

43'



FESTIVAL des 3 CONTINENTS

Afrique • Amérique latine • Asie
LE CINÉMA AUTREMENT

Une place sur Terre

LIVRET PÉDAGOGIQUE 2021

Le livret pédagogique a été réalisé avec le soutien du Damier, fondation du groupe Brémont. 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 **Une place sur Terre** et de proposer sur une sélection de films du 43^e Festival des 3 Continents, pistes de travail, documents iconographiques, entretiens, rebonds vers d'autres champs artistiques... Il constitue un support accompagnant les enseignants et nos partenaires pédagogiques dans leur travail avec les élèves et les publics. Une version électronique est téléchargeable sur le site.

www.3continents.com

Coordination et liaison : Hélène Loiseleux et Aurélie Chatelard

Une place sur Terre

p. 04	Édito Jérôme Baron
p. 06	1 ALAMAR de Pedro GONZÁLEZ-RUBIO par Joachim Lepastier conseillé à partir de la 6^e
p. 14	2 LES BÊTES DU SUD SAUVAGE de Benh ZEITLIN par Florence Maillard conseillé à partir de la 5^e
p. 20	3 LA COMPLAINTÉ DU SENTIER de Satyajit RAY par Florence Maillard conseillé à partir de la 5^e
p. 28	4 ET LA VIE CONTINUE d'Abbas Kiarostami par Joachim Lepastier conseillé à partir de la 3^e
p. 34	5 UN ÉTÉ CHEZ GRAND-PÈRE de HOU Hsiao-Hsien par Florence Maillard conseillé à partir de la 5^e
p. 42	6 KASABA de Nuri Bilge CEYLAN par Joachim Lepastier conseillé à partir de la 3^e
p. 50	7 LESSONS FROM A CALF de Hirokazu KORE-EDA par Florence Maillard conseillé à partir de la 6^e
p. 56	8 LA VIE SUR TERRE d'Abderrahmane Sissako par Joachim Lepastier conseillé à partir de la 3^e
p. 63	POUR ALLER PLUS LOIN

Un place sur Terre



En 1954, l'écrivain, poète et conteur, Miguel Torga prononçait au Brésil une conférence intitulée *Le local, c'est l'universel moins les murs*. Depuis cet aphorisme, Torga, attaché à la spécificité culturelle du Portugal, à sa langue et à sa région natale, le Trás-Os-Montes, transcende le localisme pour penser l'identité, l'héritage, le paysage, des gestes. Ils sont pour lui comme ailleurs sur Terre, les miroirs d'une réalité physique, morale, sociale et imaginaire, les fondements d'une culture où s'origine pour chaque être une conscientisation de lui-même, une possible valeur d'échange, de partage d'expériences. La vision de Torga saisit les limites apparentes du quotidien (manger, travailler, côtoyer) et ce cadre de particularités parfois séculaires en les redisant sur un plan d'universalité irréductible : d'où qu'ils soient, les hommes mangent, travaillent, parlent, et agissent. Ils ont cela en commun bien que chaque langue, lieu, geste et inclusion puissent se donner comme une singularité pleine et entière, espace de reconnaissance et d'appartenance pour les uns, signes d'étrangeté pour les autres. Le commun (notre monde et notre condition d'homme) est ainsi renvoyé à la réalité protéiforme de la vie, des organisations sociales, des environnements géographiques, historiques et à nos manières de nous inscrire dans et d'exprimer notre rapport au monde.

En intitulant ce programme *Une place sur Terre* sans doute avons-nous eu la tentation de prendre la formule Torga au pied de la lettre et de surseoir aux vitesses toujours accélérées de la massification planétaire pour regarder les choses dans les temps que forgent le cinéma, ceux qu'il invente pour rendre notre monde à ses mesures et les êtres à leur présence, voilà assurément à quoi tient notre geste.

Après de longs mois de cloisonnement, il y a certes un paradoxe à vouloir faire tomber les murs depuis une salle de cinéma. Nous sommes cependant portés par la conviction d'y faire advenir une carte dont l'amplitude spatiale et temporelle serait comme une résistance à l'obturation subie de nos regards. Le propre de l'art est encore d'ouvrir la voie vers quelques possibles et nous saisissons cette occasion pour rappeler qu'à l'endroit de notre désir de cinéma sommeille une appétence sans doute inconsciente de cartographe, un goût pour une géographie intuitive, sensible et vivante convoquant affects et pensées. Parmi les innombrables voyages immobiles auxquels les films nous invitent, le cinéma propose un nouage d'un genre très particulier entre l'ici (c'est toujours autre part) et un ailleurs (désormais à portée d'écran). Devant nous, le film se déroule au présent déposant sans même qu'on y pense souvenirs et questions.

Le parcours subjectif que tracent les films de ce programme est sous-tendu par une certaine communauté de motifs, de signes, d'esprit parfois bien que les films se distinguent les uns des autres par la variété de leurs intentions esthétiques. Aussi certainement que nous ne choisissons ni le lieu ni notre heure de naissance, ces films, c'est dans l'ordre des choses, s'ignorent autant que les vies qu'ils éclairent. Pourtant entre ces points de la carte, des coïncidences, des rimes et des échos, une ligne imaginaire dessinant des affinités, reliant comme un invisible trait d'union, des lieux, des personnages, des gestes, leurs inquiétudes et leurs désirs. Des États-Unis au Mexique, du Mali à la Turquie et passant par l'Inde jusqu'à Taïwan et le Japon, des enfants (souvent au centre), des adultes autour, ou bien l'inverse, des animaux (tortues de toutes tailles, des vaches parfois maigres, un veau égaré, des chèvres, des oiseaux, des espèces disparues, un poussin dont le cœur bat comme celui d'un homme, des chats, des chiens errants), des façons d'apprendre, de vivre et transmettre depuis le prisme tour à tour englobant de la communauté villageoise, un certain rapport au temps, à une terre nourricière et une succession de postures (marcher, courir, attendre, jouer, raconter, rêver).

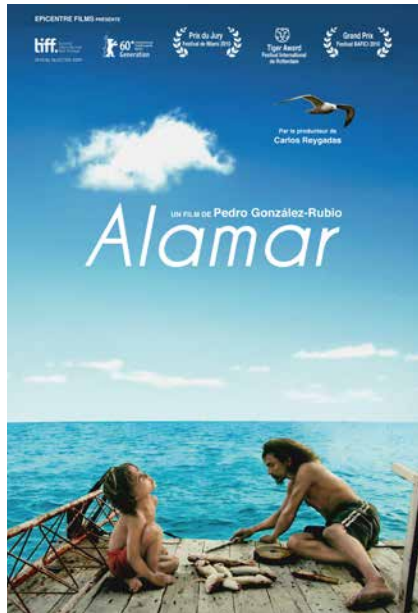
Si les films valent pour eux-mêmes, nous voulons croire que depuis l'endroit où ils se trouvent, leurs personnages, levant la tête vers le ciel, pourraient observer sans le savoir le même astre, rassuré par sa présence, ainsi lier entre eux par un même sol et un même ciel. Cet insoupçonné communion de mouvements, de regards et d'attentes nous a presque pris par surprise. Et si elle n'allège aucunement la légitimité bien actuelle de nos préoccupations (dont l'urgence environnementale et la difficulté de nos sociétés à combattre et juguler politiquement l'injustice économique, climatique et leurs conséquences délétères), il émane de ces films comme un chant qui redonne à notre présence sur Terre sa pleine vibration poétique. À chacun sa langue, son cinéma, pour donner à voir et à entendre les rumeurs d'un monde qui est essentiellement le nôtre.

Jérôme Baron
Directeur artistique du festival

1

Alamar

Pedro GONZÁLEZ-RUBIO



Lien utile

• https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/alar-de-pedro-gonzalezrubio_297834

Fiche technique

Genre : Fiction

Pays : Mexique

Année de production : 2009

Réalisation, scénario, montage :

Pedro González-Rubio

Direction artistique : Mariela Ripodas

Photographie : Pedro González-Rubio,
David Torres, Alexis Zabé

Son : Manuel Carranza

Musique : Diego Benlliure, Uriel Esquenazi

Producteurs : Pedro González -Rubio,
Jaime Romandía

Production : Mantarraya Producciones,
Xcalakarma

Distribution (France) : Epicentre Films

Durée : 1h13

Date de sortie française : Décembre 2010

Conseillé à partir de la 6^e

Interprètes

Jorge Machado (Jorge)

Roberta Palombini (Roberta)

Natan Machado Palombini (Natan)

Nestor Marín (Matraca)

Garza Silvestre (Blanquita)

Récompenses

- Festival International de Rotterdam 2010 : Tiger Award
- Festival International de San Francisco 2010 : Prix des Nouveaux Réalisateurs
- Festival International de Nara au Japon 2010 : Golden Shika Award
- Festival de Miami 2010 : Grand Prix du jury

Pedro González-Rubio

Né à Bruxelles en 1976, Pedro González-Rubio est le petit-fils du cinéaste mexicain Servando González (1923-2008). Sa jeunesse est marquée par de nombreux voyages. Il s'initie à l'audiovisuel à l'âge de seize ans alors qu'il habite New Delhi. Il étudie ensuite les Sciences de la Communication à Mexico, puis le cinéma à la London Film School. En 2005, il réalise avec Carlos Armella son premier long métrage documentaire, *Toro Negro*, sur le quotidien d'un jeune torero du Yucatan. Ce film lui vaut ses premières récompenses (Prix Horizontes au Festival International de San Sebastian, Prix Coral du meilleur documentaire au Festival du cinéma latino américain de la Havane). Il est ensuite convié à réaliser le making-of de *Babel* (2006, production américano-mexicaine) par Alejandro González Iñárritu, réalisateur de ce film. En 2006, il signe la photo du documentaire *Nacido Sin* (*Born Without*), un reportage sur un comédien et joueur d'harmonica handicapé, José Flores, écrit, produit et dirigé par Eva Norvind dont ce fut le dernier film. Sans doute une expérience enrichissante

pour le jeune cinéaste que de travailler avec elle, car elle fut ce que l'on peut appeler « un personnage ».

Synopsis

Alamar commence sur une fausse piste : le récit de la séparation des parents du jeune Natan, cinq ans. Jorge et Roberta ne sont pas parvenus à s'accorder sur leur lieu de résidence ; romaine, sa mère aime trop le monde moderne, tandis que son père mexicain – on le comprend lorsque l'on voit son île natale – ne saurait s'accommoder de la grisaille européenne. Fausse piste, pourtant, que cette explication de leur rupture et de ses conséquences. Car c'est à une toute autre aventure que le cinéaste, issu du documentaire et inspiré par ses techniques, nous invite dans cette fiction très peu mise en scène. Dès que le garçon, en vacances, débarque avec son père dans l'île où vit le grand-père, le film trouve son cap, d'une désarmante simplicité : tout y est déterminé par la singularité géographique de Banco Chincharro, un magnifique atoll de la côte caribéenne du Mexique. Cet îlot de



nature ne s'offre pas seulement en terrain de jeux au garçonnet, il est surtout la scène d'un apprentissage, d'une transmission entre trois générations.

Contexte de production

Le quatrième personnage de l'histoire est une aigrette blanche qui suit quelque temps les pêcheurs. Baptisée Blanquita par le petit garçon, elle devient le totem de ces moments partagés. Insensible aux exigences de la production, l'oiseau s'est envolé avant la fin du tournage. Pedro González-Rubio se sert de cet incident pour présager la fin de cette période suspendue.

Derrière ce film de fiction, Pedro González-Rubio laisse apparaître qu'il est toujours un documentariste. Sans être dans la dénonciation, ce film est aussi présent pour parler et montrer Banco Chinchorro, la plus grande barrière de corail du Mexique qui risque de dis-

paraître. L'association « Agir pour la planète » est d'ailleurs partenaire de ce film.

Un sanctuaire de la nature

Le père, le fils et la nature. *Alamar* peut être condensé dans cette trinité. Œuvre brève (à peine plus d'une heure) et production légère, le film se déploie à partir de principes à la fois simples et exceptionnels.

Simple parce que l'argument de départ est a priori mince (les quelques jours qu'un père et son fils, séparés, vont pouvoir passer ensemble), et que sur cette base le film invite le spectateur à partir avec lui en excursion. Exceptionnels, parce que tourné dans un lieu hors du commun : le récif corallien de Banco Chinchorro, le deuxième plus grand de la planète et sanctuaire d'une biodiversité incroyablement étendue et encore préservée. Cette localisation dépasse le statut de simple décor. Ces lagons bleu cyan, ces fonds

marins chatoyants et ces plages de sable cristallin n'ont pas qu'une valeur photographique. Ils s'inscrivent dans un écosystème en mouvement qui devient un protagoniste actif du film. Le monde d'*Alamar* est même doublement secret, d'abord parce que son accès n'est pas immédiat, ensuite parce qu'il recèle autant de splendeurs sous-marines que terrestres.

Face à la majesté d'un tel environnement, l'humain semble parfois bien peu de choses. Les personnages du film évoluent d'ailleurs dans des lieux fragiles (barque sommaire, cahute sur pilotis), comme si l'humain réalisait ainsi qu'il n'était que de passage dans ce paysage originel.

La démarche de Pedro González-Rubio, documentariste né en 1976 et signataire de six longs-métrages entre 2005 et 2018, s'inspire de ce constat. *Alamar* (le seul de ses films à avoir connu une sortie dans les salles françaises, après une riche carrière internationale en festivals) tire ainsi sa force paradoxale d'une savante dynamique entre modestie et grandeur. Modestie des moyens cinématographiques, qui sait s'effacer devant le spectacle de la nature. Mais grandeur de l'interrogation sur la place de l'humain face à un tel spectacle, notamment via le recours au plan large. D'où une croisée des chemins totalement inédite entre film de famille, poème écologique et méditation philosophique.

Même si le film parle d'une situation familiale extrêmement particulière, il est aussi une fable universelle sur la transmission, l'éveil au monde et le lien, toujours fragile et mouvant, qui nous relie à une nature immémoriale.

Œuvre d'évasion au sens premier du terme, *Alamar* tire aussi son élégance d'ouvrir sur de vastes enjeux écologiques, éducatifs et philosophiques, en prenant appui sur l'attention simple et patiente de son regard.

La famille et le monde

Les premières images d'*Alamar* font volontairement contraste avec le reste du film. Saisies à la volée à l'arrière d'une voiture, tournées la nuit en vidéo basse résolution et à gros grains, elles montrent Roberto, homme chevelu et moustachu d'une trentaine d'années, entonnant une petite comptine (« Natan, Natan, grandis petit ami ») puis s'exercer à quelques phrases en italien, en répondant à une voix de femme, hors champ. Un contrechamp rapide sur le Colisée précise que nous sommes à Rome.

Après le générique, une suite d'images fixes résume l'histoire d'un couple : une rencontre de vacances entre Roberta et Jorge. Première image : Roberta sur un site touristique. Deuxième image : Jorge dans les arbres. Troisième image : le couple allongé et enlacé sur une plage. En voix off, Jorge évoque cette « époque magique » d'une voix traînante qui trahit sa mélancolie, voire sa douleur. Puis la voix de Roberta prend le relais, précise la durée de leur relation (trois ans et demi, bien plus que la simple idylle de vacances que pourrait laisser croire les images), et évoque la naissance de Natan, comme un signe du destin : « Comme destinés l'un à l'autre, pour faire naître ce petit garçon avec cette histoire dans cette partie du monde ». Laquelle partie du monde prend l'apparence, sur les images suivantes, d'une plage originelle où règne la trinité de la femme, l'homme et l'enfant. La plénitude de ces images de bonheur n'est que de courte durée, car la fin de cette séquence évoque les difficultés relationnelles d'un tel couple, aux cultures et modes de vies opposés. Le film ne s'appesantira ensuite jamais sur les difficultés et la douleur d'une telle séparation, mais il est nécessaire de l'évoquer, comme ancrage de la relation père-fils que le film va développer par la suite. Un enfant est né d'un amour parfait, situé à un endroit très particulier de la planète. Il doit grandir ensuite, entre deux continents

(Europe et Amérique Centrale) et deux environnements si divergents (vie urbaine et vie buissonnière).

Cette introduction opère à un double niveau : l'intime et le cosmique. L'intime car ces images fixes et animées racontent finalement une histoire banale et pourraient être issues d'un smartphone (appareils qui sont devenus le réceptacle de nos mémoires visuelles et émotionnelles). Le cosmique aussi, tant cette famille conquiert d'emblée un statut presque mythologique. La naissance de l'enfant a concrétisé un bonheur, réel, vécu mais éphémère. La famille a été chassée de son propre Éden. Désormais, le jeune Natan est dépositaire de cet état de grâce.

Et si *Alamar* racontait l'histoire d'une reconnexion temporaire avec ce paradis perdu ? Une reconnexion, presque miraculeuse, mais aussi porteuse de mélancolie. Le dénouement situé dans un jardin public, et plein de tendresse entre Roberta et Natan, conclut le film sur une note plus élégiaque.

Un Robinson éducateur

Le genre d'*Alamar*, c'est celui de la robinsonnade, à savoir un récit d'aventures qui s'éloigne volontairement de la civilisation moderne. Cet éloignement est rapidement signifié dans les premières minutes du film, par les étapes du trajet entre la terre ferme et le récif corallien (réveil de l'enfant, départ, voyage en bus, puis embarquement pour la traversée). Il est frappant de constater que le film se situe ensuite, tout autant sur la terre ferme qu'en pleine mer. D'une certaine manière, le film prend au pied de la lettre l'expression « caméra embarquée ». Pedro González-Rubio rappelle que le protocole du film ultra léger (une équipe de deux personnes, lui à la caméra et le preneur de son Manuel Carranza lui permet de trouver sa place, jusque dans l'étroitesse de la barque, où père et fils s'exercent à la pêche et à la plongée. Cette légèreté économique trouve

d'emblée sa traduction cinématographique. Un plan revient souvent comme un leitmotiv. Pris depuis l'intérieur de la barque, les lignes du bateau sont accentuées par la perspective, tandis que la ligne d'horizon vacille à l'arrière-plan. Un tel plan a une valeur sensorielle. Il transmet la sensation d'un sol flottant, ferme mais jamais stable, tout en plaçant d'emblée le regard en relation directe avec les étendues de la mer et du ciel. Cette relation d'ordre cosmique s'établit entre cahots et plénitude. En dépit de son ampleur, l'immensité ne s'impose pas, car elle est toujours teintée d'un contrepoint de fragilité.

Ces remous sont autant une expression de puissance que de précarité. La force d'*Alamar* est de nous placer d'emblée face à la puissance d'expression des éléments, tout en signifiant que rien, dans cette relation, n'est jamais stable.

Ce rapport au monde est d'autant plus puissant qu'il assume sa frugalité. Les personnages ne vivent que du strict nécessaire. Le film ne s'encombre d'aucun artifice. Il ne compte aucune note de musique, et ne cède jamais à la tentation de la carte postale (sur un coucher de soleil, par exemple). La durée des plans découle de celle de la durée des actions, et ne s'étire jamais au-delà. Le site est déjà somptueux en lui-même. Il n'est point besoin de le surligner.

La démarche de Pedro González-Rubio va au-delà de cette sobriété naturelle. Elle refuse la « belle image » pour elle-même. La facilité consisterait, par exemple, à filmer le vol d'un oiseau, indépendamment de la relation familiale qui constitue le cœur du récit. Or, l'environnement naturel n'est jamais un arrière-plan. C'est un lieu de découverte et d'apprentissage. L'arrivée d'un héron d'Afrique au réveil ou la découverte d'une fleur comme la Siricote blanche provoquent des petites leçons de choses improvisées, moments où éclate la tendresse filiale entre le père et le





fil. La faune et la flore ne sont pas réduits à des éléments décoratifs, mais agissent sur les rapports familiaux. La relation entre le père, le fils et le grand-père (qui vit dans un cabanon à proximité de la plage) se forge et se renforce dans une écoute et une appréhension partagée des splendeurs du vivant.

Cette communication dépasse aussi le langage et le savoir. Elle demeure avant tout sensorielle. Ces éclats de la nature restent à portée de regard et même à portée de main. L'enjeu éducatif passe ainsi beaucoup par une appréhension à la fois visuelle et tactile du monde. C'est la force du cinéma que de parvenir à transformer le spectateur en jeune enfant qui (re)voit une telle nature pour la première fois, et en éprouve la complexité des sensations.

Transmission et émerveillement

Bien que rattaché sans ambiguïté au documentaire, *Alamar* procure une indéniable émotion romanesque. Le charisme des personnages génère d'emblée l'empathie des spectateurs. La pudeur de l'écriture laisse deviner la complexité de la situation familiale – et même la douleur qu'elle peut provoquer – sans jamais l'expliciter. Sans parler de fiction, le film est tout de même doté d'un léger arc narratif : un enfant, dont les parents sont séparés, vit une « parenthèse enchantée » avec son père et en conservera l'empreinte, une fois retourné chez sa mère. Cette hybridité découle de la méthode même du cinéaste, à la fois immersive et planifiée. La modestie de la production a ainsi permis une immersion totale. La famille (le grand-père, le père et le fils) et l'équipe technique (deux personnes) ont, pendant le temps du tournage, formé

une famille élargie, vivant sur les mêmes lieux, dormant, se réveillant, déjeunant aux mêmes horaires. À ce rythme commun, venaient se rajouter quelques activités planifiées par Pedro González-Rubio, où les protagonistes du film pouvaient ainsi avoir l'impression de « jouer leurs propres rôles » selon les mots même du cinéaste. Le réalisateur revendique ainsi le contrôle sur « le fil conducteur de son histoire », jouant ainsi sur des ressorts a priori proches de la fiction.

Cette ambiguïté volontaire n'est pas non plus une pure invention du cinéaste. Elle se situe dans une tradition déjà éprouvée, où le documentaire recourt à certains stratagèmes fictionnels, non pour leurrer le spectateur mais pour amplifier le potentiel d'identification et d'empathie. Si au moment où il réalise *Alamar*, Pedro González-Rubio est encore un jeune cinéaste, il prolonge un geste ancien, celui du cinéaste américain Robert Flaherty (1884-1951) considéré comme l'un des pionniers du documentaire. La question de la transmission, placée au cœur du film, opère aussi dans le passage de relais entre deux cinéastes si éloignés dans le temps et dans l'espace. Le cinéma de Flaherty ramenait des images de lieux, pays et cultures, alors souvent ignorants du cinéma. Ce faisant, il a souvent filmé des gestes et des traditions pour la première et dernière fois, tout en assumant aussi certaines reconstitutions et recours à une certaine scénarisation. Mais ce (léger) faux permet de rendre le vrai plus intelligible.

Aujourd'hui qu'un simple clic nous permet de recueillir des images du moindre recoin de la planète, cet enjeu d'un cinéma d'expédition qui viendrait nous rapporter des images de contrées inconnues ne se pose plus dans les mêmes termes. Ce qui demeure pourtant, c'est cette capacité du cinéma à saisir une symbiose rare entre des êtres humains et leur environnement. Comme Flaherty filma *L'homme d'Aran* en 1934 dans le climat rude d'une île au large de l'Irlande, Pedro



Sur le tournage, à gauche, le réalisateur Pedro González-Rubio, et ses deux personnages / acteurs, Jorge et Natan Machado.

González-Rubio trouve en Roberto son « homme de Banco Chinchorro ». Ce parallélisme dit aussi la conviction commune partagée par les deux cinéastes. Celle que le cinéma a la capacité d'enregistrer toutes les subtilités de l'éphémère pour les restituer aux générations futures. Preuve aussi que malgré toutes ses transformations, le cinéma a gardé sa capacité d'émerveillement. Un émerveillement relié à l'enfance, mais qui est aussi un puissant rempart contre les nombreuses inquiétudes environnementales d'aujourd'hui.

Les Bêtes du Sud sauvage

Benh ZEITLIN



Liens utiles

- https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/betes-du-sud-sauvage-les-de-benh-zeitlin_304689
- https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/fiches-eleve/betes-du-sud-sauvage-les-de-benh-zeitlin_303533

Fiche technique

Titre original : Beasts of the Southern Wild

Genre : Drame fantastique

Pays : États-Unis

Année de production : 2012

Réalisation : Benh Zeitlin

Direction artistique : Dawn Masi

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

Photographie : Ben Richardson

Montage : Crockett Doob, Alfonso Goncalves

Décors : 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 : Décembre 2012

Conseillé à partir de la 5^e

Interprètes

Quvenzhané Wallis (Hushpuppy)

Dwight Henry (Wink Doucet, le père)

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 Kiehl's de la Révélation
- National Board of Review 2012 : Révélation féminine, Meilleur 1^{er} film
- London Film Festival 2012 : Prix Sutherland du meilleur premier film

Benh Zeitlin

Benh Zeitlin est né le 14 octobre 1982 à Manhattan dans une famille d'écrivains et conteurs. Après des études à Wesleyan University, il co-fonde en 2004 Court 13 du nom d'un court de squash mal entretenu de son campus universitaire. En 2012, il réalise son premier long métrage *Les Bêtes du Sud sauvage* qui fut cette année une des sensations cannoises où il obtient la Caméra d'or et le Prix Un Certain Regard. Il attendra cependant plusieurs années avant de réaliser son second film, *Wendy*, inspiré de Peter Pan et sorti sur les écrans en 2021.

Synopsis

Hushpuppy a six ans et habite seule avec son père, Wink Doucet, dans le Bassin (« Bathtub », 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 États-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 professeuse). Quelques reliques lui permettent d'invoquer

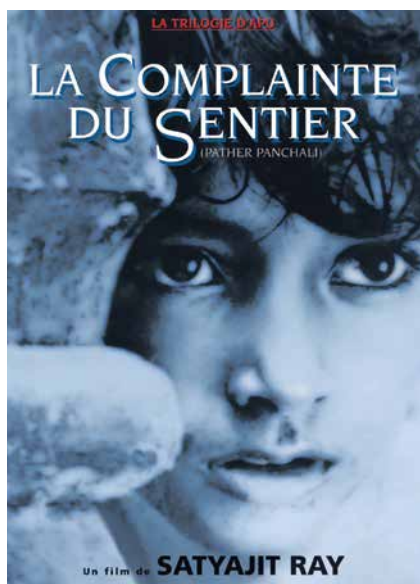


le fantôme de sa mère et Hushpuppy ne perd pas une miette des récits de son père décrivant sa femme comme une apparition, tueuse de crocodiles filmée comme une géante débordant du cadre, ou être magique faisant bouillir l'eau des marmites à son simple passage. La mise en scène le prend au mot, elle aussi, 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.

La Complainte du sentier

Satyajit RAY



Liens utiles

- <https://www.cinematheque.fr/article/963.html>
- <https://www.cinematheque.fr/video/961.html>
- <https://www.cinematheque.fr/objet/950.html>
- <https://www.cinematheque.fr/film/44743.html>

Fiche technique

Titre original : Pather Panchali

Genre : Drame

Pays : Inde

Année de production : 1955

Réalisation : Satyajit Ray

Direction artistique : Bansi Chandragupta

Scénario : Satyajit Ray, d'après le roman de Bibhutibhushan Bandyopadhyay

Photographie : Subrata Mitra

Montage : Dulal Dutta

Décor et costumes : Bansi Chandragupta

Musique : Ravi Shankar

Producteurs : Satyajit Ray / Gouvernement de L'Ouest-Bengale

Direction de production : Anil Choudhury

Distribution (France) : Films sans frontières

Durée : 2h02

Date de sortie française : Mars 1960

Conseillé à partir de la 5^e

Interprètes

Karuna Banerjee (Sarbojaya Ray, la mère de Durga et Apu)

Kanu Banerjee (Harihar Ray, le père)

Uma Das Gupta (Durga Ray)

Subir Bannerjee (Apu « Apu » Ray)

Chunibala Devi (Indir, la parente âgée)

Récompenses

- NBR - The National Board of Review of Motion Pictures (New York), 1958 : Meilleur film étranger
- Festival de Cannes 1956 : Prix du document humain

Satyajit Ray

Satyajit Ray est une des plus grandes figures du cinéma indien. Réalisateur, écrivain et compositeur Bengali, né le 2 mai 1921 à Calcutta et mort dans la même ville le 23 avril 1992. Il est issu d'une famille aisée et intellectuelle. D'abord maquettiste publicitaire, il fonde en 1942 un ciné-club à Bombay, puis la Calcutta Film Society en 1947 : cinéastes américains comme européens y sont projetés, notamment les néo-réalistes qui font forte impression. C'est la rencontre avec le cinéaste français Jean Renoir, lors du tournage en Inde du film *Le Fleuve* et la découverte du cinéma néo-réaliste italien dont *Le Voleur de bicyclette* qui le décide à se lancer dans la réalisation cinématographique. Alors illustrateur dans une maison d'édition il se lance dans l'adaptation du roman *Pather Panchali* de Bibhutibhushan Bandyopadhyay, bientôt tourné en décors naturels, convoquant quelques amis pour tenir les rôles d'acteurs, finançant tout seul le projet. À court de fonds, il obtient un prêt du gouvernement du Bengale qui lui permet d'achever le film. C'est un succès tant artistique que commercial, et Ray reçoit un prix en 1956 au Festival

de Cannes, faisant découvrir au monde l'industrie cinématographique indienne.

Ray a réalisé trente-sept films (courts et longs métrages ainsi que des documentaires) qui placent son œuvre parmi les sommets de l'art cinématographique mondial. *La Complainte du sentier* remporta à lui seul onze distinctions internationales ouvrant la trilogie d'Apu poursuivie avec *Aparajito* (L'Invaincu) et *Apu Sansar* (Le Monde d'Apu). Ray a exercé au cours de sa vie un large éventail de métiers, de l'édition au graphisme, produit des livres pour enfants et intervient sur tous les aspects de ses films : écriture de scénarios, casting, composition musicale... Il a remporté de nombreuses récompenses au cours de sa carrière, dont un Oscar pour son œuvre en 1992. Il fut aussi décoré de la Bharat Ratna, la plus haute distinction de l'Inde la même année.

Synopsis

La petite Gurda, son père Harihar (écrivain et prêtre, il est de la caste des brahmanes) et sa mère Sarabajaya qui s'occupe du foyer habitent une maison d'ancêtres délabrée dans un petit village du Bengale, où ils comptent

parmi les habitants les plus pauvres. Gurda vole régulièrement les fruits du verger voisin pour les donner à manger à la vieille tante, Indir, qui habite avec eux, à la grande honte de sa mère qui subit les remarques de sa voisine et a pris la vieille en grippe. La naissance d'un petit frère dans la famille, Apu, est vécue comme une bénédiction : le petit garçon est choyé et grandit auprès d'une grande sœur complice, d'un père aimant mais d'humeur légère et le plus souvent absent, cherchant fortune hors du village, et d'une mère accaparée par les soucis matériels du foyer, qui tend à favoriser son jeune fils au détriment de sa fille. Apu apprend à lire et écrire auprès de son père et se passionne pour les spectacles de théâtre itinérants. Gurda qui doit aider à tenir la maison passe dès qu'elle le peut sa vie dehors, explorant la forêt avoisinante, emmenant son petit frère jusqu'à la voie ferrée pour apercevoir les trains, ou rendant visite à ses amies, malgré certaines préventions des parents à son encontre. Gurda est un jour accusée d'avoir volé le collier de perles d'une de ses camarades, puis le drame est oublié. Mais Gurda souffre en silence de voir une amie de son âge déjà promise à un fiancé, intimement persuadée qu'elle ne se mariera jamais. Alors qu'Harihar est parti et que la nourriture se fait rare, drames et tragédie se nouent. Chassée de la maison par Sarbajaya, la vieille Indir meurt seule dans la forêt. Un jour que Gurda et Apu sont sortis se baigner sous une pluie d'orage, Gurda prend froid et tombe malade. Après plusieurs mois d'absence, Harihar rentre chez lui et trouve sa maison presque entièrement détruite par la tempête. Apprenant la mort de sa fille, il pousse un cri qu'entend Apu parti sur la route, peut-être pour fuir, et qui le ramène chez lui. La famille endeuillée décide de quitter le village pour aller s'installer à Bénarès. Avant de partir, Apu trouve par hasard le collier caché par Gurda et le jette dans l'eau, protégeant son secret.

Une inspiration néoréaliste

La Complainte du sentier, premier volet d'une célèbre trilogie appelée « trilogie d'Apu » (avec *L'Invincible* et *Le Monde d'Apu*), qui suit le personnage jusqu'à l'âge adulte, est le premier film de Satyajit Ray et, déjà, un sommet d'art poétique. Véritable apparition qui ébranla le paysage cinématographique indien, cette adaptation d'un roman pour la jeunesse cher à Satyajit Ray a été réalisée avec très peu de moyens et une équipe, comme lui, de débutants (les techniciens ou une grande partie des acteurs). La fabrication du film s'est étendue sur plus de deux années à mesure que Ray et son producteur cherchaient des fonds pour poursuivre et achever le film à leur idée, en toute indépendance. Pourtant, et aussi parce que le film a accompagné durablement son auteur dans une lente gestation, il regorge d'une expressivité de tous les instants. La photographie en noir et blanc révèle le chef opérateur Subrata Mitra, qui deviendra un collaborateur régulier de Ray. Alors qu'il était illustrateur et graphiste, Ray s'est formé au cinéma en spectateur cinéphile, dévorant méthodiquement les films américains. Il fut assistant sur *Le Fleuve* de Jean Renoir qui l'encouragea dans ses projets de réalisation. Marqué par sa découverte du néoréalisme et notamment du *Voleur de Bicyclette* de Vittorio de Sica, il y trouve la confirmation de sa vocation de cinéaste. On peut voir cette double filiation, renoirienne et néoréaliste, dans l'authenticité baignée de romanesque de ce premier film – tandis que la musique de Ravi Shankar et ses origines littéraires l'ancre naturellement dans une tradition esthétique indienne, bien qu'éloignée des standards cinématographiques de son époque.

Apu et Gurda

La vie dans le village et les relations dans la famille sont régies par certaines lois d'organisation sociale. Les enfants n'y échappent pas (et réciproquement : pas grand chose ne leur



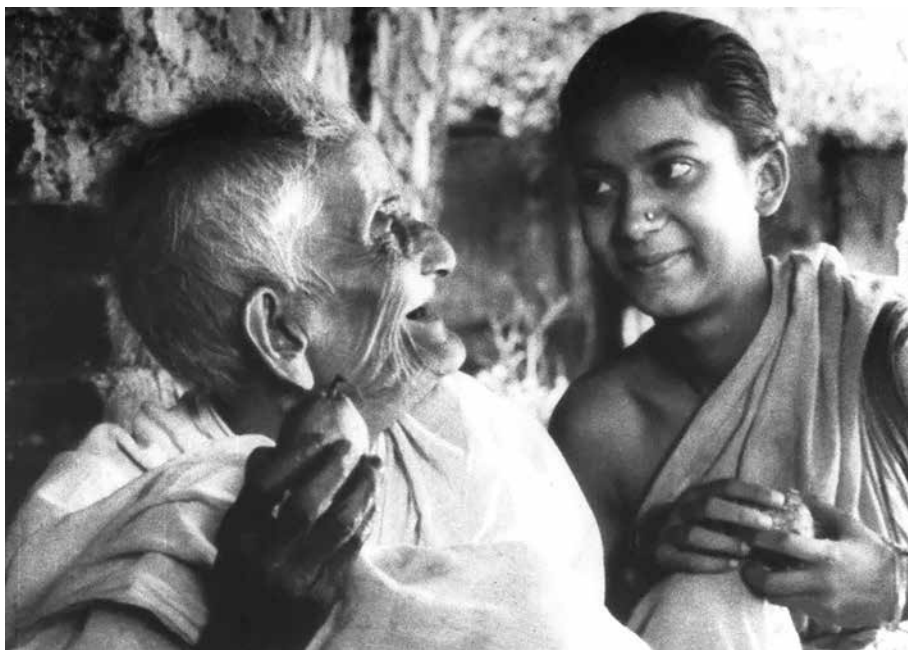


échappe parmi les querelles qui agitent les adultes et dont ils sont parfois la cause superficielle). Garçons et filles endossent sans broncher des rôles différents : à Gurda les travaux ménagers, dirigés par sa mère, et les interrogations silencieuses sur son mariage ; à Apu les caresses et les études, sur les traces de son père. Les deux enfants, qui partagent de nombreux moments de joie et une intimité particulière (c'est à Apu que Gurda confie son pressentiment), sont aussi par-delà leur sexe respectif deux individus au fort tempérament qui rêvent, qui désirent, riches d'une vie intérieure : si Gurda, associée à une nature luxuriante où elle se réfugie sans cesse, vole des fruits pour sa vieille amie, elle vole aussi le collier pour s'en faire un trésor. Apu dérobo dans la boîte à jouets de Gurda de quoi se fabriquer une couronne, après avoir été marqué par le spectacle des acteurs. Gurda ulcérée se moque de son frère qui se déguise en prince, mais n'imité-t-il pas les acteurs, profession exclusivement masculine, et ne découvre-t-il pas les pouvoirs de la fiction, cet invisible territoire où s'ébat déjà son père ? Là encore, l'horizon de chacun n'est pas le même. Ces menus larcins placent les enfants à l'intérieur d'une économie qui est aussi celle du désir – que chacun des personnages principaux revendique à un moment du film : intellectuel et artiste, comme Harihar (qui peut paraître bien léger dans son détachement), Satyajit Ray se garde bien de mépriser les conditions matérielles de l'existence mais montre plutôt les affects derrière les histoires de fruits volés, de verger vendu, de dettes et de cadeaux, d'argent qui manque pour manger ou réparer la maison, qu'on possède ou non pour une dot, etc. : honte, désir, frustration, projections et espoirs, optimisme et insouciance ou mélancolique lucidité colorent la vie quotidienne de toutes et tous. Mais c'est en s'attachant aux pas des deux enfants que le film exprime la sève d'une vie en éveil, sensible et secrète, à l'élan tragiquement brisé dans le cas de Gurda, qui

s'offre à la pluie avant d'en protéger son frère en le couvrant et lui chantant une comptine, comme pour veiller sur son destin à lui, plus ouvert. Le destin d'Apu dans la trilogie, vaste roman d'apprentissage, est profondément lié aux êtres qu'il aime et qui l'aiment, l'entourent et disparaissent de manière brutale. Gurda marque de son empreinte aimante, malicieuse et de son désarroi lucide l'enfance d'Apu et le premier volet de la trilogie. C'est d'ailleurs une grande intelligence du film que de décrire, aussi finement que les personnalités individuelles et la richesse des caractères, les liens tissés par tous et qui affectent les trajectoires individuelles.

Misère et richesse (du monde)

Le récit progresse de manière presque invisible à travers des fragments éparés du quotidien où cristallisent certains événements qui le font muter de la chronique villageoise et familiale à une véritable tragédie. Un souffle s'empare du film en même temps que se lève la tempête – mais il parcourt l'ensemble du film à travers l'expressivité de tous ses plans, la justesse miraculeuse des acteurs. Ray s'attarde sur certains détails de la pauvreté, la dureté de la vie quotidienne, la petitesse de comportements ou l'immensité tragique qui ombre certains destins, nouant sans crier gare le plus trivial et le plus pathétique. Mais il compose en plus et avant tout un film lumineux par la richesse de ses inventions visuelles (comme de sa bande sonore) et de tout ce qu'il laisse entrer, par l'image, au creux de son récit. Ainsi Apu apparaît d'abord comme un œil qui s'éveille – premier motif : le regard de celui dont, en creux, est contée l'histoire – à travers un trou dans les draps. Ce motif du trou est repris plusieurs fois (le châle d'Indir, les trous dans les murs de la maison qui s'écroule), transformant cet attribut banal de la pauvreté en rime visuelle et en une matière à jouer avec les représentations, à bondir dans un territoire



qui n'est plus simplement descriptif de la misère mais poétique et généreux. « L'affaire » du collier devient un fil de fiction remarquablement déployé : d'abord filmé comme un objet de convoitise et un élément de l'intrigue, il devient rappel et symbole de la vie secrète et des désirs fauchés de Gurda, des liens fraternels et du passé laissé derrière soi, par la grâce d'un plan, d'une image, quand Apu jette le collier à l'eau. Puissance d'un cinéaste débutant en pleine possession de ses moyens et mystère de la création filmique, qui font que parfois s'installe une mystérieuse collusion entre le monde filmé et la composition de l'œuvre : Ray a pu témoigner que la perfection de cette image de la surface de l'étang se refermant sur le collier était, en fait, accidentelle, non prévue par le cinéaste à un tel degré d'expressivité¹. Mais on peut citer aussi, dans des registres toujours différents, le brillant des plats que doit vendre en cachette Sarabajaya, qui suffit à exprimer la lourde signification de son geste, le train qu'Apu ne connaît que par son sifflet, qui laisse imaginer une vie d'enfant rêveur, enclose dans ce petit périmètre, le soudain surgissement des acteurs de théâtre itinérant, dans un clair-obscur habité, la nature surtout,

¹ On se reportera à ce riche entretien radiophonique : <https://www.france-culture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuits-satyajit-ray-28-le-cinema-des-cineastes-satyajit-ray-1ere-diffusion-10041983>

dans toutes ses manifestations visuelles et sonores, qui accueille les vagabondages enfantins, propice à l'élargissement des plans ou au surgissement de motifs déliés de toute charge fictionnelle (les insectes qui dansent sur l'eau), mais vient griffer de sa violence les vies humaines... Bien que difficile, le monde autour des enfants regorge de mystères et de beautés. Les fruits du verger, âprement défendu par sa propriétaire, tombent dans les mains de Gurda comme un fait exprès et s'ils sont sources de querelles et d'attitudes mesquines, ils manifestent aussi une forme d'abondance, de gratuité et de partage dont l'enfance garde la clé. Ray permet d'ailleurs à ses personnages d'en retrouver la formule, quand la tragédie de la mort de Gurda fait tomber les ressentiments, délie les langues et provoque un élan de solidarité. La famille dévastée trouve la force d'imaginer, ailleurs, une vie meilleure, ou au moins recommencée. Autour du petit village et de son atmosphère confinée, le film, qui se clôt sur un départ, n'aura cessé de faire bruire et sourdre l'existence d'un vaste monde, physique ou intérieur, que chacun cherche à étreindre, aussi déchirante et imprévisible que puisse être en retour la nature de son étreinte.



Fiche technique

Titre original : Zendegi Va Digar Hich

Genre : Fiction

Pays : Iran

Année de production : 1991

Réalisation, scénario : Abbas Kiarostami

Photographie : Homaïyun Paevar

Montage : Changiz Sayad, Abbas Kiarostami

Costumes : Hassan Zahidi

Musique : Concerto pour deux cors de Vivaldi

Producteur : Ali Reza Zarin

Production : Abbas Kiarostami Production - Kanoon

Distribution (France) : Carlotta Films

Durée : 1h31

Date de sortie française : Décembre 1992

Conseillé à partir de la 3^e

Interprètes

Farhad Kheradmand (le réalisateur)

Buba Bayour (Puya)

Abbas Kiarostami

Très tôt intéressé par le dessin, Abbas Kiarostami participe à dix-huit ans à un concours d'art graphique et le réussit. Il suit des études aux Beaux-Arts tout en monnayant ses talents de graphiste, affichiste et réalisateur de spots publicitaires. En 1969, il crée le département cinéma de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes. C'est dans ce cadre qu'il dirige ses premiers courts métrages. Dès son premier film, *Le Pain et la rue* (1970), Abbas Kiarostami témoigne de sa réflexion sur le poids des images et le rapport du réalisme avec la fiction.

Synopsis

Après le terrible tremblement de terre survenu en Iran en 1990, un cinéaste prend la route vers le village de Koker avec son jeune fils Pouya. Au milieu des décombres et des survivants affairés à la reconstruction de leur maison, il tente de se frayer un chemin afin de retrouver les enfants acteurs de son précédent film.

Sommet dans l'œuvre de Kiarostami, *Et la vie continue* exploite au maximum le motif de la voiture, à la fois espace de parole privilégiée et cadre objectif sur le monde. Après le désastre national, l'auteur prend l'initiative de filmer la réalité débordante qui s'offre à lui et propose une singulière épopée géographique, une traversée d'un territoire contrariée, où la vie, malgré tout, continue, résiste à l'effondrement. Le film se double ainsi d'une réflexion sur la place que tient le cinéma face au réel.

Sur les traces d'un précédent film

Comme beaucoup de films d'Abbas Kiarostami, *Et la vie continue* est né de circonstances particulières et même impérieuses. Le 21 juin 1990, un tremblement de terre particulièrement violent secoue le nord-ouest de l'Iran. Il se trouve que c'est dans cette région, plus précisément à Koker, que Kiarostami avait tourné, quelques années auparavant, *Où est la maison de mon ami ?* (1987). Sans nouvelles de ses jeunes interprètes, Abbas Kiarostami décide donc de se rendre sur les lieux. Après un premier voyage de trois jours, il ne parvient pas à retrouver leur trace, mais a saisi « à la fois l'incompréhension et la détermination des gens pour continuer à vivre¹ ». Il écrit alors un scénario avec son fils Bahman qui avait voyagé avec lui. Le tournage s'organise en deux sessions, cinq et onze mois après la catastrophe, sans que le site n'ait beaucoup changé. « *Les survivants ont quitté la région. Elle est abandonnée. Quand, pour le tournage, j'ai demandé aux gens de salir à nouveau leurs vêtements et leurs maisons, beaucoup ont refusé. (...) Tout ce qu'on voit dans le film est trop propre, mais le côté documentaire était trop pénible pour ces gens à ce moment-là, j'ai respecté leur vœu.* »

Deuxième volet de l'informelle « trilogie de Koker » (entre *Où est la maison de mon ami* en 1987 et *Au travers des oliviers* en 1994), *Et la vie continue* retrace donc ce voyage, sans

¹ Les propos d'Abbas Kiarostami sont tirés d'un entretien au Monde, « Montrer des personnages dignes d'eux-mêmes », 23 octobre 1992. https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/10/23/cinema-un-entretien-avec-abbas-kiarostami-montrer-des-personnages-dignes-d-eux-memes_3896914_1819218.html



pour autant jouer la carte du documentaire d'enquête. Comme l'indiquent les propos du cinéaste, les cartes de la fiction, de la reconstitution et de l'épiphanie du réel sont rebatues. Sans compter les multiples échos que se renvoient les films entre eux. En tentant de rejoindre Koker à tout prix, malgré l'état pré-occupant des routes, le personnage-cinéaste d'*Et la vie continue* (et alter-ego de Kiarostami), ne rejoue-t-il pas le périple d'Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?*, pour qui le village voisin semblait déjà le bout du monde ? *Et la vie continue* serait-il la variation motorisée et à hauteur d'adulte du conte à hauteur d'enfant du film précédent ? Les deux films s'achèvent d'ailleurs sur des séquences similaires, de somptueuses scénographies paysagères sur un chemin en Z pour le premier film, sur une route en S pour le second. Dans une autre perspective, les questionnements

sur la valeur de l'existence (à quoi tient-elle ? Comment avoir encore envie de vivre malgré la catastrophe ?) – évoqués ici au débotté au gré des rencontres – le seront sur un mode plus gravement métaphysique dans *Le Goût de la cerise* (1997). La fausse simplicité du cinéma de Kiarostami ménage de vertigineuses correspondances.

Une odyssée, entre voiture et paysage

Une voiture, une région, un événement et des rencontres suffisent à faire d'*Et la vie continue* un fascinant film odyssée. Et comme tout voyage initiatique, il se déroule par étapes, dont chacune d'elle impose un parti-pris de mise en scène. Même dans un film cerné par l'urgence, Kiarostami impose son formalisme. Il n'imité pas le reportage caméra au poing, mais s'interroge sans cesse sur le rapport de

l'individu, au collectif et même au-delà. Les moments qui nous montrent les personnages continuer à vivre dans leurs maisons éventrées, avec des balcons ou des fenêtres soudainement plus largement ouvertes sur le paysage, instaurent de surprenants vis-à-vis entre l'humain et sa place dans le monde.

Il faut dire que Kiarostami peut se targuer d'avoir inventé un sous-genre particulier du cinéma d'auteur : le « film en voiture » dont *Et la vie continue* est la première occurrence (suivront *Le Goût de la cerise* en 1997 et *Ten* en 2002, d'autres films comme *Close-Up* en 1990, *Au travers des oliviers* en 1994 et *Le vent nous emportera* en 1999 comptant aussi de longues séquences « embarquées »). En soi, l'habitacle de la voiture fait dispositif. C'est un mélange de salon roulant et d'agora miniature. La voiture, c'est le prolongement du foyer, un lieu où le chauffeur a ses aises, mais qui permet aussi d'accueillir des voyageurs et voyageuses extérieures. C'est aussi un lieu où la promiscuité permet la libération de la parole. Dans un pays miné par la surveillance et la censure, cet espace restreint est paradoxalement plus sécurisant que des appartements ou des cafés qui peuvent être « écoutés ». Kiarostami tire parti de toutes les ambiguïtés productives d'un tel lieu : repère domestique, mais en perpétuel mouvement, lieu de débats à la fois publics et privés, bulle étanche qui reste ouverte sur le monde, et les paysages en mutation.

En somme, la voiture est un lieu à la fois introverti et extraverti, un outil très particulier d'appréhension de la société (à l'intérieur entre passagers) et du monde (quand on regarde à l'extérieur). *Et la vie continue* joue constamment sur ces balancements. La première partie étant plutôt orientée vers l'intérieur du véhicule, le dialogue entre le père et le fils, la seconde laissant venir les rencontres et témoignages des sinistrés. La place de la caméra (à l'intérieur ou à l'extérieur du véhicule) et l'échelle des plans sont toujours signifiants. Question de point de vue mais aussi de « point

d'écoute ». Ainsi, le film s'autorise parfois quelques disjonctions : sur un plan très large où la voiture n'est qu'un point mouvant dans le paysage, la conversation à l'intérieur de la voiture est parfaitement audible comme si le spectateur restait à l'intérieur de l'habitacle. C'est ainsi le cas quand les protagonistes du film retrouvent un vieil homme qui jouait un bossu dans *Où est la maison de mon ami ?* La discussion porte sur les artifices du cinéma (le fils du cinéaste ne pouvait s'imaginer que l'homme avait été vieilli et portait une prothèse). Mais cette séquence – où l'on ne voit pas les personnages parler – aurait-elle été intégralement réécrite au montage ? C'est toute la malice de Kiarostami de laisser planer le doute, précisément au moment où l'on parle de la fausseté nécessaire du cinéma, dans un film – et plus largement une œuvre – placée sous les auspices de l'intégrité de la chose filmée.

Seuils, passages, registres

La progression dramaturgique du film obéit aux étapes du voyage. Chacune d'elles obéit à un dispositif cinématographique particulier. On passe ainsi d'un bloc de séquences à l'autre, comme on passe d'une région à une autre, sur la route.

Les premiers plans évoquent même une installation vidéo. Long plan fixe pris depuis la cabine d'un péage. Défilé des voitures qui franchissent la barrière. Catastrophe évoquée par le son off (bruits des sirènes et flashes radios évoquant le sort des orphelins). Le formalisme du cadre dans le cadre est sans doute une façon de dompter le sentiment d'urgence, voire de panique, propre aux circonstances.

Après le passage de ce premier seuil, le trajet se poursuit à l'intérieur de la voiture. Il est rythmé par la conversation entre le père (au volant) et son fils. Le dialogue oscille vers la leçon de choses, quand l'enfant attrape une sauterelle bloquée contre la vitre. Mais l'insecte distrait

le père et manque de provoquer un accident. Chez Kiarostami, l'effet papillon se transforme en effet sautereille. C'est un cinéma averse d'imprévu (dont on ne sait jamais s'il a été prévu ou non) dont les conséquences peuvent être plus ou moins importantes, plus ou moins dramatiques.

Après ce long pré-générique (une dizaine de minutes), l'arrivée du générique fait office de traversée du tunnel. L'enfant s'endort juste avant et se réveille juste après. Ce qu'il découvre est stupéfiant. Plusieurs dizaines de personnes s'affairent autour de ruines dans un paysage dévasté. Le travelling latéral laisse progressivement découvrir l'étendue du site et le nombre d'habitants affairés aux sauvetages. Il s'agit sans doute des images les plus spectaculaires filmées par Kiarostami, mais il les inscrit dans une hybridité : champ documentaire (les ruines), contrechamp fictionnel (le regard des personnages depuis la voiture).

Cette porosité des images est la pure transcription de la porosité des registres. La voiture de Kiarostami est aussi une forme de caméra : elle aide à mieux voir le monde. Elle poursuit même la définition que Stendhal donnait du roman : « un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Quand les personnages arrivent dans la région de Koker, cette définition paraît même prise au pied de la lettre. La caméra est fixée sur le capot de la voiture, mais regarde désormais vers l'extérieur, laissant le paysage se déployer. Quand apparaît le chemin en zigzag d'*Où est la maison de mon ami ?* résonne le *Concerto pour deux cors* de Vivaldi, dont l'écho semble sourdre depuis l'arrière de la colline. Ce chant du monde est un moment de renaissance.

Éloge du chemin de traverse

Mais même arrivé à ce point-là, *Et la vie continue* reste en perpétuel mouvement. Son picaresque donne forme à l'idée que le voyage est plus précieux que la destination.

Les séquences les plus émouvantes sont celles qui empruntent, au sens propre, une bifurcation. Ainsi, ce moment peu après la découverte des ruines où le cinéaste traverse à pied l'orée d'une forêt et découvre un bébé dans un hamac. L'onirisme – mais un onirisme concret – s'invite en plein cœur du chaos. Dans la séquence de l'embouteillage, le matérialisme le plus oppressant reprend le dessus : épaves de voitures bloquées sous des grosses pierres, caméra qui bute contre le dos des voitures ou les pneus des poids lourds, saturation de la bande son par des pales d'hélicoptère. Quand tout à coup, la voiture s'engouffre sur une route de corniche. Elle paraît même s'envoler à flanc de colline, comme en apesanteur. D'ailleurs, en contrebas, le cortège de voitures engluées devient un serpent filandreux. En quelques plans, nous sommes passés de l'hyperréalisme trivial à l'envolée lyrique. L'échelle des plans s'est soudainement élargie et la voiture n'est plus qu'un point mouvant dans le paysage, dont les blessures sont de plus en plus apparentes. En témoigne ce plan stupéfiant, où le flanc de la colline est strié de larges fissures géologiques et ressemble à une peau cicatrisée.

Témoignage et apprentissage

La parole des habitants rentre progressivement dans le film. Les personnages croisés au bord de la route sont d'abord uniquement sollicités pour savoir où se trouve telle ou telle route. La volonté manifeste de Kiarostami d'éviter la dramatisation ou le pathos est clairement signifiée avec ce plan d'une vieille dame en larmes au bord de la route, cadrée à travers la portière, mais qui disparaît aussi vite. Dans sa deuxième partie, le film construit une mosaïque de témoignages, mais qui intègre le temps de la décantation (quand bien même le film est censé se dérouler quelques jours après le séisme). Hommes et femmes de tous les âges ont droit à la parole et sont regardés et

écoutés avec égalité. Tous parlent posément, quand bien même ils ont tout perdu ou sont encore en plein deuil. Certaines situations paraissent insolites : un jeune marié évoque la cérémonie qui s'est quand même déroulée sous une tente, au milieu des ruines ; un jeune homme qui vient de perdre ses proches mais s'active pour installer l'antenne de télévision qui permettra de regarder la Coupe du monde.

Ces paroles évoquent évidemment une relativité des joies et des peines, une forme d'élaboration de la sagesse, voire de résilience si l'on veut, mais il n'y a aucun moralisme pontifiant chez Kiarostami. Il y a plutôt un art de l'écoute qui fait néanmoins un sort à ceux qui considèrent le séisme comme un châtiment divin. Dans une séquence saisissante, l'enfant répond à une femme qui vient de perdre sa fille que Dieu ne peut pas vouloir la mort d'un enfant en évoquant le sacrifice d'Abraham. La mère lui demande où il a appris cela. L'enfant répond que « la moitié c'est en cours d'histoire, l'autre moitié c'est de Monsieur Rouhi et le reste c'est de moi ». Ainsi, l'écoute et le voyage sont déjà des apprentissages personnels qui permettent d'éprouver ou d'amender les leçons scolaires. Mais l'enfant n'est pas uniquement celui qui doit apprendre, c'est aussi un guide qui sait poser les bonnes questions, et partant trouver le bon chemin.

De la quête au mythe

L'argument du film est la recherche d'enfants disparus. Le cinéaste utilise d'ailleurs l'affiche (française) d'*Où est la maison de mon ami ?* comme avis de recherche, mais cette quête est finalement déjouée. Kiarostami n'est pas du genre à jouer sur les violons des retrouvailles, qui pourraient même paraître indécentes. S'il s'inscrit dans la tradition néo-réaliste de l'enfant plongé dans les ruines, son film s'avère finalement beaucoup moins sombre que des classiques du genre (aussi bien *Allemagne année zéro* de Rossellini que *Le Tombeau des*

Lucioles de Takahata). C'est que si sa quête est forcément inachevée, elle débouche sur une conclusion totalement inattendue, qui dépasse de très loin le contexte même du film.

Quand le cinéaste voit au loin, deux silhouettes juvéniles sur la crête de la colline, il décide de reprendre sa voiture, et de gravir une route de terre très abrupte. Mais la voiture n'avance plus. Elle fait demi-tour. Pour repartir, elle a besoin d'être poussée par un homme qui porte son fardeau. La voiture sort du champ. L'homme continue à petits pas, seul dans le paysage. Mais le voilà rejoint par la voiture qui a changé d'avis et invite finalement l'homme à monter à bord, et repart, sans doute pour enfin rejoindre Koker. Tout cela est vu de très loin, en plongée, dans un long plan-séquence purement graphique. Humain et véhicule sont réduits à des points qui évoluent lentement – mais au rythme de Vivaldi – dans la majesté de ce paysage, strié par cette route sinueuse. La séquence bouleverse par son empathie : voir s'éloigner les personnages dont nous avons été si proches, génère toujours de l'émotion. Mais cette séquence devient aussi métaphorique. L'humanité qui prend conscience de sa sagesse, quand elle a accepté le dérisoire de sa condition. Et qu'elle accepte cette ascension perpétuellement recommencée. Ce que Kiarostami vient de filmer, c'est le mythe de Sisyphe ! Preuve de l'universalité de son cinéma !

5

Un été chez grand-père

HOU Hsiao-Hsien



Lien utile

• http://www.cinefiches.com/film.php?id_film=15628

Livre

• Hou Hsiao-Hsien, sous la direction de Jean-Michel Frodon, *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2005

Fiche technique

Titre original : Dōng dōng de jiàqī

Genre : Drame

Pays : Taiwan

Année de production : 1984

Réalisation : Hou Hsiao-Hsien

Scénario : Chu Tien-Wen, Hou Hsiao-Hsien

Photographie : Chan Kwen-Hou, Mark Lee Ping-Bin

Montage : Liao Ching-Song

Son : Tu Duu-Chih

Musique : Edward Yang

Producteurs : Wu Wu-Fu

Production : Marble Film Productions

Durée : 1h33

Date de sortie française : 14 décembre 1988

Conseillé à partir de la 5^e

Interprètes

Wang Chi-kuang (Tun-Tung)

Li Shu-chen (Tin-Ting)

Koo Chuen

Mei Fong

Lin Hsiao-Ling

Récompenses

- Festival 3 Continents 1984 : Montgolfière d'or
- Asia-Pacific film festival 1984 : Meilleur réalisateur
- Festival de Locarno 1985 : Prix oecumenique

Hou Hsiao-Hsien

Enfant, Hsiao-Hsien aime regarder des films et dévore des romans chinois. La maison de ses parents est située à côté d'un temple taoïste où avait lieu des spectacles de marionnettes et où étaient données des représentations d'opéras chinois. Il a une adolescence de mauvais garçons et fait les 400 coups avec sa bande. Durant son service militaire, il a alors vingt ans, Hsiao-Hsien regarde jusqu'à quatre films par jour pendant ses permissions. Son père, sa mère et sa grand-mère décèdent successivement. Il part alors pour Taipei où il travaille dans une usine. Il s'inscrit à l'Académie nationale des arts, section Théâtre et Cinéma, et en sort diplômé. Il débute comme assistant scénariste et assistant réalisateur. Nous connaissons la suite : après quelques films qu'il considère comme commerciaux, Hou Hsiao-Hsien lance sa carrière et se fait vite un nom après deux Montgolfières d'or obtenues au Festival de 3 Continents pour *Les Garçons de Fengkuei* (1983) et *Un été chez Grand-père* (1984). Suivront d'autres chefs d'œuvre parmi lesquels *Un temps pour vivre*, *Un temps pour Mourir* (1985), *Poussières dans le vent* (1986), *La Cité des Douleurs* (1989), *Le maître des marionnettes* (1993), *Millenium Mambo* (2001).

Un été chez grand-père (1984) fait partie d'un cycle autobiographique de quatre films, avec *Les Garçons de Fengkuei* (1983), *Un temps pour vivre*, *un temps pour mourir* (1985) et *Poussières dans le vent* (1986). Écrit en collaboration avec l'écrivaine Chu Tien-Wen, devenue sa scénariste jusqu'à aujourd'hui, ce cycle est un nouveau départ dans l'œuvre commençante de Hou Hsiao-Hsien (après trois films moins personnels), appelé à devenir le chef de file d'un « nouveau cinéma taiwanais ». En puisant dans la matière de souvenirs d'enfance, d'adolescence ou de prime jeunesse, Hou Hsiao-Hsien porte sa mise en scène à un degré de raffinement qui capte avec précision une position spéciale dans le monde – un point de vue de passage, un état transitoire, un frottement entre les générations, les conditions sociales des personnages, entre ville et campagne... L'imprégnation des plans par chaque lieu, chaque heure avec sa lumière et ses sonorités, accompagne une représentation du temps sourdement inquiète, une narration en pointillés marquée par des béances et surgissements imprévisibles, un espace fourmillant d'à côtés, de zones intermédiaires, de scènes et de coulisses...

Synopsis

Leur mère hospitalisée et attendant d'être opérée, deux enfants de Taipei, Tong-Tong et sa petite sœur Ting-Ting, sont envoyés passer l'été chez leurs grands-parents dans une petite ville de l'intérieur de l'île de Taïwan. Ils sont conduits par leur oncle, jeune homme sympathique et immature, accompagné de la petite amie qu'il n'a pas encore présentée à ses parents. Tong-Tong se lie rapidement d'amitié avec les garçons du coin et se mêle à leurs jeux mais rechigne à intégrer sa petite sœur. L'endroit vibre de la lumière et des sonorités de la campagne : vrombissement des insectes, passage régulier des trains, eau de la rivière... La maison, qui est aussi le cabinet du grand-père médecin, est un lieu de calme mais aussi de passage (où se pressent oncles et tantes, cousins, patients), où entrent par les fenêtres ouvertes les sonorités du dehors. Apparemment idylliques, les vacances et les jeux couvrent des drames. En assistant par hasard à un larcin exécuté par deux petites frappes et qui a dégénéré en une tentative de meurtre, Tong-Tong se retrouve malgré lui dépositaire d'un lourd secret, mais personne ne veut d'abord l'entendre. En tentant de suivre les garçons plus âgés, Ting-Ting trébuche sur une voie ferrée et est sauvée par Han-Tzu, une jeune femme avec des troubles mentaux dont se méfient les enfants. Pi-Yun, la petite amie secrète de l'oncle Chan-Ming, se révèle enceinte – ce qui provoque la colère du grand-père : Tong-Tong assistera seul au mariage à la sauvette de son oncle. En rendant visite à Chan-Ming, Tong-Tong est reconnu par les deux criminels qui tentent de lui administrer une correction. Secoué, Tong-Tong les dénonce, mais son oncle couvre ses amis d'enfance. La malheureuse Han-Tzu, qui attend elle aussi un enfant, le perd lors d'un accident. Ting-Ting tente de réconforter son amie alitée dans une chambre de la maison. Tong-Tong s'interroge : s'il est triste pour Han-Tzu, pourquoi sa grand-mère semble avant tout

plaindre le père de la jeune femme ? Recevant de loin en loin des nouvelles de leur mère, inquiétude qui borde toute la durée de ce séjour, les deux enfants découvrent toutes les complications de la vie adulte. Leur position de témoins n'en est pas moins le siège d'une expérience.

Les apparences d'un éden

La petite ville provinciale où trouvent refuge les deux enfants, tenus ainsi éloignés de l'épreuve que traverse leur mère, pourrait être ce lieu édénique de l'enfance, de l'été, de la nature riante, des corps nus, et le temps suspendu des vacances ressembler à une parenthèse idéale. La gaffe initiale du jeune oncle qui laisse seuls les enfants dans le train ne prête pas à conséquence : débrouillard, Tong-Tong anticipe la réaction de ses grands-parents et attend sagement son oncle à la gare, évitant à ce dernier une bonne sermon. C'est presque une première aventure, et l'attente du retour de l'oncle sur la place de la gare est l'occasion de rencontrer les enfants du village, avec qui Tong-Tong, l'enfant des villes, échange sa voiture téléguidée contre la tortue d'un des petits campagnards. Les plans à ras de terre montrant le « duel » de la voiture et de la tortue, tandis que résonnent les rires des enfants, sont en fait ceux d'une fraternisation immédiate, qui court-circuite l'opposition attendue entre rats des villes et rats de champs. L'enfance a ses ressources propres qui semblent devoir la placer à l'abri (comme c'est d'ailleurs l'intention des parents en envoyant leur progéniture à la campagne) dans un monde de jeux, d'amitiés aussitôt déclarées, où les seuls conflits seraient ceux d'un grand frère avec sa petite sœur, inévitables et sans trop de gravité : avant l'épisode dangereux de sa chute sur la voie ferrée, Ting-Ting n'a-t-elle pas l'idée espiègle, pour se venger, de voler les vêtements des garçons qui se baignent, les obligeant ainsi à rentrer nus et penauds ? Alors



qu'un des garçons a disparu à la poursuite de sa vache et que les adultes sont partis à sa recherche, le cinéaste désamorce la tension par une poésie souveraine : la séquence s'achève par un plan inattendu du garçon endormi sur un pont, ignorant les cris de ses poursuivants, le corps seulement couvert d'une grande feuille comme le petit habitant d'un paradis sur terre.

Inquiétudes en miroir

Pourtant le film se trouve de part en part parcouru de tensions (d'ailleurs, ce plan paisible garde une charge de mystère : qui peut dire ce qui a traversé ce corps saisi par le sommeil ?). La violence et la mort frappent à plusieurs reprises au sein de ce petit microcosme familial et social - et l'optimisme habituellement associé à la promesse de nouvelles naissances



semble n'avoir pas cours ici. Pendant ces vacances particulières se répondent l'inquiétude de jeunes enfants pour leur mère et celle d'une génération ancienne pour ses propres enfants, et à leur intersection la difficile entrée dans l'âge adulte de jeunes gens à l'écart des normes sociales. Un réseau symbolique autour de l'enfancement et de la progéniture (c'est un oisillon tombé du nid qui provoque indirectement la chute d'Han-Tzu et la mort de l'enfant qu'elle porte) place le jeune garçon Tong-Tong en témoin particulier des déboires familiaux de son oncle et la petite fille Ting-Ting dans un rapport privilégié avec Han-Tzu, aux élans maternels, que Ting-Ting veille comme elle pourrait le faire de sa mère à l'hôpital. Le frère et la sœur se trouvent tous deux sensibles à la solitude des jeunes adultes autour d'eux. Une solitude qu'ils partagent, les mondes intérieurs du frère et de la sœur ne communiquant guère entre eux, chacun restant une petite monade, avec sa silhouette bien définie et ses réactions propres. Dans ses lettres à ses parents, Tong-Tong donne son interprétation personnelle de l'écheveau des relations entre générations, imaginant la tristesse invisible des uns, s'interrogeant sur celle exprimée par les autres. Sentiments et réflexions affluent dans ce récit de vacances qui se déploie comme une patiente tapisserie de faits minuscules ou marquants, tous enroulés au sein de la perception des enfants.

Regard, espace

D'emblée, le film est placé sous les auspices d'un discours empreint de mélancolie : départ en fanfare vers l'été, la fête de la fin des cours est cependant dominée par les paroles d'une jeune fille étreinte par l'émotion au moment de terminer sa scolarité, égrenant a posteriori la richesse de ses jours d'écolière (on observera tout au long du film comment le son « off » enrichit la perception de ce qui se joue à l'image). Le temps n'a rien d'un pur présent

offert à la jouissance. Loin de l'idée d'un sommeil bienheureux de l'enfance (l'image du petit vacher endormi), Tong-Tong et sa petite sœur portent un regard soucieux, lucide sur le monde qui les entoure : est-ce la fin de quelque chose pour eux aussi, une gravité nouvelle née des circonstances et qui aiguise leur attention ? La mise en scène est toute entière déclinée autour de ce point de vue des enfants qui surprennent à quelque distance scènes et intrigues, bribes de dialogue, coups de téléphone, disputes, larmes, flirts... Chaque fois, Hou Hsiao-Hsien renouvelle sa façon de découper l'espace et travaille finement la perception du spectateur : il n'y a pas de stricte équivalence entre ce que voient les enfants et le spectateur, de pur point de vue subjectif, mais une entrée en résonance, beaucoup plus riche, des deux points de vue. Ainsi à la gare lors du départ, le plan s'ouvre du côté opposé auquel on s'attend, donnant lieu à un contre-champ vers la voie à laquelle les personnages tournent le dos, car Tong-Tong a aperçu un de ses camarades. L'arrivée du train au village est filmée de l'extérieur de la gare : c'est le lieu même et ses habitants qui semblent attendre l'arrivée des enfants. Dans la salle de billard, le hors champ est peuplé par l'oncle qui laisse Tong-Tong jouer seul pour flirter, puis par le passage éclair des compères délinquants, laissant planer l'impression d'une perception partielle et empêchée, mais sur le qui-vive. Au poste de police, on voit d'abord seulement Tong-Tong et son oncle aux prises avec le policier, donnant à imaginer ce que l'enfant peut ressentir (il a dénoncé les malfaiteurs que son oncle choisit de ne pas trahir), avant de découvrir l'entièreté de la scène et la présence des parents de Chan-Ming... Les exemples sont innombrables des variations autour de ce point de vue enfantin, qui est aussi un point de vue sur l'enfance et ses perceptions (une manière de dire aussi que ce regard est dépassé par des points de vue qui l'englobent). De passage dans cet environnement nouveau,



maintenus à la lisière des affaires qui occupent les adultes, les enfants habitent l'espace en conséquence. S'ébattant en liberté dans la campagne, ils épient Han-Tzu juchés sur un arbre ou suivent l'oiseleur à distance. Parfois l'événement vient les cueillir : la sortie du groupe armé de cannes à pêche – plan large, radieux – les mène tout droit à être témoins du crime crapuleux qui se joue à quelques pas seulement, et l'espace ouvert de la nature se trouve rétréci aux dimensions de cette portion de route où mugissent d'invisibles voitures passant sur le pont. Interdits, spectateurs

impuissants, ils n'ont aucune prise sur l'événement. Mais c'est bien sûr l'espace architectural de la maison, avec ses portes ouvertes, fenêtres, paliers qui se prête particulièrement à des découpages de l'espace où viennent s'encadrer des scènes ou vues fragmentaires, et où sont attrapées au vol, d'une pièce à l'autre, des bribes sonores (il faut aussi parler d'écoute, non seulement de regard).

Une dimension secrète

Ce que donne pourtant à ressentir le film, c'est qu'il s'agit là d'une expérience à part entière,

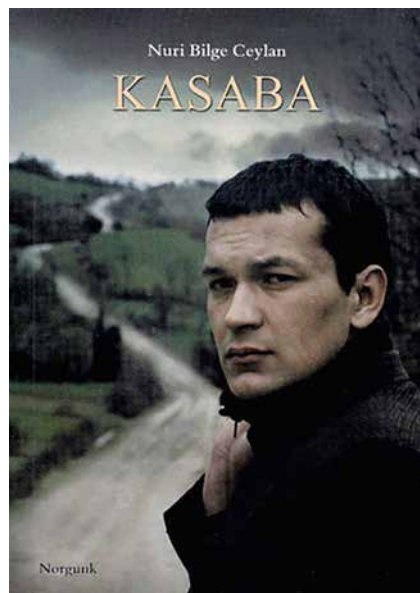
vouée à s'inscrire profondément dans une existence et une appréhension du monde. L'inscription des corps dans leur environnement excède tout discours, toute volonté purement narrative, par une dimension à la fois contemplative et concrète, physique et sensorielle : il n'est jamais fait abstraction du monde autour des personnages dans la composition des plans – on ne parlera pas non plus de simples décors mais d'espaces avec lesquels, et au sein desquels, se nouent des relations. Les états d'âmes sont traduits par les mots de Tong-Tong (la mélancolie de ses lettres déborde sur la représentation du quotidien), mais aussi par les états du corps : fatigue, torpeur, abattement, tristesse exprimés par des positions diverses, propres aux facultés enfantines à investir l'espace aussi bien en grimpaçant quelque part qu'en se vautrant sur le sol. Le temps est tissé non seulement d'événements mais de tous ces états de langueur qui font son épaisseur. Gorgés d'émotions, les

enfants rôdent dans la maison, jusqu'à défier l'autorité de leurs grands-parents. À la fin, alors que leur père est venu chercher ses enfants rassurés de savoir leur mère sur le chemin de la guérison, une part de l'enchantement des vacances refait surface, comme mis en branle par le trajet de la voiture qui s'en revient vers la maison – écho au départ en vacances tempéré de nostalgie de l'ouverture : Tong-Tong fait arrêter la voiture pour dire au revoir à ses amis, leur promettant de revenir bientôt, tandis que Ting-Ting raconte à son père, partageant son amusement, que les garçons se baignaient « tout nus ». Tout paraît léger à nouveau... Cette fin souriante est une juste représentation du dépôt du souvenir (où le léger supplante le grave), mais aussi d'une enfance vouée aux blessures silencieuses, aux ruminations solitaires, à une évolution intérieure qui reste la part secrète de l'existence heureuse – qu'elle peut épancher dans des lettres qui la consignent.

6

Kasaba

Nuri Bilge CEYLAN



Fiche technique

Autre titre : La Petite Ville

Genre : Drame Fiction

Pays : Turquie

Année de production : 1997

Réalisation : Nuri Bilge Ceylan

Scénario : Nuri Bilge Ceylan, d'après une histoire originale de Emine Ceylan, sa sœur.

Photographie : Nuri Bilge Ceylan

Montage : Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Son : Mustafa Bolukbasi, Ergun Unal

Musique : Ali Kayaci

Producteur délégué : Nuri Bilge Ceylan

Producteur exécutif : Sadik Incesu

Production : NBC Film

Distribution (France) : Pyramide Films

Durée : 1h22

Date de sortie française : Novembre 1997

Conseillé à partir de la 3^e

Interprètes

Mehmet Emin Toprak (Saffret)

Havva Saglam (Asiye)

Cihat Butun (Ali)

Récompenses

- Festival international du film de Tokyo 1998 : Prix d'argent
- Festival international du film d'Istanbul 1998 : Prix FIPRESCI
- Festival international du film de Berlin en 1998 : Prix Caligari
- Festival d'Angers Premiers Plans 1999 : Prix spécial du jury

Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan est aujourd'hui le plus reconnu des cinéastes turcs. En 2003, *Uzak* récoltait le Grand Prix du festival de Cannes, ainsi qu'un double prix d'interprétation masculine. Par la suite, tous ses longs-métrages (des *Climats* en 2006 jusqu'au *Poirier Sauvage* en 2018) ont connu les honneurs de la Sélection Officielle et parfois encore de glorieuses mentions au palmarès : Grand Prix pour *Il était une fois en Anatolie* en 2011 et Palme d'or en 2014 pour *Winter Sleep*. Ce parcours exemplaire avait commencé loin des sentiers parfois balisés de la Croisette. Si les deux premiers longs-métrages du cinéaste - *Kasaba* (1997, resté inédit en salles françaises malgré ses passages au Festival des 3 Continents à Nantes et au Festival Premiers Plans à Angers) et *Nuages de Mai* (1999, sorti en France en 2001) - affichent une facture plus modeste, ceux-ci ne sont pas moins maîtrisés. Si *Kasaba* n'est pas le premier « premier film » à revisiter les souvenirs d'enfance, ces débuts en cinéma s'affirment déjà en émouvant condensé de l'œuvre à venir.

Ce bel augure de *Kasaba* (« la petite ville ») est aussi le prolongement organique du court-métrage *Koza* (« le cocon »), lui aussi remarqué en sélection à Cannes en 1995. Ce film d'une quinzaine de minutes est une évocation originale des parents du cinéaste : mélange de portrait documentaire et de kaléidoscope sensoriel, où se répondent impressions filmées, envolées musicales et images fixes. Ceylan convoque le pouvoir émotionnel de la musique classique et de la photographie. C'est par ce médium, pratiqué dès ses études d'ingénieur, qu'il est venu au cinéma.

On pourrait ainsi très sommairement résumer l'ambition de *Kasaba* à celle de « donner vie à un album de famille », en explorant les multiples résonances entre mémoire familiale, subjectivité des affects et symphonie de la nature. Dans les premiers films de Ceylan, la famille n'est pas simplement un sujet. C'est aussi une composante de sa méthode. Le scénario de *Kasaba* est cosigné par sa sœur aînée Emin, tout en revendiquant au générique, l'inspiration d'Anton Tchekhov (*Winter Sleep* sera aussi



une adaptation de plusieurs nouvelles du dramaturge russe). Ce sont ses propres parents qui interprètent le grand-père et la grand-mère. Saffet, le jeune homme en colère, est interprété par son cousin, Mehmet Emin Toprak que l'on retrouvera dans l'un des deux rôles principaux d'*Uzak* avec Muzaffer Özdemir, qui incarne « le fou » dans la séquence inaugurale de *Kasaba*. Bien qu'acteurs non professionnels, tous les deux remporteront d'ailleurs un prix conjoint d'interprétation à Cannes en 2003 (prix malheureusement posthume pour Mehmet Emin Toprak décédé d'un accident de voiture à la fin du tournage).

Artisanat et assurance peuvent donc aller de pair. Impression confirmée par la lecture du générique qui montre que Nuri Bilge Ceylan occupe en plus des postes de réalisateur et coscénariste, ceux de producteur et de directeur de la photographie. Dès le film suivant, il assurera lui-même le montage de ses films, preuve d'un accompagnement scrupuleux du film à toutes les étapes de sa fabrication.

Synopsis

Portrait de trois générations d'une famille élargie. Nous sommes en hiver. Une petite fille d'une dizaine d'années pose un regard sur l'environnement social auquel elle doit s'adapter. Le printemps s'annonce. La petite fille et son jeune frère vont rejoindre leurs parents dans les champs de blé. Ils découvrent les mystères de la nature et de la vie sauvage. L'été est de retour. Le frère et la sœur vont de nouveau dans les champs de blé. On allume le feu et on fait griller les épis de maïs. Et bientôt l'automne nous ramène au foyer où les enfants vont commencer à faire face aux duretés et aux malhonnêtetés de la nature humaine.

Partition sensorielle

Cette autarcie revendiquée génère aussi bien le système d'autoproduction du cinéaste que son

esthétique très particulière. Que l'on découvre le film en ayant vu ou non les films ultérieurs de Ceylan, *Kasaba* témoigne déjà d'une maîtrise plastique peu commune pour un premier long-métrage : densité d'un noir et blanc savamment contrasté, durée savante des plans fixes, science de la scénographie de chaque plan, économie des dialogues, intensité des visages.

Cet art de la composition était déjà perceptible dans les photographies de Nuri Bilge Ceylan. Celles-ci se déploient dans des larges formats horizontaux (comme une version exacerbée du cinémascope) et mettent en scène une humanité au sein de paysages tourmentés. Il y a déjà du mouvement et de la dramaturgie dans ces images fixes. *Kasaba* joue sur une note moins ouvertement lyrique. Le film privilégie des paysages plus calmes – mais qui n'ont rien d'inertes – et des visages mutiques, mais qui n'ont rien d'inexpressifs. Dans la longue scène d'école, chaque visage d'enfant a ainsi droit à son portrait, dans un moment d'écoute et de concentration. La variété des expressions et des regards en dit déjà beaucoup sur les relations entre maître et élèves, et plus largement sur les univers enfantins et adultes.

Avec son poêle au milieu de la pièce, son instituteur en blouse, ses élèves en uniforme et sa leçon d'instruction civique à l'annonce par une élève méritante, cette école apparaît d'ailleurs d'un autre temps. Même si Ceylan s'inspire de ses souvenirs de jeunesse dans les années 70, son propos n'a rien de nostalgique. Il vise plutôt une certaine atemporalité, ce qui se traduit par une quête d'un cinéma de l'essentiel. À cet égard, le plan inaugural est organisé comme une vue Lumière : des enfants jouent à glisser sur une route verglacée. Arrive « Ahmet le fou » qui tombe dans leur traquenard, et se vautre sous les rires insistants des gamins. Les plans restent fixes, mais dynamisés par la perspective oblique de la rue. La durée des plans est agencée aux déplacements des personnages, de l'arrière à l'avant plan). De tels plans, au rythme lent et assuré, fonc-

tionnent déjà comme des petites scénographies autonomes. La psychologie peut se passer des dialogues. Les affects naissent des réactions aux actions. La chute d'Ahmet, et son regard implorant, en disent déjà beaucoup sur l'ambivalence de l'âge enfantin, à la fois innocent et cruel. Le regard dédaigneux du cousin Saffet, plus âgé, trahit son amertume. L'échange de regards, entre Ahmet à terre et la jeune Hulya (désignée comme héroïne du film) fait naître chez cette dernière une compassion inattendue.

Les saisons des apprentissages

Cette recherche de l'essentiel est aussi une quête sensorielle. Le film est scandé en quatre saisons, chacune ayant ses lieux d'élection. L'hiver : la salle de classe. Le printemps : la forêt. L'été : la plaine et la clairière de la veillée. L'automne : les chemins et la maison.

À la manière d'une pièce musicale, chaque saison a son mouvement. Chacune d'elle est surtout le cadre d'un apprentissage différent pour les enfants. Apprentissage à l'école (hiver), apprentissage de la nature (printemps), apprentissage des relations familiales (été), apprentissage de l'imaginaire (automne).

Ces saisons et ces apprentissages ne sont pas étanches les uns aux autres. Le film démarre en hiver, lui donnant sa note plastique (les paysages enneigés fournissant des contrastes marqués pour l'image noir et blanc). La saison froide n'est pas tant un motif qu'une métaphore, celle d'une certaine vérité des êtres et des affects qui émerge sous une glaciation apparente. Les instantanés de la vie villageoise (les chèvres éborgnées pour le méchoui, la fête foraine, un pique-nique en famille) sont rythmés par des sons inquiets venus de loin : échos de la foule, aboiements des chiens et des chacals dans la nuit. Même la musique de film ne vient pas « couvrir » les images, mais en sourd de manière plus atténuée. Ce raffinement sonore est au diapason d'une drama-

turgie où les événements sont plutôt perçus de manière indirecte, par leurs échos.

Même en intérieur, le cinéma de Ceylan reste à l'affût de la sensation. Le huis clos de la salle de classe convoque progressivement plusieurs sensations : plume qui flotte en l'air (et faisant raccord avec le flocon de neige de la séquence précédente), flammes du poêle en gros plan, neige rapportée par l'élève en retard, chaussettes humides qui gouttent dans les braises, pieds nus du petit garçon trempé sur le plancher. L'ambiance est rendue par la tactilité des matières et des épidermes. Puis un son discret et assourdi, vient briser le silence de l'apprentissage : le miaulement d'un chat abrité derrière la fenêtre. Tendre l'oreille, regarder avec attention, chercher l'acuité perceptive : voilà un cinéma qui mobilise l'ouïe, la vue et le toucher, non pas pour les étourdir par une surenchère d'effets, mais au contraire pour réveiller des souvenirs perceptifs. Moment précieux que celui où la vibration du monde frappe à la porte de la salle de classe. L'éveil enfantin opère davantage par ce chapelet de sensations que par la leçon de l'instituteur. Aussi sommaire qu'apparaisse la salle de classe, elle reste poreuse aux vibrations du monde sensible.

Fixité et dynamisme

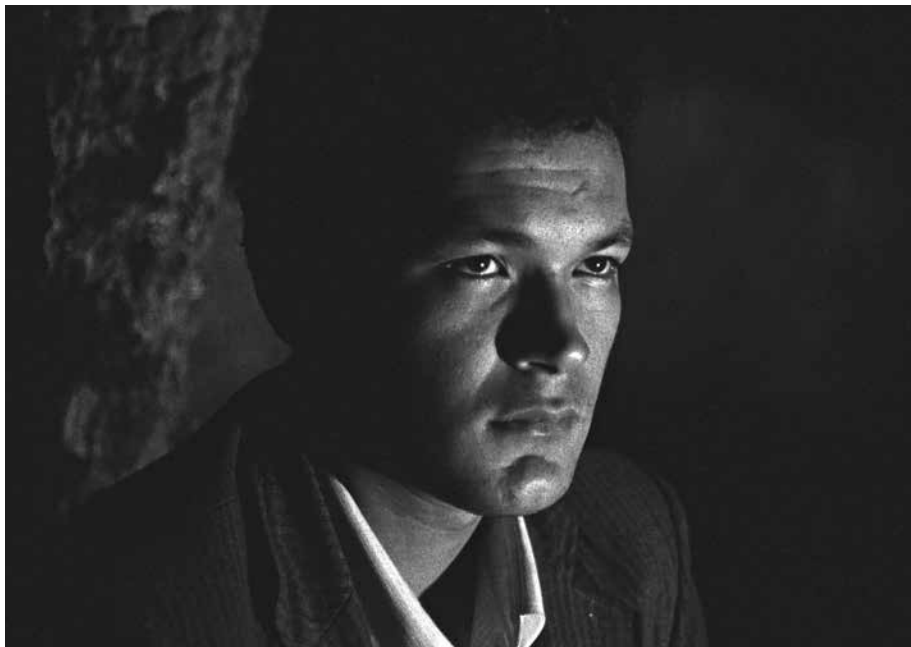
De la même manière que la salle n'est pas étanche au monde, la fixité des plans n'est pas synonyme de rigidité. Beaucoup de mouvements y adviennent à l'intérieur : jeux entre les avant et arrière-plans, variations raffinées sur la profondeur de champ, surcadres. Une vue par la fenêtre de la classe montre ainsi d'abord un paysage brumeux. Le point se fait sur le paysage vu par la fenêtre, où apparaît l'élève retardataire qui traverse la colline enneigée pour rejoindre l'école. Plusieurs événements et même plusieurs temporalités se développent ainsi à l'intérieur du cadre. La palette plastique va jusqu'aux flous parfois proches de l'abstrac-



tion (ainsi, une rivière au loin devient un ruban scintillant) ou des mouvements insolites : à la fête foraine, les chaises volantes du manège tournent au-dessus de la tête du cousin Saffet.

Cette science de la composition – cadre fixe au service d'une dynamique interne – permet aussi de brusques changements d'atmosphère au sein d'un même plan et d'un même cadre. Quand le vent se lève et chasse les enfants de la forêt, c'est autant un événement plastique que dramatique. En grand admirateur d'Anton Tchekhov (cité comme inspiration au générique), Ceylan sait que la nature génère sa propre dramaturgie et que pareillement, les modulations de la psyché humaine – changements indicibles ou caprices soudains – relèvent de la météorologie. *Les Climats* (2006) demeure le titre manifeste sur cette question. Mais dans *Kasaba*, une réprimande du père à son neveu Saffet vaut aussi comme invitation paradoxale : « *La nature a des réponses à toutes les questions. Tu devrais comprendre que tu fais partie d'un ensemble* ».

Cette écoute de la nature est évidemment un credo de cinéaste fondamental pour Ceylan, qui s'inscrit ouvertement dans la lignée de grands maîtres : Ozu pour l'appréhension du monde à hauteur d'enfant, Renoir ou Satyajit Ray pour la captation des transformations de la nature. Dans *Kasaba*, la nature est aussi un lieu de chemins de traverse, permettant d'échapper à la parole et à la surveillance des adultes, ce qui n'exclut pas non plus la confrontation à une certaine fatalité. Quand Hulya et son petit frère choisissent le détour par la forêt, ils découvrent également les tombes du cimetière. Non loin de là, ils rencontrent également un âne, dont l'étrangeté du regard, filmée par Ceylan, est une citation à peine voilée d'*Au hasard Balthazar* de Robert Bresson (1966). Cette rencontre avec l'altérité animale se clôt sur un épisode où le petit Ali découvre sa cruauté immanente en laissant sciemment une tortue sur le dos, épisode qui le hantera plus tard durant un cauchemar fiévreux. Ces leçons de choses sont à teneur morale, mais pas



moralisatrices (la dureté du monde enfantin était déjà signalée dès la séquence inaugurale).

Chœur familial

Si la deuxième partie du film, quand toutes les générations sont réunies lors de la veillée, est nettement plus dialoguée que la première, les enfants sont toujours placés dans une position d'écoute. Les questions soulevées par les adultes (faut-il quitter le village, et surtout pour quel projet) ont trouvé diverses résonances d'une génération à l'autre. Et les enfants y seront, eux aussi, confrontés dans quelques années. En attendant, ils peuvent écouter le récit de leur grand-père parti à la guerre (l'événement de sa vie et la seule fois où il a quitté le village) comme les remontrances de leur cousin, aigri d'être resté « bloqué » dans ce village et d'avoir perdu un père, immigré mort en Allemagne, et qu'il a si peu connu.

Au sein de la famille, les destinées ont été divergentes, parfois douloureusement. Les reproches se font de moins en moins voilés. Les enfants comprennent que les différences d'instruction ont créé des brèches profondes dans une famille en apparence unie. Les adultes qui s'invectivent aujourd'hui jouaient aussi autrefois ensemble dans les champs. Qu'en sera-t-il pour eux dans quelques années ?

La séquence se complexifie car elle ne repose pas uniquement sur l'opposition frontale. Elle joue aussi sciemment sur un tressage des paroles et des impressions, où les paroles et ressentis de chacun composent un chœur familial. Ainsi, si le grand-père entame (sans doute pour la énième fois) la rengaine de ses souvenirs de départ à la guerre, son fils prend le relais en évoquant un épisode glorieux de la geste d'Alexandre le Grand en Inde. bercé par ce mélange de récit à la première personne



et de contes et légendes, les enfants s'endorment. Ali, le jeune garçon, cauchemarde en associant les images de la tortue qu'il a laissé sur le dos, et de sa mère, tapie dans une étrange position sur le rebord de la fenêtre. Plus tard, longtemps après le passage de cette veillée initiatique, Hulya demandera où se situe la direction de l'Inde, et regardera au loin cet horizon soudainement élargi. Pourra-t-elle partir un jour ? Ou sera-t-elle condamnée comme le cousin Saffet qui se remémore l'échec de son départ, le temps d'un plan poignant où il s'éloigne jusqu'au bout du chemin ? Le plus important ne tient pas dans la réponse, encore impossible, mais dans ce singulier récit commun - amalgamant souvenirs de famille, épisodes de la Grande Histoire et même onirisme - élaboré, durant cette nuit, entre les générations. Voilà par où la transmission a opéré.

7

Lessons from a Calf

Hirokazu KORE-EDA



Fiche technique

Titre original : Mou hitotsu no kyouiku

Genre : Documentaire

Pays : Japon

Année de production : 1991

Réalisation : Hirokazu Kore-Eda

Photographie : Suzuki Katsuhiko, Hirokazu Kore-Eda

Montage : Hirokazu Kore-Eda

Production : TV Man Union

Durée : 47 min

Conseillé à partir de la 6^e

Hirokazu Kore-Eda

Récompensé par la Palme d'Or pour *Une affaire de famille* en 2018, Hirokazu Kore-Eda figure depuis le milieu des années 90 parmi les plus influents cinéastes japonais. Depuis *Maborosi* en 1995 et *After Life* (1998), tous deux présentés aux Festival des 3 Continents en compétition, jusqu'au plus récent de ses quatorze longs-métrages de fiction, l'œuvre de Kore-Eda nous semble en permanence se recomposer jusque dans ces tonalités (réalistes, fantastiques) autour d'un motif lui-même évolutif : la famille. Kore-Eda excelle dans la direction d'acteurs et son expérience documentaire n'est pas indifférente à la qualité d'observation, psychologique notamment, qu'il déploie autour de ses personnages dont de nombreux enfants comme dans *Nobody Knows* (2004), chronique basée sur un fait divers autour de quatre enfants abandonnés par leur mère.

Synopsis

En 1988 dans une école élémentaire de la petite ville d'Ina, les enfants suivent un programme spécial dit d'études intégrées. Le professeur guide les enfants mais les laisse discuter et décider de points importants. Selon le principe pédagogique mis en œuvre dans l'école, l'implication personnelle des élèves est au cœur d'un enseignement pratique qui va se confondre avec leur quotidien d'écoliers. Après décision collective, les élèves de 3^e année (qui ont déjà connu l'expérience en

première année) accueillent Laura, une jeune vache prêtée à l'école par une ferme voisine et dont ils vont prendre soin ensemble. L'enseignement se construit autour de Laura : calculer les frais de nourriture et ainsi progresser en mathématiques, imaginer comment gagner l'argent nécessaire (on verra ainsi les enfants récolter du maïs dans leur terrain cultivé et le vendre aux mamans), fabriquer un abri, comprendre la nutrition de l'animal et s'intéresser aux plantes, aborder la reproduction, traire et récolter le lait (qui sera servi par eux à la cantine), chanter pour Laura, la peindre ou écrire à son sujet, mais aussi se confronter à certains événements comme la mort du veau tant attendu. Les jours passent et toutes les dimensions de la vie semblent converger vers l'école d'Ina. D'abord jeune animal puis vache adulte qu'il regardent grandir, Laura accompagne elle aussi les enfants et leur évolution. Une ultime leçon, au moment de décider s'il faut renvoyer Laura dans sa ferme, apporte à l'expérience une dimension morale. Alors que certains ont maintenant le visage de tout jeunes adolescents, les enfants se décrivent en futurs élèves fort occupés qui n'auront plus de temps à consacrer à Laura, négligeant de se pencher sur ce qu'ils ont appris, s'interdisant de témoigner toute tristesse et oubliant de se préoccuper de ce qui est mieux pour l'animal. La petite classe n'échappe pas à la pression des attentes du monde extérieur, qui commencent à se faire sentir. Le maître est questionné par le « détachement » et la « froideur » de ses élèves. Les adieux à Laura sont-ils aussi un adieu à l'âge tendre ?



Un film rare

Réalisé pour la télévision, presque inconnu en France à l'instar du pan documentaire de l'œuvre de Kore-Eda auquel il appartient, *Lessons from a Calf* (1991) est le premier film du cinéaste. Avec l'école d'Ina, comme souvent chez Kore-Eda, on est à côté, voire à contre-pied d'une organisation sociale traditionnelle ou normative. On est aussi au cœur d'un âge et d'affects particuliers qui intéressent profondément le cinéaste : ceux de l'enfance. La douceur et la simplicité apparentes du sujet et la modestie de la forme se teignent de tristesse ou d'amertume, d'un nuancier complexe. Comment à partir de fragments choisis de la réalité (images et sons documentaires) restituer la composante existentielle de ce qui se déroule devant la caméra ?

Images fixes et en mouvement, voix in et off

C'est un montage de photographies (ou d'images arrêtées) qui ouvre le documentaire : on y voit les élèves de l'école d'Ina, alors en petite classe, s'occuper de la vache Harumi qui a accompagné leurs jours d'école pendant neuf mois. C'est donc la reconduction d'une expérience qui s'annonce : les élèves se concertent et décident de reprendre une vache auprès d'eux. On est d'emblée dans une forme de répétition en même temps que de nouveauté. Kore-Eda s'exprime dans le commentaire écrit (il fait le choix de sous-titres explicatifs à lire, réservant le son off pour faire entendre abondamment la parole des enfants) et retrace en deux mots la généalogie de son propre désir : l'expérience avait été médiatisée et c'est ainsi que lui-même a pu être marqué par ces visages d'enfants et décider d'aller les filmer. « Que sont-ils devenus ? » se demande simplement Kore-Eda : la question se pose à nouveau, implicitement, à la fin du film. Les premiers plans animés du film sont ceux de la petite ville où se tient l'école (dans la préfecture

de Nagano nous dit-on), puis de la classe discutant des moyens nécessaires à l'acquisition d'une vache. Mais tout au long du film, Kore-Eda conserve ce principe de glisser au montage quelques images arrêtées, rythmant le film en mêlant des plans documentaires pris sur le vif et des images fixes, qui semblent graver le souvenir, la mémoire de l'expérience. Les voix « off » des enfants lisant ce qui semble être de courtes rédactions personnelles qui recueillent leurs impressions en diverses occasions, contribuent aussi à une appréhension indirecte des événements, déjà maniés par la subjectivité des enfants (c'est aussi bien sûr un accès direct à une forme d'intériorité). Mémoire, devenir : en se rendant dans l'ici et maintenant de la petite école d'Ina pour partager le quotidien des écoliers, Kore-Eda se saisit de la profondeur de l'expérience.

Plein comme un œuf

Les (bons) films sur l'école, la pédagogie et ses pas de côté face à une conception normative de l'éducation sont de vivifiantes odyssées collectives. Exemple canonique : dans l'extraordinaire *Diario di un maestro* de Vittorio de Seta (1973), nourri de forts courants de pédagogie expérimentale en Italie, un maître d'école s'intéresse aux très difficiles conditions de vie de ses élèves de la banlieue de Rome et stimule leur appétit d'expression et de connaissances en s'appuyant sur leur propre appréhension du monde, loin des programmes figés et autoritaires d'un enseignement officiel. *Lessons from a Calf*, d'ambition et de durée plus modestes, plonge dans le petit univers apparemment protégé de l'école d'Ina et son enseignement d'un genre particulier. Ce moment charnière de l'enfance et ses apprentissages tous azimuts permettent de déployer toute une gamme, y compris morale et sentimentale. C'est un film pointilliste, où chaque note – qu'on pense aussi à la ponctuation du film par la reprise d'une mélodie au piano – apporte



sa pierre à un édifice vivant, mélodique, combinaison de gestes, de paroles, de chansons... Toutes les « leçons » forment un film court mais plein comme un œuf, et après l'inaugural exercice de mathématiques (la découverte du « zéro caché » et un jeune garçon tout heureux de ses progrès), il y a une douce jubilation à essaimer avec les enfants dans toutes les directions, à observer leurs rapports avec Laura et constater la diversité des leçons apprises. Une riche appréhension du monde (notions abstraites, sensations précises) semble se déployer autour de l'animal.

Au travail

Pourtant ce « plein » ne va pas de soi. Si l'on se contente de dénombrer les leçons, on peut très bien se représenter un temps divisé en tranches, où un enseignement chasse l'autre comme une année scolaire chassera la précédente : n'est-ce donc que cela, le temps de l'écolier ? Quelle différence alors entre l'enseignement de cette école et une plus conventionnelle conception de l'éducation ? L'expérience, montre le film, déborde et relie toutes ces couches et subdivisions. Il faut pour cela se retourner sur elle autant que la vivre pleinement, se laisser traverser ou enrichir, ce qui demande un travail en soi et sur soi. La discussion finale invite à méditer cette dimension de l'apprentissage, tout en mettant en avant le

rôle du professeur, jusqu'ici en retrait (même si on l'avait vu par exemple souligner et valoriser les progrès de ses élèves). On parle bien ici d'une expérience pédagogique.

Milieu expérimental

L'école que l'on se figure généralement comme un lieu clos est ici plutôt un « milieu » (comme on parle de milieu expérimental), ouvert sur l'extérieur, intégré à un environnement semi-rural : sorties dans la nature, carrés de terre cultivée, visites à la ferme... Ce qu'il s'y passe peut aussi être le point de mire d'une société, rappelle le commentaire qui souligne les importants changements dans la société japonaise dont ces écoles sont le signe mais aussi, nous dit-on, le moteur. Un passage montre la tenue de « classes ouvertes » où se presse un public venu assister aux cours, tandis qu'à un autre moment des élèves restituent à leurs parents, en de petites conférences, l'essentiel de ce qu'ils ont appris. Une mère vient s'essayer elle-même à la traite. Tout cela n'empêche pas de remarquer (sans que ce soit nécessairement souligné) la prégnance de structures sociales bien ancrées : l'exclusive présence des mères auprès de leur progéniture lors des repas ou spectacles donnés par les enfants, ou l'ambiguïté de la fin, quand les adieux émus à Laura sont précédés de cette étonnante désaffection des élèves, soudain conscients et soucieux avant tout de leur charge de travail et de leurs futures obligations.

Être humain, être vivant

Comme les élèves du film rabroués par leur professeur fustigeant leur égoïsme, il faut revenir à Laura et à ce contact rapproché des enfants avec l'animal. Excités par l'arrivée de Laura, ces derniers s'agitent ou s'ébrouent tout comme le fera le veau dans son nouvel enclos. De la façon la plus naturelle, les petites filles s'intéressent à leur propre corps



en découvrant et comprenant les cycles de la reproduction chez Laura (les règles de la vache, la gestation). Il y a une mise en rapport des enfants avec le jeune animal, un jeu de miroir et de différences : quelle est la place de chacun ? Quelle légitime considération apporter à cette partenaire choisie par les enfants ? Cela fait partie de l'apprentissage. La fréquentation de Laura enrichit les enfants d'un autre rapport au temps : le temps de l'animal, qui devient adulte plus vite, n'est pas celui des enfants, qui grandissent aussi pourtant, bientôt à la charnière de l'adolescence. Des cycles se dessinent et se superposent les uns aux autres. La reproduction bien sûr, l'alimentation (le lait de Laura, qui n'a pas de veau à nourrir, est consommé par les enfants), mais aussi d'autres cycles naturels intégrés à la vie scolaire : le maïs est cultivé par les enfants, les épis sont moissonnés puis vendus, les feuilles sont données à manger à Laura... Au-delà de

ce rapport direct à l'animalité, la pédagogie déployée est appelée « science vivante » pour signifier l'étroite relation des apprentissages avec toute une vie en mouvement. Du corps à l'esprit et réciproquement, de la libre exploration des méthodes de résolution d'un problème à l'interpellation morale, se joue sous nos yeux et presque sans crier gare, derrière la simplicité apparente d'une comptine, une formation de l'être.



Liens utiles

• https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/fiches-eleve/vie-sur-terre-la--de-abderrahmane-sissako_223323

• https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/vie-sur-terre-la--de-abderrahmane-sissako_223846

Fiche technique

Genre : Comédie dramatique
Pays : Mali, Mauritanie, France
Année de production : 1998
Réalisation, scénario : Abderrahmane Sissako
Photographie : Jacques Besse
Montage : Nadia Ben Rachid
Son : Pascal Armant
Musique : Salif Keïta, Sababougouna et Franz Schubert
Assistant & Chargé de production : Salif Traoré
Productrices : Caroline Benjo, Carole Scotta
Producteurs associés : Barbara Letellier, Simon Arnal-Szlovak
Co-Production : La Sept ARTE / Haut et Court
Distribution (France) : Haut et Court
Durée : 1h01
Date de sortie française : Juin 1999
 Conseillé à partir de la 3^e

Interprètes

Abderrahmane Sissako (Dramane)
 Nana Baby (la jeune femme, Nana.)
 Mohamed Sissako (le père, Mohamed)

Récompenses

- Festival de Taormina : Carridi d'Argento
- Journées aux Cinématographique de Carthage : Prix spécial du jury
- FESPACO 1999 : Mention spéciale du Jury
- Festival Internationale de Films de Fribourg : Grand Prix, Mention Spéciale du Jury et Prix du Jury Œcuménique
- Festival de Milan : Grand Prix du Jury

Abderrahmane Sissako

Cinéaste né en Mauritanie en 1961, formé à l'Institut du Cinéma de Moscou, et travaillant en France, Abderrahmane Sissako a toujours eu l'Afrique au cœur de ses films, bien que l'exil ait été la figure marquante de son cinéma comme l'illustre brillamment *Octobre*, tourné en Russie, qui a été primé dans de nombreux festivals. Il a depuis réalisé *Sabriya* (dans la collection initiée par ARTE, *African Dreaming*) et *Rostov-Luanda* (dans le cadre de Dokumenta Kassel 97). Après le succès de *Bamako* en 2006, il devient en 2015 le premier cinéaste africain à obtenir le César du meilleur réalisateur pour *Timbuktu* présenté en compétition à Cannes et nommé aux Oscars.

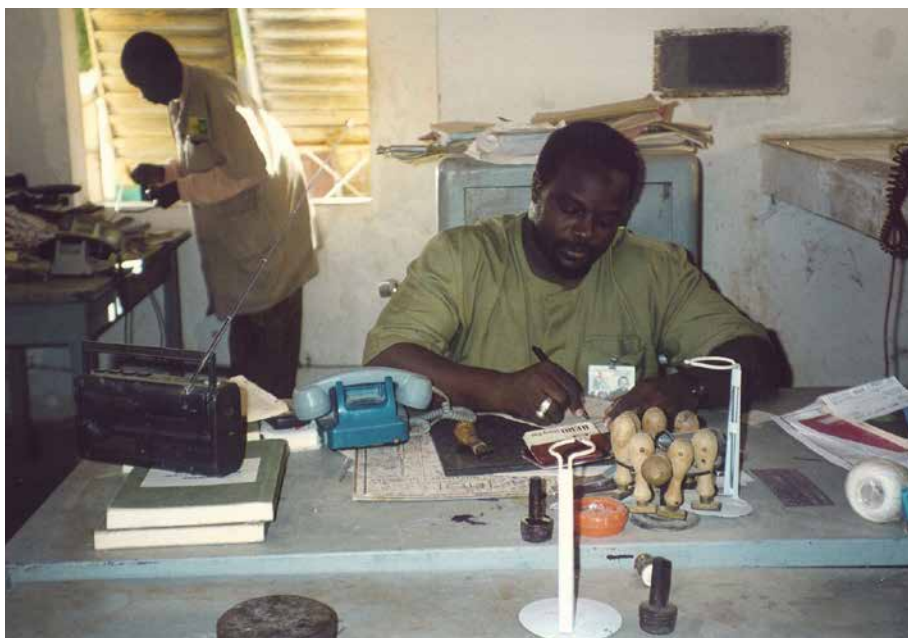
Synopsis

Le cinéaste mauritanien, qui vit en France, retourne à Sokolo, un petit village du Mali, retrouver son père. Ses errances dans les ruelles sont le début d'une réflexion sur la rela-

tion jamais apaisée entre l'Afrique et l'Europe. Parallèlement, il rencontre Nana et nouera avec elle une relation singulière.

Un film de passage

Abderrahmane Sissako a connu avec *Timbuktu*, son dernier long-métrage en date, une vaste reconnaissance publique et critique. Présenté à Cannes en 2014, récoltant sept césars (dont trois personnellement : scénario, film et réalisateur), le film qui chronique sur un mode à la fois combatif et poétique, la résistance du peuple malien face à la charia qui leur est imposée, tombait à pic dans une France meurtrie par les attentats de 2015. Une telle œuvre ne venait pourtant pas de nulle part. Le cinéma de Sissako a toujours mis en scène, les rapports entre l'Afrique et le monde occidental, mais d'une manière toute personnelle, en conciliant légèreté poétique (il y a toujours une part de burlesque dans ses films) et engagement politique (procès du FMI dans *Bamako*, intégrisme et terrorisme dans *Timbuktu*).



La Vie sur terre, premier long-métrage de fiction du cinéaste (il s'était fait remarquer dès le milieu des années 90 par ses courts-métrages et documentaires) permet de cerner les sources si personnelles de ce cinéma, audacieux et inclassable.

L'histoire de la production du film est particulière, puisque ce « court long-métrage » (une heure à peine) s'inscrit dans la collection « 2000 vu par » diffusée par la chaîne Arte à l'hiver 1998 : dix (télé)films d'une heure signés de réalisateurs confirmés (Tsai Ming-Liang, Walter Salles, Hal Hartley) ou alors émergents (Laurent Cantet et donc Sissako). Leur point commun est de se dérouler au moment du passage à l'an 2000, offrant ainsi un kaléidoscope mondialisé sur cette entrée dans le millénaire (quand bien même elle n'aura eu effectivement lieu que le 1er janvier...2001) en Corse, au Brésil, à Taiwan, à New York... et donc au Mali, plus précisément à Sokolo, ville où a grandi Abderrahmane Sissako. Inscrire son premier film sous les égides d'une commande n'a guère empêché Sissako de faire œuvre personnelle et surtout de trouver une forme cinématographique très libre. Après sa diffusion en novembre 1998, le film a même bénéficié d'une sortie en salles en juin 1999. Le seul autre exemple de la collection à avoir connu le même destin étant la fabuleuse comédie musicale de Tsai Ming-Liang *La Dernière Danse* sortie en salles et en version longue, sous le titre *The Hole*.

Lettre filmée et art du collage

Difficile a priori de rattacher *La Vie sur terre* à un genre cinématographique. C'est indéniablement une fiction, mais son récit reste volontairement très ténu. Ce n'est pas pour autant un documentaire, mais les moments les plus mémorables du film dépeignent une vie sociale sans doute proche de la réalité de Sokolo. Qui plus est, Abderrahmane Sissako apparaît à l'écran comme personnage

récurrent, et son père, Mohamed est lui aussi présent, aux premières images, comme récipiendaire d'une lettre écrite par son fils et lue en voix off. *La Vie sur terre* commence en « film à la première personne » pour élargir rapidement son périmètre. Si le cinéaste part de lui, de ses proches, de la ville et du quartier qu'il connaît bien, son propos n'est pas centré sur des affres intimes, mais cherche au contraire des échos et des résonances de plus en plus amples.

Le film s'apparente ainsi à une « lettre filmée » qui nous donne des nouvelles depuis un endroit dont nous sommes en manque d'images. Entamée par l'interrogation du cinéaste adressée à son père (« Ce que j'apprends loin de toi vaut-il ce que j'oublie de nous ? »), la lettre enchaîne sur des propos extraits des œuvres d'Aimé Césaire (*Cahiers d'un retour au pays natal* et *Discours sur le colonialisme*). Les notations personnelles sont relayées par des considérations politiques à propos de l'exil et de l'ambivalence des rapports entre l'Afrique et l'Europe.

La construction d'ensemble du film s'apparente ainsi à un collage qui va relier le personnel et le collectif, la mémoire et le contemporain. La bande sonore entremêle extraits littéraires, bribes d'émissions de radios et musiques (De Salif Keita à Schubert en passant par des hymnes au balafon) sur des vues de la vie quotidienne à Sokolo, et crée ainsi d'inattendues résonances historiques, politiques ou musicales.

Plusieurs situations reviennent de façon récurrente : les croisements du héros et d'une jeune fille à vélo, habitant le village voisin, les hommes sur la place réunis pour écouter la radio, les dialogues entre le photographe installé sur la place et ses clients, les habitants qui se rendent au bureau de poste pour tenter de passer un coup de fil. Ce petit monde nourrit un pittoresque assumé, nourrit de surprenantes saillies comiques. Ainsi, près de



l'échoppe du photographe, deux hommes regardent et commentent avec envie une photo qu'on imagine celle d'une femme (« elle est pas belle ? »). Le contrechamp nous indique, à rebours, que l'objet de leur admiration est... une voiture japonaise. Gag discret qui évoque, sans y toucher, les faux rêves de la mondialisation.

Couplets et refrains

Le film n'est pas tant basé sur une intrigue, que sur de multiples variations de tons, parfois enjouées, parfois plus mélancoliques. Le contenu de la bande sonore (paroles, citations ou musiques) influant sur le ressenti des images. Le rythme même du montage est parfois conditionné par les déplacements et les croisements des personnages, ainsi que par le contraste entre des personnages toujours en mouvement (Dramane et la jeune fille se croisant à vélo) et des groupes statiques (les hommes assis écoutant la radio, le photographe devisant avec ses clients). On peut penser à Jacques Tati dans cette façon de privilégier les plans larges, de trouver à l'intérieur du cadre le rythme adéquat des déplacements et de jouer parfois sur des effets comiques ralentis. Cependant, le film se conclut sur une touche plus grave : le départ des différents

protagonistes quittant les places et les rues, comme on sort d'une scène de théâtre, et les notes poignantes d'un quatuor de Schubert dans ces lieux vides.

En cela, la construction du film évoque celle d'un poème ou d'une chanson. La disposition des séquences, leurs répétitions et variations se rapprochant d'une structure en couplets et refrains.

Des couplets et des refrains de quel type ? Émettons l'hypothèse que les couplets sont constitués par des notations sur les relations humaines au sein de ce quartier aux allures de place de village, guère perturbé par l'entrée dans ce nouveau millénaire. Et que le refrain, plus secret, consiste en une méditation sur le temps : du présent, en apparence immobile, au temps long de l'Histoire.

Au milieu du film, apparaît plein écran une citation d'Aimé Césaire : « L'oreille collée au sol, j'entends passer demain ». L'image poétique dit bien l'attention requise pour discerner un avenir qui ne peut se deviner que par de discrètes vibrations souterraines. Un avenir paradoxal qui n'est pas simplement devant nous, mais qui s'entend aussi depuis le lointain.

Une autre approche du temps

Cette approche circulaire du temps trouve une traduction cinématographique originale. Si, en apparence, Sissako se limite au périmètre restreint de Sokolo (au point de filmer en boucle les mêmes lieux), l'espace convoqué est nettement plus large.

La radio a une place prépondérante dans cette atmosphère locale. Avec malice, Sissako montre que Sokolo est bercé par deux types d'onde : la radio locale (au nom ironique de « Radio Colon ») et RFI (Radio France Internationale). Filmé comme un bric-à-brac poétique, le studio de Radio Colon est déjà porteur de son propre imaginaire. Plus qu'une simple radio, cette antenne est une « biblio-

thèque parlée » faisant entendre la voix d'Aimé Césaire, quand les flashes de RFI informent, de manière plus anonyme, sur les célébrations parisiennes du passage à l'an 2000. Ce collage de paroles (Radio Colon du côté de l'Histoire ; RFI des anecdotes de l'actualité) installe un jeu sur les temporalités, qui vient en contrepoint des images « au présent » sur la vie à Sokolo.

Entre le 31 décembre 1999 et le 1er janvier 2000, rien n'a changé à Sokolo et cette évocation à distance des célébrations parisiennes (compte à rebours fastueux sur la Tour Eiffel, foules extatiques dans les rues) fait sourire sur leur vanité même. Le rapport au temps et à « la vie comme elle va » apparaît plus serein à Sokolo. Pas d'espérance déplacée dans ce passage de cap totalement artificiel, mais l'expérimentation d'un temps continu qui contient, en son sein, beaucoup d'attente et de mélancolie. La sagesse malienne apparaît d'autant plus manifeste qu'à distance, l'Europe se berce d'une illusion du changement.

Lequel changement reste pourtant espéré à Sokolo, mais un changement plus profond, dont on sait qu'il mobilisera forcément le temps long. Le film se conclut sur le témoignage poignant d'un jeune fermier (« la vie en brousse est impossible sans aide ») appelant de ses vœux d'autres coopérations à réinventer.

Affres de la communication

Le regard de Sissako est particulièrement aiguë quand il figure les affres de la communication. Si les nouvelles de Paris arrivent sans problème par la radio, il est plus compliqué de parler avec sa famille ou ses amis qui habitent à seulement quelques kilomètres. Au bureau de poste, le téléphone est particulièrement récalcitrant malgré toute la bonne volonté de l'employé de la société des télécoms (le générique nous apprend qu'il ne s'agit pas d'un acteur). Ces scènes récurrentes, créatrices de quiproquos et de dialogues décalés, fon-

tionnent d'abord comme des moments de comédie, mais pointent, au fur et à mesure, un peu plus qu'une simple ironie. Il est toujours plus facile de savoir ce qui se passe dans le « village global » que dans le « vrai village ». Mais la répétition des situations met à jour le moment où l'injustice pointe sous l'ironie, où la douleur pointe sous l'absurde.

Sissako a l'élégance de choisir l'incident révélateur – et même un incident qui peut paraître trivial – plutôt que le grand discours. Ce constat désabusé révèle aussi, par contre-pied, l'importance de l'oralité, aussi bien dans la vie quotidienne que dans la transmission. Sokolo, tel que filmé par Sissako, est un lieu où se croisent plusieurs paroles (historique, journalistique, personnelle, quotidienne), à la portée plus ou moins longue et qui circulent plus ou moins bien. Ce qui définit une communauté (une famille, un quartier), c'est avant tout le croisement de ces paroles et leurs interférences. De là naîtront peut-être un jour d'autres rapports, de nouveaux échanges.

Il y a quelque chose de l'art du haïku dans cette première œuvre de Sissako. Comme dans la poésie japonaise, chaque instant est à la fois quotidien et énigmatique. La succession de ces moments crée ensuite d'innérites résonances. La forme condensée du film se déploie en une myriade de questionnements, confrontant deux notions du temps et de l'Histoire. C'est un film « à double foyer » (entre Paris et Sokolo, entre le présent et l'Histoire, entre le local et le mondialisé) qui inaugure avec malice et assurance, la démarche de Sissako : s'inspirer des ressources d'un périmètre de tournage volontairement restreint, pour encore mieux questionner un hors-champ historique et politique très ample.



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.*

42^e édition / 2020

CONTES DE CINÉMA

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 **Une place sur Terre** 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

- > Menu
- > Parcours scolaires
- > Ressources pédagogiques

Le livret pédagogique 2021

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire général : Guillaume Descamps

Coordinatrice Pôle Publics et Médiation : Hélène Loiseux

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

Graphisme : LESBEAUXJOURS ©

Photographies : © dr

1^{ère} de couverture : *Manta Ray*, Phuttiphong Aroonpheng © 2019, courtesy of Jour2Fête

4^{ème} de couverture : *La Vie sur terre* de Abderrahmane Sissako © Haut et Court / La Sept Arte

Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien la Ville de Nantes, le Conseil Départemental de Loire-Atlantique, le Conseil Régional des Pays de la Loire, le Ministère de la Culture, le Centre national du cinéma et de l'image animée et le Damier, fondation du groupe Brémond.

www.3continents.com





www.3continents.com