

CONTES DE CINÉMA



42^e

FESTIVAL des 3 CONTINENTS

Afrique • Amérique latine • Asie
LE CINÉMA AUTREMENT

LIVRET PÉDAGOGIQUE 2020



Le livret pédagogique a été réalisé avec le soutien du Damier, fondation du groupe Brémond. Depuis 2008, la Fondation apporte son aide à tout projet en accord avec les valeurs du Groupe : ancrage dans les territoires, harmonie avec l'environnement et rôle « citoyen » de l'entreprise.



Le livret pédagogique a pour fonction d'accompagner la programmation thématique **Contes de cinéma** et de proposer sur une sélection de films du 42^e Festival des 3 Continents, pistes de travail, documents iconographiques, entretiens, rebonds vers d'autres champs artistiques... Il constitue un support accompagnant les enseignants dans leur travail avec les élèves. Ce livret est à destination des enseignants et des partenaires pédagogiques ; une version électronique est téléchargeable sur le site :

www.3continents.com

Coordination et liaison : Hélène Loiseleux et Aurélie Chatelard

Contes de Cinéma

- p. 04 **ÉDITO**
Jérôme Baron
- p. 06 **1 PETIT À PETIT** de Jean Rouch
par Florence Maillard
conseillé à partir de la 3^e
- p. 12 **2 LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL** de Djibril Diop Mambety
par Vassilissa Proust
conseillé à partir de la 6^e
- p. 22 **3 PARASITE** de Bong Joon-ho
par Florence Maillard
conseillé à partir de la 4^e
- p. 30 **4 LES BÊTES DU SUD SAUVAGE** de Benh Zeitlin
par Florence Maillard
conseillé à partir de la 5^e
- p. 38 **5 L'ÉTÉ DE KIKUJIRO** de Takeshi Kitano
par Hélène Loiseleux
conseillé à partir de la 5^e
- p. 46 **6 LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRÈS LA PLUIE** de Kenji Mizoguchi
par Chloé Geneste
conseillé à partir de la 2nde
- p. 56 **7 TEL AVIV ON FIRE** de Sameh Zoabi
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 4^e
- p. 62 **8 INTERVENTION DIVINE** de Elia Suleiman
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 2nde
- p. 68 **9 LE VOYAGE** de Fernando Solanas
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 2nde
- p. 74 **10 OÙ EST LA MAISON DE MON AMI ?** de Abbas Kiarostami
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 6^e
- p. 81 POUR ALLER PLUS LOIN

« Si depuis sa tradition orale, le conte est devenu dans la littérature un genre, le cinéma s'empare de ses attributs en en poussant très librement les portes. »

Édito

Nous avons été à plusieurs reprises interpellés par la régularité avec laquelle un certain cinéma récent nous avait invités à renouer avec la forme du conte. Cela nous est apparu d'autant plus intrigant que la plupart de ces films n'en passait pas nécessairement par une transposition ou l'adaptation à l'écran d'une œuvre appartenant à ce registre de la littérature populaire ni ne visait en priorité un public d'enfants. Dans le même ordre d'idée, ces films semblaient trouver dans leur prise de distance, même à travers de minimes écarts, avec un réalisme étriqué d'un côté, notre désir d'évasion et le légendaire de l'autre, une marge de manœuvre et par conséquent d'invention ouvrant la voie à d'autres modes de figuration d'un réel pourtant reconnaissable. Le monde, notre monde, le pays de ces films certaines fois, y étaient chaque fois regardé mais comme déplacés en eux-mêmes.

Quelles pourraient être les raisons de ce retour, de cette appétence renouvelée du cinéma pour le conte ? À cette question, nous pourrions envisager de répondre par un développement qui nécessiterait bien plus que le livret et le programme à travers lesquels nous entamons de nous la poser. Nous pouvons néanmoins préciser trois hypothèses qui nous ont servi de boussole. La première porterait sur une crise de la fiction (hollywoodienne plus particulièrement) dont les deux conséquences immédiatement repérables ont été d'un côté un engorgement des genres (que la ribambelle des films de super-héros illustre de

manière explicite et caricaturale) et de l'autre, la profusion des séries proclamée comme antidote. La seconde est la conséquence de la première dans la mesure où l'inventivité du cinéma dans son rapport au conte rouvre précisément ses fictions à leur dimension populaire vérifiable dans les films de ce programme à la simplicité de condition des personnages. Enfin, si les contes de cinéma nous racontent des histoires, ils tirent leur vertu de leur résistance au sens commun, de l'invention d'un didactisme transgressif, d'une poésie de la mise en scène (sa morale jamais fixe) qui, fissurant les apparences, œuvre au sens fort du terme à redispenser sans naïveté du possible.

Partant d'un constat bien présent, nous avons néanmoins souhaité une fois encore donner du relief temporel à cette programmation, la mettre en perspective. Cette conviction que nous portons à l'idée que dans leur rapprochement les films s'éclairent les uns les autres offre ici l'opportunité de dissiper un potentiel malentendu. Si depuis sa tradition orale, le conte est devenu dans la littérature un genre, le cinéma s'empare de ses attributs en en poussant très librement les portes. Plutôt qu'il n'en reproduit ou n'en imite les structures, le cinéma les approfondit au point parfois de les dissoudre dans une autre forme. C'est cette capacité (d'action) à estimer autrement un monde sur lequel pèsent les plus lourdes inquiétudes qui nous rend le cinéma si précieux et partageable. Il était une fois... le cinéma.

Jérôme Baron
Directeur artistique du festival

1 Petit à petit

Jean-Rouch



Fiche technique

Genre : Docu-fiction
Pays : France, Niger
Année de production : 1969
Réalisation, photographie, direction artistique : Jean Rouch
1^{er} assistant : Philippe Luzuy
Scénario : Jean Rouch, les acteurs
Montage : Josée Matarasso, Dominique Villain
Son : Moussa Amidou
Costumes : Louis Féraud
Musique : Enos Amelon, Alan Helly, Amicale de Niamey
Producteur : Pierre Braunberger
Production : Les Films de la pléiade
Distribution : Panthéon Productions puis Solaris Distribution puis Les Films du Jeudi
Durée : 1h36
Date de sortie française : 22 septembre 1971

Interprètes

Damouré Zika (Damouré)
Lam Ibrahima Dia (Lam)
Illo Gaouel (Illo)
Ariane Bruneton (Ariane)
Safi Faye (Safi)
Philippe Luzuy (Le Clochard)
Moustapha Alassane (Moustapha)
Idrissa Maiga (Idrissa)
Marie (Marie, la dactylo)
Alborah Maiga (Alborah)
Charles Chaboud (M. Cabou)

Récompenses

• 31^e Biennale de Venise : Médaille d'or

Synopsis

Dans *Jaguar* (1967), tourné en 54 et dont *Petit à petit* est une forme de suite, Damouré le galant, Lam le berger Peul et Illo le pêcheur, trois jeunes compères, quittent le Niger (alors colonie française) pour tenter leur chance en Gold Coast (l'actuel Ghana, colonie anglaise). Là ils s'associaient pour tenir une boutique au marché : *Petit à petit*. On les retrouve au Niger, devenu indépendant, à la fin des années 60, à la tête d'une société d'import-export qui a prospéré, et Damouré prétend construire pour le siège de *Petit à petit* une « maison à étages » telle qu'on en trouve à Paris. Il s'y rend pour étudier l'habitat et se met à étudier aussi les Parisiens, tel un ethnologue, prenant les mesures ou observant la dentition des passants. Les cartes postales qu'il envoie au Niger pour témoigner de ses découvertes inquiètent fortement ses collègues, et Lam décide de venir le chercher. Ils repartent au Niger accompagnés de deux jeunes femmes qu'épousera Damouré (portant le nombre de ses épouses à huit) : Safi, modèle et styliste, et Ariane, embauchée comme dactylo blanche pour la société. Un clochard embarqué par Lam pour devenir clochard de la brousse complète le tableau. Mais leur comportement de nouveaux riches et leur âpreté au gain leur

donne mauvaise réputation, tandis qu'Ariane et Safi – d'origine sénégalaise mais parisienne jusqu'au bout des ongles – ne s'adaptent guère à leur vie africaine. Lam et Damouré abandonnent la société et son building tout neuf pour construire une case et renoncer à tout, reprenant vies de galant et de berger.

Rencontres

Ancien ingénieur devenu ethnologue et cinéaste, Jean Rouch est une figure singulière au sein du cinéma français comme des institutions scientifiques dont il fit partie (CNRS ou Musée de l'Homme), bien que sa pratique des tournages légers et ses expérimentations (fictions collaboratives, usage du son) le placent au cœur des bouleversements esthétiques de la Nouvelle Vague et en fasse un évident compagnon de route pour ses cadets : avec le court métrage *Gare du nord*, il est d'ailleurs l'un des cinéastes de l'emblématique film collectif *Paris vu par...*, en 1965. Dans *Moi, un noir* (1958), les dialogues et commentaires sont improvisés par les protagonistes, dans un deuxième temps, sur les images tournées avec de jeunes Nigériens venus travailler en Côte d'Ivoire – une méthode qu'il reprendra dans

Jaguar. Réalisateur de très nombreux films ethnographiques dès l'après-guerre, genre qu'il contribue à fonder, Rouch fait exploser le cadre du documentaire ethnographique dans tout un pan de son œuvre, hybride, insituable sur aucun atlas conventionnel du cinéma. *Petit à petit* rappelle à quel point cette œuvre fut affaire de rencontres. Si Jean Rouch entretiendra une relation privilégiée de travail et d'amitié avec Damouré Zika (le jeune homme, rencontré alors qu'il était pêcheur, deviendra un collaborateur régulier), les autres acteurs du film sont également des complices pour Rouch, qui réalise avec eux plusieurs films largement improvisés, fictions qu'ils coscénarient ou réalisent ensemble (outre *Jaguar*, on retrouvera Lam et Tallou – l'assistant qui observe d'un mauvais œil les agissements des nouvelles venues et qui a pris en grippe le clochard parisien – dans *Cocorico monsieur Poulet* en 1974). Quant à Safi Faye, enseignante au moment de tenir son rôle dans *Petit à petit* et future figure féminine et féministe du cinéma africain, elle deviendra elle-même cinéaste.

Carnet de notes parodiques

Ces nouvelles *Lettres persanes* où Damouré se demande à dos de cartes postales : « comment peut-on être Parisien ? », font évidemment mouche en ce qu'elles retournent à l'envoyeur le regard friand d'exotisme porté sur l'Afrique noire et caricaturent une certaine position ethnographique guère éloignée de cette tentation, ainsi que son versant scientifique (l'anthropométrie). En ces temps d'indépendance, les rapports entre l'ancienne colonie et la métropole, les nouvelles relations au sein de ce qu'on allait appeler francAfrique sont également épinglées, plutôt sous forme de notes prises à la volée, car Rouch n'est pas un pamphlétaire : des Nigériens convaincus que Paris est « la plus belle ville du monde », un balayeur sénégalais croisé dans les beaux quartiers, la condescendance marquée d'un

vendeur de voitures (« je sais que ce pare-brise vous plaît, mais faites attention quand même », à quoi Damouré répond du tac au tac : « elle n'est plus à vous maintenant ! »), des relations d'affaires toutes de voix mielleuses, une dactylo blanche mieux payée que la femme africaine présente avant elle, l'euphorie des « capitalistes » africains nouveaux riches et leur appropriation de nouveaux codes (mini-jupes pour les secrétaires)... Tout ceci est moqué avec beaucoup de légèreté et d'invention. Pour observer la Seine, ce fleuve « enfermé » comme le sont aussi les arbres dans les squares de Paris, et qu'il compare au fleuve Niger, Damouré s'est installé de l'autre côté des grilles, endroit normalement inaccessible. L'ensemble du film est à cette image : une somme de transgressions et pas de côté vers un cinéma libre de toutes contraintes, lui aussi.

Montage poétique

Si le jeu avec les clichés ne cesse de relancer le film et ses situations, comme une vaste déclinaison parodique, le film n'en demeure pas moins constamment surprenant et imprévisible, poétique, absurde ou surréaliste. « D'où viens-tu ? » demande Damouré à Safi. Certes, sa réponse campe le personnage, sophistiqué, précieux, pour qui l'Afrique est un fantasme : rêvant à un Sénégal de carte postale où elle se voit en princesse, elle répond en citant Baudelaire... Mais l'effet de surgissement n'en est pas moins là et à une banale question posée à l'intérieur d'une scène dialoguée, répondent de manière impromptue des images, quelques vers : une véritable envolée. Par gag, Damouré et Lam passent d'un funiculaire à Montmartre à un téléphérique dans la montagne, des arbres en automne aux sapins verts puis à la neige, puis sans crier gare au port « d'où partit Christophe Colomb », et à Los Angeles... De la même manière, ce petit montage en marabout d'ficelle emballant à gros traits l'étude saisonnière des pays





tempérés, celle des modes de transport et l'expansion de l'Occident, est un bref poème à la logique surréaliste. Le montage du film est constamment à observer, opérant parfois de minuscules décrochages qui maintiennent au récit des allures, malgré tout, de conte et de voyage. Il mêle subtilement sentiment erratique et dynamisme des coupes. L'aller-retour entre les continents est aussi remarquable car le mouvement est au cœur du cinéma de Rouch, qui aura enregistré bien moins des identités fixes et des nations définies que des circulations, migrations, mélanges et brouillages, les traces de la colonisation, les trajets dynamiques de la jeunesse ou les territoires sans carte des mythes.

Légèreté, liberté

Avec très peu de moyens, Rouch et son équipe (on notera la brièveté du générique) font donc feu de tout bois : costumes campant les personnages (le fait que Lam ne quitte pas son chapeau de berger à Paris, les robes de Safi, Damouré et Lam endossant leurs anciens habits à la fin du film, l'inattendu pull du clochard se révélant canadien, arborant le slogan « Québec libre » et compliquant encore la petite géographie humaine du film...), rimes visuelles (la cage aux danseuses de la boîte de nuit transportée dans la brousse pour enfermer/protéger la dactylo), gags potaches (la lumière jaune du tunnel qui transforme la fille blanche en « Chinoise ») ou images surréalistes : un bureau au bord du fleuve, un mariage les pieds dans l'eau... On est loin décidément de la Seine au cours enfermé, dirigé et



bétonné ! Au son, le thème musical, est particulièrement simple et entêtant (on note aussi lors de l'achat de la voiture une réminiscence musicale du thème de *Jaguar*, qui traversait le film sur le même modèle). Les dialogues, dont on entend le caractère improvisé (ce qui n'empêche pas quelques saillies bien senties et formulations pleines d'humour), ont un relief sonore particulier, du fait de ce mélange opéré entre prises sur le vif, parfois de façon quasi documentaire comme lors de l'interpellation de certains passants (parmi lesquels se sont glissés des complices), légers flottements de l'improvisation et phases de jeu volontairement appuyées. Les voix et leurs différentes textures sont d'ailleurs très présentes : chaque personnage a sa façon de parler, son élocution parfois spéciale (léger zézaiement de Lam, crâneries de Damouré, emportements précipités de Tallou, parler hésitant de Illo, élocution

sophistiquée de Safi, gouaille du clochard, etc.), sans aucune volonté de lissage ou de neutralisation. On comprend que la légèreté parodique ici est un état d'esprit qui permet à Rouch et ses collaborateurs de suivre le fil d'une balade cinématographique et de donner vie à mille idées, plus qu'un programme fictionnel serré avec morale à la clé. C'est aussi la meilleure façon de se tenir résolument ailleurs, et ensemble, que dans ce monde frelaté qu'ils épinglent au passage.

2

La Petite Vendeuse de Soleil

Djibril Diop Mambety



Fiche Technique

Genre : Récit initiatique

Pays : Sénégal, France, Suisse

Année de production : 1998

Réalisation, scénario, direction artistique :

Djibril Diop Mambety

Photographie : Jacques Besse

Montage : Sarah Taouss-Matton

Son : Alioune M'Bow

Musique : Wasis Diop

Producteurs : Djibril Diop Mambety,
Silvia Voser

Production : Maag Daan, Waka films AG,
Céphéide Productions

Distribution : Les Films du Paradoxe

Durée : 43 min

Date de sortie française : 6 octobre 1999

Interprètes

Lissa Baléra (Sili Laam)

Taïrou M'Baye (Babou Seck)

Oumou Samb (La femme arrêtée)

Moussa Baldé (Moussa, le jeune homme en fauteuil)

Dieynaba Laam (La grand-mère)

Martin N'Gom (Le chef de la bande des vendeurs de journaux)

Djibril Diop Mambety

Djibril Diop Mambety est né en 1945 à Colobane, dans la périphérie turbulente de Dakar. Il suit d'abord une formation de comédien et tourne dans de nombreux films italiens et sénégalais. Il crée le premier café théâtre du pays (alors qu'il n'a que 17 ans) et devient même sociétaire du Théâtre National Sorano de la ville. Grâce au directeur du Centre culturel français de Dakar, qui lui fournit une caméra et un cadreur, il réalise son premier film en 1965 ; *Badou Boy*, un court-métrage en noir et blanc. Une version en couleur est tournée en 1969. Ce film burlesque et influencé par le western met en scène un adolescent poursuivi par un policier dans les rues de Dakar. Entre les deux versions, il réalise *Contra's city* (1968), un autre film court dans lequel il continue à dépeindre la ville de Dakar, ses contrastes et ses habitants.

Son premier long-métrage, *Touki Bouki* (1973), est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes ; il y est mal accueilli mais inscrit Mambety parmi les cinéastes africains majeurs de son continent.

Il interrompt sa carrière de cinéaste notamment pour créer, au début des années 80, la « Fondation Yaadikoone pour l'Enfance et la Nature » qui vise à soutenir les enfants démunis en Afrique¹. Son dévouement pour la cause reste immense jusqu'à la fin de sa vie.

¹ « Il ne faut pas laisser ce domaine uniquement aux étrangers. Nous devons nous occuper nous-même de notre maison. » Djibril Diop Mambety à propos de la Fondation Yaadikoone, Sidwaya, n°720, 1988.

En 1991, le cinéaste revient avec *Parlons Grand-mère*, making-off du film *Yaaba* d'Idrissa Ouédraogo, et surtout *Hyènes* (1994), une sublime adaptation de la pièce de théâtre suisse *La Visite de la vieille dame* (1955) de Friedrich Dürrenmatt. Il souhaite associer ce dernier long-métrage à *Touki Bouki* pour constituer une trilogie sur le pouvoir et la folie qui n'a jamais eu de troisième volet. Sa trilogie de moyens-métrages *Histoires de Petites Gens*, qu'il entame avec *Le Franc* (1995) et poursuit avec *La Petite Vendeuse de Soleil* (1998) connaîtra hélas le même sort puisque Djibril Diop Mambety meurt prématurément à Paris le 23 juillet 1998 pendant le montage, presque terminé, de *La Petite Vendeuse de Soleil*.

Synopsis

Sili Laam, une fillette d'environ 12 ans, quitte tous les jours la cité Tomates où elle vit, pour Dakar, où elle mendie pour nourrir sa famille. Dans les rues de la capitale sénégalaise, Moussa, un garçon en fauteuil roulant, est molesté par des jeunes vendeurs de journaux. Prenant sa défense, Sili défie vaillamment les agresseurs avec ses béquilles. L'un d'eux la bouscule brutalement. Se relevant de sa chute, la jeune fille déclare « Ce que les garçons font, les filles aussi peuvent le faire ! » et décide alors de ne plus mendier mais de vendre *Le Soleil*, l'activité de vente de journaux étant jusqu'alors réservée aux garçons. Malgré son handicap physique et la dureté de la concurrence, la fillette, courageuse et déterminée, va se



Djibril Diop Mambety et le portrait de Yaadikoone © dr

faire une place dans un monde qui l'excluait, construire aussi de solides amitiés. Avec *La Petite Vendeuse de Soleil*, Djibril Diop Mambety prolonge ses déambulations dans la ville de Dakar, dont il approfondit à chaque film la vision. L'aventure de Sili est tant une fable poétique qu'un témoignage sensible sur les enfants de la rue et l'Afrique.

Effets de rupture et contrastes

Le film est introduit par une première séquence saisissante : l'arrestation brutale d'une femme accusée de vol par un passant. Lorsque les policiers l'interpellent, la femme enlève ses vêtements, comme une preuve de son innocence, et crie avec rage son incompréhension face à l'injustice dont elle est victime. Contrairement à ce que pourrait attendre le spectateur d'une scène d'ouverture, celle-ci

ne sera pas indispensable à l'évolution du récit et la femme n'en sera pas un personnage principal. Ce n'est qu'à la dix-huitième minute du film qu'elle réapparaît, alors qu'on commençait peut-être à l'oublier ou à l'inverse, que le souvenir marquant et énigmatique de cette première scène perdurait, flottant sur les lieux que Sili arpente. Ce principe soutenu par le montage est tenu tout au long du film : les ruptures soudaines, qu'elles soient sonores et/ou visuelles, permettent d'éclipser et/ou de rappeler aux spectateurs les réalités périphériques qui se mêlent à l'aventure de Sili.

Un autre personnage encore, ne sera vu qu'une fois : le casseur de pierre. L'homme, que l'on découvre d'abord par ses mains à l'ouvrage en plan serré, suit d'un regard bienveillant Sili qui s'éloigne de la Cité Tomates où elle vit. C'est un ange gardien de passage, comme le garçon à la charrette qui emmène la petite fille en ville,



personnage clignant de l'œil au film fondateur de Sembene Ousmane *Borom Sarret* (1963) qui met en scène un jeune charretier dans la périphérie dakaroise.

Tous les personnages du film contiennent cette dualité : à la fois figures d'une fable et humains soumis à leur condition. Pour Sili, ils sont autant d'aides (intermédiaires/intercesseurs) ou *a contrario* d'obstacles croisés dans sa quête. D'abord, Sili doit quitter sa Cité pour rejoindre Dakar et y mendier. Une fois en ville, brutalisée, elle décide de devenir vendeuse de journaux. Bientôt en possession d'une importante somme d'argent, elle fait face à des responsabilités à commencer par celle de prouver son innocence au commissariat puis de faire libérer la femme accusée de vol. Sili rachète l'injustice, distribue son argent aux

nécessiteux, offre un parasol à sa grand-mère. Elle conquiert son indépendance sans négliger de réparer le monde qui l'entoure comme le fait son ami Babou, adolescent des rues qui vient en aide à la jeune fille de l'embarcadère.

La grand-mère de notre héroïne semble, elle, jouir d'un statut particulier affirmé par les choix de mise en scène. « Dame du Prophète » (ses chants sont religieux) gorgée d'une aura mystique forte, Mambety filme presque toujours la vieille femme de près, la distinguant ainsi du contexte qui l'entoure, renforçant à travers son visage la beauté de ses chants déjà entendus dans la Cité Tomates. Ses apparitions ne sont jamais anodines et correspondent très précisément aux étapes du cheminement de Sili (son arrivée à Dakar, la vente de journaux – ici le personnage est apostrophé par Sili, l'obtention d'argent, la libération de la femme, la distribution aux pauvres). En effet, le marché où se trouve l'aïeule est le seul lieu sur lequel Sili fait plusieurs fois retour comme s'il s'agissait d'un centre, tangible point de départ vers l'étape suivante. Malgré le statut hiératique que la mise en scène lui attribue, le cinéaste n'occulte aucunement sa condition de femme mendicante. Il prend soin de la montrer, avec une grande bienveillance, parmi les autres mendigots, entourée par des enfants de la rue, assise à même le sol. En effet, lorsque Sili et le marchand lui apportent le parasol, elle intègre un groupe et un plan d'ensemble, se retrouve entourée d'enfants alors que jusqu'à présent son visage occupait le cadre à lui seul.

Babou est le chevalier servant de la petite fille et, comme elle, de modeste condition (elle lui donne de la monnaie après avoir distribué son argent aux autres mendiants). Moussa, le jeune homme au poste de radio que l'on aperçoit dès la scène d'ouverture, apparaît toujours lorsque Sili est attaquée puis aidée par Babou, comme s'il convoquait le sauveur par des voies mystiques. Son fauteuil suffit à souligner sa condition. L'homme au complet bleu, qui travaille dans la pâtisserie *Laetitia* et achète à Sili

tous ses journaux, évoque par son apparence et son attitude une certaine aisance financière. Il est filmé en contre-plongée, symbolisant une forme de pouvoir aussi rassurante que menaçante. L'argent qu'il donne à la petite vendeuse est tant une aide qu'un obstacle.

Ces tensions entre dureté du réel et poésie teintée de magie se mêlent plutôt que Mambéty ne les rend étanches l'une à l'autre.

La Petite Vendeuse de Soleil

Ces mots formant le titre, attendrissants une fois assemblés, comportent à eux seuls un contraste fort : aussi lumineuse et délicate soit-elle, Sili est une enfant de la rue, avec toute la rudesse que son environnement implique. Elle nous apparaît comme un mirage nocturne dans plusieurs plans du quartier où elle vit. D'abord furtivement lorsqu'elle passe entre deux bicoques puis plus longuement, de face, ce qui laisse voir sa robe claire se distinguer de l'obscurité. On voit le ciel se draper durant quelques plans d'un bleu enveloppant tout un imaginaire de la nuit. Même si on le devinait à l'étrangeté de sa démarche, la réalité de son handicap physique ne nous est révélée qu'une fois le jour levé : elle arrête sa marche, ses béquilles se placent dans la continuité de sa robe claire et prolongent son corps. Lorsqu'elle se remet à marcher, quittant ainsi l'ombre d'une baraque en tôles, la figure mystérieuse devient petite fille handicapée car pour Mambéty, Sili est avant tout une petite fille déterminée qui doit, en plus du reste, défier son invalidité.

Lorsqu'il fait encore nuit, l'enfant s'approche de la caméra. Ensuite, le cinéaste choisit de la filmer de jour, en gros plan, de dos, en la laissant s'éloigner de la caméra pour aller vers la route et ainsi ouvrir celle de ses aventures.

Ces choix de mise en scène sont soutenus par l'attitude de l'enfant, qui, après avoir expliqué la raison de son départ à Dakar – mendier pour

nourrir sa famille – montre une conviction étonnante, brandissant sa béquille une fois sur la charrette : « Allons-y ! ». Cette énergie vivifiante accompagne Sili tout au long de son voyage : elle se relève toujours, seule, ou aidée par Babou, avec qui elle ne formera plus qu'un dans le dernier plan du film. Sa détermination semble toujours l'emporter sur sa vulnérabilité. Il y a les chutes, fréquentes et violentes, mais aussi les nombreux plans où Sili se relève, avance, sans cesse. Son visage en surimpression remplit le cadre lorsqu'elle annonce que « ce que les garçons font, les filles peuvent le faire aussi », ou encore lorsque Sili se rend au commissariat. Alors la femme emprisonnée n'est plus filmée derrière les barreaux, comme si l'arrivée de l'enfant procédait elle-même, en soi, d'une libération.

Dakar : territoire morcelé, espace théâtralisé

La ville de Dakar est un élément essentiel du cinéma de Djibril Diop Mambéty. Dans *La Petite Vendeuse de Soleil*, le cinéaste la filme dans sa réalité brute, allant jusqu'à en offrir une perception fragmentée et clivée. Comme si le film nous invitait à reconstituer un monde depuis l'âpre morcellement de la réalité humaine et sociale qu'il rend pourtant visible. On peut alors en imaginer un plan schématique constitué des zones et lieux suivants : la banlieue de Sili, la périphérie (l'autoroute, l'agence de presse), le centre (le commissariat, le marché, la pâtisserie Laetitia et enfin, le port et ses alentours comprenant l'embarcadère et les chantiers navals. Dans chaque lieu, Mambéty prend le temps de relever leur spécificité : un long plan panoramique sur les vaches errantes de la Cité Tomates, une casse de voitures survolée, des buildings en contre-plongée ou encore des plans sur la végétation libre et sauvage qui enveloppe Sili et Babou dans les chantiers navals.

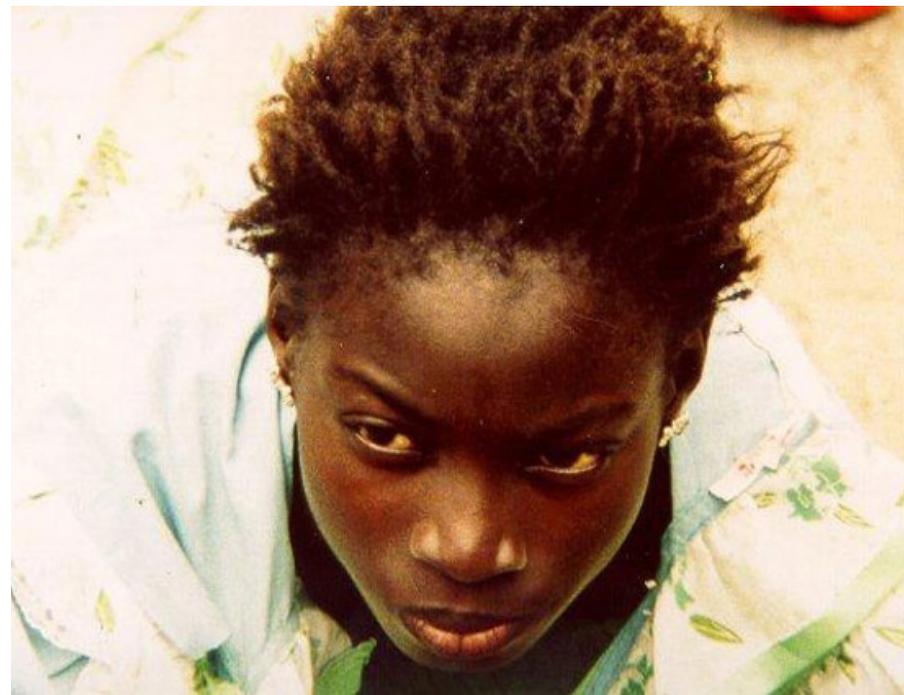


Pour Mambety, la rue est le plus vivant des théâtres, celui dans lequel selon leur fonction et détermination sociale, les personnages se donnent un rôle, de premier ou de second plan. Abordons à nouveau la première séquence qui est d'autant plus étonnante qu'elle est filmée en plan large, révélant derrière l'agitation, une foule immobile et rieuse. Les gens sont rassemblés au fond du cadre, laissant devant eux un espace vide où la femme avance seule avant d'être brutalisée. La zone devient alors un terrain de lutte où a lieu un affrontement public. Elle se donne comme une scène de théâtre, filmée frontalement, autour de laquelle les spectateurs étaient déjà disposés. Un autre plan s'attarde sur des badauds accoudés à une rambarde, assistant passivement à la scène. Plus tard, ce seront les enfants témoins de la scène devant la pâtisserie Laetitia qui seront filmés. Même brièvement, leur regard et leur présence sont soulignés. Les surcadres, récurrents dans le film, participent à la création d'espaces imbriqués, suggérant parfois un regard omniscient comme c'est le cas dans un plan de rue filmé depuis la fenêtre d'une pièce obscure après l'arrestation de la femme (01:34). Outre la mise en abîme des spectateurs, la théâtralité qui habite *La Petite Vendeuse de Soleil* s'affirme à travers d'autres choix : souvent les personnages sont frontalement filmés, ils entrent et sortent du champ comme on le ferait sur une scène et les chapitres du film sont comme autant d'actes. Mambety, qui, pour rappel, était comédien, a dit lui-même : « Si j'ai choisi la forme de la trilogie, c'est parce que la vie se déroule en trois temps : on est d'abord petit, puis adulte, et finalement vieux. La vie est une pièce de théâtre et la plupart des pièces de théâtre ont trois actes : un prologue, une action puis un épilogue. À mon avis, je me situe quelque part entre les deux premiers actes de la trilogie de la vie. »

Filmer Dakar c'est aussi filmer celles et ceux qui l'habitent. Mambety le fait en insérant



régulièrement des plans, rapprochés ou de demi-ensemble, sur les habitants, sans pour autant s'attarder sur les activités et l'ambiance liées à un lieu. Du marché et des rues, on ne distingue que quelques visages, un plateau de jeu de dames en gros plan, un coiffeur de rue devant lequel Sili passe etc. Le film témoigne d'une réalité proliférante, bruisante, par le fragment, le choix des échelles de plans et leur mise en tension. Ce geste qui consiste à filmer le peuple des rues, échappe à toute convenance et représentation préétablie. Ainsi Mambéty ne livre jamais ceux qu'il filme au regard complaisant du spectateur. Le cinéaste s'engage formellement aux côtés de celles et ceux qu'il filme, comme Sili lorsqu'elle refuse de continuer à regarder à travers les jumelles d'une touriste.



Sili-Soleil(s)

Le soleil inonde le film et c'est dans la tension déjà évoquée entre poésie et réalisme, que l'on apprend que *Le Soleil* est aussi le titre d'un journal et non un astre. Sa présence dans le titre révèle ainsi une double implication : elle renseigne le nom du journal vendu par Sili mais précise aussi le caractère solaire de l'enfant qui distribue avec chaleur autour d'elle joie de vivre et courage. Dès les premiers plans, elle apparaît comme un point de lumière dans l'obscurité de l'aube et le jour se lève au rythme de sa marche. Sili est une bonne nouvelle, elle éclaire le monde de sa présence, elle est comme la fille du soleil. Lorsqu'elle arrive au marché, à Dakar, elle est surcadree par une arche, le ciel en arrière plan est blanc, le soleil entre par la voûte avec elle (7:56). Elle est ainsi assimilée à la force de l'astre, son

prénom-même, Sili, affichant quelques similitudes et ses quatre lettres semblant remettre le soleil à la taille de la fillette. À la moitié du film, elle revêt même une robe et des lunettes de soleil jaunes lors d'une scène aussi lumineuse où comme s'il s'agissait d'un faux-raccord, d'une brèche ouverte dans le tissu du monde, des enfants dansent et s'amuse sur la musique de Wasid Diop (24:07). Cela peut sembler anodin et peut-être n'est-ce qu'un heureux hasard mais la couverture de *Leuk le lièvre*, ce conte que promène Babou notamment devant la pâtisserie Laetitia, est jaune elle-aussi, comme si elle avait pour objet d'attirer notre attention et d'introduire déjà le récit de Sili à Babou plus tard, près de l'embarcadère.

« Pour voir la lumière, il faut fermer les yeux »² :

² Interview de Djibril Diop Mambety, DVD Bibliothèque des 3 Mondes.



Mambety exposant ainsi sa vision de la fabrication d'un film, entend exprimer que celui qui n'a jamais fermé les yeux ne peut comprendre le miracle de la vision, ni trouver dans l'observation fine et sensible du monde, même le plus simple, de quoi s'émerveiller.

Ce « Soleil » vendu par Sili, objet de son affirmation dans un monde dominé par les garçons, est aussi l'occasion pour Mambety de lester son récit du poids d'un contexte bien réel. Les unes tracent des grandes lignes où croisent le récit de figures locales (le fils de Yaadikoone³ s'est évadé) et des informations sur le contexte économique (la dévaluation du Franc CFA, l'Afrique quittant la zone franc).

Derrière la fable, Djibril Diop Mambety précise sa vision de la situation socio-politique du pays, les facéties de son regard nédulcorant en

rien les pesanteurs du constat. Jamais abstrait de la rude réalité du monde, le film claudique comme Sili entre les sublimes résistances d'enfants qui veulent leur vie (ni elle ni Babou ne veulent plus mendier) et leurs expériences d'un réel franchement revêché.

Quand Sili échange avec son ami qui, lui, vend des *Sud*, elle dit « Je reste avec *Le Soleil*. De cette manière, le gouvernement sera plus près du peuple. » Utopies de l'enfance et du cinéma réunies sous le signe d'une œuvre dé-lurée, sans niaiserie. La petite sénégalaise peut retrouver sa lointaine cousine suédoise, elle vendait des allumettes : chacune à sa manière conjure l'insensible froideur du monde.

³ Yaadikoone était, comme l'a dit Mambety, le Robin des Bois des sénégalais. Le héros du film *Le Franc*, qui précède *La Petite Vendeuse de Soleil*, possède une affiche de Yaadikoone qui l'accompagne jusqu'au dernier plan.

POUR ALLER PLUS LOIN

À propos du film

Johannes Wilts

Dossier pédagogique : en ligne

Marie Diagne

Cahier des notes sur... La petite vendeuse de soleil

Paris : Les enfants de cinéma, Paris, 2002.

Transmettre le cinéma

Pistes de travail : en ligne

-

À propos du cinéaste

Nar Sene

Djibril Diop Mambety, la caméra... au bout du nez

Éditions l'Harmattan, collection La Bibliothèque d'Africultures, Paris, 2001.

Michel Amarger

Djibril Diop Mambety ou l'ivresse irrépressible d'images

Éditions ATM-MTM, Paris, 1999.

« Hommage à Djibril Diop Mambety »

Écrans d'Afrique, Deuxième semestre 1998, numéro 24 (ensemble d'articles : lire notamment l'entretien entre Michel Amarger et le cinéaste à propos de *La petite vendeuse de Soleil*).

Magazine Sight and Sound, Givanni, J. (1995, septembre).

African conversations [entretien avec Djibril Diop Mambety]. *Sight and sound*.

-

À propos du cinéma africain

Olivier Barlet

Les Cinémas d'Afrique noire, le regard en question

Éditions L'Harmattan, collection « Images plurielles », Paris, 2001.

Serge Daney

« La (trop) longue marche du cinéma africain »

Libération, 2 novembre 1981, pages 107-116.

-

3 Parasite (Gisaengchung)

Bong Joon-ho



Fiche Technique

Genre : Drame social
Pays : Corée du Sud
Année de production : 2019
Réalisation : Bong Joon-ho
Scénario : Bong Joon-ho, Han Jin Won
Direction artistique : Lee Ha Jun
Photographie : Hong Kyung-pyo
Montage : Yang Jinmo
Son : Choi Tae-young
Décor : Lee Ha Jun
Costumes : Choi Se Yeo
Musique : Jung Jaeil
Producteurs : Kwak Sin Ae, Moon Yang Kwon, Jang Young Hwan
Production : Barunson E&A
Distribution (France) : Les Bookmakers – The Jokers Films
Durée : 2h12
Date de sortie française : 5 juin 2019

Interprètes

Song Kang-ho (Ki-taek)
Jang Hye-jin (Chung-sook)
Choi Woo-sik (Ki-woo)
Park So-dam (Ki-jung)
Lee Sun-kyun (Dong-ik)
Cho Yeo-jeong (Yeon-gyo)
Jung Ziso (Da-hye)
Jung Hyeon-jun (Da-song)

Récompenses

- Oscars 2020 : Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleur film international, Meilleur scénario original
- Césars 2020 : Meilleur film étranger
- Festival de Cannes 2019 : Palme d'or, Prix de l'AFCAE
- BAFTA Awards 2020 : Meilleur film en langue étrangère, Meilleur scénario original
- Golden Globes 2020 : Meilleur film en langue étrangère
- Festival du Film de Sydney 2019 : Sydney Film Prize
- SAG Awards 2020 : Meilleure distribution

Bong Joon-ho

Bong Joon-ho est né en Corée du Sud en 1969. Après des études de sociologie à l'université Yonsei où il s'investit déjà dans un ciné-club, il intègre la Korean Academy of Film Arts et réalise le court métrage *White Man*, grâce auquel il gagne un prix au Shin-young Youth Movie Festival en 1995. Après plusieurs films courts et un long (*Barking Dog*, qui le révèle à l'industrie cinématographique coréenne), c'est son deuxième long-métrage, le thriller *Memories of a murderer*, qui lance le début d'une filmographie reconnue à travers le monde.

Connu pour son approche sociale très engagée mais aussi pour repousser les limites des genres qu'il explore, Bong Joon-ho continue à marquer les esprits avec *The Host* (à la fois film de monstre, chronique familiale et comédie satirique) en 2006, qui est présenté à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes et amplifie ainsi sa renommée internationale, qui lui permettra notamment de participer au triptyque *Tokyo !* en 2008, aux côtés de Leos Carax et Michel Gondry. Après *Mother* en 2009,

projeté à Cannes cette fois dans le cadre d'Un Certain Regard, il enchaîne deux superproductions internationales : *Snowpiercer* (2013) et *Okja* (2017). Avec *Parasite* (2019), le cinéaste revient en Corée (équipe, lieu de tournage, etc.) et rencontre un succès international phénoménal, tant auprès du public que de la critique.

Contexte du production

Après avoir travaillé durant toute une décennie sur des films internationaux avec des budgets très conséquents (*Snowpiercer* et *Okja*), Bong Joon-ho revient dans son pays et sa langue d'origine pour un film a priori plus intimiste mais dont la réalisation, elle, est peut-être plus ambitieuse encore. *Parasite* n'est donc pas seulement le nouveau film de Bong Joon-ho, mais bel et bien le début d'une nouvelle étape dans la carrière du cinéaste coréen. Ce mélange d'humour noir, de satire sociale, et de suspense est typique du style de Bong Joon-ho, et néanmoins, il est difficile de trouver un autre de ses films qui ressemble à *Parasite*.

Synopsis

La famille Kim vit dans un demi sous-sol dans un quartier pauvre de Séoul et se débat pour sa survie, traquant le wi-fi des commerces voisins ou pliant des cartons de pizza pour un salaire de misère. Un ancien camarade de Ki-woo, le fils qui, comme sa sœur, n'a pas pu poursuivre ses études, offre un jour à la famille une pierre censée lui apporter la prospérité et aussi à Ki-woo de le remplacer comme tuteur d'anglais auprès de la fille de la riche famille Park. Celle-ci habite une luxueuse villa moderne sur les hauteurs de la ville. De fil en aiguille, les Kim se font engager comme professeur particulier, mais aussi « art thérapeute » auprès du petit dernier, chauffeur ou gouvernante, sans états d'âmes à faire renvoyer leurs prédécesseurs, et réussissent une parfaite infiltration de la maison. Mais ils ne tardent pas à découvrir qu'ils ne sont pas les premiers infiltrés : dans un bunker sous la villa, l'ancienne gouvernante cache son mari. Une lutte à mort s'engage pour préserver le secret de chacun. Après une sanglante « garden party » qui vire au massacre, Monsieur Kim finit par se faire à son tour le prisonnier invisible des caves secrètes de la maison, tandis que son fils rêve de devenir riche pour l'acquiescer et délivrer son père.

Retentissant succès mondial, véritable surgissement, le film de Bong Joon-ho, ancré dans la société coréenne contemporaine (cadres des telecoms et sous-prolétariat, influence anglo-saxonne et acculturation, écarts grandissants entre riches et pauvres au sein d'une nation hantée par la séparation), a été reconnu partout comme une satire cinglante et universelle.

Poreux, étanche

Outre les créatures symboliques (les monstres de *The Host* ou *Okja*), Bong Joon-ho affectionne les espaces métaphoriques. Après le train de *Snowpiercer*, ultime refuge de l'humanité dont les différents wagons figuraient une société divisée en tranches hostiles, le trait saillant de *Parasite* est bien sûr la façon dont la représentation sociale est contenue dans l'opposition entre les lieux de vie des deux familles : la maison insalubre des Kim et la villa huppée des Park, et les détails qui les caractérisent (bunker, vidéosurveillance, isolement, propreté, espace, lumière, ou exigüité, inondations, invasion de cafards, voisinage envahissant, toilettes trônant en hauteur qui finiront par déborder...). Là où la maison des Kim est vouée à subir de multiples agressions et est absolument non étanche, la maison des Park semble au contraire un monde clos et retranché, où seule filtre en abondance la lumière du jour. Pourtant les employés de maison entrevoient la possibilité d'une infiltration, prétendant jouir aussi de la maison. Mais alors que la voici pénétrée comme un gruyère lors de la première partie, chaque stratagème pour faire embaucher un nouveau membre de la famille Kim réussissant presque magiquement (la pierre de prospérité ?), ce qui frappe est à quel point la « cohabitation » au cœur du film est moins affaire de porosité qu'au contraire d'étanchéité, cette dernière à peine entamée même par le surgissement de la plus grande violence physique : l'étanchéité absolue





des classes sociales (ce que voyait déjà Jean Renoir...). La maison des Kim fuit de partout – la vie y est simplement impossible – et la tente du petit Park a les coutures bien étanches. Quant à la villa, son architecte y a adjoint symboliquement, avec le bunker dont les Park semblent ignorer l'existence, le refoulement... Seule arrive aux narines des Park la volatile mais tenace odeur de la pauvreté, qui semble curieusement les enivrer. Quelque chose qui poisse du sous-sol où les Kim sont cantonnés et dont la prise de conscience est le véritable affront subi par monsieur Kim. Ainsi, les Kim ne contournent jamais leur position subalterne. Leur champ d'action reste borné par leur appartenance à une certaine catégorie sociale. Or ce que montre le film, après l'apparente réussite de leur « plan » initial, c'est combien il leur est impossible de grignoter de cette manière une place au soleil. Cruellement, cette expression est d'ailleurs à prendre au sens propre, tant l'espace et la lumière, ces biens communs, sont ici devenus hors d'atteinte, captés par une classe privilégiée. On peut dire que, l'espace verrouillé, l'avenir est oblitéré. Il faut voir la manière dont la lumière naturelle est rendue désirable dans le film, et dont elle teinte les fantômes d'élévation sociale en leur donnant la texture de rêves inaccessibles. Cette hantise de la lumière est sans doute la part la plus secrètement douloureuse du film, comme si palpait, très loin, une vie humaine rendue à sa nudité.

Miroirs et masques

Il n'est donc pas question d'essentialiser riches et pauvres mais de dévoiler une structure, une architecture dévorante. Il y a d'ailleurs un évident jeu de miroir entre les Kim et les Park, qui ne se limite pas à leurs deux maisons : deux couples plutôt heureusement assortis, deux enfants, une fille et un garçon... Ces deux familles, dont les patronymes sont les plus courants en Corée, sont comme deux côtés où la

naissance distribuera le hasard de la fortune. Un côté pile et un côté face pour une société profondément divisée où, à intelligence égale, les diplômés seront réels ou falsifiés. Les jeunes Kim n'ont pas accès aux études qui s'ouvrent devant la progéniture des Park – ils ont des capacités réelles, mais qui ne servent qu'à faire d'eux des faussaires. La vraie vie, telle qu'on peut s'en saisir et en jouir, semble du côté des Park. L'ironie est qu'ils semblent incapables d'en jouir simplement : relativement isolés les uns des autres, névrosés, inquiets, « workaholic » ou « desperate housewife » (pour parler comme ils le font), ils s'appuient sur l'énergie de leurs employés. Ils en tirent même un surcroît de jouissance sexuelle. Qui vampirise qui, qui est le parasite – celui qui, réellement, prospère ainsi ? Mais le film ne prête pas aux Park figure de bourreaux. Ils vivent, sans méchanceté, sur le dos de leurs employés – ce qui ne les empêche pas de veiller à ce qu'ils ne « franchissent pas la ligne », comme si d'ailleurs ce franchissement ne pouvait avoir lieu que dans un seul sens. Surpris et traumatisés par le surgissement de la violence physique, ils s'aveugleront sans peine sur ce qu'il s'est passé au sein de leur propre maison. En cela ils vivent dans un monde faux, violent à force de nier l'autre. Qu'attendre alors d'une « révélation », d'un grand tombé de masques ? Lors de la garden party et son accès de folie meurtrière, on assiste plutôt à des échanges de regards sidérés. La confrontation à visage découvert n'a finalement lieu qu'entre défavorisés et le film, malgré son épisode de grand-guignol, fait implacablement du surplace.

Inconscient partagé

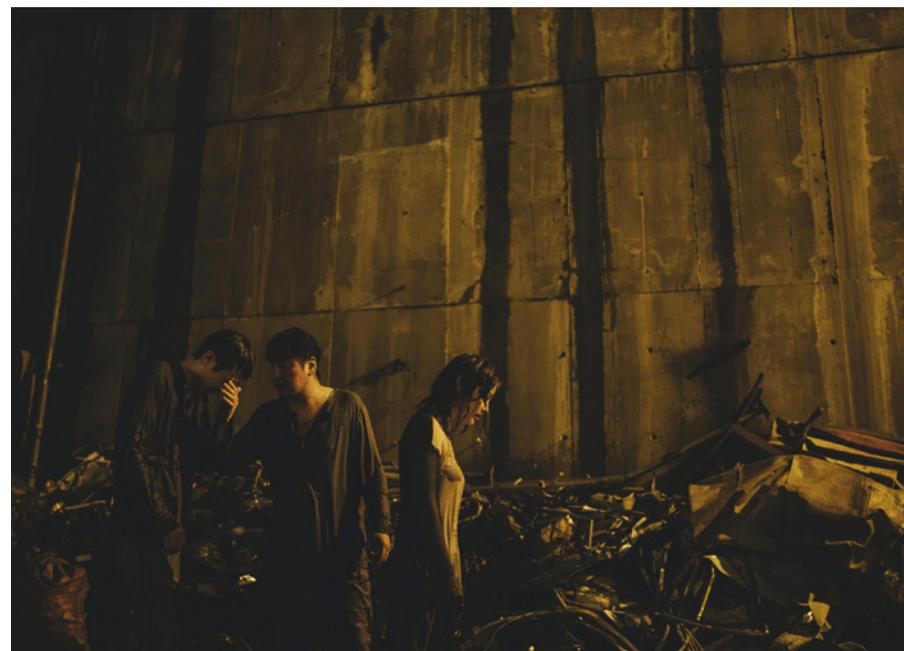
C'est d'ailleurs l'autre métaphore exprimée spatialement : en réponse au « trauma » hantant l'esprit du petit garçon que sa thérapeute se propose d'ouvrir comme une boîte noire, un inconscient de classe est figuré dans le

film par cette autre boîte noire, la cave habitée en secret par un homme qui semble avoir abdiqué toute dignité, toute prétention à une vie normale. L'action d'un réfolement est ici explicite et l'apparition traumatisante pour le petit garçon est précisément celle du pauvre hère. Mais autant le spectateur est amené à suivre avec appréhension l'épopée à courte vue des Kim, autant les figures qui habitent la cave et y sont bientôt enfermées, toutes pitoyables qu'elles soient, sont des repoussoirs. Pourtant, la frontière est évidemment très mince entre le projet des Kim de vivre aux crochets de Park et celui du couple d'habiter la cave – la fin les donne d'ailleurs pour interchangeable. C'est toute la teneur horrifique du film : ce refolement n'est-il pas partagé par tous ? Jusqu'où est-il possible de s'identifier ? Où s'arrête l'humain, où commence le monstrueux ? Le verrouillage de la société est un mauvais tour joué à l'humanité.

Cinéma de genre : mécanique ou politique ?

Un trait du cinéma de Bong Joon-ho est le mélange des genres cinématographiques. Qui dit genre dit attendus du genre, mais *Parasite* surprend par de constants virages et hybridations, véritable jeu avec son spectateur. Scènes de comédie bouffonne auxquelles succède un récit d'infiltration parfaitement huilé. Suspense provoqué par l'identification du spectateur aux Kim et morceaux de bravoure dignes du maniérisme d'un De Palma : la séquence du retour des Park manquant de surprendre les Kim au salon, alors qu'ils viennent de découvrir le sous-sol et ses habitants, est exemplaire dans son traitement démesuré du suspense, son dépliement de l'espace et d'une situation qui ne se départit pas d'un caractère grotesque. Virage horrifique mais quasi-burlesque : inquiétantes figures clownesques surgies des caves, sécheresse des coups et des chutes. Fin triste de conte cruel, l'ensemble valant comme métaphore et comme satire...

Tout cela ne fait-il pas un film outré aux oppositions simplistes, aux personnages caricaturaux, au service d'un récit et d'une mise en scène strictement mécanique ? Tous les personnages, ici, sont effectivement pris au piège d'un dispositif qui ne cesse de s'enclencher toujours plus profondément, porté par d'amples mouvements de caméra enserrant l'action, et qui fait surgir des doubles-fonds sans laisser bailler l'ombre d'un trou de souris – ou alors d'une souricière, comme l'entrée du garage où disparaît Monsieur Kim. L'absence de réalisme du film, son traitement métaphorique de l'espace, sa dimension mécanique même sont porteurs d'un réalisme second : un pessimisme radical trouve ainsi à s'exprimer, presque à se libérer (d'une volonté de nuance ou d'un point de vue romantique et révolutionnaire, par exemple). La dimension indubitablement jouissive de *Parasite*, promenant le spectateur d'apparitions en chausse-trappes, soufflant les braises de la violence sociale en refusant, comme le plus noir cauchemar, toute consolation, a valeur d'exutoire. Son efficacité rageuse en fait une œuvre rare.



4

Les Bêtes du sud sauvage

(Beasts of the Southern Wild)

Benh Zeitlin



Fiche Technique

Genre : Drame fantastique

Pays : Etats-Unis

Année de production : 2012

Réalisation : Benh Zeitlin

Scénario : Benh Zeitlin, Lucy Alibar d'après la pièce de Lucy Alibar

Direction artistique : Dawn Masi

Photographie : Ben Richardson

Montage : Crockett Doob, Alfonso Goncalves

Décor : Alex DiGerlando

Costumes : Stephani Lewis

Musique : Benh Zeitlin, Dan Romer

Producteurs : Michael Gottwald, Dan Janvey, Josh Penn

Production : Court 13, Cinereach, Journeyman Pictures

Distribution (France) : ARP Selection

Durée : 1h32

Date de sortie française : 12 décembre 2012

Interprètes

Quvenzhané Wallis (Hushpuppy)

Dwight Henry (Wink)

Gina Montana (Miss Bathsheba)

Levy Esterly (Jean Battiste)

Lowell Landes (Walrus)

Récompenses

- Festival de Cannes 2012 : Caméra d'Or, Prix Fipresci Un Certain Regard, Prix Regard jeune
- Festival de Sundance 2012 : Grand prix du jury
- Festival du Film américain de Deauville 2012 : Grand Prix, Prix Kiehls de la Révélation

Nominations

- Festival du Film américain de Deauville 2012 : Prix du Jury, Prix de la critique
- Oscars 2013 : Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleure actrice, Meilleur scénario adapté
- Bafta Awards 2013 : Meilleur scénario adapté

Synopsis

Hushpuppy a six ans et habite seule avec son père, Wink Doucet, dans le Bassin (« Bath tub », la baignoire), petit territoire de Louisiane battu par les tempêtes et menacé par la montée des eaux, qui n'est plus peuplé que par quelques irréductibles qui se refusent à quitter leur domicile. Ils forment une petite communauté pauvre mais fraternellement unie. Ce monde peuplé d'animaux, où les constructions de bric et de broc, le recyclage généralisé donne des allures post-apocalyptiques aux habitations ou aux véhicules (un monde en avance plutôt qu'en retard ?), s'oppose à un autre, séparé par une digue, derrière laquelle se dressent des usines fumantes. Mais l'équilibre sur le fil de la vie de Hushpuppy et des habitants du Bassin semble se rompre quand une nouvelle tempête s'abat, au moment même où la petite fille

découvre que son père est malade du cœur. Se disputant avec lui et lui assénant un coup, elle croit d'ailleurs être responsable de son malaise et de la tempête qui arrive comme une punition. Espérant rétablir la situation, Wink et ses comparses font exploser la digue mais découvrent une terre morte depuis longtemps. Pendant ce temps, des aurochs préhistoriques libérés par la fonte des pôles sont en chemin pour venir se nourrir des créatures affaiblies, et pourraient bien faire de Hushpuppy et son père un repas de choix... Finalement évacués dans un hôpital, les irréductibles s'évadent et Hushpuppy part à la recherche de sa mère, avec laquelle elle n'a jamais cessé de communiquer lors de discussions imaginaires. Avec quelques filles du Bassin, menée par un étrange capitaine rencontré sur l'eau, elle arrive



dans un cabaret flottant peuplé de femmes maternelles, qui dansent avec des hommes mais aussi avec les enfants, et les pressent sur leur poitrine. Ravitaillée au propre comme au figuré, Hushpuppy rebrousse chemin et se rend auprès de son père pour le veiller jusqu'à sa mort, et fait s'incliner les aurochs arrivés aux portes de l'habitation de fortune de Wink, forte de sa compréhension intime de l'univers.

De Katrina au Southern gothic

Benh Zeitlin, qui réalise là son premier film, est le fils d'un couple de spécialistes du folklore américain et s'intéresse de près à la Louisiane. L'environnement capturé par le film est celui décimé quelques années avant le tournage du film, en 2005, par l'ouragan Katrina, dont la violence des dégâts – encore visible – avait mis en lumière une population pauvre et marginalisée. Sautant à pieds joints dans cette « marge » pour en faire au contraire une sorte de paradis défendu par ses habitants, le film est tourné avec les habitants de la région, acteurs non professionnels (certains dont la jeune Quvenzahné Wallis poursuivront dans cette voie), et possède donc un point de départ qu'on pourrait qualifier de documentaire. Mais il déploie un imaginaire foisonnant, pour partie celui de la petite communauté (fêtes, repas, musique et bricolages poétiques au quotidien), et pour beaucoup celui de sa très jeune héroïne, projetée dans une aventure initiatique peuplée de créatures surgies d'une appréhension toute personnelle et enfantine du monde. Zeitlin, sur les pas de son héroïne chaussée de bottes (entre équipement de survie et bottes de sept lieues), plonge dans ce monde en sursis pour bâtir une atmosphère merveilleuse à hauteur de sa disparition programmée – ou peut-être à hauteur de son sens de la vie et de la mort, qui le fait renaître toujours (voir cet univers de radeaux, l'invention déployée sur les décombres, là où les malades sont « branchés aux murs » dans



les modernes dispensaires). Il y a quelque chose d'enchanté dès l'introduction du film et la caméra portée, les bouffées de musique cajun, jusqu'aux feux d'artifice qui finissent par envahir l'écran campent un univers luxuriant, saturé de vie, joyeux, mais aussi nocturne et mystérieux. C'est, par contraste, le monde par-delà la digue qui semble déjà mort. On reconnaît à travers l'imprégnation de la nature par un réalisme magique, la confrontation d'une enfant à des puissances occultes (des maux qui trouvent ici leur source dans l'organisation sociale et le désastre écologique, mais aussi les merveilles de la vie sauvage), les traits d'une tradition romanesque du sud des Etats-Unis, le Southern Gothic, courant littéraire et cinématographique dont hérite *Les Bêtes du sud sauvage* (des *Aventures de Huckleberry Finn* à *Mud* de Jeff Nichols, en passant par *La Nuit du chasseur* adapté par Charles Laughton, ou *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* de Harper Lee, adapté par Robert Mulligan sous le titre

Du silence et des ombres). La caméra portée, très mobile, et un montage fait de collisions poétiques, mènent de visions en visions, qui ne cessent de s'enrichir mutuellement. Il y a donc beaucoup de manières d'aborder l'esthétique et l'univers du film, on pourrait dire son cosmos.

La grande horlogerie de l'univers

Hushpuppy a l'habitude d'écouter le cœur battant des créatures vivantes, en les portant à son oreille. C'est presque sur ce geste que le film s'ouvre. L'univers est une horlogerie, un peu comme la relique pleine d'engrenages qu'on voit aux pieds de Hushpuppy au début du film dans ce qui ressemble à une décharge et qui est en fait son univers quotidien. Chaque chose est à sa place pour former un grand organisme vivant. Les impressions se mêlent. D'une part un emboîtement mécanique des « pièces » fait se demander : si une pièce se détraque, peut-on toujours la réparer ? Les radeaux et constructions, l'évocation des hommes des cavernes, laissent voir une humanité en perpétuel état de lutte et d'adaptation. La communauté du Bassin vit en autarcie et forme à elle seule un petit monde qui, pour ses habitants, tourne rond. Mais le point critique est déjà dépassé: le monde par-delà la digue s'oppose à leur mode de vie et le dérèglement climatique est en cours, laissant prévoir une inexorable montée des eaux. D'autre part un autre cycle est particulièrement présent au sein du film, qui concerne en particulier les êtres vivants, humains et autres animaux sans distinction : tous sont « de la viande », partie d'une chaîne alimentaire. Le monde des *Bêtes du sud sauvage* est (encore) un monde d'abondance et de grouillement (le panier plein d'écrevisses observé en classe, la pêche, les animaux d'élevage...). L'importance de la nourriture dans le film est très grande – d'ailleurs, les « hush puppies » sont des beignets, spécialité de Louisiane.

C'est par elle notamment que se manifeste le lien à l'intérieur de la communauté, et en particulier entre les parents et les enfants: les poulets préparés par le père, des beignets d'alligator cuisinés par la serveuse rencontrée sur le cabaret flottant, mère de substitution de Hushpuppy. La fillette revient d'ailleurs de son périple avec des beignets (de poulet frit cette fois, dans une boîte de polystyrène) pour en nourrir son père à son tour, preuve de ce qu'elle a compris la situation : l'état de faiblesse de son père et sa disparition prochaine, une autonomie nécessaire, les derniers feux de l'amour filial à répandre. Tout est dans tout, et cet agencement à la fois mécanique et vivant se trouve résumé quand la fonte des glaces libère des aurochs affamés, dans un monde où on mange et on est mangé.

Puissances de l'imagination

La dimension de fable écologique du film est donc évidente, et comment mieux figurer l'urgence d'un drame imminent que par cette place accordée aux visions de la petite fille, matérialisant l'angoisse d'une lointaine fonte des pôles sous la forme de monstres aussi directement menaçants que ceux des contes ? Il est clair que cette « plus petite échelle » qu'est le regard d'une petite fille de six ans n'en est pas moins le plus grand réservoir de visions. Celles-ci surgissent à tout moment – souvent aidées par des adultes affabulateurs. Les aurochs libérés par les glaces sont tels qu'elle se les représente : moins les bovidés auxquels ont s'attendrait qu'un composé des cochons noirs qu'elle a quotidiennement sous les yeux et des bêtes cornues tatouées sur le bras de son institutrice (autant conteuse que professeure). Quelques reliques lui permettent d'invoquer le fantôme de sa mère et Hushpuppy ne perd pas une miette des récits de son père décrivant sa femme comme une apparition, tueuse de crocodiles filmée comme une géante débordant du cadre, ou être magique faisant bouillir





l'eau des marmites à son simple passage. La mise en scène le prend au mot, elle aussi, et matérialise ces propos. Née « quatre minutes » après le coup de foudre de ses parents (ainsi parle-t-on aux enfants), Hushpuppy est elle-même un personnage de légende, une petite sorcière. Frappant son père à la poitrine, elle déclenche la tempête et fait exploser au loin la banquise: le montage de cette séquence pivot suggère les liens mentaux opérés par la petite fille. La forme adhère au travail de son esprit. L'imagination débordante de Hushpuppy lui fait d'ailleurs toucher un point essentiel: il n'est guère possible aujourd'hui de penser le monde autour de soi sans faire entrer en collision différents points du globe, ni d'envisager une société sans penser aussi le destin de l'espèce humaine. Plus tard, comme pour conjurer le passage à l'hôpital, incursion dans un monde désenchanté, le film décolle même de tout ancrage réaliste, lors du périple de Hushpuppy à la recherche de sa mère qui

la conduit au cabaret flottant. Simple fugue, rêve éveillé ? Toujours est-il que Zeitlin n'oublie pas que son héroïne est une orpheline qui apprend à vivre autant qu'elle s'intéresse au destin de sa propre communauté et cherche à mesurer les vibrations de l'univers entier. Seule une imagination bien trempée permet de tisser ensemble ces aspects.



POUR ALLER PLUS LOIN

À propos du film

Transmettre le cinéma

www.transmettrelecinema.com/media/dossiers-maitre/DM_betes_du_sud_sauvage_WEB_acc.pdf

www.transmettrelecinema.com/media/fiches-eleve/FE_betes_du_sud_sauvage_WEB_acc.pdf

Benh Zeitlin and Lucy Alibar Describe the Script's Evolution for Beasts of the Southern Wild

<http://nofilmschool.com/2012/07/benh-zeitlin-lucy-alibar-script-beasts-southern-wild>

-

5 L'Été de Kikujiro

Takeshi Kitano



Fiche Technique

Genre : Comédie dramatique
Pays : Japon
Année de production : 1999
Réalisation : Takeshi Kitano
Scénario : Takeshi Kitano
Direction artistique : Norihiro Isoda
Photographie : Katsumi Yanagijima
Montage : Takeshi Kitano, Yoshinori Ohta
Son : Senji Horiuchi, Akira Nakano
Décor : Tatsuo Ozek
Lumières : Hitoshi Takaya
Musique : Joe Hisaishi
Producteurs : Takio Yoshida, Masayuki Mori
Production : Office Kitano, Bandai Visual Company, Nippon Herald Films
Distribution (France) : Les Bookmakers / La Rabbia
Durée : 2h01
Date de sortie française : 20 octobre 1999

Interprètes

Takeshi Kitano (Kikujiro)
Yusuke Sekiguchi (Masao)
Kayoko Kishimoto (la femme de Kikujiro)
The Great Gidayu (le biker barbu)
Rakkyo Ide (le biker chauve)
Yuko Daike (la mère de Masao)

Akaji Maro (l'homme du parc)
Fumie Hosokawa (la jongleuse)
Nezumi Imamura (An-chan)
Bito Kiyoshi (l'homme à l'arrêt de bus)
Daigaku Sekine (le boss yakuza)

Nominations

• Festival de Cannes 1999

Takeshi Kitano

Figure emblématique du cinéma japonais contemporain, Takeshi Kitano est un artiste polymorphe explorant en parallèle de ses films et de sa carrière en tant qu'acteur, la poésie, la peinture et le dessin, le jeu vidéo. D'abord immense star du petit écran dans son pays où il est connu pour des émissions humoristiques et décalées telles que *Takeshi's Castle* (un temps diffusée en France sur la chaîne W9) ou *Beat Takeshi's TV Tackle*, il est acclamé depuis la France par la critique internationale pour *Kids return* (3 Continents – *Figures de l'adolescence* en 2015), *Sonatine*, *Hana-Bi*, ou encore *Zatoichi*.

Takeshi Kitano débute sa carrière d'acteur et d'animateur à la suite de ses études. Il est alors garçon d'ascenseur dans un théâtre/bar à strip-tease qui l'amènera vers le *Manzai*, une forme de théâtre comique reposant sur un duo de personnages qui enchaînent quiproquos et jeux de mots pour créer des situations hilarantes. C'est ainsi qu'il forme le duo *The Two Beats* avec Niro Kaneko, se rebaptisant à cette occasion « Beat Takeshi », un surnom qu'il gardera par la suite.

Décidé à poursuivre sa route en solo, il obtient son premier rôle au cinéma aux côtés des deux musiciens David Bowie et Ryuichi Sakamoto



dans le film *Furyo* de Nagisa Oshima. Il est ensuite appelé à remplacer un ami réalisateur sur le film *Tokyo Cop* en 1989, dans lequel il devait initialement jouer le personnage principal. C'est avec ce premier film que l'artiste commence sa carrière de cinéaste alors qu'il n'avait aucune expérience en réalisation. En 1994, suite à un grave accident de moto, Takeshi Kitano se retrouve à demi-paralysé. Malgré une lourde opération il gardera des séquelles, notamment des tics nerveux. C'est aussi dans la continuité de cet épisode traumatique qu'il se met à peindre y faisant une allusion marquée à travers un personnage d'*Hana-Bi*. Ses toiles apparaîtront de plus en plus régulièrement dans ses films comme c'est le cas dans *L'Été de Kikujiro*.

Synopsis

Masao vit seul avec sa grand-mère à Tokyo. C'est le début des vacances estivales et le jeune garçon s'ennuie. Ses amis sont partis et sa grand-mère est trop occupée par son travail. Grâce à une amie de la vieille femme, Masao rencontre Kikujiro, un ancien yakuza d'une cinquantaine d'années. Cet homme, un peu bourru et immature, accompagne alors l'enfant à la recherche de sa mère qu'il n'a jamais connu.

L'Été de Kikujiro

Un moment de bascule dans l'œuvre de Takeshi Kitano

Deux ans après le succès de *Hana-Bi* (1997) récompensé par le Lion d'Or à la Mostra de Venise, Kitano semble prendre le contre-pied du ton tragique et nihiliste de ses précédents films pour faire émerger dans *L'Été de Kikujiro* des ressorts burlesques et tendres jusque-là estompés. Profitant de ce qui relève en apparence d'une comédie, le cinéaste redistribue des motifs déjà présents dans plusieurs films antérieurs. Son esprit joueur rapporté de l'enfance et son sens de la dérision trouvent ici à neutraliser une ligne d'âpreté bien soupesée. La manière de Kitano demeure néanmoins reconnaissable : les dessins, les vignettes, le jeu, le bord de mer, les temples, les anges et ce goût du gag (pince sans rire) et des couacs. Le film réaffirme aussi l'esprit cabotin, imprévisible, absurde que Beat Takeshi – Kitano, acteur – étale à son habitude sur des plateaux de télévision qu'il a vite fait de transformer en cours de récréation. Quand s'enchaînent, oubliés des conventions, vagabondages burlesques, fantasmagories, jeux improvisés et poésie naïve, c'est pour mieux gommer l'espace qui sépare l'adulte de l'enfant, Masao apparaissant comme le double de son compagnon de route. Conte à l'empreinte autobiographique, (Kikujiro est le prénom du père de Kitano), *L'Été de Kikujiro* est variablement lesté du poids du journal intime ou d'un simple cahier de vacances signé du petit Masao.

Une aventure aux allures de conte

Pure fiction, le conte pose sur la réalité un regard décalé. Ce n'est cependant pas l'intervention du merveilleux qui caractérise cependant *L'Été de Kikujiro* mais sa façon de jouer et d'alimenter l'équivoque pour creuser dans le réel des interstices de pure insouciance.

Du conte littéraire, le film dissout les figures dans son écriture scénaristique. Ainsi la dramaturgie de *L'Été de Kikujiro* en absorbe la structure pour la laisser autrement reparaître : le film est bâti comme un livre chapitré, procédé littéraire que le réalisateur a transposé au cinéma. Kitano les introduit en insérant un carton avec le titre de la partie et une photo animée pour dire la trace laissée par un mouvement à venir (ce qui va avoir lieu est déjà passé), souvenirs rapportés par Masao de ses vacances improvisées où il marche sans savoir sur le chemin d'une maturation accélérée.



La séquence d'ouverture et le plan final, symétriques, composent une sorte de champ contre-champ différé, où comme dans un conte le film s'ouvre et se referme sur une formule simple. De dos, Masao court sur un pont avec son sac ailé à la fin, et de face au début : mais il n'est plus tout à fait le même ni déjà un autre et on sait désormais que le sac à dos lui a été offert par la jeune femme l'ayant pris en auto stop avec Kikujiro et que les vêtements de l'enfant sont ceux achetés à l'hôtel.





Personnages en miroir

Si la scène d'ouverture vient en écho de la scène finale offrant dans un élan circulaire un élégant happy end et une résolution doublement dramatique et symbolique, il convient de regarder avec attention l'évolution du duo Kikujiro/Masao. Le premier, un adulte (qui plus est *yakusa*) contraint de jouer les baby-sitter, apprivoise le loupard qu'il est (il commence par perdre l'argent de Masao aux courses) pour muer en figure rassurante et devenir une sorte d'oncle par intérim. Masao, enfant un tantinet mutique, est d'abord le spectateur un peu résigné de ce facétieux compagnon de route. Mais dans leur périple qui refuse obstinément la ligne droite et opère par autant de rencontres et de haltes où Kitano/Kikujiro fait le *show man*, un renversement se produit qui rapproche l'adulte de l'enfant. À la suite de la scène de l'abri-bus Masao lâche : « il est comme moi ». Qu'est-ce à dire ? Que Masao et Kikujiro se reconnaissent malgré leur différence d'âges ? Qu'ils sont des doubles ? Oui, et assurément la séquence où Kikujiro se rend à l'hospice renvoie à celle où Masao voit sa mère pour la première fois. L'un et l'autre renonceront à parler à leurs mères respectives. Mais plus intrinsèquement, l'ex-yakusa en distrayant et en conduisant Masao à rêver ne fait pas du monde et des peurs qui sont celles de l'enfant une fatalité. Véritable acteur-metteur en scène des situations comiques dont Masao est spectateur, Kikujiro ne prétend pas devenir un père de substitution en place d'une mère absente mais trompe l'ennui et le désœuvrement en remplissant le vide laissé par ces vacances estivales. Si Kikujiro déconcerte par son comportement (verbal et musclé), il se découvre capable de reconforter l'enfant qu'il reconnaît lui-même avoir été. Comment ? En captant toute son attention pour faire diversion. Tout est alors possible (une autre loi du conte) et l'imagination est mise au diapason de gags où le génie de la mise en scène du cinéaste-acteur est offert en cadeau à l'enfant.

Si Masao ne renoue pas avec sa mère, Kitano, en roi de l'ellipse, comble ce manque en lui substituant un été mémorable.

Un road movie tortu

Dans la plupart des contes, les personnages ont une existence fonctionnelle. Leur apparition successive structure le déploiement de l'intrigue sous la forme d'une suite de rencontres et de péripéties et d'épisodes liés par un principe de cause à effet. Chaque personnage devient auxiliaire de la signification du récit. Mais la dérive de *L'Été de Kikujiro*, rétive au schéma de la quête (vite décevante), imprévisible, réduit les obstacles et les potentiels adversaires rencontrés à l'état de pantin (le fiancé d'un couple rencontré se livre d'ailleurs à une danse de robot) des mises en scène de Kikujiro à l'exemple des deux motards. Oublieux du sens des conventions, les personnages croisés au fil de la route s'abandonnent au plaisir des amusements qui s'enchaînent, transforment la réalité en cours de récréation. Les personnages féminins sont littéralement laissés sur place, réduites à une inconsciente condition sédentaire comme la femme de Kikujiro, sa mère, celle de Masao et sa grand-mère, toutes installées dans une situation arrêtée, quasi atone. Elles ne quittent pas le lieu où elles vivent, travaillent, s'attachent à leur vie ou attendent la mort. Elles sont rivées à une réalité sociale dont le duo se joue et s'éloigne. Le temps du film au moins.

Des noms d'oiseaux

Comme dans bien des contes, les personnages de ces péripéties estivales sont rarement appelés par leur nom. Masao est à peine nommé, on préfère l'appeler « p'tit gars » ou « le petit » ou encore « p'tit con » comme pour contenir l'affection que Kikujiro voue au gamin. Il faut encore attendre la fin du film pour que le yakusa lui-même révèle son prénom à l'enfant.

qui l'appelle « monsieur » ou « tonton ». Les autres personnages sont eux nommés depuis un trait physique ou un état d'esprit les caractérisant : le motard chauve, le gros motard ; ou un accessoire : le poète au camping-car. Parfois, ils sont désignés depuis leur âge : le gros motard appelle Kikujiro « l'ainé » et le respecte en tant que tel (caractéristique de la société japonaise).



Des partis pris Des partis-pris formels récurrents

Enfin certains procédés formels déclinés par Kitano viennent donner au film sa pulsation, son battement de cœur serait-on tenté de dire. Par exemple celui de souvent faire précéder l'effet sur la cause. Lors de son retour de l'école, Masao et son ami aperçoivent qu'ils sont guet-

tés par trois racketteurs. Kitano effectue un plan fixe serré sur les deux enfants statiques, puis en contre-champ un plan moyen sur les racketteurs. C'est la cause du plan précédent mais aussi celle du suivant, ce pour quoi les enfants arrêtent leur marche puis fuient dans le plan suivant qui est révélé par celui, distant, où l'on découvre les voyous.

Plus tard, dans la scène de piscine à l'hôtel, ce procédé est repris lors de la noyade de Kikujiro. Le plan sur le regard de Masao précède celui sur les jambes en l'air de Kikujiro la tête au fond du bassin. Plans fixes, cadres verrouillés pour passer de l'effet à la cause et inversement. Ce procédé n'est pas sans rappeler à la fois le vignettage des mangas et le principe de l'effet Koulechov¹.

Les élans volontiers lyriques des partitions du compositeur fétiche de Kitano Joe Hisaishi font eux souffler une émotion mélancolique et soutiennent la sensibilité du regard de Kitano. Le thème musical comme leitmotiv entendu dès le début accompagne souvent les transitions entre deux séquences. Si la présence symbolique des nombreux silences, conjugués aux sons directs, dans la première partie du film soulignent principalement la solitude et les émotions de Masao (silence sur le terrain de foot, dans la maison quand il est seul à table), on retrouve également un long silence sans musique, ni son, dans la séquence où Kikujiro et Masao découvrent la mère de l'enfant.

¹ Effet Koulechov : alternance entre un visage et ce qu'il voit, provoquant chez le spectateur une interprétation de l'émotion ressentie par le personnage en fonction de ce qu'il voit.



POUR ALLER PLUS LOIN

Bibliographie

- Asakusa Kid*, Takeshi Kitano, Ed. Serpent à plumes, 2001.
Un roman autobiographique sur les débuts de comédien de Takeshi Kitano.
- La vie en gris et rose*, Takeshi Kitano, publié en France par Philippe Picquier.
Un roman autobiographique sur la jeunesse du réalisateur.
- La nuit des Yakuza*, d'Anne Calmels, éd. Père Castor Flammarion.
Takeshi Kitano, Michel Boujut, Ed. Arléa, 2000.
- Takeshi Kitano*, Thierry Jousse, Ed. Cahiers du cinéma.
Histoire du cinéma japonais, Max Tessier, coll. 128, Ed. Nathan, 1999.
- Le cinéma japonais*, Tadao Sato, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1998.
- Cinéma japonais*, Horoko Govaers, Ed. de l'Ambassade du Japon, 1971.

Filmographie

- Hana-bi*, distribution ADAV n° 24 437

6 Les Contes de la lune vague après la pluie

(Ugetsu Monogatari)

Kenji Mizoguchi



Fiche Technique

Genre : Drame fantastique

Pays : Japon

Année de production : 1953

Réalisation : Kenji Mizoguchi

Scénario : Yoshikata Yoda, Matsutaro Kawaguchi, d'après les nouvelles d'Akinari Ueda et d'une nouvelle de Guy de Maupassant

Direction artistique : Kisaku Ito

Photographie : Kazuo Miyagawa

Montage : CMitsuji Miyata

Son : Iwao Ôtani

Décors : Ito Kisaku

Costumes : Tadaoto Kainosho, Shima Yoshizane

Musique : Fumio Hayasaka

Producteur : Masaichi Nagata

Production : Daiei

Distribution : Les Bookmakers / Capricci Films

Durée : 1h37

Date de sortie française : 18 mars 1959

Interprètes

Machiko Kyo (Wakasa)

Masayuki Mori (Genjuro)

Kinuyo Tanaka (Miyagi)

Mitsuko Mito (Ohama)

Eitaro Ozawa (Tobei)

Récompense

• Mostra de Venise 1953 : Lion d'argent

Kenji Mizoguchi

Kenji Mizoguchi est né en 1898 à Tokyo. Après la crise économique de 1904, sa famille devient très pauvre. Il grandit dans un des quartiers les plus défavorisés de la capitale avec un père violent, sa mère et sa soeur, que le chef de famille vend comme geisha, un événement traumatisant pour le jeune Mizoguchi. Ayant des difficultés scolaires, il devient apprenti auprès d'un dessinateur de mode, il se passionne alors pour la peinture et s'inscrit à l'Académie de peinture européenne Aoibashi, fortement encouragé par sa soeur qui le prend sous son aile à la mort de leur mère en 1915. Il travaille ensuite en tant que peintre de décors de théâtre publicitaire puis comme dessinateur publicitaire; un emploi qu'il perdra en participant à de violentes émeutes en 1918.

C'est en 1920 qu'il fait ses premiers pas dans le cinéma, en tant qu'acteur, engagé par le jeune réalisateur Osamu Wakayama. Cette expérience de comédien le conduit progressivement vers la mise en scène car il devient l'assistant de Tadashi Ono. Deux ans plus tard, il réalise son premier long-métrage *Le Jour où l'amour revit* (1923).

« La plupart de ses premiers films (1920-1930) ont été perdus ou détruits. S'en suit une décennie d'expérimentation, influencée par l'expressionnisme allemand (*La Cigogne de papier*, 1935) et la comédie de mœurs américaine à la Lubitsch (*L'Élégie de Naniwa*, 1936). Les années 1940 s'orientent peu à peu vers un usage extensif du plan comme unité d'action, notamment à partir de *Contes des chrysanthèmes tardifs* (1939), et du plan-séquence. La période miraculeuse, comprise entre 1948 et 1956, voit Mizoguchi inventer un point de vue quasi "minéral" sur les turpitudes et souffrances humaines, comme une sorte de stoïcisme empathique. Avec comme seule ombre au tableau ces quelques années de guerre où le cinéaste contribue par opportunisme à la propagande nationaliste (*Les 47 Ronins*, en 1941, adaptation d'un récit populaire où il se refuse toutefois à filmer la scène de bataille attendue).¹ » Mizoguchi meurt le 24 août 1956 à Kyoto.

On le considère aujourd'hui comme un des maîtres du cinéma japonais, aux côtés d'Akira Kurosawa, de Yasujiro Ozu et Mikio Naruse voire même comme un sommet à l'échelle mondiale.

¹ www.cinematheque.fr/cycle/kenji-mizoguchi-444.html



Synopsis

Japon, XVI^e siècle. Genjuro est un potier pauvre mais ambitieux rêvant de faire fortune. Son beau-frère Tobeï, lui, aspire à devenir un grand samouraï. Les deux hommes et leurs femmes respectives fuient leur village menacé par les pillages. Genjuro rencontre une mystérieuse princesse à la beauté envoûtante. Alors que ce dernier abandonne sa femme Miyagi et son fils pour la belle ingénue, Tobeï délaisse lui aussi son épouse Ohama pour réaliser son rêve.

Les deux femmes se retrouvent livrées à elles-mêmes, l'une est tuée par des soldats rendus fous par la faim et l'autre devient fille de joie. Genjuro quitte la princesse qui se révèle être un spectre macabre et Tobeï, croisant par hasard celle qu'il a délaissée, se rend lui aussi compte de sa lâcheté, regrettant son ancienne vie.

Mizoguchi révélé

Sorti en 1953, *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi rencontre un succès critique international. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du cinéma japonais et du cinéma mondial. Mizoguchi présentait en 1952, *La Vie d'O'Haru femme galante* à la 9^e édition de la Mostra de Venise sans remporter de distinction et il y sera primé régulièrement à la suite du Lion d'argent obtenu en 1953 avec *Les Contes de la lune vague après la pluie*. Cette réécriture libre des *Contes de pluie et de lune* d'Ueda Akinari et de nouvelles de Maupassant prend place dans le Japon médiéval à l'époque d'Edo, au XVI^e siècle. Mizoguchi situe ses héros au Nord-Est de Kyoto dans la région du lac Biwa, dans laquelle il tournera un autre chef d'œuvre l'année suivante *L'Intendant Sansho*. Si l'adaptation de Mizoguchi se réapproprie le titre des légendes japonaises, le titre français expose un état d'esprit poétique et ne donne pas d'indications sur la portée du récit. Présenté comme un regroupement de contes, le film en reprend la structure, mais tend à les unir dans une continuité narrative.

Le film débute sur un carton précisant l'origine littéraire de l'adaptation : « De légendes vivant encore dans toutes les mémoires est tiré ce film tourné dans un style nouveau. » La mise en scène de l'adaptation ramène le spectateur dans le passé grâce à un mouvement de caméra de droite à gauche sur des cultures, le lac puis le village. Le pincement des cordes du biwa, luth traditionnel japonais, résonne dans la région du lac éponyme. Mizoguchi insiste avec ce premier carton sur l'universalité du récit à travers le temps et son appropriation possible par tous – ces contes sont l'équivalent nippon des fables de La Fontaine. L'adaptation au cinéma que dresse Mizoguchi dans « un style nouveau » promet un nouveau langage cinématographique, une mise en scène inattendue pour parer le caractère prévisible des contes déjà connus de la culture japonaise. À la fois très largement influencé par le cinéma hollywoodien et l'expressionnisme allemand, le réalisateur japonais se prête au genre du *jidai-geki* – drame historique japonais. Les décors naturalistes et les costumes d'époque immergent le spectateur à l'époque d'Edo. La présence de spectres et de visions invitent le réalisateur à créer des atmosphères brumeuses et lugubres où se perdent les personnages entre le réalisme implacable du contexte et les leurs qu'ils poursuivent.

Des hommes déçus

Les récits d'Ueda Akinari et Guy de Maupassant dont s'est inspiré Mizoguchi, mettent en lumière une critique de l'ascension sociale. D'un côté, les héros de Maupassant recherchent les honneurs et les décorations militaires auxquels aspirent Tobeï en voulant devenir samouraï dans le film de Mizoguchi. D'autre part, les spectres de la trahison s'élèvent dans la région du lac Biwa comme chez Akinari. Le film prend un tournant fantastique par la projection de figures spectrales qui participent à l'égarément de Genjuro. Plongés dans un véritable cauche-

mar éveillé, Genjuro et Tobeï sont aliénés par leur quête et perdent tout discernement.

Les deux familles mises en scène évoluent en miroir. Genjuro a pour ambition de sortir sa femme et son fils de la misère grâce à la vente de ses poteries. Père soucieux, il connaît la valeur du travail. De son côté, son beau-frère Tobeï souhaite à tout prix devenir samouraï, il n'hésite pas à s'échapper du foyer et à mentir à sa compagne Ohama. Il est moqué de tous : sa famille, le chef de son village et les samourais qu'il admire tant. Mizoguchi le présente comme un parfait idiot, aliéné par son aspiration virile. Mais les deux hommes sont aussi poussés à agir car ils sont pris dans la tourmente de leur époque qui est celle d'une féodalité imposant un ordre brutal et arbitraire.

Les ambitions mercantiles de Genjuro sont bouleversées lors de sa rencontre avec Dame Wakasa. Mizoguchi dévoile alors une nouvelle facette de la personnalité de Genjuro. Suite à une invitation chez elle, Dame Wakasa flatte le modeste potier et le traitant avec les égards qu'on concède habituellement à un véritable artiste et non à un simple potier. Genjuro s'enorgueillit, il oublie son rôle de chef de famille, se délectant des plaisirs trouvés dans l'antre de la noble. Troublé par les attributs de la féminité de la riche esthète en opposition à ceux de sa femme Miyagi, il trahit son mariage par vanité et se damne en poursuivant un amour chimérique dans lequel il s'abîme. La vision du potier est voilée par amour, il sacrifie sa famille pour une quête de la beauté : celle qu'il cherche en tant qu'artiste, mais aussi celle de Dame Wakasa. Pour Genjuro la beauté reste figée au stade du désir et de l'illusion. Genjuro est envoûté par le fantôme et ne produit plus de poteries auprès de son amante.

À Nagahama, la folle aspiration de Tobeï à devenir samouraï creuse son éloignement d'Ohama. Sa fascination pour les hommes d'armes le pousse à affirmer une virilité caricaturale. Tobeï est un parfait crétin qui pense

pouvoir s'extirper d'une situation qu'il subit, en devenant lui-même une figure d'autorité. Grâce à ses mensonges, il réussit à acheter les attributs qui lui manquaient, une armure et une épée, favorisant son enrôlement. Il parvient à devenir samouraï en mentant sur ses succès guerriers. Il tue celui qui avait pris la tête de l'opposant et s'en attribue les mérites. Même si personne ne le croit, le simple doute lui permet de trouver sa place au sein de l'armée. Il pense prendre pour la première fois le contrôle de sa vie. Après avoir admiré les cavaliers, Tobeï accède à leur statut et Mizoguchi le filme en hauteur sur son destrier. Fier d'être parvenu à un rang tant désiré, il étale vaniteusement sa nouvelle situation. Par hasard, il retrouve Ohama dans un bordel alors qu'il se pavane costumé en héros et elle vêtue et maquillée pour plaire aux clients. Elle a été obligée de se prostituer pour survivre, elle lui dit : « Ma chute est le prix de ton ascension ». Cette réalité est humiliante pour Tobeï. La dépravation de sa femme le confronte à son aveuglement. Le réalisateur sépare Tobeï et Ohama dans le cadre par des branchages marquant la rupture entre leur vie. Mizoguchi finit par les réunir après que Tobeï ait ravalé ses prétentions. La repentance les rapproche dans une étreinte. Sans jamais condamner ses personnages, Mizoguchi montre que l'âpreté du monde s'applique à chacune de leurs décisions. Les plans sont longs et permettent de comprendre la complexité des prises de décision. Le cheminement introspectif s'opère avec les mouvements de caméra qui suivent les personnages dans l'espace.

Des femmes spectrales

Alors que les hommes sont acteurs de leur destin et participent à une succession de choix qui les mènent à leur perte, les deux femmes des héros subissent leur égarement. Miyagi est abandonnée avec son fils, Genitchi, dans une séquence bouleversante où Mizoguchi sépare





en champ contre champ les protagonistes. Miyagi et Genitchi isolés peinent à suivre le rythme de la barque qui s'éloigne le long de la berge. Le travelling droite gauche les hâte et la barque sort du cadre. L'échelle du cadre se resserre jusqu'au plan rapproché sur la mère et son fils tiraillé entre l'espoir d'une vie meilleure et cette rupture dramatique, Mizoguchi fixe en un plan le destin funeste de Miyagi qui finit par se perdre dans les hautes herbes. Par la suite, Ohama est laissée pour compte après avoir mené Genjuro et Tobeï au lieu de leur perte dans une séquence bien plus cadencée. C'est une fois en ville, lors de la vente des poteries au marché que Tobeï voit passer l'armée à cheval et pousse Ohama afin de poursuivre son rêve. La quête effrénée du samouraï en devenir se transcrit dans l'enchaînement rapide de ses actions. Ohama parcourt la foule à sa recherche dans un plan de demi-ensemble qui permet d'assister à sa détresse. Elle se retrouve finalement hors de la ville, seule et désespérée où elle est attaquée, enlevée et violée en hors-champ par les hommes qui fascinent tant Tobeï.

Contrairement à ces figures d'épouses, Dame Wakasa est présentée comme un rêve inaccessible pour un homme de la condition de Genjuro. Ses atouts comme l'intérêt qu'elle lui porte agissent comme des attractions irrésistibles. Mizoguchi la présente comme l'exact opposé de l'humble Miyagi, interprétée par Kinuyo Tanaka la plus renommée des deux actrices. Dame Wakasa est riche et indépendante, ses vêtements et son maquillage sont soignés. Elle possède tout ce à quoi le potier aspire et concrétise un fantasme absolu. À ses côtés Genjuro perd la raison et dévoile les pires aspects de sa personnalité, entre orgueil et narcissisme. Telle Eve dans le jardin d'Eden, elle détourne Genjuro de ses premières ambitions. Elle danse son amour à Genjuro dès la première invitation qu'elle lui fait chez elle. Sur un air de biwa, elle lui chante : « La plus belle des soies choisies se fane... et se détruit

comme ferait ma vie Ô bien aimé si tu m'avais trompé ».

Une fois Genjuro libéré de l'esprit de Dame Wakasa, il revient au village pour se repentir auprès de sa femme et son fils. Mizoguchi met en scène un plan séquence qui nous permet d'assister à son désir de repentance, mais il est déjà trop tard. Mizoguchi filme le désir de repentance et son impossibilité dans la même scène. Genjuro fait le tour de sa maison dans la pénombre. Après un rapide tour des lieux, une musique fait apparaître Miyagi autour d'un foyer. Il se profile alors une résolution heureuse, un retour à la situation initiale idéalisée par Genjuro. Ohama lui offre du saké et de quoi manger et par ce geste, elle excuse l'égarement de son mari. Le plan séquence se termine alors que le jour se lève et dévoile la vétusté de la pièce par les rayons lumineux qui traversent les fenêtres et les portes abîmées. La maison est en réalité un véritable taudis et la présence de Miyagi n'est qu'une illusion. Elle est apparue à Genjuro comme un spectre. Le chant de Dame Wakasa était prémonitoire : suite à la tromperie du potier, sa femme s'en est allée.

La traversée du « royaume des ombres »

Le point de bascule vers le fantastique intervient au moment de la traversée du lac Biwa. Genjuro a réussi à sauver ses poteries et la famille cherche à échapper à la guerre. Des influences expressionnistes resurgissent et Mizoguchi présente l'introspection de ses personnages en jouant sur des jeux d'ombre et de lumière. Comme Charon traverse le Styx, le lac Biwa est la porte d'entrée des enfers pour l'ensemble de la famille. Dans un profond brouillard, les silhouettes peinent à se distinguer sur la barque que guide Ohama en chantant. Sa voix résonne déjà comme celle d'un spectre dans cette atmosphère lugubre. La famille fait la projection de ses rêves et se croit enfin en sécurité. Les deux hommes dévoilent leurs



envies sur le lac opaque et scintillant. Le film prend alors un tournant surnaturel, de l'ordre de la fantasmagorie. Une barque entre dans le champ sous une épaisse brume et la famille croit voir un fantôme. Le pêcheur apparaît comme une figure prophétique et va sceller leur destin. Il est une présence fantomatique, fait planer la mort sur eux et le poids d'une menace sur leurs biens et les femmes. Ces dernières ne sont pas dans le cadre lors de cette discussion, mais apparaissent au plan suivant, marquant un peu plus le dédoublement vis-à-vis du parcours de leur mari. La lumière précise leur présence dans la brume et les hommes sont plongés dans la pénombre. Le plan annonce la dissolution imminente de la famille. Mizoguchi convoque les spectres des contes d'Ueda Akinari. Le caractère fantastique de la séquence agit certes comme un opérateur repérant les transitions entre des niveaux instables et glissants de la réalité, mais il est

aussi un décrypteur, traducteurs des déterminations inconscientes des personnages, une zone où elles sont libérées.

Les Contes de la lune vague après la pluie mettent en lumière de nombreuses dualités : réalisme et fantastique, féminin et masculin, esprit de famille et détermination individuelle... La mise en scène de Mizoguchi donne aux trajectoires de ses personnages une résolution doublement sublime et tragique. En racontant la déchéance de ses héros, la quête effrénée d'élévation sociale comme une poursuite égoïste, menant au mensonge et à la trahison, il restitue la pleine humanité de leur errements dans un contexte belliqueux. Il détourne le conte pour finalement faire le portrait d'anti-héros dont la route est pavée d'une succession de mauvaises décisions. Les personnages masculins passent tous deux par la repentance, prennent conscience de la vanité de leurs ambitions. Sans adopter un regard moralisateur sur les agissements de ses protagonistes, la séquence de fin explicite un retour impossible à la situation initiale d'une famille unie autour de son foyer. Face à la force des contraintes qui pèsent, c'est avec l'âme dévastée que les personnages de Mizoguchi doivent encore trouver celle de vivre en se demandant sans pouvoir répondre ce que peut bien signifier être un homme. *Les Contes de la lune vague après la pluie* possèdent eux la force d'une des plus hautes manifestations de l'art.



7 Tel Aviv on Fire

Sameh Zoabi



Fiche Technique

Genre : Comédie
Pays : Israël, Belgique, France, Luxembourg
Année de production : 2018
Réalisation : Sameh Zoabi
Scénario : Sameh Zoabi, Dan Kleinman
Photographie : Laurent Brunet
Montage : Catherine Schwartz
Son : Alain Sironval
Décor : Chistina Schaffer, Bashar Hassuneh
Costumes : Magdalena Labuz
Musique : André Dziejuk
Producteur.ice : Miléna Pylo, Gilles Sacuto
Production : TS Productions, Samsa Film, Lama Films, Artémis Productions
Distribution (France) : Haut et Court
Durée : 1h41
Date de sortie française : 3 avril 2019

Interprètes

Kais Nashef (Salam)
Lubna Azabal (Tala)
Yaniv Biton (Assi)
Nadim Sawalha (Bassam)
Maisa Abd Elhadi (Mariam)

Récompenses (liste non exhaustive)

- Mostra de Venise 2018 : Prix Orizzonti du Meilleur acteur
- Festival International de Haïfa 2018 : Meilleur film, Meilleur scénario

Nominations (liste non exhaustive)

- Mostra de Venise 2018 : Prix Orizzonti du Meilleur scénario
- Festival International du Film de Toronto 2018 (catégorie « découverte »)

Sameh Zoabi

Sameh Zoabi, est né et a grandi à Iksal, un village palestinien situé près de la ville de Nazareth. Diplômé de l'Université de Tel Aviv, il y obtient un double diplôme en études cinématographiques et littérature anglaise. En 2000, Zoabi a reçu la *Fullbright Fellowship* afin de pouvoir poursuivre ses études en réalisation cinématographique à l'École des Arts de l'Université de Columbia. Zoabi a aussi été accueilli par de prestigieuses résidences, notamment la Cinéfondation du Festival de Cannes, mais aussi le Laboratoire des scénaristes du Festival de Sundance. Le travail unique de Zoabi a été reconnu par le *Filmmaker Magazine* et il a été nommé comme l'un des « 25 prometteurs nouveaux visages du cinéma indépendant ». En outre, son travail a été présenté dans de nombreux festivals internationaux comme Cannes, Berlin, Locarno, Sundance, Karlovy Vary, Palm Springs, Dubaï et le New York Film Festival. Parmi ses travaux notables, Zoabi a réalisé le court-métrage *Be Quiet* (2005) pour

lequel il a reçu le troisième prix au Festival de Cannes – Sélection Cinéfondation. Son premier long-métrage, *Téléphone arabe* (2010), a remporté plusieurs prix. *Téléphone arabe* est sorti au cinéma en France en juillet 2012. *Tel Aviv on Fire* fut présenté en première mondiale lors de la Mostra de Venise en 2018 dans la section Orizzonti.

Synopsis

Salam, 30 ans est palestinien et vit à Jérusalem. Célibataire, il aimerait reconquérir son ex-petite amie, Mariam, qui le tient en piètre estime. Assistant sur le tournage d'un feuilleton arabe à grand succès intitulé *Tel Aviv on Fire*, il doit franchir tous les matins un check-point pour se rendre à Ramallah en Cisjordanie.

Dans la série – dont l'action se situe en 1967 à la veille de la Guerre des Six Jours –, une vedette du cinéma français interprète une espionne palestinienne mandatée par son

amant, un cadre du renseignement palestinien, pour dérober par tous les moyens, y compris ceux de la séduction, les plans d'une offensive imminente détenus par un général israélien. Victime d'un contrôle au checkpoint qu'il traverse quotidiennement, Salam fait la connaissance d'Assi, un officier zélé de l'armée israélienne dont la femme est une inconditionnelle du programme télévisée. Alors que son travail ne consiste qu'à aider l'actrice principale à bien prononcer l'hébreu, pour se tirer d'affaire Salam prétend être scénariste de feuilleton. Mal lui en prend, car le militaire a sa petite idée sur la manière dont la série doit se terminer et va tout faire pour que Salam écrive une fin dans laquelle l'espionne palestinienne tombe amoureuse du général israélien.

Ce que peut le cinéma

Un bon film, de nombreux grands cinéastes américains de l'âge classique aimaient à le répéter, c'est d'abord et surtout une bonne histoire. Réalisateur mais aussi scénariste de plusieurs films, les siens inclus, Sameh Zoabi prend cette recommandation au pied de la lettre. Mieux, il en fait le principal motif d'un film qui suit le processus d'écriture duel et mouvementé d'un feuilleton populaire pour rappeler que l'Histoire de son pays est insoutenable de ne cesser de confronter des points de vue divergents. Mais à l'antagonisme des récits nationaux Sameh Zoabi substitue une improbable mais éclairante rivalité scénaristique. Qui écrit l'histoire ? Avec quelle finalité ? Comment le feuilleton qui rassemble de part et d'autres téléspectatrices israéliennes et palestiniennes se terminera-t-il ? Ce conflit des points de vue et des imaginaires devient la ligne de conduite d'une mise en abyme âpre et drôle. Placé à tous les carrefours du film, Salam, simple assistant de plateau bientôt promu scénariste, devient le témoin et l'acteur maladroit des tensions qui façonnent le destin inséparable des Palestiniens et des Israéliens.

Le choix périlleux de l'humour

Dans ce contexte dramatique et durable de défiance entre Israéliens et Palestiniens et l'interminable cauchemar politique dont elles résultent, le choix de l'humour, même dans une tonalité douce-amère, pouvait donner lieu à un périlleux jeu de jonglage. Si la littérature (Salma Al Khadrai, Ibrahim Touqan, Jabra Ibrahim Jabra, Ghassan Kanafani, Edward Saïd...) et la poésie palestinienne (Mahmoud Darwish, Samih Al Qaqim, Tawfiq Ziyad) conservent la marque intense du tragique et des références à l'occupation, à la résistance, à la perte et à l'exil, l'humour demeure une option avec laquelle les cinéastes palestiniens négocient. Elia Suleiman (*Chronique d'une disparition, Intervention divine, Le Temps qu'il reste, It Must Be Heaven*) en fait même un précepte voire une arme de l'art : « le rire peut faire ressortir l'intelligence du désespoir ». Comme pour son compatriote, il n'est pas pour Sameh Zoabi question de négliger le poids de la toile de fond, l'humour n'est pas un faux-fuyant ou encore un réconfort valant comme un petit arrangement avec la réalité. Il est cette aberration, cette fiction que le cinéma s'autorise pour renvoyer la réalité à son absurdité. Sameh Zoabi pousse cette intention jusqu'à la trivialité en faisant de la guerre qu'ils se livrent, du hounous et des feuilletons télévisés à l'eau de rose les seuls points de ralliement entre Palestiniens et Israéliens.

Triple agent

Le *soap opera* dont Salam devient le scénariste a pour personnage principal une espionne palestinienne prise dans la tourmente qui précède à la Guerre des Six Jours en 1967. À l'heure d'une imminente offensive israélienne, Tala / Rachel (Lubna Azabal) joue les Mata Hari auprès d'un général de Tshal (interprété par Yousef Sweid, il a un ridicule accent arabe lorsqu'il parle hébreu) afin de découvrir les plans de l'attaque qu'il prépare et aider l'armée





palestinienne à la déjouer. Éprise de son compagnon de lutte Marwan (Ashraf Farah), Tala finira-t-elle par succomber au charme de son charismatique ennemi rapproché le général Yehuda ? En miroir, il semble bien que Salam dont le prénom signifie « paix » ne soit justement pas près de la trouver et que sa position ne soit pas plus enviable que celle de Tala. Seul point mobile du film, il est lui-même pris entre plusieurs feux croisés. Devant chaque jour se rendre de Jérusalem à Ramallah sur le tournage, il est après avoir menti sur son rôle exposé au caractère orageux d'Assi (Yaniv Bitton), l'officier en chef du check-point, qui pour plaire à sa femme s'est convaincu de faire des recommandations à notre présumé scénariste sur les suites à donner au scénario de *Tel Aviv on Fire*. Du côté de la production, les financeurs du programme produit par l'oncle de Salam exigent une défense claire et sans faille de la cause palestinienne. Enfin, Salam (interprété avec un remarquable sens de la mesure par Kais Nashif) ambitionne de reconquérir le cœur de son ex-petite amie, Mariam, jeune femme indépendante et exigeante, devenue médecin. Aussi gauche que flegmatique, il cherche, sans trop savoir comment faire, à redonner un peu de normalité à son existence

mais multiplie les maladresses involontaires. À l'image du tournage fauché de *Tel Aviv on Fire*, Salam bricole comme il peut avec les aléas de la réalité, et s'y empêtrant, se retrouve comme Tala pris au piège. En tissant sans insister une proximité entre Salam et Tala dès les premières scènes du film, Sameh Zoabi suggère par étapes une indicible symétrie de leurs histoires dont l'illustration la plus repérable est que l'un et l'autre, la première dans la fiction du soap opera, le second dans ces passages répétés entre Israël et la Cisjordanie, gagnent la confiance de leurs interlocuteurs, tous deux soldats, en leur offrant des gourmandises (des pâtisseries) ou du hounous.

On ne badine pas avec l'amour

Lorsqu'il est question de faire évoluer dans le sens d'Assi le final de la série en mariant le général Yehuda à Tala / Rachel, on vérifie à la réaction de l'équipe palestinienne que l'amour est aussi un terrain politique. En effet, comment une espionne palestinienne pourrait-elle se rendre coupable de trahison en aimant son ennemi ? Quant à Yehuda, convaincu de la judéité de Tala / Rachel, il sortirait sans le savoir victorieux par amour. Cela apparaît



d'autant plus inadmissible à certains membres de l'équipe de tournage qu'ils se souviennent avoir été brutalisés par les soldats israéliens lors de leur captivité. Le contrechamp cependant, c'est-à-dire le point de vue d'Assi, est qu'il n'y a pas d'autre issue possible car la belle espionne ne peut avoir le mauvais goût de préférer au général israélien ce « terroriste » de Marwan. En plus, ce mariage aurait selon lui la saveur d'une réconciliation. Bassam (Nadim Sawalha), le doyen et oncle de Salam, compare quand à lui ce fantaisiste dénouement amoureux aux Accords d'Oslo (1994) pour en préciser le caractère illusoire. Cette union, même désirée, aurait au bout du compte la saveur d'un défaite palestinienne. Si la relation d'Assi et Salam métaphorise le conflit, les choses vont bien plus loin dans la mesure où *Tel Aviv on Fire* constitue pour chacun un mobile personnel de reconquête. L'un à la suite de l'autre se servent des circonstances feuilletonnesques pour adresser le premier à son épouse, le second à Mariam, des messages aux allures de clin d'œil qu'elles seules peuvent reconnaître. La série devient en quelque sorte le canal de leurs déclarations codées, leur plus efficace et secret agent de séduction.

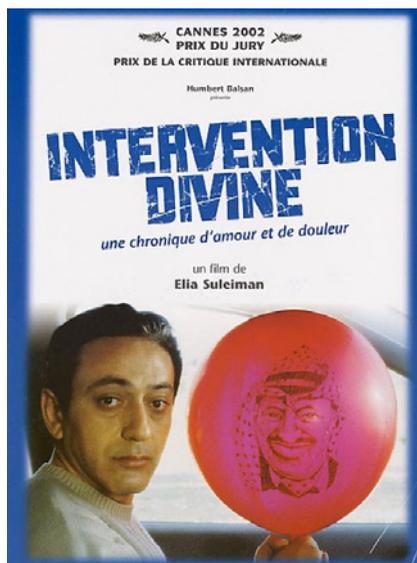
Les petites manœuvres

Le film se refuse délibérément à hystériser les aspects les plus spectaculaires du conflit. Il les neutralise sans en effacer les traces (Salam marchant le long du mur de séparation, interpellation arbitraire d'un enfant au check-point...) comme pour se donner encore une chance de jouer la mise en scène contre la noirceur insoluble de la réalité. Certains lui feront ainsi le reproche d'être formellement trop sage et de se tenir à carreaux. À l'évidence l'ouverture outrancière du film nous plongeant dans la série qui lui donne son titre (jeux d'acteur empruntés, éclairages surabondants, zooms lourds, flous artistiques...) opère un décalage avec la réalité qui contraste l'absence d'emphase des scènes inscrivant le film dans le présent. Cette marge minimale que le film se donne pour négocier avec le réel témoigne foncièrement de l'honnêteté de sa proposition : si la comédie peut avoir du sens et laisser percevoir un réel désir de réconciliation, la situation extérieure demeure elle une impasse.

8 Intervention divine

(Yadon Ilaheyya)

Elia Suleiman



Fiche Technique

Genre : Comédie

Pays : Palestine

Année de production : 2002

Réalisation, scénario : Elia Suleiman

Photographie : Marc-André Batigne

Montage : Véronique Lange

Son : Sélim Azzazi

Décor : Miguel Markin, Denis Renault

Musique : Mohamed Abdel Wahab ;
Amon Tobin, Natacha Atlas

Producteurs : Humbert Balsan, Joachim Ortmanns

Production : Ognon Pictures, Arte France Cinéma, Gimages

Distribution (France) : Pyramide Distribution

Durée : 1h32

Date de sortie française : 2 octobre 2002

Interprètes

Elia Suleiman (E.S)

Manal Khader (la femme)

George Ibrahim (Santa Clause)

Amer Daher (Auni)

Jamel Daher (Jamal)

Récompenses

• Festival de Cannes 2002 : Prix du Jury, Prix FIPRESCI

Elia Suleiman

Auteur de quatre longs métrages depuis 1996, Elia Suleiman s'est imposé comme l'un des plus importants cinéastes contemporains du Proche-orient. Palestinien, né à Nazareth en 1960 où il grandit, il vient au cinéma par étapes sans l'avoir programmé et réalise au tournant des années 90 alors qu'il réside à New York ses deux premiers courts métrages intitulés *Hommage par assassinat* et *Introduction à la fin d'un argument*, l'un et l'autre consacrés à la représentation des Arabes dans les médias et au cinéma. De retour en Israël en 1994, il est chargé de la mise en œuvre d'un département d'études cinématographiques à l'Université publique arabe de Beir Zeit. Deux ans plus tard, son premier long métrage *Chronique d'une disparition* est sélectionné à la Mostra de Venise. *Intervention divine* (2002) et *Le Temps qu'il reste* (2009) sont l'un et l'autre présentés en sélection officielle à Cannes de même qu'en 2019, encensé par la critique internationale, *It must be heaven* y sera récompensé par une mention spéciale du Jury et le Prix Fipresci. Nazareth, New York, Paris, Elia Suleiman dit ne se sentir chez lui nulle part et avoir été contraint de voyager énormément pour se faire ici ou là une place.

Chronique

Sous-titré *Chronique d'amour et de douleur*, *Intervention divine* renseigne clairement son lignage avec *Chronique d'une disparition*, le premier long métrage de l'auteur. De retour après plusieurs années passées aux États-Unis, Elia Suleiman y cherchait nonchalamment la matière d'un film qui procédait déjà par une série de tableaux discontinus et distribués en deux parties : « Nazareth, journal intime » et « Jérusalem, journal politique ». Ici, savamment répertoriés sur les murs de l'appartement du cinéaste, des post-it semblent repérer le programme néanmoins imprévisible de cette nouvelle chronique en autant de scènes-vignettes enchevêtrées. Si le sous-titre précise l'échelle intime de ce carnet de bord, le titre, *Intervention divine* dénonce avec ironie (le film se déroule dans la ville sainte de Nazareth où le cinéaste est né et a grandi) une espérance sans secours.

Masque

Ne nous ne y méprenons pas. Si les films d'Elia Suleiman se montrent économes en parole, le mutique masque affiché par l'acteur/cinéaste, lui, en dit long. À la manière de Keaton,



Suleiman fusionne le masque et le visage, agrège ce qu'il ne peut en aucun cas ôter. Le masque lui colle au visage comme l'occupation, l'injustice, le déchirement et l'incompréhension au pays. En apparence impassible, ce masque affecte une sourde ambiguïté, concentre le gel du visage et la fulgurance de la vision qui vient à lui, regard posé sur un réel aliéné mais comme dévisagé en retour par le poids inamovible de ce qui passe dans les plans fixes. Retenant une grimace rageuse qu'il ne dévoile jamais, le visage masqué et mutique d'Elia Suleiman apparaît littéralement interdit, son regard concentre ce qu'il faut d'efforts insensés pour ne pas se perdre, de décalage et d'impertinence pour conjurer le désespoir, laisse encore filtrer une accablante solitude, la sienne, et assurément celle de tout un peuple. Le masque comme insigne d'une condamnation au silence, d'une appartenance à une résistance durablement muselée par la censure ou reléguée à l'exil, greffe invisible pesant sur le visage comme le sentiment de se sentir dans son propre pays étranger à soi-même. Le masque encore comme visage d'un personnage, double muet du cinéaste, stupéfait par le spectacle de la déraison.

Humour

Un noyau de pêche jeté par la fenêtre (comme Hulot jetait l'allume-cigare par la fenêtre de la voiture de son beau-frère dans *Mon Oncle*) déclenchant l'explosion d'un char de Tsahal ; un père-noël agonisant un couteau dans la poitrine à la porte d'une chapelle de Nazareth (un comble !) ; une rue bombardée de canettes de bière ; des relations de voisinages minées par le chassé-croisé des sacs poubelles et des ballons de foot crevés ; la marche d'une séduisante passante palestinienne semant la panique à un poste de garde jusqu'à faire s'effondrer un mirador ; la même jeune femme transformée en *ninja* défiant, munie d'un bouclier en forme de Palestine, un commando des forces d'élite de l'armée israélienne, etc. Tour à tour allusifs

(dans un espace ségrégué, on se venge sur le voisin de l'oppression dont on est soi-même victime), métaphoriques (le ballon rouge – de baudruche – à l'effigie de Yasser Arafat survolant le check-point), ou purs fantômes (celui d'un duel façon western), les gags se succèdent, font leur boucle en s'approfondissant d'une scène à l'autre. Réglés selon une précision millimétrée et une ponctualité qui donne sa pulsation dissonante au quotidien, l'humour sonde l'étendue des incohérences de cette géographie où toute logique semble érodée. L'humour du clown triste Elia Suleiman est d'une drôlerie sans rire. Il tend sur une situation absurde un arc tragi-comique, pont à double sens jeté entre tendresse sans pathos et colère réprimée.

Raconter

Elia Suleiman confesse recomposer ses souvenirs et ne plus très bien voir comment interagissent dans les films sa mémoire, ses observations et les élans de l'imagination. Devenu cinéaste dans le chaos de ses années d'apprentissage, il se dit même incapable de rétablir la chronologie d'un récit autobiographique distinguant entre réalité et invention. Ainsi procède à sa manière *Intervention divine* qui fait couler les jours sur une maison de fous sans rien expliquer du passé, déroulant une suite d'actions et de gestes déconnectés jusqu'à la perte de sens. C'est par accumulation et répétition de situations anodines, aberrantes, sans ordre, que cette réalité de champ de ruines ou de terrain miné (insultes, destruction de routes, bouteilles de verre vides qu'on réserve à la police, sacs poubelles jeté chez la voisine, ballons crevés) précise sa nature, son principe actif : regarder les Palestiniens, est-ce les raconter ? Cette question le cinéaste se la pose essentiellement à lui-même comme en témoigne son regard de face, hébété, ou cette phrase plusieurs fois prononcée qui en serait le contrechamp verbal et polysémique : *je suis fou parce que je t'aime*.

Check-point lovers

Les rencontres fantasmées au check-point du personnage d'Elia Suleiman et de son amante anonyme scandent le film. Le choix du lieu importe ici de manière essentielle puisque c'est là que se joue au quotidien (d'où l'insistance du cinéaste) l'âpreté, elle bien réelle, de l'occupation et de la domination coloniale. Pour celle qui réside à Ramallah, impossible de franchir la frontière jusqu'à Jérusalem afin d'y rejoindre son fiancé. L'un et l'autre n'ont d'autres options pour se retrouver que le parking d'un check-point frontalier contrôlé par l'armée israélienne. Scènes pudiques où seuls les regards et les mains se livrent au flirt amoureux dans l'espace exigu de la voiture. La persévérance sans faille des amants double la valeur symbolique et intime de ces rencontres d'une portée plus politique. Suleiman ne laisse planer sur ce point aucune ambiguïté dans la scène où, s'apprêtant à rejoindre son amant, la séduisante jeune femme vêtue d'une robe courte retire ses lunettes de soleil aimantant dans un ralenti volontairement appuyé le regard médusé des soldats israéliens. Pur fantasme d'une revanche prise sur la force virile et habituellement disproportionnée de l'opresseur, les soldats (le visage de la jeune femme encadré dans le viseur d'un fusil d'assaut leur lance son regard) s'avèrent incapables de riposter au feu d'une féminité rebelle, désarmée - et désarmante. La beauté sidérante s'avère aussi dissuasive (transgressive) qu'un tir mitraillette et le geste confère à l'acte de résistance lorsqu'explose la tour de surveillance dominant le check-point. D'amante anonyme et opiniâtre à allégorie de la lutte en cours, le pas est franchi comme on (fait) saute(r) la ligne de séparation entre Israéliens et Palestiniens. Hypothèse de la nation (la Palestine) faite femme, d'un lien sensuel entre amour et résistance arabe qui (subtile provocation) féminise la cause. À deux reprises encore cette femme-Palestine, celle dont est ontologiquement épris le personnage d'Elia Suleiman, incarne la figure

sublimée de la lutte : la première fois lorsqu'elle confond un collaborateur palestinien au point de le laisser pétrifier d'effroi (action non-violente), la seconde, dans une scène plus significative encore (elle fut reprochée de tous bords au cinéaste) où elle neutralise dans un délirant ballet burlesque et violent les tirs d'un groupe de soldats d'élite de l'armée israélienne.

Parentés

Sur la parenté de ses films avec Keaton et Tati, le cinéaste s'est exprimé bien des fois soulignant notamment les avoir découverts l'un et l'autre après avoir tourné *Chronique d'une disparition*. D'abord frappé par le génie et sa ressemblance physique avec le premier, il reconnaît une profonde connivence d'esprit avec le second. Mais comme le précise Philippe Azoury, devant *Intervention divine* nous tâtonnons bien souvent entre l'envie de rire et celle de mordre. Si Suleiman fait comme Keaton triste mine, et qu'à l'instar de Tati son art du gag relève de l'instrument de mesure d'un quotidien dérégulé, la singularité de sa touche consiste à multiplier les fausses pistes et à distendre un lien d'ordinaire resserré entre causes et effets. Toujours différé, un simple changement de distance, d'axe ou de hauteur suffit à donner au gag l'air d'une bombe à retardement. Cette manière personnelle de *slapstick* construit dans l'écart ou par délai de la conséquence traduit avant tout l'expression du malaise d'un monde corrodé par une situation interminablement bloquée. À l'étendue du désastre, le gag oppose sa poésie féroce et celle d'un spectacle où tout est permis. Face à l'aberration durable de cette réalité conflictuelle, l'humour agit avec sa pleine intensité de scandale, et procédant par digressions libres et résolument arbitraires, réplique tout autant à l'injustice (Keaton, lui constamment victime se muait en redresseur de tort) qu'à l'amertume ressentie. La mise en forme distanciée du cauchemar oppose à l'opresseur

une autre maîtrise de l'espace et du temps qui vaut pour une autre lecture des faits. Sur ce point précis, on serait bien tenté à propos d'*Intervention divine* d'ajouter à Keaton et Tati,

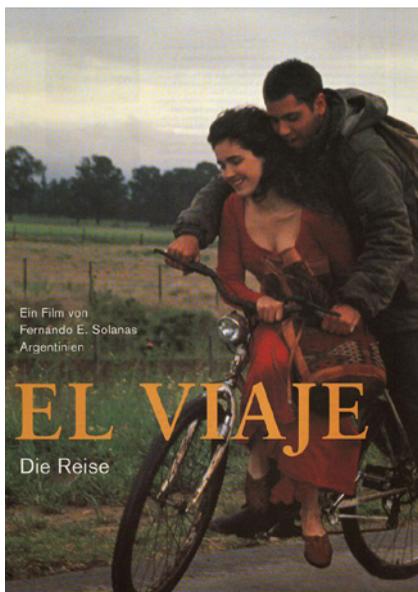
le Chaplin du *Dictateur* avec lequel Suleiman partage, outre une affaire de ballon, un art de retourner sa violence à l'envoyeur qui fortifie les valeurs esthétiques et éthiques du cinéma.



9 Le Voyage

(El Viaje)

Fernando Solanas



Fiche Technique

Genre : Drame
Pays : Argentine-France-Allemagne
Année de production : 1992
Réalisation, scénario : Fernando Solanas
Photographie : Felix Monti, Fernando Solanas
Son : Anibal Libenson
Montage : Alberto Borello, Jacqueline Meppiel
Musique : Egberto Gismonti, Astor Piazzola, Fernando Solanas
Dessins : Alberto Breccia
Production : Fernando Solanas
Durée : 2h12
Date de sortie française : 13 octobre 1993

Interprètes

Walter Quiroz (Martin)
Soledad Alfaro (Vidala)
Ricardo Bartís (Monitor)
Christina Becerra (Violeta)
Marc Berman (Nicolas)
Chiquinho Brandão (Paizinho)
Franklin Caicedo (Rower)

Carlos Carella (Tito The Hopegiver)
Ángela Correa (Janaina)
Liliana Flores (Wayta)
Juana Hidalgo (Amalia Nunca)
Justo Martínez (Faustino)
Kiko Mendive (Americo Inconcluso)
Francisco Nápoli (Raul)
Fito Páez (Pablo)

Récompenses

• Festival de Cannes 1992 : Grand prix de la commission supérieure technique

Synopsis

Martin, lycéen, vit avec sa mère et un beau-père qu'il déteste à Ushuaia, en Terre de feu, archipel désertique et glacé à l'extrême sud de l'Argentine. Dans cette vision dystopique du continent sud-américain, environnement et société sont à un point avancé de délabrement écologique (prémonitoire), social et politique. Le lycée d'Ushuaia est ainsi un bâtiment ouvert au vent et à la neige, dirigé par des badernes autoritaires. Tandis que la petite amie de Martin, Violeta, décide d'avorter sans lui en avoir parlé, son meilleur ami Pablo, fou de musique (Fito Páez, véritable rockeur argentin), part tenter sa chance à Buenos Aires. Martin décide à son tour de quitter le Sud pour retrouver son père, qui s'est exilé au Pérou pendant la dictature en Argentine pour devenir auteur de bandes dessinées. Il parcourt le continent à sa recherche – en bicyclette et par tous les moyens de transport sur l'eau et sur terre – et rencontre en chemin les héros des histoires de son père, symboles de l'histoire et du peuple sud-américains. Ce récit initiatique lui fait traverser le détroit de Magellan et les terres vendues au plus offrant de la Patagonie (un fait encore d'actualité), un Buenos Aires inondé devenu un vaste égoût à

ciel ouvert, une « Amérique indienne » – Bolivie, Pérou – où il découvre l'endettement de la population (portant littéralement ce poids sur son dos), enfin l'Amazonie et une mine d'or au Brésil nommée Paradis (Paraiso) mais suintant l'esclavagisme moderne, tandis que les habitants des villes sont invités à «se serrer la ceinture» et vivent littéralement ligotés. Il part finalement au Mexique où il manque de nouveau son père, voyageur insaisissable. Sur le chemin du retour (Mexico – Ushuaia : 11585 km, dit un panneau), Martin rêve à ces retrouvailles qui n'ont pas eu lieu, et comprend que son voyage lui a apporté les réponses qu'il cherchait.

Partout où se rend Martin, spéculation, exploitation des populations pauvres ou indigènes sont de mise, propagande et télévision infiltrent le quotidien, et les discours politiques satiriques et messages publicitaires parodiques scandent le récit. Tandis que Martin chemine en fait à la rencontre de lui-même, les héros des bandes dessinées de son père et la dimension historique et mémorielle qu'ils amènent avec eux font contrepoids à cette absurdité funeste et amnésique qui semble devoir régner sans

retour. Récit de jeunesse et d'apprentissage, visions dystopiques, satire, voyage géographique et historique s'entremêlent. Original par cette construction, *El Viaje* porte la vision continentale, transfrontalière, démocratique et métissée de son auteur Fernando Solanas, imprégnée d'Histoire et de revendications pour la justice sociale, à rebours du nationalisme, d'un capitalisme inféodé aux Etats-Unis ou à l'Europe, d'un néo-colonialisme révisionniste et d'un racisme blanc. Le cinéaste argentin, travaillé au corps par la politique (il devient député en 1993 puis sénateur en 2013) avait été le réalisateur clandestin, en 1968, de *L'Heure des brasiers*, vaste film militant démontrant l'origine et la nécessité d'un embrasement révolutionnaire en Amérique latine. Mais avec l'aventure de Martin il parle aussi (de lui ?), de façon universelle et dans un monde qu'il dépeint sans espoir, d'un optimisme paradoxal de la jeunesse lié à sa soif de connaissance et à son appétit de vivre.

Un film-mosaïque

Le film est une véritable mosaïque. Linéaire par son récit de voyage, divisé en chapitres, il ne cesse en fait de mêler les registres, les époques (le présent est vu au prisme du passé et d'un futur anticipé), la réalité et les songes, les contes ou la fiction, les images filmées et dessinées (on pourra y ajouter la fresque murale), films dans le film (émission de télévision ou images documentaires), petite et grande histoire, et propose une géographie particulièrement morcelée, étoilée aux quatre coins du continent. Chaque station ou épisode fait preuve néanmoins d'une forme d'unité par l'invention chaque fois d'un décor particulier, la présence d'un lieu, d'une thématique sous-jacente liée aux découvertes et rencontres de Martin, dont le voyage marqué par ses déplacements physiques est aussi un constant élargissement de ses représentations et de son imagination.

Les personnages eux-mêmes ont différents statuts : le héros Martin, qui ressemble peu ou prou à un garçon d'aujourd'hui et dont on peut suivre l'évolution psychologique et les pensées par la voix off, et son entourage amical ou familial, composent un film somme toute réaliste sur les aspirations à la liberté d'un adolescent, l'émancipation d'un jeune habitant d'une province reculée à travers son premier grand voyage. D'un tout autre genre sont les personnages issus des bandes dessinées qui s'incarnent sous nos yeux et ceux de Martin – le jeune homme reprenant à son compte le talent de son père à (se) raconter des histoires – représentants de différents aspects du peuple et de l'Histoire: Americo Inconcluso « l'inventeur de chemins » (on peut entendre dans ce surnom un programme pour le film et pour son auteur), caribéen descendant d'esclaves ; Alguien Boga le Chilien échappé de la dictature de Pinochet ; Tito le joueur de bombo qui identifie les battements du tambour dans les manifestations à ceux du cœur du peuple (l'évocation de la reconquête de Buenos Aires en 1807 après l'invasion anglaise, prélude à l'indépendance). Apprenti écrivain, Martin rêve autant qu'il vit : ainsi il découvre que les voyages sont faits de rencontres et d'amours éphémères avec la jeune indienne qu'il rencontre à Cuzco, mais il poursuit également de loin en loin une figure allégorique, jeune femme muette dont on ne sait si elle symbolise son désir, sa muse ou bien l'Amérique latine. D'autres personnages encore appartiennent à la satire : hommes politiques ridicules et malfaisants, personnages fantoques de la télévision – ce sont le principal du lycée, Garrido, le président Rana (Grenouille, caricature du président Carlos Menem), ou les membres de l'Organisation des Pays Agenouillés et le président des Etats-Unis Mr Wolf (Leloup), évidente référence aux rapports de soumission des pays latino-américains à l'ogre du nord.





Le son comme facteur d'étrangeté

À tous ces registres et personnages sont associés des images et des sons dans une composition faite de contrastes, de heurts et de mélanges. Dès la première partie au lycée, outre l'étrangeté du décor, le travail du son apparaît comme un aspect particulièrement saillant de la mise en scène. Le film est un très bon exemple de la façon dont le son soutient et influence la perception au cinéma, faisant osciller ici le film entre réalisme et étrangeté, conte ou comédie : post-synchronisation du son et des dialogues provoquant parfois un sentiment d'irréalité et augmentant la satire (on remarquera le réalisme élastique des dialogues : de la proximité avec la voix-off de Martin aux rires et commentaires indistincts des élèves du lycée, des discussions amicales et familiales au chant d'opéra entonné par le proviseur...), gags sonores (la mouche), haut parleurs crachotants et postes de télévision (« texture sonore » des outils de propagande), hélicoptères suggérant une étroite surveillance, fictive « Guerre du bruit », mais aussi chaudes paroles contant par la voix du père les épisodes historiques, chants et musique émanant parfois directement du monde filmé et repris, transformés, réarrangés sur la bande sonore (la chanson écrite par Martin et composée par Pablo, le son du bombo et les cris du peuple)... La bande sonore est elle-même une grande mosaïque dans le film – bien plus que la couleur par exemple, désaturée pour figurer un monde globalement éteint (à l'exception des dessins ou de la tache rouge de la robe de la jeune fille allégorique).

L'art et la satire

C'est cette rencontre qui confère au film sa valeur de conte. Le film est saturé de trouvailles presque impossibles à toutes relever, de détails à la fois inquiétants et comiques. La satire en offre le plus d'exemples : portraits de personnages historiques argentins tombant

les uns après les autres dans le lycée, image surréaliste d'une statue de pacotille s'envolant dans la tempête, cercueils flottants (pensons aux disparus des dictatures argentine et chilienne), palmes dont se trouve chaussé le président Grenouille, retour du sempiternel même épisode de série TV à travers le continent, exaltant visiblement la richesse par le pétrole (et qui finit par virer à la catastrophe)... Il peut sembler ainsi dispenser un désenchantement lugubre, impuissant, mais il fait preuve avant tout d'une ambition totalisante, dont sa tonalité didactique assumée – un mode de récit plutôt peu exploité au cinéma – se fait le relais. Fernando Solanas met « tout » dans son film, à la façon dont son personnage au seuil de l'âge adulte et des grandes décisions voudrait tout connaître, tout étudier. Nul doute que le cinéaste ait mis beaucoup de lui-même dans les aspirations artistiques du jeune homme, sa passion à explorer le continent et rencontrer des populations subissant diverses formes d'oppression. Solanas invite de grands artistes à l'intérieur de son film, comme Astor Piazzola, figure incontournable du tango argentin moderne (le morceau « El Viaje » scande le film), ou l'auteur de bandes dessinées Alberto Breccia, invitation à découvrir son œuvre (ancien ouvrier, engagé contre la dictature, il est l'un des grands représentants d'une bande dessinée avant-gardiste en Argentine, connu notamment pour son adaptation de *L'Eternaute*, autre univers dystopique). Avec le personnage de Pablo, l'ami rockeur admiré de Martin, ou le modèle quasi fantasmé de ce père passionné tout à la fois de géologie, de dessin et d'histoire, il montre des artistes, débutants ou confirmés, tissant des liens profonds avec le monde qui les entoure. L'art est la source des possibles (réenchantements du monde). Tient-il encore le flambeau, en 1992, des brasiers révolutionnaires éteints, à l'heure d'un effondrement des idéaux de la génération de Solanas ?

10 Où est la maison de mon ami ?

Abbas Kiarostami



Fiche Technique

Genre : Récit initiatique
Pays : Iran
Année de production : 1987
Réalisation : Abbas Kiarostami
Photographie : Farhad Saba
Montage : Abbas Kiarostami
Musique : Hossein Allah Hassin Madjid
Producteur : Ali Reza Zarrin
Production : Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (Téhéran)
Distribution : MK2
Durée : 1h25
Date de sortie française : 21 mars 1990

Interprètes

Babak Ahmadpoor (Mohamad)
Ahmad Ahmapoor (Ahmad)
Khadabareh Difâhou (Professeur - Mouhalem)
Iran Irtâri (Mader1)
Aiat Insaari Hadr (Mader 2)
Saadit Tahouidi (Berzan Amsoui)
Bilân Mouafi (Ali - Bessar Amsoui)
Ali Jamali (Doustre Baderzizr)
Aziz Babâmi (Khaouaj - cafetier)
Nadr Khallami (Rali Khardad - forgeron)

Récompenses

- Festival du Film Fajr 1987 : Médaille d'Or
- Festival de Cannes 1989 : Prix C.I.C.A.E. (Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai)
- Festival international du film de Locarno 1989 : Léopard de bronze, Prix de la Critique Internationale et Prix C.I.C.A.E.

Abbas Kiarostami

En 1987, Kiarostami n'est pas encore connu hors des frontières de l'Iran (c'est ce film, projeté aux 3 Continents, qui lui ouvrira la voie d'une reconnaissance internationale) mais il a réalisé déjà de nombreux courts et longs métrages au sein de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents (Kanoon), où il tourne avec et pour les enfants : son expérience des jeunes acteurs est donc très grande. Avec la trilogie de Koker, dont *Où est la maison de mon ami ?* est le premier volet, il entame un tournant de son œuvre, où il reprend de nombreux motifs de ses films précédents et ouvre une voie réflexive à son cinéma : *Et la vie continue* (1991) est tourné juste après un tremblement de terre qui a détruit le village de Koker (un père et son fils partent à la recherche du jeune héros de *Où est la maison de mon ami ?* et croisent certains acteurs du film), tandis qu'*Au travers des oliviers* (1994) se passe pendant le tournage – reconstitué – de *Et la vie continue* (et c'est finalement ce film qui réserve l'apparition

des frères Babak et Ahmad Ahmadpour, les interprètes de Ahmad et Nématzadé devenus adolescents). Ce dernier film est aussi le premier de Kiarostami produit hors de la société de production Kanoon.

Les jeunes héros kiarostamiens sont tout entiers tendus vers un but (assister à un match de foot dans *Le Passager*, obtenir le prêt d'un costume dans *Le Costume de mariage*, faire avouer son amour à une jeune femme dans *Au travers des oliviers*...). En chemin ils rencontrent l'expérience dans ce qu'elle a d'indicible : le cinéma est un moyen de la figurer, d'en faire sentir le souffle, d'approcher le mystère plutôt que de l'énoncer. Qui saurait formuler avec exactitude ce que signifie, dans *Où est la maison de mon ami ?*, le vent qui pénètre dans la pièce pendant que Ahmad fait ses devoirs, ou la petite fleur oubliée dans le cahier rendu à son camarade, dernier plan du film ? Mais rien n'empêche de s'y essayer – car rien ne saurait non plus entamer sa sublime simplicité.

Synopsis

Derrière ce titre enfantin et infiniment doux se cache l'un des plus beaux et âpres contes du cinéma moderne. Ahmad, jeune écolier, voit le maître gronder son camarade Nématzadé, qui n'a pas fait ses devoirs sur son cahier. S'il recommence, il sera renvoyé. De retour chez lui, Ahmad se rend compte qu'il a emporté par mégarde le cahier de Nématzadé. Alors que sa mère demeure sourde à son angoisse à propos de ce cahier en trop et du renvoi qui attend son camarade, il décide d'aller le rendre à son ami, dont il sait seulement qu'il n'habite pas à Koker comme lui, mais à Pochté, village voisin. Après de nombreuses péripéties et fausses pistes qui le font retourner plusieurs fois sur ses pas et veiller jusqu'à la nuit, un vieux menuisier, fabricant de portes et de fenêtres, l'aide à trouver la maison de son ami. Mais Ahmad prend peur et n'ose pas frapper. Il rentre chez lui et fait ses devoirs. Le lendemain, alors que Nématzadé attend la sentence du maître, il est sauvé in extremis par l'arrivée d'Ahmad qui lui rapporte son cahier, devoirs faits.

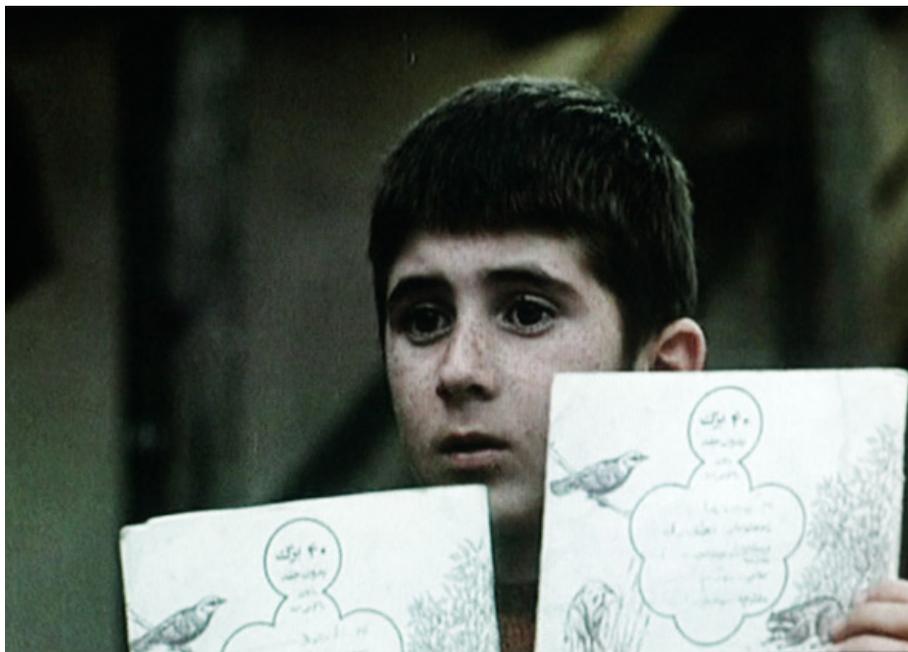
Trajet physique et symbolique

Tourné avec les habitants de la région de Koker (pas tous nécessairement dans leur propre rôle, Kiarostami procédant souvent par légers déplacements et permutant volontiers ce qu'au cinéma on appelle vrai ou faux), ce qui lui donne une coloration documentaire, d'un réalisme apparent captant à merveille la vie d'un village reculé et les impressions de l'enfance, *Où est la maison de mon ami ?* s'inspire directement d'un poème de Sohrab Sepehri, grand poète iranien contemporain de Kiarostami, auquel il emprunte son titre, ce qui met sur la piste d'un film avant tout poétique et symbolique. Mais les symboles sont, chez Kiarostami, des présences réelles. Et c'est en s'enfonçant dans les piétinements et replis concrets d'une action déployée à hauteur d'enfant, que le film se gonfle de mystère.

Le film joue beaucoup de la répétition, du retour de certains types de plans : des plans d'ensemble où Ahmad est un trait, une silhouette courant dans un paysage, avec une nette dimension graphique, quasi abstraite (le chemin en zig-zag, fabriqué pour le film), des plans larges où Ahmad se trouve aux prises directes avec son environnement (sa maison où il doit rendre mille services à sa mère et sa grand-mère, le village de Pochté qu'il explore malgré lui), et des plans rapprochés de son visage, trahissant son inquiétude. Peu ou pas de valeurs moyennes: on est toujours très près d'Ahmad, de ses émotions et de son regard, ou plus loin, observant non sans une once de cruauté sa petitesse dans le monde, sa silhouette hésitante ou volontaire renvoyée de loin en loin, sa course à l'assaut des collines. L'action s'enlise (la discussion inepte des vieux sur l'éducation pendant qu'Ahmad va chercher des cigarettes, la lenteur intolérable du vieux menuisier), est parsemée de fausses pistes (le pantalon qui sèche, le petit garçon dont le visage demeure caché) qui sont un véritable jeu de malice avec le spectateur.

Le trajet physique – collines, route en zig zag, ruelles, cours et étages du village, véritable labyrinthe – se double d'un passage du jour à la nuit, qui fait basculer le film : la rencontre du menuisier, les fenêtres et leurs vitraux qui transforment la rue en merveilleux décor nocturne, le chien hors champ qui effraie l'enfant, le vent qui se lève... Le récit, mélange d'actions étirées, de répétitions et d'ellipses décisives (on ne voit ni la substitution du cahier, ni la nuit tomber, ni Ahmad décider de recopier les devoirs pour son camarade), s'avère très construit et forme une boucle. Il s'ouvre et se ferme en salle de classe, mais plus précisément les plans du générique d'ouverture sont sur la porte de la classe, mal fermée et qui bat (tandis que l'instituteur ferme la fenêtre en arrivant), renvoyant aux portes qu'on fabrique et dont on parle dans le film, mais aussi à cette porte à laquelle Ahmad finalement ne frappera pas,





et enfin à cette autre qui s'ouvre toute seule chez lui, donnant sur la nuit noire et laissant s'engouffrer un vent mystérieux. Au dernier plan, c'est la petite fleur qui fait signe, entre réminiscence, expérience et oubli. Au cours de cette nuit magique, il y a donc bien un trajet symbolique – des portes fermées, ouvertes, entrouvertes, des fenêtres éclairées – mais où mène-t-il ?

Tournant de l'âge et initiation

Le visage aux joues rebondies et aux taches de rousseur, la petite voix, le regard souvent levé d'Ahmad sont au cœur du film – on pourrait dire le cœur du film. Enfants et adultes s'opposent dans le film, pas tant de façon directe (aucune confrontation ou rébellion), mais comme s'ils n'étaient pas de la même étoffe. Les adultes ordonnent, les enfants obéissent. Mais ils sont terrorisés ou en pleurs devant les remontrances incessantes du maître d'école, véritable litanie de reproches et d'interrogations véhémentes. Surtout, ils ne sont pas écoutés. Alors que les paroles des enfants semblent n'arriver aux oreilles des adultes que sous la forme d'insignifiants bavardages, les discours des adultes prétendant éduquer les enfants sont sévères, souvent injustes et, pour le coup, parfaitement arbitraires (comme ce grand-père qui demande à Ahmad d'acheter des cigarettes alors qu'il en a déjà sur lui). Les adultes semblent très loin de ce que vivent et ressentent réellement les enfants. À cet état qui semble généralisé fait exception le vieux menuisier: mais c'est au tour d'Ahmad de ne pas sembler comprendre ou avoir la patience de savourer tout ce que ce vieillard semble vouloir lui apporter, obtempérant par politesse et pour gagner du temps, comme lorsqu'il glisse la fleur dans son cahier. On remarquera aussi les gestes tendres de la mère d'Ahmad qui à la fin accueille son fils sans le gronder ni lui poser de questions, lui caressant simplement la tête, comme si sa disparition avait eu quelque chose d'impérieux et de nécessaire.

L'aventure d'Ahmad reste une odyssée intime, silencieuse et solitaire. Même aidé par le bienveillant menuisier, devant la porte de la maison de son ami, il renonce et s'en retourne comme si ce n'était finalement pas là l'objet de sa quête. Au cours d'une action que le film ne représente pas, Ahmad prend sur lui de recopier les devoirs sur le cahier, qu'il remettra à son ami tel un *deus ex machina* : par cette action il est doté d'une autonomie nouvelle, qui est aussi une appréhension différente du monde adulte. La solution simple des devoirs recopiés est le fruit d'un apprentissage. À travers elle Ahmad répond à la fois à son élan solidaire et à la loi inflexible imposée en classe, qu'il comprend tout à coup comme une simple règle du jeu, dont il partage enfin la maîtrise (la maîtrise, justement, du symbolique). Voilà des adultes finalement facilement trompés – au même titre que lui devant certaines apparences au cours du film. L'espace d'un instant, sans s'être départi jamais de son humilité et de sa gentillesse, il est devenu un petit dieu bon et puissant.

Ce terme effectif du récit d'apprentissage, tournant psychique de l'âge, n'est pourtant pas l'image qu'on emporte avec soi. Alors que le but de son périple semblait tout pour Ahmad, la fleur oubliée est une trace de toutes ses peurs et des mystères rencontrés, de son itinéraire compliqué jusqu'à ce seuil qu'il s'est lui-même refusé à franchir, comme d'un voyage désormais inscrit quelque part en lui, celui-là délié de tout accomplissement. De la même façon, le film s'inscrit chez le spectateur comme un poème dont il ne fera jamais le tour.

THÉMATIQUES DES ÉDITIONS PRÉCÉDENTES

Depuis 2010, la sélection Jeune Public constitue une entrée thématique de la programmation néanmoins ouverte à tous les spectateurs du festival.

Ce choix de films est d'abord pensé pour un public de collégiens et lycéens.*

41^e édition / 2019

LE LIVRE NOIR DU CINÉMA AMÉRICAIN

40^e édition / 2018

DES FRONTIÈRES ET DES HOMMES

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 maternelle et primaire 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 **Contes de cinéma** 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
- > Éducation à l'image
- > Ressources pédagogiques

Le livret pédagogique 2020

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire général : Guillaume Descamps

Coordinatrice Pôle Publics et Médiation : Hélène Loiseleux

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

Graphisme : LESBEAUXJOURS ©

Photographies : © dr

1^{ère} de couverture : *Parasite* de Bong Joon-ho

4^{ème} de couverture : *L'Été de kikujiro* de Takeshi Kitano

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 le Damier, fondation du groupe Brémond.

www.3continents.com





www.3continents.com