenêtres ouvrant vers le ciel, les terrasses, ou encore vers l'autre rive, cette Espagne inatteignable, et l'horizon, où passent les bateaux : « Le dispositif est minimaliste,

(1) Entretien réalisé avec Stéphanie Régnier le 30 mars 2013 par Nicolas Bardot, publié sur le site Film de Culte.

mais j'ai en réalité passé beaucoup de temps à filmer ces fenêtres, à jouer sur des opacités, des ouvertures, à attendre le passage des cargos et des ferries sur le détroit. Et au montage nous avons encore passé du temps à travailler ce contrechamp du regard de Kelly.»



Ce choix de montage apporte une respiration indispensable au récit, adoucissant le témoignage de Kelly, l'ouvrant sur de possibles imaginaires, tout en soulignant encore plus sa condition physique d'exilée vulnérable. La chambre d'hôtel devient en effet « une chambre suspendue », lieu d'attente ouvert, exposé même, où une parole intime se donne, traversée, comme l'est le film, par le voyage et l'ailleurs autant que par la présence de Tanger.

GÉOGRAPHIE/CARTOGRAPHIE

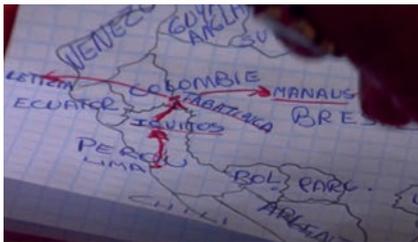
L'exilée, échouée dans une improbable ville loin de chez elle, est aussi une géographe malgré elle. Kelly recompose le monde, dessinant des cartes de l'Amérique latine pour y raconter ses périple (00:13:46).

Elle se souvient de tout : du tracé des frontières, des lieux et des dates. Sa mémoire est géographique, son passé, cartographique.

Le premier voyage remonte à 2001, il y a dix ans. Elle est passée par la Colombie, le Brésil, avant d'atteindre la Guyane française. C'était avec sa famille. Rattrapée et refoulée, elle a dû recommencer, seule cette fois. Les cartes se multiplient, se complexifient, se chargent de nouvelles étapes, de trajets retour, de rencontres, surtout avec des hommes. Elle ne devait alors avoir pas plus de quinze ans, mais ce détail n'est pas dit même si les dates (2004, 2005) sont données.

La chambre d'hôtel, presque vide, et les pages du carnet, deviennent cet espace vierge où

Kelly fait ressurgir son absurde périple : elle a vu Paris, lorsque, renvoyée de Cayenne à Lima, la police l'a fait changer d'avion dans la capitale française, faute de vol direct.



« J'avais envie, dit Stéphanie Régnier, dans le film de jouer avec la géographie, à l'image de Kelly dans la vie. La parole filmée de Kelly renvoie toujours à un ailleurs lointain : son enfance au Pérou, son premier amour déçu avec un instituteur français en Guyane, ses différentes traversées de la forêt amazonienne, la France qu'elle rêve d'atteindre et qu'elle n'a vue qu'une fois à travers les vitres d'un fourgon... » Les plans extérieurs sur les terrasses et les toits de Tanger, ou sur le détroit de Gibraltar, participent également de cette recombinaison de l'espace et du temps, où le proche et le lointain ne sont jamais exactement ce qu'ils devraient être.

DU PÉRIPLE À L'ÉPIQUE : LA VOIX ET LA FICTION

Le témoignage de Kelly est ancré dans une expérience vécue bouleversante, quoique racontée sobrement. Sa voix et ses silences frappent par la force contenue autant que par l'excellente maîtrise du français. Lors de sa première rencontre avec Kelly, la réalisatrice avait remarqué que la jeune femme parlait « un français argotique, celui que l'on apprend dans la rue, pas sur les bancs de l'école ». La rudesse de la vie de Kelly s'entend : sa voix, un peu rauque, contraste avec le nimbe sonore de Tanger qui même lorsqu'il occupe tout l'espace de l'image, paraît doux par comparaison.

Cette partition sonore et vocale est aussi linguistique : au français et à l'espagnol parlés par Kelly (et, pour le français, à quelques reprises aussi par la réalisatrice hors champ), viennent s'ajouter l'arabe des chants religieux montant des mosquées et l'arabe dialectal de quatre personnages off. Stéphanie Régnier explique avoir elle-même écrit leurs paroles « à partir d'entretiens [...] menés avec des hommes et des femmes qui avaient croisé Kelly sans la connaître vraiment intimement ». « Je les ai fait rejouer par des Tangérois de différents âges, précise-t-elle, dont j'appréciais la voix, qui ont suivi le texte et parfois l'ont enrichi dans l'improvisation. Il y a eu un travail de "direction d'acteur" avec des gens qui n'étaient pas acteurs dans la vie et qui pourtant se sont pleinement investis dans ce jeu pour le film. »

Ponctuant le film à la manière d'un chœur antique (à 00:10:45, 00:28:47, 00:46:44 et 01:01:57), ces quatre personnages anonymes parlent alors que la caméra filme le détroit. Des pans de ville et de mer pour les deux premiers, une vue de nuit sur les lumières des bateaux traversant le détroit pour le troisième, la mer et les montagnes espagnoles perdues dans la brume du soir pour le dernier : le regard est tourné vers le continent européen toujours situé en arrière-plan.

Par deux fois ces séquences sont précédées d'un plan d'une antenne de télévision de laquelle s'envolent des oiseaux. À trois reprises

une musique sortie d'un lieu invisible se mêle aux paroles, signalant furtivement la présence de la ville, qu'il s'agisse d'un chant en arabe ou de l'écho d'un accordéon.



Sur ces images posées à la jonction de l'ici et de l'ailleurs, les quatre récits en voix off creusent le film documentaire d'une dimension fictionnelle qui transforme l'histoire de Kelly tout en l'explicitant. Les trois hommes et la femme parlent, toujours à l'imparfait, d'une jeune femme qu'ils ont connue mais qu'ils ont perdue de vue. S'ils donnent des détails sur sa vie à Tanger – ses frères, ses débrouilles, les lieux où l'on pouvait la rencontrer – et ses évolutions – l'arrivée d'un Français de Guyane décidé à l'épouser –, ils mettent aussitôt en doute la réalité de ces informations en posant des questions sans réponse sur ce qu'elle est devenue. Kelly paraît avoir disparu, avoir quitté la ville depuis des temps immémoriaux. Leur parole fait d'elle une légende, un fantôme de Tanger ; sa vie prend une dimension épique autant que fantastique. Nouvelle façon pour la réalisatrice de ne pas enfermer Kelly dans sa condition présente, tout en instillant l'inquiétude sur son devenir incertain.

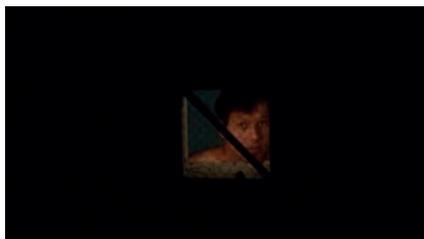


PRÉSENCES DES HOMMES

Revenons à la première séquence. Alors que Kelly est retournée dans la chambre, trois plans insérés se succèdent qui nous en font soudainement sortir alors que le chant du muezzin continue (à 00:2:07, 00:2:19 et 00:2:28). Le premier nous met devant une construction de bois et de tuiles – un toit dont il ne reste que la structure qui barre horizontalement l'image. Un homme vêtu de blanc y est assis, le dos tourné au spectateur.

Le second plan, en très légère contreplongée, nous amène sur la terrasse d'un toit entouré d'antennes satellites où se tient, debout, un autre homme, également de dos, qui taille un crayon ou un bâton.

Le troisième plan explique et situe les deux autres : plan large pris dans l'encadrement de la fenêtre entrouverte, il reconstitue la scène dans sa totalité, les deux hommes se tenant sur deux constructions occupant l'une au-dessus de



l'autre une partie du champ de vision qui s'offre depuis la fenêtre de l'hôtel.

Kelly semble les regarder depuis le lit. De même que le film est troué de plans sur des extérieurs, de même il est rythmé par la présence d'hommes filmés sur les toits ou les terrasses. Des hommes au travail ou qui passent, se penchent, se parlent, regardent devant eux. Des hommes lointains ou capturés par le zoom, jeunes ou plus âgés, seuls ou entre amis, comme dans cette belle séquence tournée où la nuit tombe (à 12 minutes) dans l'écho des aboiements de chiens.

Ces hommes aux terrasses forment un contrepoint poétique aux paroles crues de Kelly. Ce sont des présences anonymes posées dans l'espace environnant et non des prédateurs. Fantomatiques, ils ne constituent pas une menace ; ils font partie de son monde, un monde qu'ils occupent avec confiance. Ils y apparaissent ou en disparaissent comme des chats. Ils vont jusqu'à s'offrir aux regards, inversant le rapport établi par ailleurs entre Kelly et ses relations masculines. Ainsi une nuit d'orage, un homme se douche devant sa petite fenêtre grillagée, les yeux tournés avec insistance vers la caméra (à 36 minutes), offert au regard de la réalisatrice et des spectateurs.

Kelly vient juste de finir de raconter la première fois qu'elle a couché avec un homme pour de l'argent. Les deux séquences sont raccordées par le bruit de la pluie. Loin d'être sordide, le récit de la jeune femme souligne au contraire la délicatesse de celui qui lui laissait à chaque fois, avec l'enveloppe contenant son paiement, une rose.

Cette belle présence des hommes se confirme lorsque plus tard, (00:42), Kelly évoque sa rencontre amoureuse avec un



instituteur de Guyane ou quand elle parle au téléphone avec affection avec ce Français qui, elle l'espère, va l'épouser et l'aider à obtenir des papiers (00:48:11).

LETTRE À LA MÈRE

« Oh ma mère... » (00:03:22) : les premières paroles de Kelly sont pour parler de sa mère et de son amour pour elle, peut-être même pour s'adresser à elle. Elle est son amie, sa sœur, sa protectrice. Si la douceur demeure possible, malgré tout, dans la vie de Kelly, c'est grâce à sa mère et à cet immense amour filial et maternel, familial, car Kelly parle aussi de ses frères, « trois frères magnifiques », avec une grande tendresse : ils sont son soutien. « Sans eux je serais devenue folle », reconnaît-elle (00:59:56).

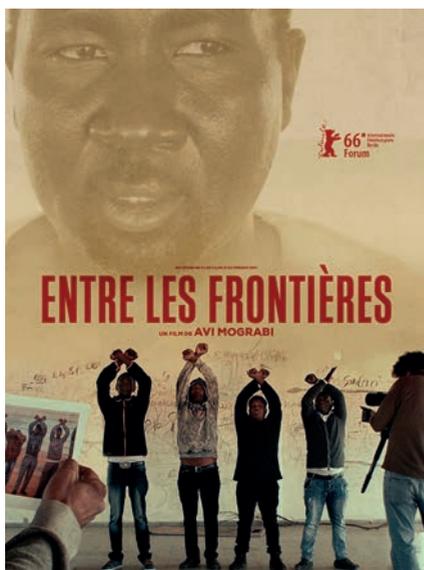
La caresse finale du film vient d'ailleurs d'une ultime et bouleversante parole d'amour, dite, cette fois, en espagnol, la langue maternelle de Kelly, s'adressant à sa mère (01:03:00).

La voix off de Kelly se mêle à des images d'elle dans la pénombre, regardant vers un lointain, vers cette Europe que l'obscurité rend de plus en plus indiscernable, insaisissable. On comprend alors que le film peut aussi se regarder comme une lettre à la mère, lettre d'une jeune femme qui vient se confesser et adresser, perdue dans l'obscurité, un pardon pour ce que la vie lui a demandé de faire, ce qu'elle a dû cacher. Ainsi se termine le film, la jeune femme disparaissant dans un fondu au noir qui la fait enfin rejoindre l'horizon espéré alors que continuent, discrets, intemporels, les doux bruits de la ville.

Anne Kerlan

Directrice de recherche CNRS - Directrice du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine, EHESS





DOCUMENTAIRE | ISRAËL-FRANCE | 2016
COULEUR | 1H24

Avec la collaboration artistique de : Chen Alon (mise en scène et direction de l'atelier) et Philippe Bellaïche (image)

Production : Les films d'Ici – Serge Lalou et Camille Laemlé, Avi Mograbi Production

Musique originale : Noam Enbar

Montage : Avi Mograbi

Montage son, mixage : Dominique Vieillard

ENTRE LES FRONTIÈRES

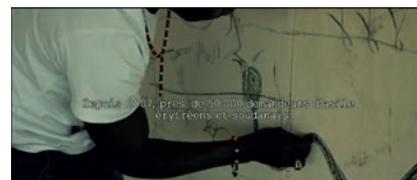
AVI MOGRABI

SYNOPSIS

Le cinéaste Avi Mograbi rejoint le metteur en scène Chen Alon et s'associe à lui pour créer un atelier de théâtre avec des demandeurs d'asile africains, érythréens et soudanais pour la plupart, détenus dans le camp d'Holot. À partir d'exercices inspirés du «Théâtre de l'opprimé», les deux artistes transforment le groupe des participants en moteur de leur proposition. Le documentaire, proche d'un langage indirect libre, se structure autour d'une caméra active lors des rencontres théâtrales et vagabonde lorsqu'elle suit un flot de discussions en dehors des séances. Interrogeant les modes de récits et les places de chacun, mettant en scène la parole de ces hommes, *Entre les frontières* regarde le statut et les conditions des réfugiés dans l'État d'Israël.

MOUVEMENTS ET ENFERMEMENT

Avec *Entre les frontières*, Avi Mograbi soulève à la fois les problématiques du statut de réfugié et de la politique migratoire israélienne en plaçant sa caméra aux abords d'un camp destiné à accueillir les migrants africains. Les réfugiés, aussi appelés *Oudim Zarim* (travailleurs étrangers), sont généralement arrêtés par l'armée puis, envoyés vers les services pénitenciers qui, enfin, les redirigent dans des camps. *Entre les frontières* ouvre alors les grilles de Holot, camp construit en 2013 dans le désert du Néguev à la frontière avec l'Égypte. Dans l'enceinte de cette zone de non-droit, le documentaire ne recourt jamais aux images chocs ni ne souscrit à la tentation d'une inclusion de récits tragiques.



Si les premiers plans rappellent le nombre des 50 000 demandeurs d'asile présents depuis 2007 sur le territoire israélien (ils sont 35 000 aujourd'hui selon *Amnesty International*⁽¹⁾), le documentaire se détourne aussitôt des conventions du reportage ou d'un film cédant à la facilité de son sujet, d'un film *sur* les migrations, pour forger la possibilité d'un *avec* à travers le détour des ateliers de théâtre auxquels participent certains réfugiés. Les différentes étapes de l'exil sont ainsi repensées à travers les exercices, en imaginant des murs d'hommes à franchir, en ronde, les corps torsadés ; selon divers scénarios, de la traversée du désert à l'arrivée dans le pays d'accueil (1'04'58).

« *La pièce, comme le film, sont* » pour Avi Mograbi, « *structurés de telle manière qu'ils*

⁽¹⁾ Le site d'Amnesty Internationale : www.amnesty.org



montrent qu'un demandeur d'asile ne cesse de passer par des moments cruciaux, et que l'on ne peut réduire son parcours à une seule étape»⁽²⁾. Ce cheminement est un élément clef du film alors que paradoxalement restreints par le cadre d'un camp et une situation inextricable, les ateliers ne sont pourtant que mouvements et flux. Les autres récits se développent comme témoignages inattendus au gré de conversations spontanées, au cours de pauses ou de promenades/déambulations à l'extérieur.



De cette manière, le film s'attache à évoquer autrement les conditions désastreuses de l'accueil de ces hommes et de ces femmes, ceux et celles qui ont fui le Soudan, ravagés par la guerre du Darfour ou l'Erythrée, opprimés par

⁽²⁾ Communiqué de presse du film

la dictature d'Isaïas Afwerki, tout en interrogeant la législation paradoxale du camp.

Car la construction du camp d'Holot comme celle d'une clôture de 227 km le long de la frontière avec le Sinaï soulignent les profondes contradictions d'un état en terme de droit international. La convention de Genève de 1951³ dont Israël est signataire, stipule que les pays d'accueil doivent accorder «aux réfugiés résidant régulièrement sur leur territoire le même traitement en matière d'assistance et de secours publics qu'à leurs nationaux» (article 23). Pourtant, la Knesset (le parlement israélien) multiplie les amendements en faveur d'une politique d'«anti-infiltration» (histanenout), soit des lois qui visent à empêcher l'installation des réfugiés. Les témoignages informent par exemple d'une loi fixant à douze mois la détention des réfugiés au sein du camp. Il s'agit, ni plus, ni moins, d'une politique d'expulsion menée par le gouvernement Benyahou⁴ : «L'idée est de leur rendre la vie suffisamment insupportable pour qu'ils décident «d'eux-mêmes» de partir. En effet, les conventions internationales interdisent de renvoyer les Soudanais et les Érythréens dans leur pays. Ils ne sont donc pas expulsables, mais Israël ne traite pas leurs demandes d'asile ou n'accorde le statut de réfugiés qu'à une toute petite poignée d'entre eux» explique Avi Mograbi.⁵ À certains moments, le documentaire souligne l'amnésie d'un pays qui, sclérosé par la «peur démographique», avait pourtant activement pris part aux négociations de la Convention de Genève en vue d'établir une législation internationale définissant les conditions de l'accueil des réfugiés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.



La subtilité critique du film réside principalement dans sa capacité à construire des micro espaces de résistance, des espaces «autres», hétérotopiques, à travers les ateliers de théâtre notamment. En encourageant une énergie collective, le film évite de figer les récits au profit du flux de multiples discours que la caméra rend par le mouvement continu et ancre dans le présent des situations improvisées.

Entre les frontières se lit dans la continuité des précédents films d'Avi Mograbi qui, souvent, pensent les espaces de résistance en lien avec la présence des corps, notamment le sien.

Alors qu'il se filme face caméra dans *Pour un seul de mes deux yeux*, Avi Mograbi participe ici plus discrètement, même si ses bras, sa silhouette, sa voix interviennent à l'image ou par le son. Subtile manière de renoncer à imposer un regard extérieur, Mograbi se maintient lui-même entre les frontières. La position de la caméra n'est jamais surplombante, didactique, voire «objective», elle se positionne au contraire au cœur de l'action, avec le groupe.

Ce film rappelle Wang Bing qui, lui aussi accompagne, caméra viscéralement accrochée à son ventre, l'ethnie Ta'ang à la frontière birmane dans son film éponyme en 2016. Dans les deux œuvres, le cinéaste appartient à, fait corps avec la situation filmée et confère une dimension politique à l'acte de mettre en scène.



THÉÂTRE ET ENGAGEMENT

Lorsque l'on évoque les notions d'art et d'engagement, le théâtre s'impose souvent de manière évidente : il est «populaire» et «citoyen» depuis une antique tradition et aussi le résultat d'une implication collective. Les mots y sonnent autrement dans l'espace, poussent à une autre écoute. Dans ce film, Avi Mograbi rapproche le cinéma du théâtre, ou plutôt, installe son cinéma à l'intersection d'un théâtre qui trouve son lieu dans un lycée désaffecté, territoire reconquis par une pédagogie de l'improvisation. Ces moments deviennent le point de rencontre de l'équipe de tournage, des réfugiés, des israéliens et des volontaires internationaux. Déjà dans *Z32* (2008) le cinéaste réfléchissait à ce que peut le théâtre en terme politique au sein d'un film, en rythmant par des interruptions musicales le témoignage d'un soldat israélien lors d'une mission de représailles lors de laquelle deux policiers palestiniens avaient été tués ; interruptions mises en scène et chantées en regards-caméra par Avi Mograbi lui-même⁶.

Le cinéma d'Avi Mograbi porte toujours une interrogation sur la conduite politique et artistique du cinéaste. *Entre les frontières* rencontre la forme du «Théâtre de l'Opprimé», pratique théâtrale théorisée par le brésilien Augusto Boal dans l'Amérique latine des années 1970. Le concept de ce théâtre repose sur une forme de théâtre-forum qui intègre les spectateurs à la représentation dans l'objectif de prendre conscience du statut de l'autre, faisant ici des réfugiés et des volontaires du camp les *spect-acteurs* de leur situation. Ainsi, dans le film, la caméra n'est pas là pour rendre compte d'une performance mais pour conduire une réflexion, une mise-en-jeu des points de vue, visant la situation des protagonistes et l'injustice et l'oppression qui l'encadrent, dans la tradition d'un théâtre participatif, éducatif, idéalement citoyen. Avi Mograbi insiste sur ce point puisque pour lui «les problèmes auxquels les demandeurs d'asile sont confrontés ne sont pas «leurs» problèmes, ni le «nôtre». Ce sont des questions pour chacun, que nous devons tous partager»⁷.

Enfin, le théâtre permet dans *Entre les frontières* de soulever des questions de mise en espace et d'occupation : comment habiter, comment se positionner dans ce lieu, alors que les réfugiés sont privés de l'idée même d'espace propre ?



Ces problématiques sont d'autant plus significatives qu'elles font échos, à une autre échelle, aux questions d'occupation liées au partage conflictuel du territoire israélo-palestinien. De manière analogue, le cinéaste Rithy Panh s'intéresse aussi aux liens entre le film et l'espace théâtral dans son film *Les Artistes du Théâtre Brulé*, qui lui s'inscrit, par l'occupation d'un théâtre détruit, dans une logique de mémoire. Dans le cas du film d'Avi Mograbi, traiter le sujet du camp sous la forme d'un huis-clôt théâtral, rencontre d'autres enjeux : comment créer un espace avec des hommes, assurer une participation constante, quand les problématiques quotidiennes des réfugiés les exposent à d'autres impératifs ?

DIALOGUE(S) PAR-DELÀ LES FRONTIÈRES ?

Concernée par le conflit israélo-palestinien, l'œuvre d'Avi Mograbi est inéluctablement traversée par un même questionnement : selon quelles conditions un dialogue pourrait-il être (r)établi ? Le dialogue, sujet central chez le cinéaste, s'instaure dans *Pour un seul de mes deux yeux* ou *Dans un jardin je suis entré* au fil de conversations avec son ami palestinien Shredi Jabarin ou son ami arabe Ali al-Azhari. À nouveau, *Entre les frontières* décline les modalités et les limites des échanges à partir d'un lieu, le camp, où des cultures, des traditions, des traumatismes et des langues différentes coexistent et cherchent à cohabiter.

La pratique théâtrale offre alors un terrain fertile d'expérimentation, parce qu'au-delà des mots, le théâtre concerne des corps, des

⁽³⁾ L'agence des nations unies pour les réfugiés : www.unhcr.org

⁽⁴⁾ Anteby-Yemini, Lisa. «Les réfugiés africains en Israël : entre politique de contrôle et accueil humanitaire». Le sujet dans la cité, vol. actuels 1, no. 1, 2012, pp. 64-83.

⁽⁵⁾ Communiqué de presse du film

⁽⁶⁾ Avi Mograbi reprend dans ce film à la tradition brechtienne de la distanciation et s'inspirent de tonalités musicales weilliennes.

⁽⁷⁾ Communiqué de presse du film

attitudes, des énergies qui ensemble forment un langage et qui établissent autrement des espaces de dialogue. La caméra mobile suit le rythme soutenu des échanges et épouse les mouvements des scènes jouées avec la même vitalité. Le film enregistre les danses, les courses, les chutes et montre des mains qui se touchent, se rencontrent, se parlent ; un chœur de voix pour la rumeur, la musique de cette multitude lors de la scène finale du film (1'20'27).



Les espaces de communication que permet le théâtre sont d'autant plus frappants que les exercices sont classiques. Improvisation, échange des situations, renversement des rôles entre participants : dictateur-opprimé, gouvernement-réfugié, les codes s'inversent et incitent à s'identifier à l'autre. Dans ces scènes, la parole advient selon les comportements et les réactions de chacun. À Holot, le théâtre subvertit des positions qui, dans une mince mais certaine mesure, libèrent. Ce n'est plus seulement la caméra qui saisit l'expérience d'un combat, d'une dynamique collective, c'est le groupe tout entier qui se l'approprie et, parfois même, devient le pilote du projet. *Entre les frontières* est un film « avec » et non « sur ». Jamais les images ne semblent dictées par les intentions du cinéaste et jamais des représentations préexistantes ne s'imposent à ceux qui prennent leur rôle. Le cinéma, comme le théâtre, ouvrent sur deux manières de ne pas plier face au réel, de réaffirmer aussi une pleine et précieuse subjectivité.

Ne nous y trompons pas : Avi Mograbi ne se leurre pas sur les limites et les écueils de la communication. Pas plus que la caméra ne franchit le grillage pour tenter d'échanger



avec les réfugiés (18'02), les volontaires ne peuvent forcer un dialogue tant que des grilles et des barrières empêchent *physiquement* les hommes.

Le cinéaste rend visible les lignes de démarcation, les marques géographiques et topographiques de la séparation : frontières, murs, camps, barbelés, prisons, grilles. Ils sont autant d'obstacles, toujours plus nombreux, auxquels les films se confrontent et ne peuvent qu'irréremédiablement se soumettre. Comme, dans *Détails 2* qui annonce *Pour un seul de mes deux yeux*, Avi Mograbi se révolte en vain contre les soldats qui refusent d'ouvrir un poste de frontière. De nouveau, *Entre les frontières* répète une inlassable résistance contre celles qui se dressent, celles visibles à l'œil de la caméra, ou bien celles invisibles qui se manifestent par d'autres voies/x.

Claire Demoulin

Doctorante Université de Paris 8 Saint-Denis, rattachée à l'Institut d'Histoire du Temps présent - CNRS





FICTION | MEXIQUE-ESPAGNE | 2013
COULEUR | 1H48 | ESPAGNOL VOSTF

Scénario : Diego Quemada-Díez,
Lucía Carreras, Gibrán Portela
Image : María Secco
Son : Raúl Locatelli
Montage : Paloma López
Musique : Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberma
Producteurs : Luis Salinas, Inna Payán,
Edher Campos
Production : Machete Producciones,
Kinemascope, Animal de Luz
Distribution France : Pretty Pictures
Interprétation : Brandon López, Karen Martínez
Pineda, Carlos Chajón, Rodolfo Domínguez,
Ricardo Esquerro, Héctor Tahuite, Alejandro
Solalinde, César Bañuelos, José Concepción
Macías, Gilberto Barraza

Distinctions :

Prix Jean Renoir des lycéens 2015.

Prix « Un certain talent » pour l'ensemble des
acteurs, section « Un certain regard », Festival
de Cannes 2013

RÊVES D'OR

(LA JAULA DE ORO)

DIEGO QUEMADA-DIEZ

SYNOPSIS

Juan, Sara et Samuel, trois adolescents guatémaltèques de 15 ans, se préparent à quitter clandestinement leur pays portés comme beaucoup d'autres par l'espoir de rejoindre les Etats-Unis. À la frontière mexicaine, Chauk, un jeune Indien tzotzil de leur âge ne parlant pas espagnol, tente de se greffer au groupe. Après une première tentative, les adolescents sont vite renvoyés d'où ils viennent par la police. Mais trois d'entre eux conservent ce qu'il faut de détermination pour reprendre cette route sur laquelle à chaque étape ils savent risquer leur vie face à d'imprévisibles dangers. Entre Chauk, dont elle se rapproche, et Juan, Sara, qui dissimule les signes d'une féminité qui pourrait faire peser sur elle d'autres menaces, hésite. D'un train à l'autre, d'une plantation de canne à sucre à l'assaut brutal donné par les hommes armés d'un cartel, d'un guet-apens tendu par un autre adolescent de leur âge au milieu sans scrupule des passeurs, le trio des héros du film est éprouvé par la réalité abrupte et violente de son périple.

À ce bref résumé, il y aurait à craindre de trouver en *Rêves d'or* un film au déploiement spectaculaire exploitant le filon intarissable d'un des plus importants et dramatiques phénomènes de migration contemporaine. Ils sont selon des chiffres récents près de 150.000 adolescents venant d'Amérique centrale, et parfois de plus loin, à traverser chaque année le Mexique afin d'atteindre la frontière qui le sépare du sud des Etats-Unis.

Inlassablement débattu depuis *El Norte* (1983) de Gregory Nava jusqu'aux récents *La frontera infinita* (2007) de Juan Manuel Sepulveda, *Sin nombre* (2008) de Cary Fukunaga, *Norteados* (2009) de Rigoberto Perezcano, le sujet tragique des migrations latino-américaines vers les Etats-Unis est souvent au risque de devenir pour le cinéma un bon prétexte voire un sous-genre du thriller trouvant parfois à y étendre son domaine. À l'heure de ce premier long-métrage réalisé à 44 ans, l'expérimenté Diego Quemada-Díez, assistant-réalisateur, assistant chef-opérateur ou chargé de production de Ken Loach sur trois films, de Alejandro González Iñárritu ou de Spike Lee, s'avance donc sur un terrain largement balisé par d'autres avant lui. Comment sa proposition trouve-t-elle à soutenir la pertinence du regard qu'elle veut poser sur cette actualité interminable ?

Nous savons aussi le point de tension, l'enjeu idéologique et économique pour les Etats-Unis de la maîtrise des flux migratoires et de cette zone frontalière dans le cadre des accords de libre-échanges commerciaux toujours controversés entre les trois grands pays d'Amérique du Nord.

UNE ODYSSEE RÉALISTE

Si les péripéties vécues par les personnages du film relèvent véritablement d'une odyssee, elle trouve un préambule dans le cheminement du cinéaste bien en amont du tournage. Il témoigne d'un autre parcours, rigoureux, persévérant, tracé au fil de la longue préparation du film. À la suite de ses deux premiers courts-métrages dont *La Morena* (2006) tourné à Mazatlán (ville de la Côte Pacifique du Mexique), Diego Quemada-Díez entreprit de recueillir à Mexico City, par où ils passaient, les témoignages de plus d'un millier de migrants. Cette abondante matière nourrit avec force le réalisme d'un film dont la justesse repose sur une constante recherche d'équilibre (on pensera métaphoriquement à un court plan, en apparence anecdotique, où les trois ados marchant sur des rails jouent à ne pas le perdre -00'31"59) entre un élan documentaire soutenu et l'épaisseur romanesque qu'il donne à l'évolution des relations tissées entre les personnages.



C'est bien à la poursuite d'un rêve (Chauk voit dans deux des siens des flocons de neige chuter dans la nuit - 00'15"08 puis 00'30"36) qu'ils sont lancés et le film sans rien omettre des implacables conditions de leur voyage, veille à être d'abord attentif à un cheminement plus intime, à n'étouffer jamais ce qui reste encore de candeur propre à cet âge qui est aussi celui des possibles.

Il en va ainsi des hésitations et des choix de Sara vis-à-vis de ses compagnons de route Chauk et Juan, mais aussi, plus tardivement, de la décision de ce dernier de rebrousser chemin et de mettre sa vie en jeu pour sauver après qu'il l'ait rejeté celui qui devient par ce geste son alter-ego.

Au terme d'un travail patient de presque six années de repérage et d'écriture, le casting de 3000 adolescents guatémaltèques pour le choix des interprètes des rôles de Sara, Chauk, Juan et Samuel s'est donc avéré être une étape décisive pour la réussite du film. Les personnages devront d'abord, plutôt que du scénario, venir de ceux qui leur prêteront vie. Issus des quartiers défavorisés de Guatemala City, Karen Martinez (Sara) gagne sa vie dans des spectacles de rue, Carlos Charon (Samuel) est grapheur, Brandon Lopez (Juan) est danseur hip-hop, et Rodolfo Dominguez (Chauk), lui originaire du Chiapas, est un adolescent tzotzil ne parlant pas plus que son personnage l'espagnol. Chacun semble, avant même le film, déterminé par la maîtrise d'un autre langage, construit par une culture ou dans une pratique constitutive de sa propre identité, porteur d'un potentiel dont la mise en scène de Quemada-Díez profite en laissant une large part d'improvisation à des interprètes sans expérience du cinéma. Non pas tant l'idée d'une spontanéité recueillie au tournage mais le désir de faire prendre vraiment corps à la fiction dans celui de ceux qu'il filme. Il en va ainsi de l'intrication du scénario et de la méthode de tournage. Pour mieux soutenir

l'alternance régulière de scènes de tension et de relâchement, ou celui d'un soudain changement de rythme à l'intérieur de l'une d'entre elles, le réalisateur choisit de ne pas donner à ses jeunes acteurs une connaissance de l'entièreté du scénario. Ainsi, comme les personnages dans leur périple, ils avancent dans la fiction sans en connaître la suite. Le résultat immédiat est une amplification de notre proximité avec les personnages. Nous sommes comme eux disposés à accueillir les pauses et bousculés par les événements qui surviennent. En ce sens, la caméra portée, loin d'être comme trop souvent un choix par défaut de la mise en scène, épouse avec une réactivité affirmée changements de rythme, déplacements, une progression incertaine des circonstances dictant au montage sa forme tendue et parfois même heurtée.

SARA

De Sara et de ses compagnons de route nous ne savons ni ne saurons rien ou presque. Ils partent laissant tout derrière eux. Le film fait de cette décision un acte fort, beau, courageux, les arrachant à leur passé. Ils disparaissent dans l'indifférence, livrés au seul présent, passant désormais du côté de ces anonymes auxquels le film concède habilement un plan unique et vite oublié où l'on aperçoit sur un mur les portraits placardés d'autres candidats anonymes au rêve américain (00'05"51).



Mais ce que l'adolescente abandonne, ce dont elle se coupe littéralement en taillant dans sa chevelure puis en se bandant le torse pour dissimuler sa poitrine, c'est d'abord et nécessairement d'une apparence et d'une identité qui jusque-là étaient les siennes.

Pour se donner une chance d'atteindre son but, elle occulte la jeune femme sous une allure androgyne, une première disparition dont les garçons portent le secret dans la rivalité qui les



oppose pour elle. Mais Sara est bien plus que l'objet du désir de Chauk et de Juan, elle est le trait d'union du trio. La séquence qui précède son enlèvement par un gang de proxénètes est un soir de fête à la plantation où ils ont trouvé provisoirement refuge (00'45"16). Un moment de joie précipité par la danse et l'alcool où Sara choisira entre ses deux prétendants de passer la nuit avec Juan. Elle s'inquiétera dès son réveil de Chauk cherchant la réconciliation avec le garçon qui la boude pensant probablement qu'elle aura préféré le Blanc à l'Indien. Le choc de son rapt fera suite immédiatement à cet épisode ne permettant ni à Juan de consolider un premier amour mort-né, ni à Chauk de lui pardonner. Disparaissant en une seconde brutalement poussée dans une jeep après avoir résisté aux malfaiteurs, les deux garçons sont eux laissés à même le sol, assommés par des coups de crosse. Là, encore Quemada-Diez indissocie action et pensée, place son film à l'exacte intersection du réel et de sa métaphore. Reprenant doucement conscience, n'ayant jamais communiqué l'un avec l'autre, la disparition de Sara s'avère d'autant plus violente et traumatique pour Chauk et Juan qu'elle leur semble s'être évaporée. « J'ai même pas vu par où ils l'ont emmenée » dit Juan.

Ils savent par ailleurs le sort réservé aux femmes raptées par le gangs.

UN DÉBUT ET UNE FIN EN MIROIR

Rêves d'or s'ouvre par des scènes présentant les protagonistes (dans l'ordre Juan, Sara, puis Samuel) à travers des gestes et des déplacements sans que n'interviennent le moindre dialogue explicatif. Ils se mettent en mouvement, s'apprêtent sans un mot à quitter ce Guatemala de misère qu'ils n'ont pas choisi. Sept minutes sans paroles qui estompent sans les dissiper totalement les frontières entre documentaire et fiction. À l'autre bout du film et de la route, il ne restera que Juan, seul rescapé. Il a certes atteint les Etats-Unis et trouvé un travail sans doute clandestin dans une usine de découpe et de conditionnement de viande mais il semble plus seul que jamais. La même absence de dialogues et la même empreinte documentaire marquent l'observation des gestes du travail dans ce long épilogue qui clôt le film. Si Juan a atteint son but, il sait le prix à payer en vies humaines de ce leurre américain désormais échoué sur d'autres pénibles conditions d'existence.

Le rêve est d'une autre nature et sortant de l'usine dans le froid d'une nuit d'hiver, la neige des rêves Chauk, celle encore artificielle de cet autre moment où Juan se colle avec lui le nez à la vitrine d'un magasin de jouet pour voir un train électrique pareil à ceux qu'ils ont emprunté serpenter sous un déluge de flocons, fait son retour une quatrième fois.

La légèreté des abondantes particules volant dans cette nuit s'offre à une lecture polysémique : souvenir de ses amis disparus élargi par le nombre à tous ceux qui au péril de leur vie ont



effectué cette traversée ? Avertissement lancés à ceux qui auraient la tentation de les suivre (Chauk ne verra jamais de vraie neige) ? Rappel d'une quête encore inachevée du bonheur que Juan atteindra peut-être au bout de la nuit ?

Jérôme Baron



FICTION | FRANCE, FINLANDE, ALLEMAGNE
2011 | COULEUR | 1H33

Scénario : Aki Kaurismäki

Image : Timo Salminen

Son : Tero Malmberg

Montage : Timo Linnasalo

Producteurs : Sputnik Oy , Pyramide,
Pandora Film Produktion , ZDF, Arte

Distribution : Pyramide

Interprétation : André Wilms, Kati Outinen,
Jean-Pierre Darroussin, Miguel Blondin,
Elina Salo, Évelyne Didi, Quoc Dung Nguyen,
François Monnié, Roberto Piazza, Pierre Étaix,
Jean-Pierre Léaud

Distinctions :

— Festival de Cannes 2011 : Prix FIPRESCI de
la Critique internationale, Mention Spéciale du
Jury Œcuménique

— 2011 : Prix Louis-Delluc

— Prix Humanum 2012 de l'UPCB / UBFP -
Union de la presse cinématographique belge

— Prix ARRI 2011 du Festival du Film de Mu-
nich, catégorie du meilleur film étranger.

— Gold Hugo 2011 du meilleur film au Festival
international du film de Chicago

— Prix du film finlandais 2012, Le Havre est
lauréat dans 6 catégories, dont la catégorie
Meilleur Film et meilleure mise en scène.

LE HAVRE

AKI KAURISMÄKI

SYNOPSIS

Marcel Marx, cireur de chaussures —« le métier le plus proche du peuple avec celui de berger » selon lui—, croise le chemin d'Idrissa, un adolescent venu de Libreville (Gabon) traqué par la police depuis son débarquement imprévu d'un container dans le port du Havre. En fuite et livré à lui-même, Idrissa trouvera en Marcel, ainsi que dans toute la petite communauté qui l'entoure, un havre véritable et une fraternité infaillible résolue à tout mettre en œuvre pour l'aider à rejoindre sa mère en Angleterre. *Le Havre* fait le choix du conte et d'un parti pris formel où la stylisation ne transige jamais avec le réalisme. Ces deux partis pris se révèlent être la voie la plus sûre pour toucher au réel, qu'il s'agisse de rendre compte de la violence avec laquelle la police et l'État traitent les réfugiés, mais aussi de ce que chacun peut faire pour essayer de les y soustraire.

LE CONTE, LE RÉALISME ET LE RÉEL

Le Havre traite d'un sujet éminemment contemporain —la traque des réfugiés— tout en faisant le choix du conte, un conte particulier où, comme le dit Kaurismäki, c'est le petit chaperon rouge qui mange le loup¹. Ce conte ne nous dépeint cependant pas un monde utopique ou imaginaire dès lors que sa matière est l'idée même que le cinéaste se fait de l'humanité, à savoir résistante, universelle et populaire.



Les références à la Résistance française ponctuent d'ailleurs le film, qu'il s'agisse de la une d'un journal —*Le Havre libre*—, du passage en Angleterre d'Idrissa ou de l'inspecteur Monet, spectre noir de la collaboration qui, émissaire du monde réel, semble tout droit sorti d'un film de Melville. Une humanité façonnée au contact du communisme et du christianisme — la référence au Sermon sur la montagne— qu'un plan du film synthétise : Marcel Marx dans la cathédrale du Havre. Si le conte est ici le lieu d'un chassé-croisé entre l'espoir et le miracle, à l'image de celui entre Arletty et Idrissa, les deux ne se confondent pas : l'espoir n'appartient qu'aux hommes —ce qu'il est possible de faire—, le miracle, qu'à lui-même.

Le docteur Becker-Étaix ne dit pas autre chose à Arletty souffrante : « Il n'y a pas d'espoir, il y a souvent des miracles. » Puis, de se reprendre, « J'ai été trop catégorique, il y a toujours de l'espoir. » Le conte est ici une morale du possible.



¹ Entretien avec Aki Kaurismäki, Dossier de presse de *Le Havre*, p. 6.



Le conte a ses lieux, ses personnages, sa musique, son esthétique, sa temporalité. La petite communauté vit dans un quartier ouvrier du Havre, petit théâtre suranné avec son bar (La Moderne), son épicer et sa boulangerie, en retrait de la modernité typique de la ville propre aux années cinquante.

Havre véritable, c'est là que Marcel, Arletty, Mimi et Chang évoluent, dans une époque indiscernable, entre les années quarante et soixante-dix, entre les chansons de Damia,



Little Bob et un vieux blues gravé sur vinyle de Blind Willie McTell.

Si les références à Carné et Becker sont explicites, c'est qu'elles appartiennent à un cinéma de la représentation populaire aujourd'hui quasiment disparu et dont Kaurismäki se revendique, le réalisme en moins. Le conte a également son économie plastique, son régime pictural puisque les images y sont, à l'instar des plans, épurées, composées, stylisées et délibérément artificielles. La ville du Havre, berceau de l'impressionnisme, est filmée à la manière d'un peintre : images dominées par un bleu-vert aquatique, ponctuées de rouge et tachées de jaune, couleur de l'espoir que l'on endosse –le tee-shirt d'Idrissa, la robe d'Arletty–, les couleurs, désaturées, par l'homogénéité qu'elles réalisent et la beauté qu'elles dispensent, participent de la construction du conte comme un monde en soi². Dans ce havre où il semble que rien de mauvais ne peut arriver malgré les doutes et les menaces –Quelqu'un a-t-il dénoncé Marx ?– ou les intrusions extérieures –la police–, on se dispute à cause d'un pommier et l'on a des dettes «aussi longues que le fleuve Congo».



Enfin, il n'y a pas de conte sans enfant puisque c'est autour de lui qu'il s'organise ; Idrissa y trouvera donc naturellement sa place, comme destiné à rencontrer Marcel.



Il est ici une figure solitaire puisqu'il est le seul personnage juvénile du film, tous les autres étant plus âgés, voire sans âge. L'enfant, c'est la figure de l'innocence, une innocence

reconnue par Marx et ses amis mais déniée lorsqu'il se trouve en dehors de l'espace du conte : ne pas avoir de titre de séjour, pour la police, lui ôte son statut d'enfant et constitue un délit tel qu'il autorise tous les châtiments. Le film touche alors à l'âpreté du réel et au présent en nous montrant un gendarme pointant son arme sur Idrissa criminalisé par la une du journal local –«L'un des réfugiés EN CAVALE : armé et dangereux ?»– ou encore traqué sans répit par un bataillon de policiers.



Le face-à-face de l'enfant et de la police, par sa disproportion morale et physique –dix contre un–, c'est le franchissement d'un ultime interdit, d'une barrière morale rendant possible de s'en prendre à lui et de le tuer. Même l'inspecteur Monet, «qui personnellement n'aime pas les gens, [...] n'aime pas que les innocents souffrent».



L'enfant va alors être un des lieux de rencontre entre le monde du conte et celui qui le borde. Cette rencontre, à l'instar de l'économie minimale du film, procède par saillies et infractions, brèves, dures, intenses : un plan,

une phrase, un son, un geste ayant la puissance d'un acte, c'est ainsi que Kaurismäki, cinéaste du geste et de l'incise, rend compte de la violence d'une situation ou du péril encouru, comme ces pleurs d'enfants entendus à travers le métal d'un container après qu'un gardien l'a frappé de son gourdin. La sécheresse narrative avec laquelle celle-ci est traitée, en allant toujours à l'essentiel, rompt avec un naturalisme attendu et avec la psychologie, et court-circuite toute possibilité de drame et de pathos. Que le pathos soit inutile, c'est ce que Marx affirme lorsqu'il demande à Idrissa s'il a pleuré, que celui-ci lui répond : «Non», et qu'il lui rétorque : «Très bien, ça ne sert à rien.» Le pathos est absent de l'image comme du verbe : on parle peu mais de façon essentielle, le régime narratif étant de l'ordre de la soustraction. Comme chaque plan compte –trop d'images tuent l'image–, chaque mot compte et nous est donné à entendre. Les dialogues donnent alors lieu à des échanges courts et des monologues brefs. Peu bavard, le film file vers son but en se dispensant d'explications et en pratiquant volontiers l'ellipse. L'humanisme, à la différence de l'humanitaire, est sans enflure : il ne soigne pas, comme les employés de la Croix-Rouge demandant aux réfugiés du container : «Comment allez-vous ?», il agit.



DEUX MONDES, DEUX TEMPS ET LE FILM COMME LIEU DE LEUR RENCONTRE

Si l'espace du conte n'est pas une utopie, c'est qu'il n'est pas clos sur lui-même, ne se soustrait pas du monde réel qui l'entoure, le cerne et parfois le menace. Bien au contraire, l'un donne sens à l'autre et réciproquement. Prise dans une dialectique constante, l'opposition entre les deux mondes permet de rendre compte de la dureté du monde actuel ; c'est de cette dialectique que le réel tire, dans le film, sa puissance. De cette façon, *Le Havre* évite le passivisme, la nostalgie ou le simplisme, les personnages étant tous en prise avec l'aujourd'hui. Mieux : s'ils revendiquent leur anachronisme –Marx cire les chaussures d'un monde universellement passé aux «baskets» – les modernes, ce sont eux, les conservateurs, les autres.



Comment représenter la violence du traitement des réfugiés sans tomber dans un registre victimaire voire misérabiliste ? En évitant la tentation naturaliste par des procédés proprement cinématographiques. Continuateur à sa façon de cinéastes dont le plein accomplissement à l'âge classique ouvrait les voies de la modernité cinématographique –Bresson, Tati, Ozu–, Kaurismäki dispose de sa propre grammaire et mobilise le travail sur le hors-champ, le montage, les différents régimes d'images et de représentations ou encore l'ellipse. Ces différents moyens vont amplifier la différenciation entre les deux mondes et, par conséquent, permettre d'inscrire leur rencontre sous le signe du télescopage, du heurt, de l'infraction. C'est ainsi que la violence, dans le film, est mise en scène pour devenir tangible.

Si le réalisme n'affecte pas l'espace du conte, il n'en est pas de même pour le monde réel :

⁽²⁾ Très attentif à la picturalité, Kaurismäki filme en argentique – et non en numérique – et utilise la caméra à partir de laquelle Ingmar Bergman filma. Andrew

Nestigen, *The Cinema of Aki Kaurismäki – Contrarian Stories*, Columbia University Press, 2013, p. 104.

les policiers sont des policiers d'aujourd'hui, armés comme ceux d'aujourd'hui, virulents comme ceux d'aujourd'hui. Le réel est ce qui fait irruption et rupture dans le conte, à l'instar de ce reportage diffusé à la télévision sur une opération policière dans la jungle de Calais et se concluant par les mots du ministre de l'immigration qui, sans ciller, affirme : « Cette opération ne vise pas les migrants eux-mêmes. » Images aux antipodes esthétiques (images vidéo saturées et floues) et morales (la violence des paroles du ministre, des actes des CRS).



Le cinéma chez Kaurismäki est une affaire de morale filmique³. À l'opposé de cette représentation, Marcel Marx qui, se voyant refuser l'entrée dans un centre de rétention pour y rencontrer l'oncle d'Idrissa objecte, à l'employé qui le lui interdit : « Je suis l'albinos de la famille », façon comique et prompte, une phrase suffit, de dire l'universel de l'humanité.

Si chaque monde à son régime moral d'image, alors la représentation des réfugiés constitue un enjeu majeur. Dans la seule scène où

nous voyons un groupe de réfugiés arrêté par la police –Kaurismäki ne filme jamais une même chose deux fois, condition de l'effet de saisissement–, il fait le choix, à l'inverse du reportage télévisé, de la beauté plastique et du détail. Si les réfugiés semblent tous figés dans un même tableau vivant, Kaurismäki fait le portrait, de face, de chacun d'eux, peint la tristesse de chacun, façon d'aller contre l'indifférenciation à laquelle les médias et l'État les assignent à travers l'usage du seul terme « migrants ».



Idrissa y est filmé en contre-plongée, façon de donner à l'enfant sa hauteur d'homme. Si le cinéaste magnifie les réfugiés en les déréalisant, c'est qu'ils appartiennent à l'espace du conte et non à celui des « morts-vivants », comme les appelle un employé des docks. Dans un entretien, le cinéaste dit, à propos de cette scène, qu'il avait demandé aux figurants de mettre leurs plus beaux habits, refusant de les filmer sales et affamés, selon la convention réaliste. Au contraire, dit-il, « j'ai dit merde au réalisme.⁴ »

La question de la représentation c'est aussi celle du cadre : qui est dans le champ ? Qui est hors champ ? Deux personnages partagent-ils un même champ ou bien sont-ils, au contraire, filmés en champ/contrechamp ? Lorsque le monde réel et celui du conte partagent un même cadre, c'est presque toujours dans le

conflit, à l'image des scènes avec la police ou de Marx qui, installé avec son matériel de cireur devant un magasin de chaussures, dit au vendeur le chassant à coups de « Terroriste ! » : « Mais nous sommes dans la même branche. »



La police sera souvent hors champ, présente par les reflets des gyrophares, le son des sirènes ou une voix off. Les scènes avec l'inspecteur Monet sont sous cet aspect intéressantes car son rapport aux gens du conte semble ambivalent. En termes cinématographiques cela fait qu'il est parfois filmé dans un même cadre, parfois filmé selon le principe du champ/contrechamp.

Le choix du conte n'est pas celui du rejet du réel mais, au contraire, un moyen, un biais, de pouvoir le traiter et d'en donner une représentation qui soit en prise avec lui. Il est une ressource offrant à Kaurismäki, sur un sujet difficile, une grande liberté formelle et narrative.

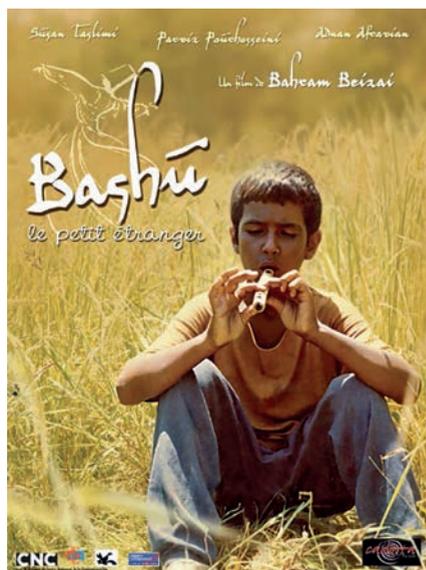
Enfin, par le conte, Le Havre passe d'un film sur la situation des réfugiés à un film sur ce qu'il est possible (pour le cinéma) de faire dans cette situation. C'est là que réside l'espoir.

Catherine Hass

Docteur en anthropologie - CNRS

(3) Nous faisons ici référence à la formule fameuse de Jacques Rivette « Le travelling est une affaire de morale » dans son article sur le film Kapo « De l'abjection » paru dans les *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, pp. 54-55.

(4) Entretien avec Aki Kaurismäki, *Courrier international*, 14/12/2011.



FICTION | IRAN | 2013 | COULEUR | 2H
FARSI VOSTF

Scénario : Bahram Beyzai

Image : Firooz Malekzadeh

Montage : Bahram Beyzai

Musique : musique folklorique iranienne
Production : Ali Reza Zamin, Institut pour le développement intellectuel des enfants et jeunes adultes

Distribution : Carlotta Films

Interprétation : Sussan Taskulu, Adanan

Afravian, Parviz Purhosseini

distribution : Shellac

BASHU (BASHU, GHARIBÉ KUTCHA) BAHRAM BEYZAI

SYNOPSIS

Un petit garçon fuit la guerre entre l'Iran et l'Irak qui fait rage au Sud du pays et a décimé sa famille. Ayant trouvé refuge dans un camion qui l'emmène vers le Nord du pays. Bashu se retrouve alors dans un lieu inconnu, où tout lui est étranger, y compris la langue, la guerre semble s'y être assoupie, un lieu simplement rythmé par la vie des champs et du village. Naïe, une jeune paysanne mère de deux enfants dont le mari est absent, le recueille, malgré la désapprobation du reste du village.

Produit en 1985, *Bashu le petit étranger* est le huitième film de Bahram Beyzai. Il a été réalisé au sein de la Kanoon, Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, un organisme d'État datant d'avant la révolution et qui a vu naître de magnifiques films sur l'enfance dont *Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami et *Ballon blanc* de Jafar Panahi⁽¹⁾. Cet institut fut durant plus de deux décennies le laboratoire du grand cinéma iranien que nous découvrons à partir du milieu des années 1980, date à laquelle *Bashu le petit étranger* fut réalisé. Cela n'empêcha pas le film d'être interdit en Iran pendant quatre années : il ne fut diffusé qu'en 1989, un an après la fin du conflit. La guerre entre les deux pays aura fait rage pendant huit ans, de 1980 à 1988.

Alors que l'histoire aurait pu aboutir à un film au pathos facile, les choix formels de Beyzai, toujours inventif, lui permettent d'éviter cet écueil. Le film, sous les apparences d'un récit simple et réaliste, prend des allures de conte dont l'étrangeté est un aspect essentiel. Elle permet au réalisateur de s'immerger (et d'immerger ses spectateurs) dans l'expérience complexe du devenir étranger et de ce qu'elle dit d'une humanité plus ou moins accueillante, plus ou moins humaine.

(1) Carine Bernasconi, Le dispositif de construction du cinéma iranien en France, des années 1950 à aujourd'hui, thèse de l'université de Lausanne sous la direction de Maria Tortajada, septembre 2018.

LA GUERRE : LE TRAUMA ET SES TRACES

Le film débute dans la violence : celle d'un chant guttural ponctué d'un chœur de cris rauques. Puis vient la première image, celle d'une explosion.



Le feu et la fumée envahissent l'écran. Sifflement de bombes et déflagrations remplacent le chant, tout aussi tonitruants que lui. Le montage de ces images d'archive est rapide, rythmé par les détonations : un plan par bombardement. Seuls trois plans de deux



ou trois secondes échappent à ce principe. Ce sont aussi les seuls où apparaissent des figures humaines, à peine visibles (à partir de à 00:01:10) : on devine, à son turban, un homme brutalement aspiré par le sol ; une femme tourne dans son voile noir qui a pris feu ; une fillette court dans les décombres et disparaît dans la fumée. Ne sont-ce que des images fugaces, anonymes, d'une apocalypse ? On pourrait le croire. Mais ces images reviennent (à 00:23:39), dans l'ordre inverse, lorsque Bashu raconte la catastrophe de la mort de ses parents et de sa petite sœur.

La guerre est trauma : voilà ce que le film affirme dès cette première séquence, avant que le camion dans lequel va se glisser Bashu ne parcoure un champ de ruines. Beyzai ne s'attarde pas à une description détaillée des dégâts, il préfère filmer le bruit et la fureur, ces traces indélébiles dans la mémoire d'un enfant.



Le film ne cesse par la suite de réveiller ce trauma, notamment par la bande-son. Il y a bien entendu cette explosion dont le spectateur sait qu'elle est liée à des travaux mais qui propulse Bashu, affolé, hors du camion (00:08:48). Ainsi entre-t-il par effraction dans

le pays de Naïe. Plus tard les grondements du tonnerre (00:17:32 ; 01:33:55) font écho aux bombardements. Cette prégnance sonore de la guerre est telle qu'on croit entendre, dans le battement d'ailes des oiseaux s'envolant des champs à la toute fin du film, une sonorité de mitrailleuse (01:53:32).



Des éléments visuels réactivent également la mémoire traumatique de l'enfant. Le feu, d'élément bienfaisant du foyer devient le souvenir vivace de la destruction (00:55:32).



Et comme pour le son, des visions de guerre hantent le film, de façon presque subliminale. Ne voilà-t-il pas qu'alors que Naïe dicte à Bashu la lettre à son époux, succèdent au décor en arrière-plan de la cour familiale, des images floues, fixes, d'une ville aux murs bleus, de camions, de sacs de sable, de silhouettes d'hommes casqués, certains portant fusils, de panneaux de signalisation de danger (à partir de 01:41:13). S'il s'agit d'évoquer très discrètement les lieux où se trouve alors le père de famille, cette incrustation de la guerre dans l'image rend celle-ci incessamment présente.

DEVENIR ÉTRANGER

Lorsque, pris de panique à la vue du feu, Bashu crie à tous de se mettre à l'abri, ou lorsque, plus tôt dans le film, il raconte à Naïe le bombardement qui a tué ses parents, son récit et sa terreur ne suscitent aucune réaction digne de sa détresse chez ses interlocuteurs. C'est comme si, de ne pas le comprendre, on ne pouvait l'entendre. Comme s'il n'existait pas (Bashu dit d'ailleurs, parlant de son passé : « Moi aussi j'existais » - 00:23:14). Le traumatisme de la guerre sépare Bashu des autres d'une façon fondamentale, existentielle. Par-là, il devient étranger, et cette étrangeté se trouve redoublée par la langue ou la culture.

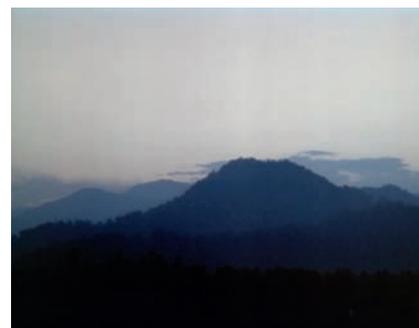


Le film ne cesse de décrire ce devenir étranger de Bashu. Celui-ci est d'abord traversé. Il ne s'agit pas simplement d'un voyage du Sud au Nord d'un grand pays de trois fois la taille de la France. Il faut passer du monde des morts à celui des vivants : le camion qui traverse flammes et fumées semble sortir de l'enfer (00:04:18). Son trajet est fuite devant la mort qui rode.



« Mort » est le premier mot prononcé dans le film, le premier sujet de conversation (00:05:57). Cette traversée devient mystère de

la transformation quand, après avoir quitté le camion s'enfonçant dans la nuit, on se retrouve au plan suivant dans l'immobilité et le silence d'un petit matin. Le paysage et les couleurs ont changé, on est passé de la couleur terre du désert aux tons bleutés d'une campagne vallonnée (00:07:33).



Plus tard viendront les bruits d'une bicyclette et le vert des rizières. Bashu court à travers la forêt et les champs, seul être affolé dans un monde devenu incompréhensiblement paisible.

Le devenir étranger passe ensuite par le regard, porté ou reçu. Tel celui de Naïe lors de sa première apparition à l'écran, cadrée en gros plan sur son visage barré en haut et en bas d'un voile blanc : les yeux au centre de l'image en sont d'autant plus visibles (00:11:22).



Plus tard, le regard sera celui des villageois, qui tous notent que Bashu est noir de peau. L'apparence de Bashu crée la distance. La parole la creuse encore, le petit garçon ne parlant pas la langue locale. Le film n'a de cesse de jouer avec ce qui est compris ou non, ce qui peut être compris autrement que par des

mots, ce qui n'est jamais compris, ne pourra l'être, quel que soit le langage.

Vu par les villageois comme un être différent, le petit garçon ressent la nature inquiétante de ce monde et de ses habitants. Les voisins réunis chez Naïe fomentent une rumeur, les enfants le battent. La nuit est envahie de bruits effrayants (00:45:25). Même Naïe a des gestes qui font peur, lorsqu'elle l'enferme dans une étable ou le lave de force. La scène du marché cristallise cette angoisse : filmée de façon apparemment ethnographique, il suffit de quelques plans sur des visages face caméra pour faire émerger le sentiment de menace qui se confirme lorsque deux fillettes, puis des passants, se massent devant Bashu et commentent sa couleur de peau (01:07:45).



Étranger vivant l'étrangeté, Bashu oscille entre son monde ancien, celui de la guerre qui est aussi celui de sa famille perdue, et le monde de Naïe. Souvenirs et fantômes occupent le terrain, le détournent de la réalité et l'isolent. Il ne cesse de fuir devant des dangers inexistantes ou de courir après des chimères. Ainsi, alors qu'il joue avec les enfants de Naïe, le bruit d'un avion dans le ciel (00:48:33) le terrorise.



Lorsqu'il relève la tête c'est pour voir un rapace qui plane dans le ciel. L'avion n'a-t-il existé que pour lui ?

L'HOSPITALITÉ, DU CÔTÉ DU CONTE

À la méfiance de ses compatriotes, Naïe oppose une hospitalité inconditionnelle. Rien n'est dit de ses motifs qui ne paraissent être ni la pitié ni la pitié. Ce sont par des gestes simples, essentiels, qu'elle recueille et protège Bashu : le nourrir, lui procurer un abri, se nommer et apprendre le nom de l'autre, le soigner. Naïe agit par instinct. C'est une femme-animal, qui communique avec les animaux, les oiseaux notamment, imitant parfaitement leur cri. Elle apparaît alors elle-même comme une figure singulière, dans un monde qui se pare de magie.

Peut-être fallait-il la dimension du conte pour raconter cette histoire d'adoption sans tomber dans le pathos. Ou peut-être fallait-il de l'étrange pour parler de l'expérience de l'étrangeté. Le film ne cesse en tout cas de jouer avec la frontière entre le réel et l'imaginaire, à sinuer entre le récit factuel et le conte, comme il sinue entre l'humain et l'animal.

L'étrange s'instille progressivement dans le film, par des apparitions qui se font toujours dans un mouvement prolongeant le plan de réalité. La première a lieu lorsque Bashu se retrouve enfermé par Naïe dans l'étable une nuit d'orage. Il pleure au sol, alors que trois figures inconnues émergent de l'obscurité (00:19:16). On comprend par la suite qu'il s'agit de sa famille. La perte de Bashu et sa douleur prennent corps et se matérialisent tout au long du film. La mère passe, est postée sur le chemin, dans l'encadrement d'une porte, dans l'ombre



du bois. Elle paraît appartenir au monde réel même si Bashu seul la voit. Le miracle de l'hospitalité de Naïe devient alors aussi celui de ce moment où la jeune femme, à la recherche de Bashu perdu dans la tempête, paraît guidée par ce fantôme.

Naïe et Bashu ont en fait en commun de ne pas vivre dans un seul plan de la réalité. L'un et l'autre semblent partager une conception animiste du monde. La jeune femme, on l'a dit, a un rapport particulier à la nature. Elle se mue, par le cri comme par sa gestuelle, en oiseau, en rapace. Elle expulse la maladie en puisant dans les forces de la nature grâce à une transe que Bashu accompagne de coups de tambour et de gémissements. L'enfant fait aussi pousser les plantes en leur jouant de la flûte.

La résolution finale du conflit né au retour du père passe également par cette puissance magique, transformatrice, qui lie l'homme à la nature : alors que Bashu pleure le bras perdu à la guerre de cet homme qui hésite à devenir son nouveau père, Naïe se redresse, en alerte (01:52:50). Elle émet d'étranges sons animaux, devenant oiseau prête à chasser. Son mari aussi se transforme en animal et grogne tel un chien. Puis Bashu pousse un cri et tous trois se précipitent en hurlant et aboyant dans le champ pour effrayer le sanglier qui s'y est glissé. La magie a opéré : c'est en redevenant animal que l'homme surmonte sa méfiance de l'autre et l'accueille comme un semblable.



Anne Kerlan

Directrice de recherche CNRS - Directrice du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine, EHESS





DOCUMENTAIRE | FRANCE | 2017
COULEUR | AMHARIQUE, ANGLAIS, ARABE,
FARSI, TIGRIGNA, VOSTF | 3H30

Image : Nicolas Klotz

Son : Élisabeth Perceval

Montage image et montage son :
Nicolas Klotz, Élisabeth Perceval

Musique originale : Ulysse Klotz

Mixage : Mikaël Barre

Production : Thomas Ordonneau (Shellac)

Coproducteurs : Nicolas Klotz, Élisabeth
Perceval (Mata Atlantica), Julien Sigalas
(Stempel)

Distribution : Shellac

L'HÉROÏQUE LANDE, LA FRONTIÈRE BRÛLE

NICOLAS KLOTZ, ELISABETH
PERCEVAL

SYNOPSIS

En hiver 2016, la jungle de Calais [La Lande] est une ville naissante en pleine croissance où vivent près de 12000 personnes. Au début du printemps, la zone Sud, avec ses commerces, ses rues, ses habitations, sera entièrement détruite. Les habitants expulsés déplacent alors leurs maisons vers la zone Nord, pour s'abriter et continuer à vivre. En automne, l'État organise le démantèlement définitif de la jungle. Mais la jungle est un territoire mutant, une ville monde, une ville du futur ; même détruite, elle renaît toujours de ses cendres.

Réalisé sans financement par deux cinéastes qui travaillent régulièrement ensemble en fiction comme en documentaire (citons leur collaboration pour *Le vent souffle dans la cour d'honneur* et *Mata Atlantica*), ce long métrage de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval décrit en un prologue et quatre temps les trajectoires et horizons d'attente d'habitants de la jungle de Calais. Leurs itinéraires personnels sont pris dans les mutations territoriales de cet espace urbain multiethnique et multilingue en expansion à l'hiver 2016, où jusqu'à 12000 migrants ont vécu dans des conditions extrêmement précaires, avant d'être progressivement détruit par les autorités françaises au cours du tournage (d'abord la zone Sud est brûlée, puis l'ensemble du camp démantelé après seize mois de développement). Le visionnement de *L'héroïque lande, la frontière brûle* par des lycéens est ainsi susceptible de faire écho aux enseignements de géographie urbaine en seconde ou en première ou d'être abordé dans le cadre de la thématique de la mondialisation des territoires en sections générales de terminale. Le film semble propice pour conjuguer analyse filmique et sciences sociales en contexte pédagogique de même que pour questionner la démarche de cinéastes dans la production de représentations documentaires sur un sujet brûlant de société.

FILMER LES MIGRATIONS CONTEMPORAINES ET SES LIEUX DE CONFLUENCE FORCÉE

Ce film de plus de trois heures trente, formellement exigeant et humainement captivant, assume le choix de documenter le campement calaisien sous un prisme distinct de celui des médias dominants, découvrant son propre rythme sans longueurs excessives, sa trajectoire dans un environnement que les cinéastes découvrent en le filmant. *L'héroïque lande* est par là même particulièrement précieux pour interroger les images des migrations contemporaines et vient nourrir et prolonger la réflexion déjà entamée lors de la 39^e édition du Festival des 3 Continents sur les représentations filmiques de l'exil aujourd'hui. Le catalogue précisait alors : « L'exil actuel de nombreuses populations vers l'Europe a

été accompagné de discours profus et d'une inflation d'images médiatiques, souvent diffusées sous le coup de l'émotion, à l'écart bien des fois de toute réserve éthique, se risquant à verser dans l'abjection. Aussi le « film de migration » ou « cinéma de migrations » s'est trouvé au risque souvent de devenir un genre en soi. »

En novembre 2017, en quête d'un autre régime d'images, nous avons choisi de projeter à Nantes *Des spectres hantent l'Europe* réalisé par la cinéaste expérimentale Maria Kourkouta avec la poète Niki Giannari, sur le camp d'Idomeni à la frontière entre la Grèce et la république de Macédoine, qui entre en étroite résonnance avec *L'héroïque lande*. Les longs plans fixes d'ensemble sur les abords d'un camp l'hiver présents dans le film de Kourkouta comme au début de celui de Klotz et Perceval y invitent tout comme la position distanciée, encore incertaine, de la caméra les accompagnant, dans la durée.



Mais les cinéastes de *L'héroïque lande* se refusent à tout commentaire quand Kourkouta et Giannari discutent. En cela déjà, le documentaire sur Calais défie la suffisance des images et une empathie aveugle pour ses personnages car la distance entre le couple de cinéastes et le camp (qui est d'abord le fait de la présence de la petite caméra Blackmagic utilisée) est progressivement rompue en même temps que le rythme du montage s'accélère. D'ailleurs, dans un entretien accordé à la revue

en ligne *Débordements*, Élisabeth Perceval précise cet itinéraire cinématographique qui a été celui des réalisateurs dans le bidonville à la façon d'un exil « dans un monde du futur et en même temps un monde très ancien », tant la perte de repères était grande au contact du lieu et de ses habitants.

Seul le premier plan, un long travelling droite-gauche, pris d'une voiture sur la route longeant l'interminable mur barbelé séparant le camp du reste du territoire calaisien, est accompagné de sous-titres, incarnant le regard faussement naïf d'observateurs occidentaux néo-arrivants :

« Nous sommes en France pas très loin de Paris.

Bien que tout le monde ait su où se trouvait la jungle.

Bien que nous ne savions pas où se trouvait la jungle.

Ce territoire et cette communauté hybride se trouvaient là, tout près de nous mais devenaient furtifs par leur opacité.

La forêt, lieu de disparition et de camouflage, peut naître au cœur des cités ou des interzones liées au transit. »



Le caractère métaphorique –et somme toute péjoratif– de ce qui est désigné comme une « jungle », sa position de confinement sur le territoire français, son émergence à la fois suscitée par la politique d'encampement et non contrôlée par l'État, deviennent dès lors perceptibles si l'on confronte ces propos aux plans suivants. Dans le deuxième plan du film, très large, pris depuis la lande, on est passé de l'autre côté du mur de barbelés et au loin, l'agglomération improvisée constituée par les migrants se dessine.

Enfin, le troisième plan (et dernier plan du prologue), qui succède au titre sur fond noir, est stratifié, cristallisant l'extraterritorialité du lieu : la lande est interrompue par une sorte de piste



qui fait office de corridor de promenade pour les habitants du camp, puis elle reprend avant que ne soient dévoilés des baraquements; plus loin, à l'arrière-plan, faisant suite à la jungle urbaine, une forêt, un monde végétal, apparaît à l'horizon.

COMMENT RENDRE LA JUNGLE VISIBLE ?



La sortie en salles de *L'héroïque lande* en avril 2018 a été quasiment concomitante avec celle du livre *La Jungle de Calais* dirigé aux Presses universitaires de France par l'anthropologue Michel Agier –qui avait déjà coordonné *Un monde de camps* en 2014– suscitant une série d'entretiens et plusieurs dialogues entre Nicolas Klotz et Michel Agier sur les ondes radiophoniques. Tous deux convergent dans une démarche visant à rendre « la jungle visible » et revendiquent une attention à l'émergence de nouvelles pratiques de vie en commun en son sein, afin de comprendre en quoi cette dernière « fait cité », y voyant l'émergence d'une « société » à part entière. La première partie de *L'héroïque lande*, avec pour titre « Naissance d'une nation », met particulièrement l'accent sur ces processus de socialisation de migrants et sur ce « brouillon de ville », pour reprendre une fois de plus une formule d'Agier, constitué par le camp. Après l'annonce du chapitre, la rue principale de la jungle, avec ses échoppes,

services et restaurants, se déroule devant les yeux du spectateur ; il entre ainsi dans le camp, la nuit, par un mouvement de caméra gauche-droite, quelque peu tremblant et teinté d'une fascination certaine pour les lumières chaudes et vives de cette ville sans éclairage public.

La référence au film de D.W. Griffith (1915) peut surprendre au demeurant : outre le paradoxe idéologique voulu par ce clin d'œil, le processus d'organisation par communautés ethniques et/ou religieuses laisse-t-il véritablement la place à un fonctionnement transnational suggérant l'émergence d'une nouvelle entité collective ? En tout état de cause, les échanges interculturels – entre des groupes de migrants et des Européens, les réalisateurs au premier chef – semblent absents des multiples portraits et recoins de la jungle que cette partie d'une heure et demie nous fait découvrir.



Les prises de parole en plan souvent rapproché décrivant des traversées traumatiques de continents et les conditions dramatiques de départ d'exilés, très jeunes pour la plupart, de leurs pays d'Afrique ou du Moyen-Orient – qui semblent incontournables pour qui veut documenter l'expérience du camp – alternent avec des scènes d'un tout autre registre sur les distractions et divertissements des habitants.

Ceux-ci viennent meubler l'attente d'un hypothétique départ vers l'Angleterre, disent la vie qui s'est installée parmi les hommes, dans les



temps creux entre les tentatives d'introduction à bord des ferries. Elle est aussi la marque d'un rituel dans une société où les conditions d'une vie plus longue sur place sont nécessaires à rendre l'attente au partage. Les jeux occupent ainsi une place considérable dans cette première partie : lancé de cerf-volant improvisé ou cricket se pratiquent sur le terre-plein bordé par le mur grillagé.



On chante parfois et on danse aussi comme dans la magnifique séquence du salon de coiffure aux lampes scintillantes.

Un jeune homme danse sur un air oriental avec une femme sans doute extérieure au camp (on ne saura pas si elle fait partie de l'équipe du film ou s'il s'agit d'une militante venue en soutien). La caméra, d'abord proche, semble saisir la puissance d'un instant magique de rencontre et de découverte de l'autre dans la beauté de gestes alliant hésitation, retenue et sensualité, saisis à travers l'expression amusée des visages des danseurs.





Derrière eux, des hommes, probablement issus de la même communauté que le danseur et le coiffeur, assistent au spectacle. Un homme parmi eux, crée une sorte de contre-champ dans le plan en filmant et en éclairant la scène avec son téléphone portable.



Croisement et égalité des regards, la frontalité du téléphone face à la caméra souligne aussi la pratique courante de captation d'images de la jungle par ceux qui l'habitent (ce que souligne Élisabeth Perceval dans le même entretien de *Débordements*) sans qu'elles ne soient jamais vues par d'autres. Un des miroirs du salon de coiffure reflète la scène sous un angle



différent ; l'espace se dédouble et se referme à la fois sur lui-même, moment de plénitude et de partage limité à son huis clos. Le même miroir se retrouve dans le plan suivant, un peu plus court, qui se pose sur les spectateurs. La danse n'y est vue qu'à travers le prisme du miroir, un reflet comme image première et involontaire mais précaire d'une nuit électrique que le film fixe en en partageant avec nous le souvenir et l'intensité.

ALMAZ, DAWITT, ZEIT ET LES AUTRES



« Wake up brother ! Jungle finished », « Phoenix », et « la frontière brûle » structurent le récit après « Naissance d'une nation » en mobilisant des énergies différentes et en expérimentant d'autres registres formels jusqu'à la performance ; ce sont autant de chapitres chronologiques suivant le rythme des saisons et les étapes répétées de déconstruction/reconstruction de la jungle. D'un point de vue sociologique comme artistique, une des principales forces du film dans la durée de ces trois heures quarante, se situe dans le suivi des acteurs rencontrés dans les premiers temps (du film comme du tournage) que l'on suit à l'écran, à l'aune de ces variations, stylistiques et formelles, où le film se recompose comme la vie de ce qu'on y voit. À partir de la 45e minute, lors d'une scène aux sons brouillés de manipulation de cartes sim et téléphones (qui occupent

donc une place considérable dans les vies des migrants), on fait la connaissance d'un groupe de trois Africains de l'Est – Almaz, Dawitt et Zeit. Dès lors, ces jeunes s'émeuvent, hésitent, observent, partagent et jouent devant nous dans l'intimité et la complicité d'une relation amicale étroite nouée avec Klotz et Perceval.

De toute évidence, *L'héroïque lande* leur doit beaucoup tant ils ont eu conscience, aux dires des cinéastes, de participer à un processus de création cinématographique, au vouloir « faire un film ensemble » avec les habitants de la jungle, revendiqué par les cinéastes.



Mélisande Levantopoulos

*Maître de Conférences - Université de Paris 8
Saint-Denis*

LEXIQUE AUTOUR DU GENRE DOCUMENTAIRE

Définitions issues du *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Jacques Aumont et Michel Marie, édition Armand Colin.

DOCUMENTAIRE

L'opposition « documentaire-fiction » est l'un des plus grands partages qui structure l'institution cinématographique depuis les origines. Elle gouverne le classement des « séries » dans les premiers catalogues de firmes de distribution qui distinguent les « vues de plein air », les « actualités », les « sujets comiques et dramatiques ». On appelle donc documentaire un montage cinématographique que d'images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives. Le film documentaire présente presque toujours un caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir des choses et le monde réel tels qu'ils sont.

Mais faire de la réalité, par définition « filmique », un critère de distinction entre des textes pose évidemment de multiples problèmes. Il est présumé que le film documentaire a pour monde de référence le monde réel. Ce qui postule que le monde représenté existe en dehors même du film et que cela est vérifiable par d'autres voies. La question est de savoir si ces preuves d'authenticité sont internes à l'œuvre ou s'il existe des composantes discursives spécifiques et suffisamment discriminatoires par rapport au film de fiction. Mais ces traits distinctifs peuvent aussi être externes à l'œuvre et relever des contraintes institutionnelles. En termes de pragmatique, la situation de réception détermine notamment des « consignes de lecture » qui amènent le spectateur à adopter une attitude « documentariste » plutôt que « fictionnalisante ».

Le documentaire ne pose pas que le problème de l'univers de référence. Il concerne aussi les modalités discursives puisqu'il peut emprunter

les techniques les plus diverses : film de montage, cinéma direct, reportage, actualités, film didactique, jusqu'au film de famille. L'évolution de l'histoire des formes au cinéma est là pour démontrer que les frontières entre documentaire et fiction ne sont jamais étanches et qu'elles varient considérablement d'une époque à une autre, et d'une production nationale à une autre.

CINÉMA-VÉRITÉ

L'expression proposée par Edgar Morin et Jean Rouch dans le manifeste publié à l'occasion de la distribution de leur film *Chronique d'un été* (1960). Il s'agissait de proposer un nouveau type de cinéma documentaire utilisant, à l'instar des cinéastes américains autour de Robert Drew et des cinéastes canadiens de l'ONF, les nouvelles techniques légères. Il ne s'agit pas seulement d'une évolution technique mais d'une nouvelle attitude esthétique et morale : les cinéastes participent à l'évolution de l'enquête et du filmage, ils ne cherchent pas à masquer la caméra ni le micro ; ils interviennent directement dans le déroulement du film, passant du statut d'auteurs à celui de narrateurs et de personnages. Corrélativement, la caméra est conçue comme un instrument de révélation de la vérité des individus et du monde. C'est donc aussi en tant qu'enquête sur le monde réel que le cinéma-vérité entend s'opposer au cinéma de fiction, défini *a contrario* comme cinéma de la mystification et du mensonge.

L'expression « cinéma-vérité » a été entendue par Morin et Rouch comme une référence en forme d'hommage au *Kino-pravda* de Dziga Vertov (alors redécouvert par Georges Sadoul) et aux théories du grand documentariste

soviétique. Il s'agit toutefois d'un malentendu, les *Kino-Pravda* étant en fait, des journaux cinématographiques filmés, par allusion au journal du Parti communiste et soviétique, *Pravda* (mot russe qui en effet signifie « vérité »).

L'étiquette « cinéma-vérité » a été rapidement abandonnée, en raison de ses ambiguïtés philosophiques et idéologiques et remplacée par « cinéma direct ».

RÉALITÉ – RÉEL

Le cinéma n'a pas modifié le sens (complexe historiquement stratifié) de ces termes usuels, mais, dans le cadre de certaines théories d'inspiration lacanienne (Oudart, Bonitzer), la distinction entre les deux, qui dans la langue courante est assez faible, a été parfois accentuée. On désigne alors par « réel », conformément au premier sens du mot en français, à la fois « ce qui existe par soi-même » et ce qui est relatif aux choses ». La réalité, en revanche, correspond à l'expérience vécue que fait le sujet de ce réel ; elle est entièrement du domaine de l'imaginaire. (Il est donc logique de parler, à propos du cinéma, d'« impression de réalité » et non d'impression de réel.

PETIT LEXIQUE DU CINÉMA

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.

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.

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).

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Synonyme de chef opérateur.

ELLIPSE

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

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.

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.

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).

INSERT

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

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.

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.

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(s) 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.

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.

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.

TRAVELLING

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

VOIX OFF

Voix en son off.

ZOOM

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



LE FESTIVAL ET LE JEUNE PUBLIC

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

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

films : intervention en classe, rencontre avec un professionnel du cinéma, présentation en salle.

Pour sa 40^e édition, le Festival des 3 Continents prolonge l'effort engagé depuis 2010 autour de ce cahier pédagogique qu'il met à disposition des enseignants pour soutenir leur travail auprès de leurs élèves. Deux journées de formation sont comme à l'accoutumée proposées en renfort de cette documentation spécifique. Elles constituent pour nous de précieux temps d'échange qui favorisent la co-construction autour d'une réflexion à partager avec les professeurs.

Il n'échappe à personne que la question des distances et des frontières est sérieusement mise à mal par la circulation toujours accélérée d'images devenues omniscientes et l'élargissement sans précédent de nos possibilités de déplacement. Notre sentiment d'errance n'en est pas moins grand, bien au contraire, lorsqu'il s'agit de nous saisir de la complexité du monde.

À travers plusieurs niveaux d'accompagnement, le Festival offre ainsi la possibilité de mieux appréhender cette sélection car nous tenons pour certitude que les oeuvres, d'où qu'elles viennent, possèdent la capacité d'éduquer au sens fort du terme.

Jérôme Baron

Directeur artistique du Festival des 3 Continents

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*.

39^e édition / 2017

De l'autre côté des apparences : merveilleux, fantastique et autres étrangetés

38^e édition / 2016

Danser / Chanter

37^e édition / 2015

Figures de l'adolescence

36^e édition / 2014

Éclats du Mélodrame

35^e édition / 2013

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

34^e édition / 2012

Vivre la ville ou la condition métropolitaine du cinéma

33^e édition / 2011

Figures du héros

32^e édition / 2010

Politiques du cinéma

* 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 « *Des frontières... et des hommes* » 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

> Actions de médiation

> Espace enseignants

> Ressources pédagogiques

LE CAHIER DES ENSEIGNANTS 2018

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire générale : Jeanne Moulia

Coordnatrice Pôle Publics et Médiation :

Hélène Loiseleux

publics@3continents.com / 02 40 69 89 37

Graphisme : Agence TYPE

Photographies de couverture :

L'héroïque Lande

Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien à ce programme le ministère de la culture, le CNC, le Conseil Départemental de Loire-Atlantique, la Ville de Nantes, le Conseil Régional des Pays de la Loire et la MAIF.

www.3continents.com





www.3continents.com