

44

FESTIVAL des 3 CONTINENTS

Afrique • Amérique latine • Asie
LE CINÉMA AUTREMENT



Un air de famille



LIVRET PÉDAGOGIQUE 2022

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



Le livret pédagogique a pour fonction d'accompagner la programmation thématique pour favoriser l'exploitation des oeuvres. 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 Louise Ferron

Un air de famille

- p. 02 **Édito**
Jérôme Baron
- p. 04 **1 GENTE DE BIEN** de Franco LOLLI
par Florence Maillard
à partir de 12 ans
- p. 10 **2 GRAN TORINO** de Clint EASTWOOD
par Florence Maillard
à partir de 12 ans
- p. 18 **3 LA CIÉNAGA** de Lucrecia MARTEL
par Joachim Lepastier
à partir de 16 ans
- p. 26 **4 LES BIENHEUREUX** de Sofia DJAMA
par Florence Maillard
à partir de 16 ans
- p. 32 **5 PARASITE** de BONG Joon-ho
par Joachim Lepastier
à partir de 14 ans
- p. 40 **6 SOFIA** de Meryem BENM'BAREK
par Joachim Lepastier
à partir de 16 ans
- p. 46 **7 TEL PÈRE, TEL FILS** de Hirokazu KORE-EDA
par Florence Maillard
à partir de 13 ans
- p. 54 **8 VOYAGE À TOKYO** de Yasujiro OZU
par Joachim Lepastier
à partir de 14 ans
- p. 61 **Pour aller plus loin**

Un air de famille



Risquons-nous à une platitude ! Quel que soit le tour pris par les événements, la famille et la vie conservent de l'une à l'autre une part irréductible. Dès lors, moins qu'un lieu commun, une servilité, un truisme, sous l'évidence percent d'autres questions où il est précisément question de tout ou presque. Avec netteté d'abord : conjugalité, enfant, affects, instruction, transmission, filiation dans une compréhension élargie de la parenté. De façon moins perceptible mais inhérente ensuite : rivalité, abandon, hérédité, oubli, refoulé, et leur traduction en termes dramatiques et romanesques, mariage, tromperie, indifférence, secret de famille, appât du gain ou du pouvoir, frustration et haine.

Depuis Sophocle (495 av. J.-C.), qui en la matière connaissait son rayon, rien de nouveau. Certes, les repères et pratiques ont évolué au contact des mutations profondes et désormais accélérées de nos sociétés. Mais si les affaires familiales sont déclinées dans toutes les langues et maintes disciplines de la sociologie à la psychologie, du droit à la génétique, c'est qu'elles nous paraissent irrémédiablement décisives, réexposables, toujours les mêmes et différentes. Le groupe « famille » et son intimité relèvent en ce sens d'une sorte d'atelier des passions intimes, d'un microcosme expérimental où la société trouverait à se refléter dans des versions mises à jour de thèmes intemporels. La littérature, le théâtre et le cinéma en ont perçu à la fois les impératifs et les richesses infinies révélant dans leurs fictions d'étonnantes et parfois troublantes correspondances avec nos scénarios personnels. Aussi lointaine soit-elle, la famille des autres devient par les dédoublements de l'imaginaire un peu la nôtre. Rien que nous n'ayons in extenso vécu, rien pourtant de plus immédiatement reconnaissable et familier, le second terme trouvant ici une occasion de recouvrir le plein régime de sa signification.

C'est précisément à cet endroit que la formule consacrée de notre titre, *Un air de famille*, voudrait laisser poindre tout son potentiel réflexif. Si les familles et liens qui existent entre leurs membres font (des) histoires, il y a aussi entre les films de cette programmation des différences et de liens de parenté, des motifs contigus qui donnent à leur rapprochement cohérence et intérêt. Le classique *Voyage à Tokyo* (1953) de Yasujiro Ozu (régulièrement classé parmi les dix films les plus importants de l'histoire du cinéma) donne moins à voir une famille heureuse qu'à la suite des précédents films de son auteur un temps où ses membres allant de l'un vers l'autre découvrent qu'ils s'éloignent. Tous les films d'Ozu à venir porteront la trace mélancolique de cette découverte, celle d'une vie désormais faite de moments où une famille cesse d'être ce qu'elle était. Dans *Les Bienheureux* (2017) de Sofia Djama, adultes et jeunes semblent aussi bien cernés que divisés par les conséquences des années de terreur traversées pendant une décennie par l'Algérie. Le film semble moins guidé par la tentation de faire à tout prix de sa famille le miroir du peuple algérien tout entier que par l'urgence de saisir, des années plus tard, dans le temps présent d'une nuit de doute, les stigmates diffus de cette tragédie et l'amplitude d'hésitations contradictoires inhérentes à toute quête personnelle.

Clint Eastwood et Bong Joon-ho sont chacun à leur manière passés maîtres dans l'art d'ouvrir leurs films à une stimulante porosité entre les genres. *Gran Torino* et *Parasite*, leur plus grand succès public, réaffirment cette ligne de conduite en déclinant d'insoupçonnables nuances de tonalités. Énième récit d'adoption pour l'Américain qui condense à l'échelle réduite d'un quartier une géographie américaine où la famille prend la forme déclinée de la minorité ethnique, de la communauté religieuse ou celle du gang pour sonder la notion

d'appartenance comme dimension constitutive essentielle de la société américaine. Deux maisons mitoyennes dans *Gran Torino*, deux maisons que tout distingue et éloignées dans l'espace comme le sont les familles Park et Kim aux deux extrémités de l'échelle sociale du miracle économique coréen dans *Parasite*. Récit sacrificiel et quasi-crépusculaire d'un côté, jeux de massacre et d'infiltration de l'autre, *Gran Torino* et *Parasite* semblent pourtant travaillés par la même question d'un rapprochement où l'humour finit par céder du terrain à l'emprise du noir. Deux maisons encore dans *La Ciénaga*, bientôt rassemblées dans une promiscuité poisseuse lors d'un été torride. Le premier film de Lucrecia Martel fait planer sur son monde une ambiguïté viscérale chargeant la vie quotidienne et familiale d'une inquiétante étrangeté. Le pourrissement inexorable du rapport entre l'individuel et le collectif vient aliéner de manière insidieuse les relations entre adultes et enfants.

Relations de classes et par conséquent d'argent une fois encore dans *Gente de bien*. Le premier film de Franco Lolli regarde son monde depuis les yeux d'Eric, dix ans, pris entre deux adultes, un père sans le sou auquel il vient d'être confié par sa mère, et l'employeuse de ce dernier qui voudrait prendre l'enfant sous son aile. Lolli conjure habilement l'apparent manichéisme de sa fable par un enchaînement de situations où les repères des uns et des autres semblent se dissoudre. Tout n'est au fond qu'une affaire de composition et de lecture, ce que le regard d'Eric finira par percer à jour.

Sofia de Meryem Benm'Barek regarde à travers son personnage-titre une famille et un entourage à laquelle un déni de grossesse la confronte. Mise à jour de la permanence d'archaïsmes, d'une mécanique coercitive qui prend la jeunesse dans l'étau des conventions morales d'une société patriarcale.

Last but not least, nous ne pouvions manquer d'ouvrir cette programmation à Hirokazu Kore-Eda à l'occasion de l'hommage que nous entendons lui rendre cette année. Sur une intrigue qui rappelle un succès populaire du cinéma français, *La Vie est un long fleuve tranquille* (1988) d'Étienne Chatiliez, *Tel père tel fils* explore suite à l'échange de deux enfants à leur naissance, la complexité des liens de filiation et du sens véritable de l'amour parental. Là encore entre la famille Nonomiya, le père Ryota est un architecte socialement accompli, et celle des modestes Saiki dont Yukei, le père, tient une quincaillerie, une patente différence de classe qui se traduit par la manière de composer son rôle de parent. Mais la question véritable est ailleurs : par-delà les liens du sang et le regard que chacun veut porter sur sa progéniture, à quel moment un père devient-il vraiment celui de son enfant ?

Ces films le disent chacun avec leur voix singulière, les familles sont des lignes de temps sur lesquelles fiction et réalité sont livrées d'incessantes transactions, comme en recherche d'un point de convergence, d'un signe d'acquiescement. L'ondulation de ces lignes est la trame d'une partie de nos existences. Les rendant visibles, le cinéma devient à la fois un point de recul et la possibilité d'une immersion. Entre les deux, un basculement de focale qui est aussi une incitation à nous questionner sur ce va-et-vient par lequel nous devenons nous-mêmes.

Jérôme Baron
Directeur artistique du festival

1

Gente de bien

Franco LOLLI



Fiche technique

Genre : Fiction

Pays : Colombie / France

Année de Production : 2014

Réalisation : Franco LOLLI

Scénario : Franco LOLLI et Catherine PAILLÉ
avec la collaboration de Virginie LEGEAY

Photographie : Oscar DURAN

Montage : Nicolas DESMAISON et Julie DUCLAUX

Son : Matthieu PERROT, Josefina RODRIGUEZ
et Samuel AÏCHOUN

Production : Geko Films, en coproduction
avec Evidencia Films

Distribution (France) : Ad Vitam

Durée : 1h27

Date de sortie française : 18 Mars 2015

À partir de 12 ans

Interprètes

Brayan SANTAMARIA (Eric)

Carlos Fernando PEREZ (Gabriel)

Alejandra BORRERO (Maria Isabel)

Récompenses

- Festival international du film de Flandre-Gand 2014 : Grand prix du meilleur film
 - Festival international du film de San Sebastián 2014 : Horizon Award
 - Festival du film de La Havanne 2014 : Prix spécial du jury
-

Franco LOLLI

Franco Lolli est né en 1983 à Bogotá, Colombie. Il a fait des études de cinéma dans le département réalisation de La Fémis. Son film de fin d'études, *Como todo el mundo*, a été sélectionné dans plus de cinquante festivals internationaux et a remporté en tout vingt-six prix, dont le Grand Prix du Jury au Festival de Clermont-Ferrand. Son dernier court métrage, *Rodri*, a été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs en 2012. *Gente de bien*, son premier long métrage fut écrit pendant sa résidence à la Cinéfondation et présenté en première mondiale lors de la 53^e Semaine de la Critique à Cannes en 2014.

Synopsis

Alors que sa mère déménage avec son compagnon et sa petite fille, Eric, l'enfant d'un premier lit, est confié pour un temps indéterminé, avec sa chienne, à son père Gabriel, qui peine à vivre de petits travaux. Ce dernier s'est installé, pour accueillir son fils, dans une lugubre petite pension de Bogota. Gabriel emmène Eric sur les lieux de son actuel emploi – l'apparte-

ment d'une famille bourgeoise – et le garçon ne tarde pas à faire connaissance avec Maria Isabel, la patronne et son fils Francisco, encouragé à passer du temps avec lui sans qu'aucune amitié particulière ne se déclare entre les deux enfants. Bientôt, et alors que Gabriel ne parvient pas à emprunter d'argent autour de lui, Maria Isabel, qui a surpris Eric tenter de lui voler de l'argent et semble s'intéresser à la situation du garçon et de son père, leur propose de venir, en échange de la réparation de quelques vieux meubles, passer les fêtes de Noël dans une propriété familiale hors de la ville. Alors que la chienne tombe malade et devient incontinente, Gabriel ne se sent pas à sa place parmi cette petite société rassemblée en famille, tandis qu'Eric tente de s'intégrer parmi les enfants et semble mépriser toujours un peu plus son père pour sa pauvreté. Il est bientôt décidé que Gabriel repartira chez lui, laissant Eric profiter de son séjour pour les fêtes à la demande insistante de Maria Isabel. Mais les enfants se liguent bientôt contre l'étranger et Eric est malmené par Francisco et ses cousins. Meurtri, refusant toute consolation et insultant carrément son hôte, Eric



est finalement reconduit chez lui, juste à temps pour accompagner son père chez le vétérinaire où, ensemble, ils diront adieu à la chienne mourante.

Affects de classe, illusions enfantines

Auteur de deux courts métrages et deux longs métrages (*Gente de bien*, puis *Une mère formidable* en 2019), formé en France à la Fémis, le Colombien Franco Lolli tourne dans son pays d'origine des films où se retrouvent une sensibilité commune aux thématiques familiales, à la lutte pour la vie de tous les jours de personnages démunis – parfois simples, presque naïfs – et à certaines frictions sociales.

C'est par le prisme d'une perception enfantine que *Gente de bien* s'attarde sur la rencontre ou le télescopage amer de deux mondes socialement éloignés, étrangers l'un à l'autre, ne se côtoyant que par un lien d'intérêt mutuel (les patrons et leurs employés), et échouant à établir une relation débarrassée d'affects de classe qui savent aussi bien la générosité des uns que la dignité des autres (l'expression du titre, « des gens bien », se teinte évidemment d'hypocrisie sociale).

Ce point de vue de l'enfant, sans pour autant organiser strictement la mise en scène – rien n'est montré de façon purement subjective mais plutôt à travers un juste compromis entre proximité et distance, un « angle » de vue tenu jusqu'au bout – permet d'explorer une gamme d'émotions et sentiments au-delà des rapports entretenus par les adultes, qui évoluent dans une forme de cadre des relations (un emploi qu'on accepte ou refuse) et n'ont pas ou plus la force ni l'intention de lutter pour une autre position ou de réinventer leurs rapports. L'enfant, Eric, devient à la fois un enjeu et un agent de confusion, en même temps que le récepteur ultrasensible et prompt à l'illusion des troubles rapports de classe auxquels il se trouve initié.

Honte et confusion

Ainsi, le premier sentiment exploré par le film est peut-être celui de la honte familiale et sociale : celle qu'Eric peut ressentir, au contact d'une autre famille, pour sa situation et celle de son père. Un ressentiment envers l'adulte qui n'arrive pas, ne sait pas, se hisser au niveau des autres. Le sentiment de honte est décliné tout au long du film à travers des situations parfois propres à l'enfance : le flagrant délit du vol d'argent, le pipi au lit (qui devient un épisode clé en rompant la confiance d'Eric envers Maria Isabel), l'humiliation lors des jeux par les garçons de son âge... A la fin, mû par un sentiment de révolte, Eric rejoint son père, se range virtuellement de son côté par l'absence de honte, au contraire, dont il fait preuve dans son insolence : insulter Maria Isabel est une manière de prendre un nouveau parti, de réparer l'affront (c'est elle qui se trouve humiliée devant sa famille).

Tout cela arrive par une forme de confusion, également travaillée de mille manières par le film : comme si rien ne pouvait arriver sans être porteur de trouble, chargé d'ambivalence. Grossièrement, on peut supposer que « l'abandon » par la mère suivi de « l'adoption » par la patronne crée un télescopage affectif. Mais Eric est aussi le premier à savoir se sortir d'un mauvais pas en « séduisant » Maria Isabel par un câlin impromptu. Il y a l'hypocrisie – celle des riches bourgeois qui chantent des cantiques mais dont les enfants sont incapables de faire une place à un étranger : déjà gagnés à leur jeune âge par un fort sentiment d'entre soi mais également, de façon peut-être plus subtile, révélateurs d'une certaine fausseté de la situation. Les gestes bien intentionnés sont teintés de maladresse, comme les vêtements offerts par Maria Isabel, piochant dans le placard de son fils sans autre forme de précaution pour ménager la susceptibilité de l'un ou de l'autre. L'insistance de cette dernière pour retenir le fils de son employé vire carrément au

malaise, comme un abus de position dominante. Finalement, une violence latente n'arrive pas à se faire oublier.

On remarquera du même coup que la teneur réaliste de la chronique, avec une narration elliptique, laisse une grande place au spectateur : à lui d'observer, de faire les liens, les hypothèses. Le film n'est jamais assertif, insistant : par exemple, la mise en scène ne s'attarde pas plus que de raison sur le cadre de vie si différent des uns et des autres, la vétusté de la pension ou le luxe d'un appartement, qui se manifestent d'eux-mêmes dans les plans. Au spectateur, de la même façon, de juger autant que possible de la teneur des actions qui se déroulent devant lui. On peut résumer la manière du film par ce principe : il y a l'ambiguïté des faits et la possibilité d'un ressenti. Ainsi dès la première scène : est-ce un abandon, est-il ressenti comme tel ? Ou lors de la balade à cheval : joie sans mélange, ou pic de l'illusion ?

Le lien par l'animal

De tous ces affects, principalement négatifs, émerge finalement le rapprochement d'un père et d'un fils, qui trouvent un chemin l'un vers l'autre. La pudeur de cette relation trouve un intermédiaire inattendu pour s'exprimer : la chienne d'Eric, dont se préoccupe principalement Gabriel lorsqu'elle tombe malade, alors que son fils est entièrement requis par son désir d'intégrer la famille de Maria Isabel (allant jusqu'à appeler son père, comme les autres, par son prénom) : de ce point de vue au moins, les gestes du père sont les bons. Le récit est scandé par certains épisodes dramatiques autour de ce personnage important, l'animal de compagnie, qui manifeste que le film est bien tourné à hauteur d'enfant. Sans jamais verser pour autant dans le registre de la métaphore ou du conte, le film y trouve une manière de pointer vers l'essentiel – par opposition aux relations compliquées, décevantes nouées entre les familles. Innocent et inconditionnel-

lement aimé, l'animal est le représentant d'une certaine pureté ou évidence des liens d'affection. Si Eric accepte mal sa nouvelle vie à deux dans la pension, à eux trois – lui, son père et la chienne mourante sur la table d'examen du vétérinaire – il apparaît évident qu'ils forment enfin un foyer.

Avant cela, la mise à la fourrière de la chienne, prise pour un chien errant et emmenée malgré l'intervention de ses maîtres, est un épisode éclairant : si tout semble bien se terminer, l'événement agit comme un révélateur de la précarité du petit bonheur stable auquel pourraient aspirer Eric et Gabriel. De façon liée, c'est aussi le moment d'un possible ébranlement de la confiance du fils puisque c'est en trainant au bar avec Eric, malgré les remontrances de ses propres amis, que Gabriel oublie de surveiller la chienne. Le sentiment de honte s'invite là aussi : l'animal n'est-il pas abondamment lavé, savonné, frictionné comme pour effacer les traces de son passage dans le lieu infâme, effrayant, de cette prison pour chiens jetant de leurs cellules des regards déchirants ? Le spectre de l'abandon agit, enfin, comme un possible miroir.

Au moment de l'agonie de la chienne se repose la question de l'argent (dépenser une fortune en examens qui n'arriveront pas à la sauver ? C'est clairement impossible pour Gabriel), mais sans tragique. La réconciliation se fait au sein d'une lucidité nouvelle où s'expriment librement et avant tout l'affection et l'amour, laissant en retrait, sans pour autant l'occulter, la difficulté financière. Il ne s'agit pas tant d'accepter sans rechigner sa condition que de comprendre où se trouve la ressource affective et sa véritable puissance. En ce sens, il s'agit pour Eric d'une double initiation.



2

Gran Torino

Clint EASTWOOD



Fiche technique

Genre : Fiction - Drame - Thriller

Pays : États-Unis

Année de production : 2008

Réalisation : Clint EASTWOOD

Scénario : Dave JOHANNSSON, Nick SCHENK

Photographie : Tom STERN

Montage : Gary ROACH, Joel COX

Son : Bub ASMAN

Musique : Kyle EASTWOOD, Michael STEVENS

Décor : James J. MURAKAMI

Costumes : Deborah HOPPER

Producteur : Bill GERBER, Clint EASTWOOD,
Robert LORENZ

Production : Double Nickel Entertainment,
Malpaso Productions, Village Roadshow
Productions, Warner Bros

Distribution : Warner Bros

Durée : 1h55

Date de sortie française : 25 février 2009

À partir de 12 ans

Interprètes

Clint EASTWOOD (Walt Kowalski)

Christopher CARLEY (Father Janovich)

Bee VANG (Thao)

Ahney HER (Sue)

Brian HALEY (Mitch Kowalski)

Geraldine HUGHES (Karen Kowalski)

Dreama WALKER (Ashley Kowalski)

Brian HOWE (Steve Kowalski)

John CARROLL LYNCH (Barber Martin)

William HILL (Tim Kennedy)

Récompenses

- AFI Awards 2009 : Film de l'année
 - Awards of the Japanese Academy 2010 : Meilleur film étranger
 - Cérémonie des Césars 2010 : Meilleur film étranger
 - Fotogramas de Plata 2010 : Meilleur film étranger
-

Clint EASTWOOD

Clint Eastwood est né en 1930 à San Francisco. Après une succession de petits jobs, il se fait engager, à la sortie de l'armée, par les studios Universal pour jouer dans des rôles modestes. Il se fait connaître d'abord dans des séries télé avant d'accepter de jouer en Italie dans un western de Sergio Leone, *Pour une poignée de dollars*. Le succès est inattendu et s'ensuivent deux autres films avec Leone, *Et pour quelques dollars de plus* puis *Le Bon, la brute et le truand*. La carrière d'Eastwood s'envole jusqu'à des sommets avec *L'Inspecteur Harry* en 1971. L'acteur sait varier les rôles et entament de réaliser ses propres films (*L'Homme des hautes plaines* 1973, *Josey Wales*, *Hors-la-loi*, 1976, *Bronco Billy*, 1980). Les années 1990 aboutissent à faire de lui un des cinéaste américains les plus admirés avec notamment *Impitoyable* en 1992 et *Sur la route de Madison* en 1995. À partir des années 2000, il enchaîne les films à rythme soutenu avec entre autres *Mystic River* en 2003, *Million Dollar Baby* (2004) ou encore *L'Échange* (2008) et *Gran Torino* (2009), son plus grand succès commercial en tant que réalisateur.

Synopsis

Dans une banlieue pavillonnaire de Détroit – la ville du Michigan, capitale de l'automobile, a subi de plein fouet la désindustrialisation – Walt Kowalski, vieillard acariâtre et raciste interprété par Eastwood lui-même, vient de perdre sa femme et vit désormais seul avec sa chienne, hanté par ses souvenirs de la guerre de Corée. Il ne s'entend guère avec ses deux fils, mariés, qui habitent loin de lui et veulent le placer dans une maison de retraite. D'une manière générale, Kowalski garde tout le monde à distance, prompt à dégainer son fusil, maniant l'insulte et arborant un rictus comiquement accompagné de grognements animaux. Il refuse l'aide insistante du jeune père Janovich (qui veut honorer la promesse faite à Mme Kowalski de confesser son mari) et ne veut rien avoir à faire avec ses nouveaux voisins, une famille Hmong – peuple originaire du Vietnam (également de Chine et du Laos) dont une importante communauté habite désormais tout autour de chez lui. Aussi, quand les membres d'un gang tournent autour de son jeune voisin Thao, entre harcèlement et tentatives de recrutement, c'est à contrecœur



qu'il commence à protéger la famille. Il fait bientôt connaissance avec Sue, grande sœur de Thao, jeune femme amicale au caractère bien trempé qui ne se montre guère impressionnée par la constante mauvaise humeur de Kowalski. Alors que Thao a été surpris à tenter de voler sa *Gran Torino*, relique sacrée de son passé d'ouvrier dans les usines Ford, Kowalski accepte que le garçon vienne travailler pour lui – selon la tradition hmong, Thao doit impérativement se racheter. Kowalski guide le garçon, lui trouve un emploi dans la construction, se prend d'affection pour lui et Sue. Quand celle-ci se fait agresser et que Thao tente d'entraîner Kowalski à l'aider à venger sa sœur, le vieil homme se sacrifie en défiant, sans armes, le gang qu'il fait ainsi mettre en prison – manière pour lui de racheter le crime de guerre qui le hantait. Les deux jeunes gens pleurent leur vieil ami. Au grand dam de la petite fille de Kowalski, c'est Thao qui hérite de la *Gran Torino*...

Un testament ?

Bien sûr, il faut se garder d'identifier Eastwood à ses personnages, avant tout porteurs de contradictions, véhicules de fiction – ce qui ne l'empêche pas de jouer, avec une certaine gourmandise, de l'ambiguïté troublante de cette incarnation. On a beaucoup parlé cependant, au moment de la sortie de *Gran Torino*, d'un film testamentaire : outre son argument lui-même (l'élection du destinataire d'un héritage symbolique), outre la tonalité crépusculaire du film (le travail de l'image en fait une véritable œuvre au noir), on y trouve l'auto-mise en scène par le cinéaste-acteur de son propre corps, à la fois iconique et vieilli, pour incarner un personnage au seuil de la mort, au bord de se penser l'unique survivant d'un monde lui-même agonisant. Eastwood endosse avec humour toute la détestation possible que peut s'attirer une « vieille carne » campant sur ses positions et rejoue la solitude obstinée des



héros eastwoodiens, mais tout autant leur soif d'une rencontre et cette constante apologie de formes d'adoption, qui ouvrent une brèche dans leur profonde lassitude.

Le film prend place dans une filmographie qui n'aura eu de cesse d'envisager l'Amérique et son Histoire, ses déchirements internes comme ses interventions impérialistes et guerrières, les deux se trouvant souvent inextricablement liés (de *Josey Wales hors-la-loi*, vision cinglante d'un Far West post-guerre de Sécession, à *American Sniper*, en passant par le diptyque *Mémoires de nos pères* et *Lettres d'Iwo Jima*), soit une Histoire essentiellement violente. *Gran Torino* double pour sa part la simplicité minimaliste de son récit – quasi immobile, enraciné dans un quartier – d'une profondeur historique en confrontant le vétéran de conflits dévastateurs (Corée, Vietnam) et les descendants d'émigrants de ces mêmes territoires asiatiques, et peut être vu, avec son mouvement d'ouverture, plutôt comme une

relance, l'éternelle remise en jeu par Eastwood d'un art d'artisan-conteur – y compris l'habile relecture, toute personnelle, des genres cinématographiques.

La tangente de l'adoption

Il est amusant de constater qu'Eastwood, en tant que cinéaste, collabore abondamment avec les membres de sa propre famille (son fils Kyle, qui signe ici la musique et avec qui il formait, dans *Honkytonk Man*, un tandem d'acteurs incarnant un oncle et son neveu, ses autres enfants qui apparaissent, en tant qu'acteurs, tout au long de sa filmographie), alors que son œuvre est parsemée de films qui remettent en cause la pertinence des liens de filiation biologique pour raconter plutôt la création de liens symboliques et d'autres rapports de transmission : *Un monde parfait*, *Million dollar baby*, jusqu'au tout récent *Cry macho*... C'est particulièrement le cas ici où les enfants et petits-enfants de Kowalski – sa propre chair donc, pour quelqu'un qui semble se méfier principalement de l'autre – sont représentés comme des êtres consuméristes et insensibles, lorgnant l'héritage ou subissant de mauvaise grâce le poids d'avoir à se préoccuper de leur père, et se trouvent ainsi directement opposés aux membres de la famille Hmong, détestés d'emblée par Kowalski par pur a priori raciste mais avec qui il reconnaît rapidement « avoir plus en commun » qu'avec ses propres enfants. À rebours d'une certaine idéologie hollywoodienne, le film ne cherche à aucun moment la réconciliation familiale, qui n'est jamais son objet (l'incompréhension semble définitive et totale), mais se concentre sur son récit d'adoption.

Si Kowalski est indubitablement héroïsé, il est aussi un personnage irrécupérable, prisonnier d'une situation figée et pourrissante, répondant par la haine au rétrécissement de son monde, enfermant en lui des démons jamais domptés. Thao, figure d'adolescent presque

en tous points opposée, n'a rien lui du héros, et ses traits positifs sont en retrait (c'est à force d'obstination tranquille que Thao impose sa propre personnalité). On peut croire alors que l'influence de Kowalski, entreprenant de « viriliser » le jeune homme – projet évidemment douteux dont Eastwood prendra d'ailleurs le contrepied, dans *Cry Macho* – aura été mauvaise, quand Thao hors de ses gonds ne jure plus que par les armes pour aller venger sa sœur, comme si Kowalski avait créé un monstre.

Prendre la tangente n'est donc pas seulement sortir de la famille ou de l'appartenance communautaire, mais bien d'aller au bout de la leçon – pour le vieil homme comme pour l'adolescent – et d'entériner la rupture d'un mouvement historique de dévoration circulaire : la violence est un cercle qu'il s'agit de briser. Si testament il y a, au sens où l'on pourrait parler d'un rêve de cinéaste, c'est ici qu'il se trouve. L'héritage de la Gran Torino est éminemment symbolique, mais peu importe au fond l'objet, aussi chargé de sens soit-il : ce qui compte est la réactivation d'un lien de transmission, qu'on peut mesurer précisément à l'incongruité de ce court-circuit qui fait désormais du jeune Hmong l'heureux conducteur de cette voiture « 100% américaine » par ailleurs jamais sortie de son garage – comme une relance, fragile, de l'Histoire.

Un genre revisité

La relance est aussi formelle, loin de la reprise nostalgique qu'on pourrait croire. Deux maisons, quelques rues, le pub et l'église, sont tous les lieux où se tient l'action, avec au centre, le pôle essentiellement solitaire de Kowalski. De cette simplicité Eastwood tire un film qui ne cesse de faire miroiter les genres cinématographiques sans jamais emprunter complètement et fidèlement la voie de l'un ou l'autre, plutôt comme un jeu (le portrait de « l'Amérique » que recèlent les films d'Eastwood ne vont pas sans





références constantes au cinéma américain) : comédie (le racisme de Kowalski, détourné en comédie langagière qui en neutralise la portée), mélodrame, film criminel, western (par cette radiographie du partage de l'espace par ses occupants, à un instant t. de l'histoire des États-Unis), mais aussi ce genre plus restreint et défini qu'est le vigilante movie, ou film d'autodéfense – dont l'acteur Eastwood lui-même, dans la peau de l'inspecteur Harry, est l'un des visages les plus connus (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). L'époque de la *Gran Torino* (1972) est d'ailleurs celle d'un âge d'or de ce genre cinématographique sulfureux, parfois viriliste et droitier, qui voit des individus faire justice par eux-mêmes, recourant à la violence, dans un monde jugé par eux entièrement corrompu et demandant à être « purgé » (par exemple, les personnages interprétés par Charles Bronson, mais aussi le Travis Bickle de *Taxi Driver* ou plus près de nous, parmi les superhéros, Batman). Il ne s'agit cependant pas de rejouer à l'iden-

tique la « croisade du vétéran » (un poncif du genre), avec son fusil à portée de main et ses répliques juteuses – éléments ici volontairement repris de manière outrée, accompagnés de multiples et très accentués cadrages en contre-plongée – mais de le montrer aussi volontairement désarmé, jouant dans une curieuse pantomime les interventions d'un justicier de quartier (pointer l'index en forme de revolver pour mettre en déroute les bandes délinquantes). Ce geste pourtant repris du film peut-être le plus emblématique du genre, *Death Wish* de Michael Winner (geste de son héros Charles Bronson au dernier plan du film, sorte de provocation puérile), est ici autant cité que transformé pour devenir un geste sacrificiel et de possible rédemption. Le vétéran Kowalski est un criminel, mais repent, hanté et décidé à rompre le cercle de la violence armée, tout en empruntant les attributs des héros négatifs des années 70. Désarmé et même vulnérable, il l'est aussi dans la rencontre avec



Thao et Sue, par exemple lorsqu'il accepte de se fondre dans la fête où il est invité et se heurte de bonne grâce à sa méconnaissance des coutumes. Le film tire sa force d'être une synthèse d'éléments irréconciliables. Le vieux a beau être acariâtre, insupportable, il n'en reste pas moins celui dont le point de vue prévaut pour donner poids et sens à l'action – sur le mode spectral du héros eastwoodien, œuvrant dans la solitude d'un fantôme et dans une dimension funèbre. Cependant que sa vie, aujourd'hui réduite à rien (ruminer, malade, en sirotant des bières), ne retrouve sens, justement, qu'au contact de ces autres, éloignés par la culture comme par l'âge, la génération. Qui sauve qui ? peut-on légitimement se demander.

Visage(s) de l'Amérique

On peut croire que le film qui s'ouvre mène vers une plongée à l'intérieur d'une communauté catholique – ouverture au noir sur l'église, cérémonie funéraire qui rassemble une famille, un quartier – puis que le film s'orientera vers une forme de comédie communautaire s'appuyant sur une division ethnoreligieuse : patriarche d'un côté, matriarche de l'autre, les deux fichés sous leur porche, s'invectivant les dents serrées jusqu'à improviser un concours de crachats (à ce jeu Kowalski est immédiatement dépassé). Le point de contact est minimal : le voisinage de deux maisons, mais à lui seul esquisse un portrait des États-Unis. Si Kowalski sort son fusil pour disperser les gangsters hmongs et enclenche le rapprochement, c'est la gentillesse, l'intérêt véritable de Sue pour son voisin qui a raison de la rumination et la résistance de l'acariâtre. On peut dire que si Kowalski prend sous son aile Thao, Sue est déterminée à briser la solitude de son voisin. L'adoption est donc à double sens. Ainsi, les scènes les plus importantes du film sont sans doute celles où Kowalski répond à l'invitation de Sue et évolue dans la maison, rencontrant ses hôtes, jusqu'à ce sous-sol où il observe plein d'une douceur qu'on ne lui avait jamais vue, une jeunesse inconnue de lui et encourage Thao à se rapprocher d'une belle jeune femme (importance, décidément et contre toute attente, de l'élément féminin). Quel étrange pari, à l'intérieur d'un film d'action, que ces scènes, cœur secret du film : moment où Kowalski symboliquement rend les armes, avant de devenir même l'observateur passionné et tout requinqué de simples scènes de vie.

3

La Ciénaga

Lucrecia MARTEL



Fiche technique

Genre : Fiction

Pays : Argentine

Année de production : 2001

Réalisation, scénario : Lucrecia MARTEL

Photographie : Hugo COLACE

Montage : Santiago RICCI

Son : Guido BEREMBLUN, Hervé GUYADER, Emmanuel CROSET, Adrián DE MICHELE

Production : Lita Stantic, Cuatro Cabezas Films SA, Wanda Vision, TS Productions

Distribution (France) : Ad Vitam

Durée : 1h42

Date de sortie Française : 9 janvier 2002

À partir de 16 ans

Interprètes

Graciela BORGES (Mecha)

Mercedes MORAN (Tali)

Juan CRUZ BORDEU (José)

Martín ADJEMIÁN (Gregorio)

Diego BAENAS (Joaquín)

Leonora BALCARCE (Verónica)

Silvia BAYLÉ (Mercedes)

Récompenses

- Condors 2002 : Meilleur premier film (Lucrecia Martel), Meilleure photographie (Hugo Colace), Meilleure actrice (Graciela Borges)
 - Festival de Berlin 2001 : Prix Alfred Bauer
 - Festival de Toulouse 2001 : Grand prix
 - Sundance Film Festival 1999 : Prix NHK
-

Lucrecia Martel

Lucrecia Martel a d'abord étudié à la Avelaneda Experimental (AVEX) et à l'Ecole Nationale d'expérimentation filmique (National Experimentation Filmmaking School, ENERC) à Buenos Aires. Son premier long métrage, *La Ciénaga*, a reçu de nombreux prix internationaux (dont à Berlin et à Sundance...). Son deuxième long métrage, *La Niña santa*, qui relate l'indécision entre désir et foi d'une adolescente, et son troisième long métrage *La Femme sans tête*, film troublant sur le désarroi d'une femme, ont été sélectionnés en compétition internationale au Festival de Cannes en 2004 et 2008. Lucrecia Martel a été membre du jury pour la compétition officielle du Festival de Cannes de 2006. *Zama* (2017) fut présenté en première française lors de la cérémonie de palmarès du Festival des 3 Continents. Elle est considérée comme une des réalisatrices les plus importantes du Nouveau cinéma argentin.

Synopsis

Février dans le nord-ouest argentin, un soleil qui brûle la terre et des pluies tropicales. Dans les montagnes, quelques terres s'inondent. Ces marécages sont des pièges mortels pour les animaux aux empreintes profondes et des foyers idéaux pour la vermine. À quelques kilomètres de la ville de La Ciénaga se trouve le village de Rey Muerto et la propriété La Mandragora. La mandragore est une plante qui fut utilisée comme sédatif avant l'éther et la morphine pour les personnes qui devaient supporter une grande douleur. Ici, c'est une propriété rurale où l'on récolte et fait sécher des poivrons rouges et où Mecha, la cinquantaine, passe l'été avec ses quatre enfants et un mari inexistant. Pour oublier, Mecha se noie dans quelques verres de vin. Tali est la cousine de Mecha. Elle a aussi quatre enfants, un mari qui aime son foyer, la chasse et ses enfants. Elle vit à La Ciénaga, dans une maison sans piscine. Deux accidents réuniront ces deux familles à la Mandragora où elles tenteront de survivre à un été torride.

Un film-emblème de la nouvelle vague argentine

Avant sa sortie française en janvier 2002, *La Ciénaga* s'était fait remarquer dans le circuit international des festivals. Le projet avait déjà été remarqué sur scénario à Sundance en 1999, puis le film avait été auréolé à Berlin en 2001 du prix Alfred Bauer récompensant « de nouvelles perspectives dans l'art cinématographique ». Le début des années 2000 était d'ailleurs une période faste pour le jeune cinéma argentin, qui s'est fait remarquer par plusieurs films singuliers : *La Libertad* (Lisandro Alonso 2001), *Mundo Grua* (Pablo Trapero 2001), *Tan de Repente* (Diego Lerman 2002). Ces deux derniers films étant d'ailleurs, comme *La Ciénaga*, produits par Lita Stantic, personnalité clé de ce mouvement.

Ces films tombaient à pic pour donner des nouvelles d'un pays qui traversait alors l'une des plus graves crises économiques de son histoire. La tentation était grande de voir dans le portrait de famille dysfonctionnelle de *La Ciénaga*, une autopsie de la déliquescence des classes bourgeoises qui avait mené le pays au marasme. Cette lecture est possible, mais elle n'est pas exclusive. Certes, le film s'inscrit dans un sous-genre typiquement sud-américain : la fresque familiale située dans une grande propriété, où se rejouent des conflits entre générations et classes sociales (entre autres exemples, *Roma* d'Alfonso Cuarón en 2018). Mais *La Cienaga* n'est pas réductible à un instantané sociétal de circonstance.

Une large famille à deux têtes maternelles

Plus de vingt ans après sa découverte, cette œuvre garde intacte toute son audace et sa puissance. Elle garde aussi ses secrets. Son originalité plastique la rend aussi envoûtante que déroutante. Difficile d'ailleurs de mettre spontanément des mots sur un film qui fait d'emblée confiance aux puissances

d'évocation de l'image et du son. Sa maîtrise des couleurs, lumières et atmosphères, tresse un réseau de sensations brutes (chaleur, moiteur, étouffement, promiscuité) qui valent aussi pour métaphore d'affects familiaux touffus et enfouis. Dès sa première séquence qui convoque tous les éléments liquides (boisson, bassin, pluie), le film plonge littéralement en eaux troubles. En reliant des éléments parfois triviaux, parfois symboliques, il en retire une poésie où s'entremêlent filiation, désir et imaginaire.

Situé dans la région d'origine de la cinéaste, près de Salta, au nord-ouest de l'Argentine, le film peut simplement se résumer en chronique d'un « été tropical » (en février, le mois le plus chaud dans cette partie du globe) où tout se dérange parmi les membres d'une famille de la bourgeoisie locale. Le lieu du drame est une grande propriété isolée « La Mandragora », cernée par les montagnes et menacée, dès les premières images, par les grondements de l'orage et le déluge annoncé. Mecha, une femme d'une cinquantaine d'années, en est la maîtresse des lieux, une maîtresse vacillante bientôt victime d'un accident, qui va obliger sa cousine Tali, elle aussi mère de quatre enfants, à la rejoindre dans la propriété pour rétablir un semblant de cohésion.

L'ambiguïté fondamentale de *La Ciénaga* tient déjà dans cette géographie mouvante, où les familles déjà nombreuses, les invités et les domestiques, fusionnent en un grand corps collectif à géométrie variable. La réunion des deux familles engendre ainsi une famille élargie à deux têtes maternelles opposées.

Mecha est une mère égocentrique, histrionique, proche d'une figure de tragédie. Tali est nettement plus posée et dévouée, soucieuse du bien-être de ses enfants. Quoique les personnalités de Mecha et Tali soient assez opposées, toutes deux doivent affronter le bouillonnement de leur progéniture. Les pères sont soit en retrait, soit accaparés par son travail





(Rafael, le mari de Tali), soit carrément défaillant (Gregorio, le mari de Mecha, porté sur la bouteille et obsédé par ses coiffures).

Dans cette dynamique familiale insolite, les lieux se répondent aussi. À la grande propriété ouverte de Mecha, répond la maison à cour fermée de Tali. Les deux lieux sont marqués par l'introversion et la crainte du dehors. Mecha scrute souvent les montagnes à l'horizon avec inquiétude. Quant à Luciano, le plus jeune fils de Tali, il a peur que les aboiements derrière les hauts murs de la cour soient ceux de « chiens-rats », créatures maléfiques dont il a entendu parler par ses sœurs.

Intérieur confiné, impasses du dehors

Le grand thème de *La Ciénaga*, c'est sans doute cette transmission d'une crainte du dehors. D'emblée, la première séquence donne une forme plastique saisissante à ce repli mortifère. La situation de départ est pourtant désirable. Mecha passe l'après-midi avec ses invités au bord de la piscine. Cette séquence inaugurale devient cependant le revers d'une image de bonheur. Mecha se sert une rasade de vin, en tremblant et agite son verre pour inviter ses invités à faire de même. Ces derniers se déplacent en traînant leurs chaises de jardin sur les pierres, créant un raclement sonore perturbant qui vient se mêler aux carillons des verres et des glaçons. Les cadrages insolites montrent des corps sans tête et aux chairs flasques avançant d'un pas lourd. La bande son (remplie de tonnerres lointains, de stridences et grincements) pourrait être celle d'un film d'horreur. En quelques plans, le moment d'hédonisme vire à une torpeur angoissante, et l'ivresse à l'ivrognerie. L'alcool pourrait même s'avérer une forme de lien familial (mais un lien inopérant, puisque le sang de Gregorio est trop souillé, pour le donner à Mecha, après son accident).

Cette léthargie se décline également dans les chambres de la maison, où l'adolescente Momi est déjà inconsolable du départ annoncé de la domestique Isabel, que sa mère soupçonne de chapardages. Dans cette relation trouble entre les deux jeunes femmes, se mêlent sans doute souvenirs communs (qui peuvent remonter depuis l'enfance) et désir plus ou moins réfréné.

Si tous ces instants domestiques sont dominés par une inertie masquant des sentiments ou des pulsions plus ou moins avouables, les grands espaces extérieurs et la ville stimulent le mouvement.

Ainsi, la première séquence en dehors de la propriété, montre une partie de chasse, filmée caméra à l'épaule, dans les collines avoisinantes, à laquelle participe Joaquin, le fils de Mecha. Dans les rues de la ville, les filles et les garçons se poursuivent dans des jeux plus ou moins innocents. Les adolescents obéissent davantage à une logique de bandes, où peuvent se mêler les adolescents, les domestiques et leurs amis, issus des communautés amérindiennes de la région. Incidemment, le film révèle alors comment une ségrégation (les riches, descendants des colons européens ; leurs domestiques des indigènes) a perduré depuis des siècles. L'hostilité de Mecha envers Isabel relevant alors d'un racisme à peine larvé, facteur supplémentaire de la dégénérescence de cette famille.

La mémoire cinéophile peut alors établir un lointain cousinage avec *La Règle du Jeu*. Les films de Martel et de Renoir partagent, en effet, quelques points communs : le nombre important de protagonistes réunis dans une grande maison, les relations troubles entre bourgeois et domestiques et une dramaturgie qui s'achemine en pente douce vers un dénouement tragique à la fois surprenant et logique. D'autant plus que les deux films transmettent aussi l'idée d'une fin de cycle, dont les protagonistes, aveuglés par leurs vieux réflexes de classe, ne sont pas encore conscients.

Mais même les échappées au grand air se terminent en impasses. La partie de chasse trouve une conclusion qui stupéfie les adolescents : une vache engluée dans un marécage (« Ciénaga » en VO, d'où le titre explicitement métaphorique) et cernée par des chiens ne cessant d'aboyer. Plus tard, une virée en boîte de nuit, sous l'égide de José, se termine en bagarre qui amochit le fils aîné si sûr de lui. Que ce soit dans l'engourdissement ou dans le mouvement, une logique de meute reprend le dessus. Les adultes affalés autour d'un bassin aux eaux saumâtres, les adolescentes recluses dans leur chambre, les enfants courant en bande obéissent à des instincts qui les rapprochent de leurs semblables. Mais ces groupes rassemblés, sous le même toit, dans le même jardin, face au même paysage peuvent-ils faire famille ?

La question est explorée par des moyens strictement cinématographiques. Les cadres sont souvent saturés, occupés par des corps qui se rapprochent, voire s'agglutinent. Il y a finalement peu de plans sur un personnage unique. Chacun est sommé de se définir par rapport à des places déjà occupées par les autres, et par des mouvements souvent contradictoires. Le fils aîné, José, déjà installé en couple dans une autre ville, doit rentrer quand ses sœurs ne songent qu'à partir. Quand les cousins se retrouvent, ils se tournent autour, se rapprochent, testent leurs limites d'intimité, et par là cherchent de nouvelles logiques dans leurs propres liens familiaux.

Ce mouvement organique est propre à cet âge. Il est, par nature, insaisissable et volatil, mais s'accorde parfaitement avec une mise en scène qui se nourrit de la confusion, pour trouver son propre élan. Ainsi, l'accident de Mecha qui lance le récit est mis en scène de manière très chorégraphique. Alors qu'elle ramasse les verres, elle titube puis se blesse. S'ensuit une panique généralisée. Les adultes, tous ivres, sont incapables de réagir. La bonne Isabel est réprimandée, alors qu'elle est la première à

aider, en retirant les morceaux de verre incrustés sur la peau de Mecha. Momi doit conduire la voiture, mais la guide dans les hortensias. L'autoradio se déclenche avec une musique guillerette qui détonne totalement avec la situation. Cette suite de mouvements brusques, et parfois burlesques cerne le tourbillon qui enserre cette famille : mère en position sacrificielle, adultes globalement défaillants, adolescents qui font ce qu'ils peuvent pour assumer les responsabilités. Les plans rapprochés et la proximité des corps participent d'une approche épidermique de la mise en scène, transmettant très concrètement les sensations de douleur du verre sur la peau.

Hantises de la déchéance

Démarrant sur cette vision de catastrophe familiale, le film est ensuite constamment hanté par le spectre de la déliquescence. Ce qui (re) lie les membres de cette famille, c'est aussi une certaine propension à la blessure. Après s'être fait une grande coupure à la jambe, le jeune Luciano a surtout peur qu'une dent, poussée de travers, lui déforme la mâchoire. Joaquín, le fils de Mecha, chasse tout en étant blessé à un œil. José, le fils aîné, est défiguré après une bagarre. Une scène de dîner donne à cette tablée de visages tuméfiés et d'yeux abimés, une allure presque monstrueuse. Une malédiction semble avoir touchée cette famille marquée par des stigmates dégradants, révélateurs de leur fond malsain.

Quant à Mecha, elle arbore ses plaies sur le haut de sa poitrine avec une certaine fierté. Une lecture symbolique du film pourrait faire d'elle un martyr domestique, une mère à la fois despotique et sacrifiée, dans la relative indifférence de ses proches. Bien que le film soit on ne peut plus concret, dans son approche des matières, il a aussi une dimension spirituelle. Du côté des enfants, le récit se tient au plus près de leurs croyances et de leur imaginaire. Les dialogues entre les plus jeunes

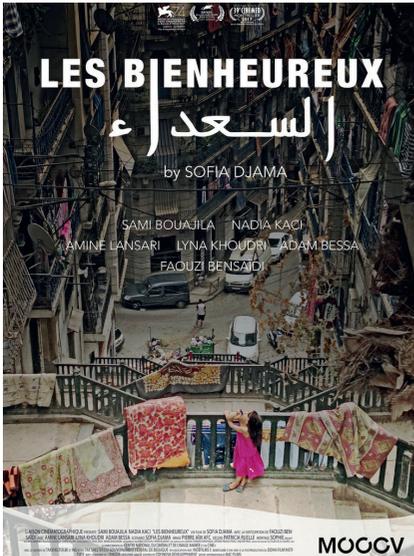
personnages sont ainsi souvent ponctués de comptines ou légendes inventées qui préoccupent le jeune garçon (et jouent sans doute un rôle dans le dénouement tragique).

À un âge un peu plus avancé, Momi et Isabel sont fascinées par la récurrence d'un reportage vidéo, rapportant une possible apparition de la Vierge, chez une famille modeste de la région. Images évidemment ambiguës car jouant autant sur la crédulité des personnes interrogées, que sur la pureté de leur croyance. Quel sens donner à ce reportage, dans un film qui affirme que pour la famille de *La Ciénaga*, il n'y aura, au contraire, aucun miracle ? Pas de miracle, mais au moins la nécessité de partager quelques croyances secrètes issues de l'enfance, comme une marque de complicité indélébile face à la cruauté du monde adulte. L'attraction de Momi pour Isabel relevant, elle aussi, d'une ferveur quasi religieuse (« Merci mon Dieu de m'avoir donné Isabel »). Les figures de *La Ciénaga* en appellent à la mythologie : la matrone autocrate (Mecha) et le fils innocent sacrifié (Luciano). Comment trouver sa place, et surtout sa liberté, entre ces deux pôles tragiques ? Chacun des membres de cette famille doit composer avec un entrelacs affectif particulièrement rugueux. La grande sensorialité de la mise en scène, parfois douce, parfois poisseuse, transmet la dimension viscérale d'un héritage familial qui s'imisce jusqu'aux sensations corporelles. Chacun doit alors mener sa propre quête où le recours à l'imaginaire, au primat des sensations, et à la picturalité des ambiances permettent de trouver de nouveaux repères dans un monde brouillé.

4

Les Bienheureux

Sofia DJAMA



Interprètes

Sami BOUJILA (Samir)
 Nadia KACI (Amal)
 Faouzi BENSÂÏDI (Amine)
 Amine LANSARI (Fahim)
 Lyna KHOUDRI (Ferial)
 Adam BESSA (Reda)

Fiche technique

Genre : Fiction
Pays : France, Belgique, Qatar
Année de production : 2017
Réalisation, Scénario : Sofia DJAMA
Photographie : Pierre AÏM, AFC
Montage : Sophie BRUNET
Son : Jean UMANSKY, Mourad LOUANCHI, David GILLAIN
Décoration : Patricia RUELLE
Casting : Juliette DENIS ARDA, Karine BOUCHAMA
Costumes : Claire DUBIEN
Producteur : Serge ZEITOUN & Patrick QUINET
Coproducteurs : Liaison Cinématographique, Artémis Productions, Shelter Prod
Production associée : Les Films de la Source
Avec la participation du : Centre National du Cinéma et de l'image animée et de Ciné+
Avec le soutien de : Taxshelter.be et Ing et du Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique
En association avec : Indéfims 5
Bénéficiaire d'une aide à la postproduction du : Doha Film Institute
Développé avec le soutien de : Cofina Développement
Distribution (France) : BAC Films
Durée : 1h42
Date de sortie française : 13 décembre 2017
 À partir de 16 ans

Récompenses

- Mostra de Venise 2017 : Prix de la meilleure actrice dans la section Orizzonti pour Lyna Khoudri, Brian Award et Prix Lina Mangiacapre
 - Festival international du film francophone de Namur 2017 : Prix Bayard de la meilleure première œuvre de fiction
 - Festival du cinéma méditerranéen de Montpellier 2017 : Mention spéciale du jury et Prix du jury étudiant de la Première Œuvre
 - Festival Black Movie de Genève 2017 : Prix du public
 - Dubai International Film Festival 2017 : Prix de la meilleure réalisatrice
-

Sofia DJAMA

Sofia Djama est née à Oran, en Algérie et a grandi à Béjaïa. En 1999, elle se rend à Alger pour étudier les lettres et les langues étrangères, ville dans laquelle elle s'installe plus tard. Elle a ensuite travaillé dans le domaine de la publicité et écrit simultanément des nouvelles, dont une qu'elle adaptera quelques années plus tard pour son court métrage *Mollement, un samedi matin* (2012). Elle remporte deux prix au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand en 2012.

Elle réalise son premier long métrage en 2017, *Les Bienheureux*. Une histoire de passage à l'âge adulte qui se déroule à Alger en 2008 avec Nadia Kaci et Sami Bouajila. Le film a été présenté en première mondiale à la Mostra de Venise, et était l'un des deux seuls films de réalisateurs africains. Il y remporte trois prix dans la section Orizzonti (Horizons) celui

de la meilleure actrice pour Lyna Khoudri, le prix Brian qui défend les valeurs de respect des droits humains, de la démocratie, du pluralisme, de la liberté de penser, sans les distinctions habituelles fondées sur le genre ou l'orientation sexuelle, enfin le prix Lina Mangiacapre pour un film qui « change les représentations et les images des femmes au cinéma ». En janvier 2018, son film est présenté à la 19^e édition du Film noir à Genève, en Suisse, où elle remporte le prix du public.

Synopsis

Alger, 2008. Quelques années après la fin de la guerre civile, les Algériens sont meurtris, les familles amputées de certains de leurs membres, ceux qui sont restés ont vu leurs amis partir... des cicatrices demeurent sur les corps et sont enfouies dans les cœurs.



Samir, médecin, pratique des avortements clandestins. Il partage sa vie avec Amal, prof d'université, et tous deux ont un fils. Imprégnés de culture française et d'idéaux démocratiques aujourd'hui révolus, ils ont prévu de fêter leur anniversaire de mariage, selon le rituel entre eux institué, dans un restaurant français, après avoir pris l'apéritif chez un ami. Du moins, Samir y tient : ce jour-là Amal semble lasse, songeuse, inquiète.

Leur fils Fahim traîne dans le quartier, la fac étant en grève. Dans sa chambre, avec son ami Reda qui traverse une période d'intense religiosité, il fume un joint, écoute du punk islamiste. Reda veut se faire tatouer une sou-rate du Coran, pratique frappée d'un interdit religieux. Feriel, une amie commune, vit seule avec un père veuf et un grand frère qui prend un malin plaisir à la rappeler à ses devoirs de femme. Elle rend visite à un ami plus âgé dont la famille a été assassinée, homme lettré dont on comprend qu'il occupe un poste dans la police. On se demande si l'homme est une sorte de seconde figure paternelle ou s'il y a entre eux une forme d'amour secret. Elle passe ensuite voir Fahim et se moque ouvertement

du projet de Reda, sans que leur bonne entente soit pourtant entamée. Les trois amis se retrouveront la nuit dans un squat pour que Reda se fasse tatouer clandestinement.

Au cours de cette soirée et cette nuit algéroise, se précipite le sort de tous les personnages, dans un vent d'inquiétude...

Alger, après la tragédie

Dans *Les Bienheureux* la cinéaste algérienne et algéroise Sofia Djama (née à Oran) saisit un quotidien et une époque tourmentés, entre un passé tragique et omniprésent, les traumatismes d'une violence qui ont marqué individus et société, et un futur très incertain, notamment pour la jeunesse. Elle saisit en particulier l'âme d'une ville, Alger, et de ses habitants ballottés entre la continuation ou la réinvention d'une vie normale et la perte de leurs repères, plaisirs et libertés. C'est du moins le cas pour le couple d'âge mûr d'Amal et Samir, là où les jeunes (Fahim et ses amis, qui forment un groupe plus hétérogène socialement) ont à inventer tout court leur propre sociabilité et vivent le présent de leur adolescence. La forme



chorale du film et l'utilisation du montage alterné opèrent une dispersion de l'action dans la ville sur les traces d'une nuée de personnages, et l'esprit du temps et des lieux traverse ainsi une poignée de vies humaines, saisies à la fois dans leur individualité, leur caractère affirmé, et ce qui les lie (ou les désunit), les dépasse historiquement. Le présent d'une nuit spéciale – unité de temps et de lieu qui n'est pas celle de la tragédie mais dessine plutôt un temps lourd et instable d'après la tragédie – devient une sorte de diapason vibrant, pour sonder cette profondeur historique et l'intrication de la vie individuelle, des liens sociaux, amicaux ou familiaux, avec le monde extérieur.

Enfermement

L'extérieur ici, filmé de l'intérieur des voitures, derrière quantité de fenêtre, volets, jalousies, ou prêtant rapidement à une forme d'errance, a quelque chose d'une prison métaphorique. L'évidence d'un contact, en tout cas, avec le monde est rompue, ou presque : ainsi Ferial observe-t-elle en souriant un mariage qui est fêté dans la rue, tandis qu'elle récupère un oiseau... en cage. Les circulations ne se font plus. Les lieux publics sont rétrécis, cloisonnés de l'intérieur. Les habitudes n'ont plus de sens. La chape de plomb politico-religieuse étend son influence dans les rues, les discussions, jusqu'à des remarques soudaines qui échappent aux mieux armés, a priori, pour y résister (« ne m'oblige pas à utiliser certaines lois de ce pays », profère Samir, avant d'aussitôt le regretter). Sans doute, remarque Amal, le quo-

tidien de son couple n'a-t-il d'ailleurs jamais été qu'affaire de survie, d'illusions volontaires, d'arrangements avec la réalité (les avortements clandestins pratiqués par Samir : vrai militantisme ou petite affaire personnelle ?), une bulle au sein d'un chaos inhabitable. Et en effet, la soirée dans l'appartement du professeur d'université, pleine d'une joie un peu factice qui ne tarde pas à vaciller, avec ses chansons françaises engagées – *L'Affiche rouge*, d'Aragon et Léo Ferré – entonnées comme par d'anciens combattants, donne un peu l'image de bourgeois vieillissants, idéalistes et défaits qui se reprochent mutuellement leur manque de courage (courage de partir, courage de rester), mais sans que le regard porté sur eux soit jamais surplombant. Fahim, Reda et Ferial privilégient eux aussi, d'une autre manière, les rencontres à l'abri des appartements, des lieux clos, et la rue s'avèrera finalement dangereuse. Les personnages des *Bienheureux*, s'ils connaissent certaines relations, émotions, interrogations évidemment universelles, sont irrémédiablement de quelque part, et ce quelque part plutôt que de les fortifier aujourd'hui les enferme. A la fin le rideau, littéralement, est tiré, montrant une volonté de se détacher d'un monde qui a lui-même donné des signes d'hostilité. Un désamour, comme au sein d'un couple, avec la même charge de déception, d'impossible accord.

Ce qu'il reste de la nuit

Il n'est pas anodin que l'action se déroule principalement sur une nuit. La nuit urbaine est un moment spécial donnant une autre couleur aux événements – temps privilégié pour sortir, se mêler aux autres, mais aussi propice à l'inquiétude, voire exposant au danger. Moment aussi pour les jeunes de se retrouver entre eux, loin des adultes, favorisant même les activités clandestines... Loin d'être un espace de liberté et de plaisir (où l'on se détache des obligations, se rencontre, s'affirme ou s'exprime



différemment) la nuit algéroise semble devenue l'ombre de ce qu'elle fut. L'image d'un pays bouclé passe par cette dramaturgie nocturne ici constamment empêchée, désillusionnée, plombée ou menaçante. La fin de la guerre civile a laissé place à un monde sonné, exsangue et replié, sorte de couvre-feu étiré, peuplé de sentinelles embrassant le nouvel ordre moral (zèle des policiers, zèle religieux de parfaits inconnus transformés en censeurs ou justiciers, omniprésence de la rumeur...).

La famille sous l'angle des générations

Les portraits du film sont non seulement individuels mais générationnels, et c'est en se plaçant au croisement des deux que le film trouve son ton et sa pertinence propres. Ainsi, nul ne pense ou vit exactement de même parce qu'il est du même âge ou appartient au même groupe, mais une rupture s'engage à travers le temps car l'inquiétude devient cette fois, via le personnage d'Amal, celle des parents pour leurs enfants. N'est-ce pas le sens d'un idéal politique jadis servi par la génération d'après l'indépendance : la transmission d'un monde « meilleur » aux générations suivantes ?

Espace de cohabitation et de transmission de valeurs, la famille est un prisme pour observer une société – notamment un prisme temporel, par la perspective des générations. Le délitement du couple autour de la question de l'avenir de Fahim est le symptôme d'un malaise qu'on devine généralisé, même si posé dans des termes qui concernent un segment particulier de la société. Les générations sont envisagées ici comme soumises aux questions de leur temps, aux changements d'époque. La perception d'une dégradation appartient aux plus âgés, quand les enfants apparaissent comme des individus en construction avec leurs désirs propres, marqués par le temps présent – un temps qui est en l'occurrence à l'obstruction et la difficile expression du désir. Ce n'est pas seulement l'ordre de la vie, par lequel chacun traverse différents âges ou éprouve la position de père, de mère, de fils, mais bien ce transfert d'expérience et ce décalage du regard, de l'adaptation et des comportements dans le temps, qui fabrique des individus de générations différentes. Par exemple, un père nourri à l'engagement et à l'idéal et son fils taiseux, en retrait du jeu, versant plutôt dans des combines pour aider ses amis dans des entreprises qui paraîtraient absurdes à ses parents, mais où peut se lire également une recherche de liberté.

Les Bienheureux pose la question d'un héritage symbolique. La société transmise n'étant pas libre ou apaisée, se repose la question qui a déchiré la génération précédente : rester, partir. Ou plus exactement, les parents la posent à nouveau, à leurs enfants. Là où Samir l'optimiste pense qu'une continuité est possible mais se soutient d'une forme d'illusion (imaginant que son fils est le premier à se mêler aux luttes des étudiants, alors qu'il n'en est rien), Amal voit pour son fils se profiler une impasse. Offrir à ses enfants ou les guider vers ce qu'on pense le meilleur pour eux, mais aussi réparer son propre destin à travers eux, tel est le jeu des perspectives générationnelles.



On peut aussi penser que le point de vue féminin d'Amal (autre prisme : la différence des sexes) la rend plus radicale que son mari dans son désamour du pays. Il est sans doute plus facile aux hommes d'oublier l'intolérable pression exercée sur les femmes et de s'illusionner sur l'état de la société ou la possibilité d'y vivre bien ou pleinement.

Vivre ensemble : un point de rupture

Avec une grande finesse, Sofia Djama émaille les relations entre les personnages d'une multitude de conflits, plus ou moins légers ou graves, mais aussi d'ambiguïtés bienvenues, comme la relation de Feriel avec son ami policier, d'abord suspendue dans une non résolution de leurs rapports qui a une forme de beauté, de douceur. Les relations entre les personnages laissent encore place à toutes formes de discussions, disputes, qui se résolvent et montrent une manière de vivre ensemble. Mais autour d'eux, l'intolérance tombe comme un couperet. Aussi, comment Samir se laisse-t-il tout à coup entraîner à menacer sa femme ? L'engouement religieux de

Reda n'est-il qu'une tocade adolescente ? La liberté de Feriel se heurtera-t-elle un jour plus durement aux admonestations de son frère et de son père ? Ces manifestations ne servent jamais à condamner les personnages mais révèlent la puissance de forces réactionnaires sous-jacentes. Arrivera-t-il un jour où tous ces personnages, qui aujourd'hui s'affrontent sagement et finalement s'écourent, ne se comprendront plus ? L'appartement accueillant de la famille pourra-t-il longtemps être le lieu de croisement pacifique des différents âges, sexes et tempéraments d'une société algérienne en voie de décomposition ? Il y a une ironie douloureuse à constater que le dialogue entre les deux époux permet, en fait, leur séparation. C'est par ce savant dosage que le film distille son inquiétude et donne tout son poids à la question du départ.

5

Parasite

(Gisaengchung)

BONG Joon-ho



Fiche Technique

Genre : Drame social

Pays : Corée du Sud

Année de production : 2019

Réalisation : BONG Joon-ho

Scénario : BONG Joon-ho, HAN Jin Won

Direction artistique : LEE Ha Jun

Photographie : HONG Kyung-pyo

Montage : YANG Jinmo

Son : CHOI Tae-young

Décor : LEE Ha Jun

Costumes : CHOI Se Yeo

Musique : Jung Jaeil

Producteurs : Kwak Sin Ae, Moon Yang Kwon,
Jang Young Hwan

Production : Barunson E&A

Distribution (France) : Les Bookmakers –
The Jokers Films

Durée : 2h12

Date de sortie française : 5 juin 2019

À partir de 14 ans

Interprètes

SONG Kang-ho (Ki-taek)

JANG Hye-jin (Chung-sook)

CHOI Woo-sik (Ki-woo)

PARK So-dam (Ki-jung)

LEE Sun-kyun (Dong-ik)

CHO Yeo-jeong (Yeon-gyo)

JUNG Ziso (Da-hye)

JUNG Hyeon-jun (Da-song)

Récompenses

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

BONG Joon-ho

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

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

triptyque *Tokyo !* en 2008, aux côtés de Leos Carax et Michel Gondry. Après *Mother* en 2009, projeté à Cannes cette fois dans le cadre d'Un Certain Regard, il enchaîne deux superproductions internationales : *Snowpiercer* (2013) et *Okja* (2017). Avec *Parasite* (2019), le cinéaste revient en Corée (équipe, lieu de tournage, etc.) et rencontre un succès international phénoménal, tant auprès du public que de la critique.

Synopsis

La famille Kim vit dans un demi sous-sol dans un quartier pauvre de Séoul et se débat pour sa survie, traquant le wi-fi des commerces voisins ou pliant des cartons de pizza pour un salaire de misère. Un ancien camarade de Ki-woo, le fils qui, comme sa sœur, n'a pas pu poursuivre ses études, offre un jour à la famille une pierre censée lui apporter la prospérité et aussi à Ki-woo de le remplacer comme

tuteur d'anglais auprès de la fille de la riche famille Park. Celle-ci habite une luxueuse villa moderne sur les hauteurs de la ville. De fil en aiguille, les Kim se font engager comme professeur particulier, mais aussi « art thérapeute » auprès du petit dernier, chauffeur ou gouvernante, sans états d'âmes à faire renvoyer leurs prédécesseurs, et réussissent une parfaite infiltration de la maison. Mais ils ne tardent pas à découvrir qu'ils ne sont pas les premiers infiltrés : dans un bunker sous la villa, l'ancienne gouvernante cache son mari. Une lutte à mort s'engage pour préserver le secret de chacun. Après une sanglante « garden party » qui vire au massacre, Monsieur Kim finit par se faire à son tour le prisonnier invisible des caves secrètes de la maison, tandis que son fils rêve de devenir riche pour l'acquérir et délivrer son père.

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

Polarités familiales opposées

La moisson de trophées (Palme d'Or, 4 Oscars dont ceux du meilleur film et du meilleur réalisateur, César du meilleur film étranger) et le succès public mondial de *Parasite* apparaissent comme la juste récompense de la virtuosité de Bong Joon-ho. En effet, voilà un film qui combine la légèreté du burlesque, la virulence du pamphlet social, la cruauté de la satire, les moments chocs du slasher et l'émotion du mélodrame familial. Une lecture plus strictement cinéphile du film peut aussi le voir comme une nouvelle variation sur le classique du cinéma coréen, *La Servante* (Kim Ki-yong 1960) qui a donné naissance à un sous-genre

spécifique : le film d'intrusion dans une famille de la classe aisée. Quoi qu'il en soit, ce mélange des genres et des tonalités, se révèle étonnamment fluide, servi par les multiples rebondissements du récit, qui n'ont rien de coups de force. Au contraire, en un peu plus de deux heures, *Parasite* affiche une densité formelle et narrative bien supérieure à celle de multiples séries contemporaines.

Parasite raconte le destin de deux familles, une riche et une pauvre, et d'un vieux couple (l'ancienne gouvernante de la famille aisée et son mari). C'est une confrontation, à la fois loufoque et tragique, entre deux classes sociales. Si ces deux mondes symbolisent deux extrêmes de la société (les très riches et les très pauvres), la scénographie organise d'évidents échos entre les lieux de vie des deux familles.

Vivre d'expédients, de débrouilles et d'arnaque est une philosophie de vie pour la famille Kim. Ils ne sont pas encore à la rue, mais le toit qui les abrite est bien particulier. C'est celui d'un « entresol » (selon leurs dires) qui tient plutôt d'un niveau semi enterré, presque une cave, donc. Le seul lien avec l'extérieur est un soupirail qui donne sur le spectacle peu reluisant de la rue : bagarres ou titubations de passants alcoolisés.

La famille Park jouit de ses privilèges. Le père est le PDG d'une grosse entreprise, alignant tous les signes du succès. A tel point que son épouse et ses deux enfants paraissent même faire partie de sa panoplie de la parfaite réussite sociale au même titre que ses domestiques dévoués (un chauffeur qui le suit comme son ombre, et une gouvernante qui pourvoie à la logistique du foyer et même ponctuellement à l'éducation des enfants). Ils vivent dans une villa d'architecte des hauteurs de Séoul, épurée et protégée de la rue. Ce lieu a déjà des allures de scène de théâtre du drame à venir : vaste séjour dépouillé, baie vitrée donnant sur un jardin, un aplat vert, presque une abstraction de nature.







Comment ces deux familles, situées aux deux extrêmes de la pyramide sociale, se rencontrent-elles ? Comme les pôles opposés de deux aimants, elles paraissent vouées à s'attirer. C'est la ruse de l'ainé de la famille Kim, Ki-woo qui impose le premier mouvement. Il s'improvise professeur particulier d'anglais de la jeune Dae-hye avec laquelle il noue un lien amoureux. Si cette romance secrète, discrets « Roméo et Juliette contemporains » n'est qu'un des fils secondaires de l'intrigue, elle s'avèrera un des déclencheurs de la mécanique imparable du récit, et la seule interaction finalement positive entre les deux familles.

L'installation des quatre membres de la famille au sein du foyer des Park obéit à un crescendo. Succédant à Ki-woo, sa sœur Ki-jung s'improvise professeur d'arts plastiques pour le petit frère Da-song. En insistant sur la valeur soi-disant thérapeutique de ses séances, elle renforce déjà le lien de dépendance de la famille Park vis-à-vis de ces pédagogues. Puis le père Ki-taek se fait embaucher comme chauffeur de Monsieur Park, créant une autre relation privilégiée dans l'habitable de la Mercedes. Enfin, quand la mère Chung-sook devient la nouvelle gouvernante de la maison, l'organisation des Park n'a plus de secrets pour elle. Les épisodes sont montrés comme une succession de ruses, de plus en plus retorses, d'abord pour masquer les liens de parentés, ensuite créer la confiance des Park et renvoyer les précédents titulaires du poste. Mettant en pratique la dia-

lectique entre maîtres et serveurs, la relation de dépendance fonctionne dans les deux sens. Chacune des deux familles a autant besoin l'une de l'autre, pour maintenir son mode de fonctionnement. Et dans leurs absences de scrupules réciproques (ne serait-ce qu'à sacrifier la fidèle gouvernante), chacune de ces deux familles se révèle autant « parasites » qu'« exploitateurs ».

Echos spatiaux

Mais la mise en place du récit avait déjà établi d'autres parallélismes entre les deux familles. Les deux lieux de vie des Kim et des Park jouent sur des oppositions basiques. Chez les Kim, l'espace est tortueux, encombré, et contraignant. Le père se cogne aux étagères en se levant de table. Les enfants sont obligés de se contorsionner pour attraper le signal wifi (scène qui ouvre le film sur une note burlesque, typique du mélange des tonalités de Bong Joon-ho). Chez les Park, les lieux sont dégagés, les espaces s'imbriquent de manière fluide et ouverte, ce qui n'empêche pas pour autant la maison de réserver ses espaces secrets, découverts à la moitié du récit. L'opposition de classes est traduite, de manière littérale, en oppositions spatiales : ordre et désordre, vide et densité, propre et sale. Cette opposition spatiale s'élargit même à l'échelle urbaine. Quand un soir de déluge, les Kim piégés dans la maison des Park parviennent à s'en extraire et doivent rentrer en vitesse dans leur taudis, ils traversent la ville, en franchissant différents seuils, comme poussés par l'eau vers le bas. Tunnels et escaliers leur permettent de passer de la « ville haute » à la « ville basse », division urbaine entre classe privilégiée et classe populaire, qui renvoie à celle du *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.

Ces oppositions d'espaces créent là aussi une dialectique, chaque habitat devenant le reflet inversé de l'autre. L'habileté des Kim à investir les petits espaces (espionner leurs maîtres à

travers les embrasures, se cacher sous les lits ou sous les tables) apparaît comme un instinct familial, les poussant à construire leur nid dans le nid d'une autre famille. Cet art du squat est souligné par plusieurs parallélismes ironiques : les Kim sur le canapé des Park fascinés par la gigantesque baie vitrée comme une version démesurément luxueuse du *vasistas* de leur entresol ; ou sur un mode plus tragique, le montage parallèle entre leur entresol inondé et le vide angoissant du bunker souterrain de la villa. Cette exploitation des coins et recoins crée une véritable chorégraphie du suspense, organisant des croisements improbables (les Park dorment sur le canapé sans se rendre compte que les Kim sont sous la table) et d'endiablés chassés croisés (Chung-Sook doit préparer le repas, tout en empêchant l'ancienne gouvernante Moon, recluse au sous-sol, de remonter à la surface pour dénoncer les Kim). Ces moments virtuoses renouent avec le plaisir enfantin du « 1,2,3, soleil » (se déplacer pendant que l'autre a le dos tourné, savoir s'arrêter à temps avant d'être découvert), preuve que le cinéaste ne perd jamais de vue la jouissance ludique du cinéma.

C'est encore dans les petits espaces que craquent les faux-semblants. Les saillies malaisantes sur l'odeur des Kim (qui pourrait trahir leur lien familial) sont révélatrices de moments de promiscuité accidentels (dans la voiture). Da-song, le petit garçon, est d'ailleurs le premier à mettre le pied dans ce plat olfactif, mais cette remarque révèle aussi la lucidité du jeune personnage. Il déchiffre le morse, et il a vu « le fantôme » reclus dans la cave. Même s'il ne le verbalise pas, il a déjà compris et s'avère être celui qui a failli déchirer le voile de mensonge et compromettre le jeu de dupes sur lequel prospère le drame. L'enfant clairvoyant, les adolescents romantiques. Les touches d'espoir viennent de la jeune génération et font contrepoint à la dimension tragique, voire nihiliste, du dénouement.

Car la force de *Parasite* est de dépasser sa

propre mécanique, à la fois loufoque et cruelle. *Parasite* ne peut pas se résumer à une simple expérience de laboratoire teintée de misanthropie. L'entresol des Kim et la villa des Park ne sont pas des aquariums où l'on s'amuserait à voir évoluer une humanité boiteuse, non seulement pauvre matériellement (les Kim), mais aussi pauvre affectivement (les Park).

L'histoire ayant d'abord été écrite pour une pièce de théâtre, l'ambition de Bong Joon-ho a sans doute été de faire rentrer toute une société dans cette villa des Park. Or, la Corée est par essence un pays scindé (Nord et Sud, deux régimes politiques, une frontière infranchissable). Si *Parasite* remet en scène la lutte des classes, il évoque aussi cette autre cassure territoriale, qui vient encore complexifier les relations (comme lors d'une allusion faite au don d'imitation de la gouvernante de la voix de la radio nord-coréenne). Le vieux couple de la gouvernante et de son mari, reclus en secret dans le bunker souterrain, font la jonction entre ces deux fractures. Ils évoquent l'image du peuple dévoué à sa tâche (la gouvernante n'a rien à se reprocher, jusqu'au stratagème des Kim pour la renvoyer), relégué à l'état de mauvaise conscience, puis carrément de fantôme vengeur.

Le destin des invisibles

Le sacrifice de ce couple s'établit sur l'autel économique (perdre son travail du jour au lendemain), tout en réveillant un écho géopolitique (voir un mur infranchissable se construire entre soi et sa famille, comme l'ont vu des milliers de familles réparties entre Nord et Sud du pays). En ce sens, l'épilogue du film déploie, de manière insoupçonnée, une ampleur autant politique qu'historique et philosophique.

Politique, car la réclusion souterraine du père et les messages en morse, seulement visibles depuis la colline par son fils sont un rappel évident des modes de communication utilisées par les familles séparées entre les deux



Corées. Précédemment, au moment de la découverte du bunker souterrain, l'ancienne gouvernante avait même précisé qu'il avait été construit « dans l'angoisse d'une attaque du Nord », preuve de l'inscription de l'Histoire dans les lieux même du récit. En cela, le film se fait l'écho d'une douleur commune qui court encore, de manière taboue, au sein du pays. Le ton parfois sardonique de *Parasite* ne l'empêche guère d'invoquer, de manière transversale, la mémoire de milliers de familles brisées.

La dimension philosophique de ce dénouement tient aussi au brusque changement de caractère du personnage du père, passé en quelques séquences, d'arnaqueur jovial à criminel pulsionnel, puis en hère beckettien (venu prendre la place d'un précédent « prisonnier », dans une logique qui rappelle le théâtre de l'absurde). Il ne s'agit pas simplement de faire éprouver à ce personnage une forme de repentance après son acte meurtrier, mais de s'interroger sur un cycle infernal, où les réprouvés du capitalisme seraient condamnés à être relégués dans les strates les plus basses de la société, jusqu'à l'invisibilité.

Le mouvement du film peut encore être résumé à une affaire d'espace. Commencé

dans l'agitation guillerette de l'entresol des Kim, il s'achève dans le sous-sol de la villa abandonnée des Park, tandis que l'entresol des Kim avait été précédemment saccagé par une inondation. Ce qui s'est perdu, entre temps, c'est aussi une connivence familiale qui passait par l'appropriation joyeuse, et même pirate, des lieux. Renouant parfois avec l'esprit de la comédie italienne, le film se garde bien de juger l'esprit de gang des Kim, canaille et profiteur, mais c'est précisément cet état d'esprit qui s'est volatilisé à la fin de cette ténébreuse histoire. Si *Parasite* est le récit d'une machination qui aboutit à un sidérant jeu de massacre, il se conclut sur la sourde mélancolie de cette perte d'échange familial. Si la séquence du morse émeut tant, c'est qu'elle montre que renouer un contact – qu'on pensait évident – entre le père et le fils demande patience et dévouement. Le film ne fantasme pas l'explosion sociale comme une fin en soi, mais pose aussi modestement la question d'une possible restauration des liens, une fois l'embrasement passé. Tout cela, en faisant coexister la fable et la farce, et en réinterrogeant la force et la fragilité des liens familiaux, mis à l'épreuve de la violence sociale.

6

Sofia

Meryem BENM'BAREK



Interprètes

Maha ALEMI (Sofia)

Lubna AZABAI (Leila)

Sarah PERLES (Lena)

Faouzi BENSÂÏDI (Faouzi)

Hamza KHAFIF (Omar)

Nadia NIAZI (Zineb)

Raouia (Zohra)

Fiche technique

Genre : Fiction - Drame

Pays : France, Maroc, Qatar

Année de production : 2018

Réalisation, scénario : Meryem BENM'BAREK

1^{ère} assistante : Pascale GUERRE

Photographie : Son DOAN

Montage : Céline PERREARD

Son : Aïda MERGHOUB

Décor : Samuel CHARBONNOT

Directrice de postproduction :

Susana ANTUNES

Producteurs exécutifs : Christine DE JEKEL et

Saïd HAMICH

Productrice artistique : Lisa VERHAVERBEKE

Producteur associé : Emilien BIGNON –

Curiosa Films

Producteur : Olivier DELBOSC – Curiosa Films

Une coproduction : Curiosa Films, Versus

Production

En association avec : CINÉMAGE 12

Avec la participation du : Canal + et CINÉ + et du Centre National du Cinéma et de l'image animée

Avec le soutien de : La Fondation Gan pour le Cinéma, Doha Film Institute, Inver Tax Shelter et Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge

Ventes internationales : Be For Films

Distribution (France) : Memento Films Distribution

Durée : 1h26

Date de sortie française : 5 septembre 2018

À partir de 16 ans

Récompenses

- Festival de Cannes 2018 : Prix du meilleur scénario section Un certain regard
-

Meryem BENM'BAREK

Meryem Benm'Barek est née en 1984 à Rabat au Maroc. Elle a étudié l'arabe à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales à Paris avant de rejoindre en 2010 l'INSAS à Bruxelles pour y étudier la réalisation. Elle y a réalisé cinq courts métrages, notamment *Nor* en 2013 et *Jannah* en 2014. Ce dernier a été en sélection pour les Oscars 2015 et dans de nombreux festivals internationaux.

Elle est également intervenue pour la création de design sonore et a exposé au Victoria and Albert Museum de Londres.

Sofia est son premier long métrage. Il fut présenté à Un certain regard au Festival de Cannes en 2018 où il obtient le prix du meilleur scénario.

Synopsis

Sofia, 20 ans, vit avec ses parents à Casablanca. Suite à un déni de grossesse, elle se retrouve dans l'illégalité en accouchant d'un bébé né hors mariage. L'hôpital lui laisse 24 heures pour fournir les papiers du père de l'enfant avant d'alerter les autorités.

Remonter la pente

Premier long métrage d'une réalisatrice de 34 ans, *Sofia* dresse à partir d'un incident survenu dans une famille ordinaire de la classe moyenne de Casablanca, un constat social qui vaut pour la société dans son ensemble. Le récit est faussement simple, puisqu'il déploie un entrelacs d'enjeux à partir d'un « incident » fondateur. La mise en scène est faussement calme, car elle laisse sourdre une colère, derrière son application apparente. Le film suit la destinée d'un personnage acculé. Sofia, 20 ans, vit toujours chez ses parents et a l'allure d'une jeune fille réservée. Suite à un déni de grossesse, elle doit accoucher dans l'urgence alors qu'au Maroc, les relations sexuelles hors mariage sont punies d'emprisonnement (comme nous en avertit, un carton introductif). Le pitch est celui d'un mélodrame (une héroïne démunie qui doit affronter la promesse d'un malheur soudain), mais la mécanique du récit est celle du thriller. Les épreuves qui se dressent devant Sofia doivent être négociées contre la montre. Les premières séquences du film évoquent même le cinéma d'espionnage (agir le plus rapidement possible, rester aux aguets) tout en esquissant le portrait d'une société sous surveillance (la présence policière toujours à portée de regard, dans la rue ou le hall de l'hôpital).



Sofia semble ainsi partir sur les visées du cinéma des frères Dardenne, mais à la différence des cinéastes belges (et de ce que pourrait induire le titre), le film ne raconte pas un parcours strictement individuel. Assez rapidement, il implique deux familles : celle de Sofia, évidemment, et celle d'Omar, le père présumé de l'enfant. C'est toute l'ambiguïté productive du film. La présence continue de sa famille auprès de Sofia est évidemment une marque d'empathie et de solidarité, mais elle marque aussi une certaine défiance et même une culpabilisation implicite. Sofia, elle-même, est un personnage qui apparaît hébétée. Saisie dans une convalescence existentielle dont elle a du mal à s'extraire, elle est davantage poussée à agir qu'elle n'agit par elle-même. Elle-même a sans doute peu accès à ses propres émotions, mais la rareté de sa parole dote son aveu, au début du dernier acte, d'une indéniable valeur tragique.

Sofia doit tout autant affronter la loi de son pays (accoucher sans être dénoncée et arrêtée par la police) que la loi de sa propre famille pour qui la seule solution envisageable est un mariage arrangé avec Omar. De fait, elle comprend assez vite que l'intérêt de sa famille (qui cherche à ne surtout pas perdre la face et craint avant tout pour sa réputation) et le sien propre (sans parler de celui d'Omar) ne sont pas nécessairement compatibles. Se dresse alors devant elle, un écheveau d'épreuves et de procédures (accoucher, présenter les papiers du père, rencontrer sa famille, régulariser la situation auprès de la police, régler la dot, organiser le mariage) qui révéleront progressivement, la somme d'arrangements plus ou moins glorieux, sur lesquels s'établit l'entente de la famille de Sofia. Ce tacite « contrat familial », pas toujours reluisant, montre surtout qu'il s'abaisse devant les puissances combinées de l'argent (pour ne pas dire de la corruption) et du patriarcat (pour ne pas dire de la culture du viol).

À partir d'un incident d'ordre privé, *Sofia* procède par étoilement dans la sphère publique (hôpital, police, état civil) pour révéler les archaïsmes d'une société qui étouffe sa jeunesse. Même s'il est très précisément ancré dans une famille de la classe moyenne supérieure de Casablanca, ce tableau n'a rien de spécifique à la société marocaine ou aux sociétés musulmanes, comme l'attestent les récentes régressions liées au droit à l'avortement, ne serait-ce qu'aux Etats-Unis.

De la périphérie au centre de gravité

La position particulière de Sofia, au sein de sa famille, se comprend dès la première séquence. Plusieurs personnes sont réunies autour de la table, mais il ne s'agit pas d'un simple repas de famille. Celui qui parle est un homme d'âge mur, Ahmed, se portant beau et sûr de lui. Il est venu parler d'affaires, en l'occurrence, un projet agricole auquel il souhaite associer Faouzi, le père de Sofia, assis à ses côtés, à la droite du cadre. Même si l'ambiance demeure détendue, il s'agit là d'une négociation commerciale qui implique la famille dans son ensemble. La frontalité du plan signale la solennité du moment doté d'un enjeu financier, et d'une promesse d'une vie meilleure. Le cadrage univoque, sans contrechamp, ne montre qu'un côté de la table, occupé majoritairement par les hommes. Même si Leila, la tante de Sofia participe à la discussion, elle reste vue de dos. Quant à Sofia, elle demeure d'abord invisible. Sa place, à la gauche de la table, est masquée par les chambranles de la pièce. Il faut que sa mère Zineb, lui demande d'apporter le dessert, pour qu'elle s'immisce dans ce cadre, dont l'effort de composition est encore souligné par un très léger travelling. Le surcadrage, les jeux d'entrée et de sortie de champ, la théâtralité assumée de ce plan inaugural assignent des places aux hommes, aux femmes, aux aînés et aux enfants de cette famille, que le film se chargera ensuite d'interroger.

Si la salle à manger est une scène d'apparat social et de négociations, la cuisine a la fonction des coulisses au théâtre. Un refuge où se révèle le premier secret du déni de grossesse, et où s'opère un tacite pacte d'entraide entre elle et sa cousine, Lena, étudiante en médecine. Quand elle revient à table, le visage déformé par la douleur, elle est cadrée aux côtés de sa cousine, avec les hommes flous en arrière-plan, mais qui paraissent très éloignés. Visiblement, entre ces deux groupes se forme une frontière invisible, peut-être même n'appartiennent-ils déjà plus au même monde ?

Le drame de Sofia, c'est qu'elle passe soudainement, d'une position familiale presque périphérique à celle d'un centre de gravité, position tout autant inconfortable. Car si elle doit évidemment sauver sa peau, elle doit surtout ne pas nuire aux aspirations de ses aînés.

Si chaque mot coûte à Sofia, sa position dans le cadre parle pour elle. Ainsi, chacune de ses postures traduit sa position vis-à-vis de sa famille. Quand les deux familles, la sienne et celle d'Omar se rencontrent, la disposition est tripartite : les deux familles sur deux bancs en vis-à-vis et latéralement Sofia portant le bébé (une attitude où l'on peut voir une discrète touche d'iconographie religieuse) accompagnée de sa cousine. Ces positions rappellent, en effet, plutôt un dispositif judiciaire : un camp face à un autre, avec l'objet du débat au milieu. De plus, les deux jeunes gens n'ont pas vraiment d'accès direct à la parole, mais se font représenter par leurs « avocates » (la mère et la sœur d'Omar, puisque son père est décédé ; la cousine de Sofia). Dans ces scènes, les discussions sont d'ailleurs davantage menées par sa tante que par sa mère, signe d'une relégation « au foyer » de cette dernière. De ces échanges, il transparait rapidement que la famille d'Omar peut aussi tirer un intérêt bien compris (puisque'ils viennent des faubourgs déshérités de Casablanca et qu'un possible mariage pourrait améliorer leur situation).

Se répètent ici, évidemment sur une autre tonalité et avec d'autres enjeux, des négociations comparables à celle de la première scène : trouver un arrangement promettant un niveau de vie plus confortable.

Le parcours de Sofia est scandé de confrontations, où elle doit affirmer sa place. Ce n'est qu'à la moitié du film, une fois qu'une solution semble trouvée avec la famille d'Omar, qu'elle est filmée au centre de la famille, dans l'axe de la table, tandis que ses parents sont placés latéralement. Et ce n'est que lors d'un rendez-vous médical, qu'elle a enfin droit à un échange apaisé et bienveillant, signalé par un simple champ-contrechamp, d'égal à égal avec son interlocutrice.

La première scène qui montre Omar et Sofia, seuls sans leurs familles est celle du mariage civil, avec là encore, une disposition très particulière : les deux jeunes gens, côte-à-côte sur un banc, répondant mécaniquement et sans échanges de regards, aux questions off de l'employé de mairie. Scène qui annonce la conclusion saisissante du film, la cérémonie du mariage où les deux jeunes gens, assis sur leur *Amariya* (palanquin traditionnel marocain) flottent comme des naufragés au milieu de l'allégresse générale, Sofia captant seulement çà et là quelques regards compatissants de sa tante et de sa cousine.

Lignes de fracture et secret de famille

Comment en est-on arrivé là ? Sans doute parce que le parcours de résilience de Sofia n'en est resté qu'aux apparences sociales, et qu'un mal plus profond court encore souterrainement. Le dernier acte du film est, en ce sens, assez retors. Centré sur l'organisation du mariage, ce moment pourrait être celui du calme après la tempête, celui où les affects se reconfigurent. Deux familles peuvent enfin trouver le temps de se rencontrer. L'amour aurait peut-être enfin droit de cité. Un avenir plus apaisé pourrait enfin se dessiner.



L'ambiance générale semble aller dans ce sens : scènes en extérieur, cadres plus amples, lumière plus abondante. Les préparatifs du mariage sont montrés comme un joyeux conciliabule entre femmes de diverses générations. Les blagues et confessions légères pimentent les discussions. C'est justement cet apaisement qui est propice à faire éclore un secret encore plus lourd, venant encore rajouter une couche de mensonges et de dissimulations dans l'édifice vicié de la respectabilité familiale.

Le plus grand scandale du film n'est pas tant la fatalité qui a frappé Sofia, que l'obligation de silence qui en découle. Elle en devient réellement un personnage sacrifié sur l'autel de « la situation qui arrange tout le monde », pour reprendre ses propres mots. Il faut dire que cet arrangement s'alimente aussi de la mauvaise conscience de la famille de Sofia vis-à-vis de celle d'Omar. Le mariage devenant vite envisagé comme une « bonne action » envers une famille de moindre statut social. Ce cercle vicieux se nourrit aussi d'une autre scission fondatrice dans la famille, celle entre les hommes et les femmes.

Les hommes sont totalement absents du dernier acte du film, et pourtant, la situation inextricable découle de l'acte d'Ahmed, le personnage masculin le plus puissant et qui

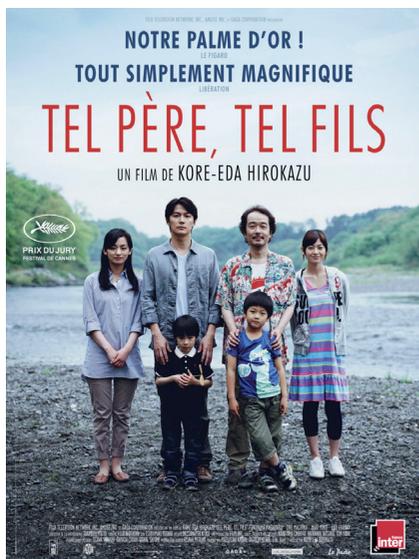
tient incidemment la famille de Sofia sous sa coupe. Comme l'atteste sa réapparition, à côté du père de Sofia, aux tous derniers instants du film, dans la foule du mariage. Même vu de loin, il n'a rien perdu de son assurance. Dans la première scène, les hommes parlent affaires commerciales. Dans la dernière partie du film, les femmes s'occupent du mariage. Cette division archaïque entre « affaires de la cité » (pour les hommes) et « affaires du foyer » (pour les femmes) devient plus complexe quand le mariage est aussi envisagé comme une tractation financière, voire un achat du silence. Tant que perdurera cette ligne de fracture délétère entre hommes et femmes, les non-dits les plus insidieux (criminels) continueront leur travail de sape, et feront de la famille un espace scindé, et non plus partagé. *Sofia* montre comment un embarrassant secret de famille devient celui d'une société toute entière. Cette révélation fait qu'on aimerait poursuivre le film. Après la mise à plat de la situation, le temps de la révolte et de l'émancipation viendra-t-il pour son personnage titre ? Cela serait digne de la colère qui sourd des dernières images du film, sentiment de rage et d'injustice que les signes de joie et le luxe du mariage ne parviennent pas à étouffer.

7

Tel père, tel fils

(Soshite chichi ni naru)

Hirokazu KORE-EDA



Interprètes

Masaharu FUKUYAMA (Ryota Nonomiya)

Machiko ONO (Midori Nonomiya)

Yôko MAKI (Yukari Saiki)

Lily FRANKY (Yudai Saiki)

Keita NINOMIYA (Keita Nonomiya)

Jun FUBUKI (Nobuko Nonomiya)

Shôgen HWANG (Ryusei Saiki)

Fiche technique

Genre : Fiction - Drame

Pays : Japon

Année de production : 2013

Réalisation, scénario : Hirokazu KORE-EDA

Photographie : Mikiya TAKIMOTO

Montage : Hirokazu KORE-EDA

Son : Yutaka TSURUMAKI

Musique : Takeshi MATSUBARA, Junichi MATSUMOTO, Takashi MORI et Jean-Sébastien BACH (Variations Goldberg interprétées par Glenn Gould)

Direction artistique : Keiko MITSUMATSU

Décor : Matsuba AKIKO

Lumière : Norikiyo FUJI

Producteur : Kaoru MATSUZAKI et Hijiri TAGUSHI

Producteurs Délégués : Chihiro KAMEYAMA, Tatsuro HATANAKA, Yoda TOM, Yasushi OGAWA, Chiaki HARADA, Satomi ODAKE

Producteur Associé : Megumi OSAWA

Production : Amuse Films et Fuji Television Network

Distribution (France) : Le Pacte

Durée : 2h01

Date de sortie française : 25 décembre 2013

À partir de 13 ans

Récompenses

- Festival de Cannes 2013 : Prix du jury, Prix du jury œcuménique – Mention spéciale et Prix Lina Mangiacapre
 - Festival international du film de Vancouver 2013 : People's Choice Award
-

Hirokazu KORE-EDA

Né en 1962, Hirokazu Kore-Eda est l'un des cinéastes japonais les plus importants de sa génération. Avec Naomi Kawase ou encore Kiyoshi Kurosawa, il a renouvelé le cinéma nippon par une approche de la fiction tissant des rapports souterrains avec le documentaire – terrain où l'auteur a fait ses premières armes pour la télévision. Kore-Eda déclare s'intéresser essentiellement « aux gens qui souffrent des dysfonctionnements de la société », filmant des personnages écrasés par un sentiment de perte et se confrontant aux logiques de groupe ou de communauté. La grande cohérence de cette œuvre hantée par le thème de la mémoire, rythmée par une régularité de métronome (dix longs métrages de fiction et une série télé en vingt ans), a confirmé l'importance de l'auteur sur la scène internationale, amenant au triomphe critique et public de *Tel père, tel fils* au Festival de Cannes 2013 où il a reçu le Prix du Jury.

Synopsis

Ryota Nonomiya, cadre dans une entreprise d'architecture, et sa femme Midori, mère au foyer, sont parents d'un petit Keita, 6 ans. Malgré l'indisponibilité fréquente de Ryota auprès de son enfant, la famille semble couler des jours tranquilles jusqu'à ce que l'hôpital de naissance de Keita contacte les parents : Keita ne serait pas leur fils biologique. Une situation particulière au Japon, où, au milieu des années 60, de nombreux cas de substitution de nourrissons ont eu lieu, et que le récit adapte de nos jours. Les tests réalisés confirmant la méprise, les Nonomiya rencontrent les Saiki : Yudai, Yukari et leur fils Ryusei, 6 ans, frère aîné d'une petite fille et d'un petit garçon. La famille Saiki est différente des Nonomiya : le père, qui tient une quincaillerie de quartier, est très présent auprès de ses enfants, tandis que la mère travaille elle aussi. La maisonnée vit joyeusement dans un concert de jeux, de repas et de bains partagés, ce que découvrira Keita en séjournant chez les Saiki,



tandis que Ryusei rapportera de week-ends passés chez les Nonomiya l'impression de vivre dans un hôtel. La question se pose pour les parents : doivent-ils procéder, disons-le crûment, à « l'échange » ? Spontanément leur cœur s'y refuse, pourtant ils prennent bientôt le chemin de ce qui leur est annoncé comme un fait statistique : 100% des parents dans cette situation choisissent d'élever leur enfant biologique. Ryota, en particulier, réagit de manière ambivalente et se révèle attiré par l'idée d'hérédité. Si chacun montre une sensibilité particulière face à l'événement, le film se fait largement l'histoire de Ryota et de son appréhension des événements. Alors qu'il accompagne son fils, d'entretien pour l'école en audition de piano, c'est lui qui se trouve confronté à un véritable apprentissage paternel.

Au moment où il réalise *Tel père, tel fils*, Kore-Eda est l'auteur de nombreux documentaires réalisés pour la télévision ainsi que de huit films de fiction pour le cinéma – les thématiques du deuil, de l'abandon, de la famille, de l'enfance sont déjà au cœur de son travail. Dans toute son œuvre, Kore-Eda s'empare des histoires et des sujets qu'il rencontre avec une intense curiosité, tentant moins d'en faire objectivement le tour que d'imprimer une vision personnelle des choses au sein d'un foisonnement de détails. Scénariste, réalisateur et monteur, Kore-Eda conçoit *Tel père, tel fils* comme « un divertissement (bien) ficelé » qui entraîne le spectateur avec une facilité presque déconcertante. C'est au fond l'originalité du film, qui démontre le tact propre au cinéaste : dévisager avec douceur, mais sans fausse pudeur, une situation, en exprimer tout le trouble pour le laisser infuser dans une fiction déliée, à travers une mise en scène d'une grande clarté. À la suite des personnages, le film envisage l'impensable sans trembler. Un art de la nuance qui permet de s'affronter à tout préjugé – aussi bien l'idée qu'on ne saurait remplacer son enfant que celle d'une prévalence des liens du sang – pour construire un cheminement et apporter une réponse.

Une loterie familiale ?

La trame pourrait être celle d'une comédie, d'un mélodrame ou d'une violente satire sociale. Le cinéaste choisit le chemin d'une chronique réaliste et fouillée qui porte en germe ces potentialités tout en déployant ses propres qualités. On peut cependant faire le lien avec *Parasite* de Bong Joon-ho : une loterie familiale se joue à chaque naissance en déterminant pour chacun les conditions sociales de son existence. Il y a aussi une part de cliché à faire des plus modestes des personnages joyeux et hédonistes, tandis que les « riches » seront plus raffinés, mais plus froids ou névrosés. Rusé, Kore-Eda ne se prive pas d'utiliser ces représentations mais en montrant ses personnages comme les premiers à devoir s'extirper de la puissance des idées reçues – qu'ils les subissent de l'extérieur ou par l'intériorisation de conceptions erronées. Les révélations de l'infirmière démontrent une croyance naïve en un bonheur familial exclusivement teinté de richesse matérielle. La suggestion indécente de Ryota, qui insulte les Saiki en leur proposant de prendre en charge les deux enfants, relève d'une arrogance de compétiteur, d'une foi indue dans les pouvoirs de l'argent, voire d'un réflexe de *possédant* : n'est-ce pas là le sens d'une survalorisation des liens de filiation directe ? Mais c'est aussi, à l'évidence, le fruit d'une construction psychique pleine d'un refoulement affectif. Une inversion ironique – c'est finalement dans la famille Saiki que trouvent momentanément refuge les deux enfants – reformule et infléchit cette idée de loterie familiale. Ne s'agit-il pas avant tout et à chaque fois de tisser des liens d'amour ? La famille est un apprentissage dont la juste perspective est le temps.

Un motif éclairant : la photographie

Le film s'ouvre sur l'entretien, digne d'un entretien d'embauche, du petit Keita auprès d'une nouvelle école, où chacun joue le rôle largement fictif de père, mère et fils modèle. La toute première apparition des Nonomiya dans le film est donc une photographie au caractère officiel dans un dossier de candidature, sur laquelle se moule leur attitude pendant l'entretien. Ils sont aussi très conscients des réponses à apporter pour laisser imaginer une riche vie familiale derrière cette image compassée : la famille, vecteur de représentation sociale.

Les « photos de famille », dans le film, sont au carrefour de cette idée de représentation et de celle des traces, du souvenir, de l'amour – au carrefour également de deux conceptions du temps : fixité ou mouvement, suite d'événements ou tissu émotionnel. Dis-moi quelles photos tu prends, je te dirai qui tu es : les conceptions de Yudai, qui très tôt affirment que le temps est tout pour les enfants (l'homme semble n'avoir pas rompu les liens avec sa propre enfance), et celles de Ryota, soucieux avant tout de performance, expriment deux sensibilités opposées qui sont évidemment l'exposé des idées que le film met en opposition. Dès leur première rencontre, les deux couples se présentent l'un à l'autre des portraits de leurs enfants, l'un posant pour un photographe, portrait aux couleurs ternes, l'autre attrapé par l'objectif paternel lors de ses vacances, photo floue saturée de couleurs. Cette différence suggère le caractère plus emprunté des Nonomiya et la plus grande spontanéité des Saiki – adeptes surtout, ce n'est pas un hasard, de la vidéo. Au cours du film, l'appareil photo (ou la caméra) accompagne dans les deux familles l'anodin, surtout pour les Saiki pour qui toute sortie semble digne d'être immortalisée, comme les événements qui font date, notamment chez les Nonomiya (réussites à fêter...). Plus étrangement, on peut observer Ryota étudier une photographie de Ryusei, cloîtré dans

son bureau alors que le garçon est tout près de lui dans l'appartement : à nouveau Ryota court après une idée de la paternité qui l'éloigne du vif d'une relation.

Ce motif de la photographie a deux points culminants : la violence feutrée d'un geste d'effacement d'abord, quand sont retirées les photos de Keita qui ornent les meubles de l'appartement, présence familière qu'on peut rapprocher des portraits de l'autel des morts dans les foyers japonais. On voit bien que toute la fausseté de l'idée d'une substitution inverse est qu'elle nie la réalité d'un deuil. Pour Kore-Eda, le regard des défunts et celui des enfants constituent d'ailleurs un double point de vue critique sur le monde des adultes : or, c'est bien des enfants que viendra la mise en cause de toute l'expérience, menée avec le semblant du plus grand naturel.

La photographie provoque, enfin, une révélation intime lors de la découverte par Ryota de photos volées prises par son fils, décentrement essentiel du point de vue pour le film comme pour le personnage. On pourra certes remarquer que ce point de vue lui renvoie, en fait, une image de lui-même – image d'un père épuisé, toujours endormi, plus absent que présent – mais comme pour la première fois, Ryota voit son enfant, car il adopte son regard. Les photos de Keita montrent un amour silencieux pour son père et donnent une juste image de leur relation, dans une perception enfantine du temps – confirmant les dires de Yudai. Par cette révélation il y a, enfin, de la place pour deux.

L'espace-temps du foyer

Ryota évolue principalement dans un univers désaffecté de bureaux – seules les lignes verticales des buildings sont saisies à travers les fenêtres, avant qu'un cadre bucolique, lors d'une nouvelle affectation professionnelle, ne vienne accompagner son ouverture au monde et agir, même, comme une épiphanie. De façon remarquable, ce nouveau cadre spatial



est celui qui annonce pour Ryota la révélation d'un nouveau rapport au temps, par l'évocation presque magique des cigales, qui ne sortent de terre, adultes, qu'au bout de quinze ans. Où Ryota voit de prime abord un temps long (peu efficace), le garde forestier lui indique qu'il s'agit simplement là d'un temps nécessaire. Cette question, le film n'a cessé de l'aborder auparavant, mais ce n'est qu'à ce moment précis que Ryota semble mûr pour l'entendre.

Deux familles, c'est aussi deux foyers, dont Kore-Eda fait ressortir l'atmosphère quotidienne avec précision, cadrant large pour saisir l'évolution et les rapports des personnages au sein des plans – cadre peuplé, mouvement, entrées et sorties de champ chez les Saiki, points fixes du piano, du canapé, du bureau ou de la table de repas chez les Nonomiya dont la cohabitation semble plutôt faite de glissements des uns et des autres autour d'espaces liés à des habitudes, des devoirs, des fonctions. Un espace plus « symbiotique » d'un côté, un espace dépouillé,

ordonné mais où les relations se déploient dans une forme d'asynchronie, de l'autre. On se rend ainsi compte que les questions d'espace sont étroitement liées aux questions d'emploi et de partage du temps – un évident trait commun avec Ozu qui dans *Voyage à Tokyo*, met en scène d'autres âges de la vie et envisage le temps accordé, cette fois, par des enfants adultes à leurs parents âgés qu'ils ne savent faire autrement que d'éloigner du cours de leurs vies et de l'intimité de leurs appartements. La famille comme la vie connaît des cycles et doit être regardée dans une perspective temporelle : alors le temps ritualisé du quotidien, avec ses gestes concrets, semble renfermer un secret et permet de se pencher sur une dimension qui touche l'essence même de la vie et des relations. A peine ses parents ont-ils encaissé la nouvelle qu'un simple moment passé avec Keita à jouer sur le lit fait sourdre une certaine mélancolie. Kore-Eda excelle à présenter sous plusieurs facettes une même chose en distillant



les tonalités : par exemple, le morceau de piano répété par Keita avec une remarquable absence de progrès, cristallise tout à la fois l'humiliation et l'intransigeance du père, la confiance tranquille et la soumission de l'enfant (s'il aime ou pas le piano, restera un mystère) et la nostalgie d'une mélodie qui aura imprégné la texture même de leur vie commune.

Une troisième voie : révolte enfantine

« Liens du sang contre liens du temps » constitue donc la grande question posée par le film. Mais pour achever d'y répondre, il en pose finalement une autre : quelle est la place des enfants dans cette relation et quel sens peut avoir pour eux cette expérience, menée par leurs parents ? Ryota croit se reconnaître dans certaines attitudes de Ryusei. Tout en s'interrogeant sur le fait qu'elle n'ait pas ressenti que Keita n'était pas son fils biologique. Midori est troublée par le contact physique avec Ryusei. Les Saiki accueillent Keita comme leur fils. Kore-Eda ne balaie donc pas d'un revers de main la piste biologique mais du côté des enfants, l'expérience menée sous le prétexte d'une « mission » qui ne leur est jamais expliquée se révèle parsemée d'accidents cruels. La seule tentative d'un « parler vrai » de Ryota s'avère désastreuse : expliquer à Keita qu'il l'aime sans doute moins, lui son père, que le quasi-inconnu chez lequel l'enfant a commencé à passer ses week-ends. Un aveu forcément incompréhensible et dont il ne semble pas soupçonner l'impact.

La figure des enfants évolue : confiants et malléables, souvent observés de loin, hors cadre, par leurs parents (un lien naturel s'établit alors entre le champ et le hors champ), ils sont soudain fuyants, opaques ou récalcitrants face aux adultes qui ont organisé le bouleversement complet de leur jeune vie. L'intimité nouvelle des Nonomiya avec Ryusei se heurte au visage plein cadre et à cette question de l'enfant : « Pourquoi ? » Le déroulement des opérations

jusqu'ici sans accroc bute sur des faces à faces obstinés, des dos tournés, des mouvements de fuite. La découverte des photos de Keita fait l'effet d'un coup de tonnerre car elles ressemblent à un dialogue qui n'a pas eu lieu et dont l'un des interlocuteurs, désormais, est absent. Lors de la scène finale Ryota, en cheminant lentement à côté de Keita sur un chemin parallèle, avant de les voir se croiser, réinvente spontanément sa position de père, en posture cette fois d'humilité, d'apprenti parent devant son enfant. On peut penser que les parents feront marche arrière, devenus pleinement conscients de la violence pour eux tous de ce qu'aura été leur tentative. La réunion finale de tous les personnages suggère qu'ils inventeront peut-être, ensemble, une troisième voie – où les enfants commencent à être écoutés, tandis que les adultes osent enfin leur parler.

8

Voyage à Tokyo

(Tôkyô monogatari)

Yasujiro OZU



Fiche technique

Genre : Fiction - Drame

Pays : Japon

Année de production : 1953

Réalisation : Yasujiro OZU

Scénario : Yasujiro OZU, Kogo NODA

Photographie : Yuuharu ATSUTA

Montage : Yoshiyasu HAMAMURA

Son : Seo YOSHIZABURO

Musique : Kojun SAITO

Décor : Tatsuo HAMADA, Itsuo TAKAHASHI

Costumes : Taizo SAITO

Producteur : Takeshi YAMAMOTO

Production : Shôchiku Eiga

Distribution (France) : Carlotta Films

Durée : 2h16

Date de sortie française : 8 février 1978

À partir de 14 ans

Interprètes

Chishû RYU (Shukishi Hirayama - le père)

Chieko HIGASHIYAMA (Tomi Hirayama - la mère)

Setsuko HARA (Noriko - la belle-fille)

Haruko SUGIMURA (Shige Kaneko - la fille aînée)

Sô YAMAMURA (Koichi Hirayama - le fils)

Kuniko MIYAKE (Fumiko - l'épouse de Koichi)

Kyôko KAGAWA (Kyoko - la fille cadette)

Eijirô TONO (Sanpei Numata)

Nobuo NAKAMURA (Kurazo Kaneko - le mari de Shige)

Shirô ÔSAKA (Keiso Hirayama - le fils cadet)

Zen MURASE (Minoru - un fils de Koichi)

Yasujiro OZU

Le cinéma de Yasujiro Ozu a été découvert très tardivement en France à la fin des années 1970 alors que le cinéaste est décédé en 1963. *Voyage à Tokyo* est sans cesse cité parmi les plus grands films de l'histoire du cinéma. La non-conformité du cinéma d'Ozu le singularise par rapport à l'exotisme perçu dans les premiers films de Kurosawa ou la virtuosité impressionnante des films de Mizoguchi pour citer les deux cinéastes japonais les plus connus en Occident avant la découverte d'Ozu et de Naruse.

Ozu n'est pas le cinéaste préféré des Japonais mais c'est celui qui les représente le mieux dans une précision de tous les instants. Né à Tokyo en 1903, il est passionné de cinéma depuis l'enfance, il découvre tous les films muets américains alors qu'il est pensionnaire en province. Après avoir été assistant-opérateur, puis assistant réalisateur, il devient au milieu des années 1930 l'un des réalisateurs les plus célèbres du Japon au sein du studio Shochiku où il fera toute sa carrière. Aussi talentueux dans la comédie que les fines études de mœurs familiales, il maîtrise non seulement les codes mais les tord à une esthétique de plus en plus personnelle et épurée comme en témoigne l'un après l'autre ses films des années 1950 traitant de la vie familiale japonaise et des bouleversements sociaux de l'époque.

Synopsis

Un couple âgé entreprend un voyage pour rendre visite à ses enfants. D'abord accueillis avec les égards qui leur sont dus, les parents s'avèrent bientôt dérangeants. Seule Noriko, la veuve de leur fils mort à la guerre, trouve du temps à leur consacrer. Les enfants, quant à eux, se cotisent pour leur offrir un séjour dans la station thermale d'Atami, loin de Tokyo.

Le mystère du quotidien

Régulièrement cité dans les divers classements des « meilleurs films de tous les temps », *Voyage à Tokyo* s'est imposé comme le film-emblème de l'œuvre de Yasujiro Ozu. Sans doute parce qu'à partir d'un argument ordinaire (un couple de retraités sexagénaires rend visite à ses enfants installés dans la capitale japonaise), le film déploie plusieurs niveaux de lecture. Il est autant un instantané des mutations de la société japonaise d'après-guerre qu'un précis sur le délitement des affects familiaux, autant une suite de tableaux transcendant la matière du quotidien, qu'une méditation sur le temps. C'est sans doute un des rares films dont les valeurs historiques, psychologiques, plastiques et philosophiques se révèlent aussi riches les unes que les autres, et finalement indissociables entre elles, à la manière des facettes d'un diamant.

Il y a un certain paradoxe chez Ozu, car à la différence des autres grands maîtres de l'histoire du cinéma, son inspiration s'est cantonnée à

la pure matière du quotidien. La famille et ses événements (éducation, mariage, deuil, retrouvailles) ont fourni motifs, thèmes et variations d'une ample filmographie, qui n'a pas hésité à se revisiter elle-même (voir le passionnant diptyque d'enfance *Gosses de Tokyo* (1932) / *Bonjour* (1959) qui relie de manière informelle les périodes muettes et parlantes du cinéaste ou encore *Histoire d'herbes flottantes* (1934) et sa reprise *Herbes flottantes* (1959).

Ses héros et héroïnes ne se distinguent guère des quidams de la classe moyenne japonaise, et restent liés aux structures sociales et familiales (encore assez traditionnelles) de leur temps. La famille n'est pas, a priori, le lieu d'une remise en cause de l'ordre établi, ce qui n'empêche pas l'expression d'une colère rentrée (portée par le personnage de la plus jeune fille de la famille, Kyoko, institutrice mais qui vit encore chez ses parents). Si Ozu monte et démonte un complexe entrelacs d'affects, son but n'est pas de tresser un psychodrame qui regarderait l'humanité avec des yeux d'entomologiste, ce qui n'empêche pas non plus ce cinéaste de la pure empathie d'aborder les rives d'une certaine cruauté (quand il montre que de l'accueil à l'abandon des aînés, il n'y a parfois qu'un pas).

Ozu parvient à la grande forme par la transcendance des petites notations. Visuellement, cela se traduit déjà par l'assurance plastique avec laquelle est composé le moindre plan. Même un plan de transition, comme celui d'un train qui traverse le paysage (répété deux fois, au début et à la fin) acquiert une indéniable valeur métaphorique. Cette transcendance opère aussi au niveau du récit. Derrière la chronique du quotidien, sourd, presque par surprise, le mélodrame. Derrière les petites touches de « la vie comme elle va », Ozu laisse apparaître les grandes bifurcations de l'existence (ici, la prise de distance affective et le deuil soudain) qui s'imposent sans qu'on ne les ait soudainement vues venir. La sacralisation du quotidien – où chaque plan relève d'un rituel

scénographique – est sans doute un moyen d'y pointer cette mystérieuse coexistence de l'anodin et du décisif.

Un spectateur invité

« La caméra à hauteur de tatami ». Cette formule résumant le cinéma d'Ozu peut-être devenue un cliché critique, mais elle a au moins le mérite d'insister sur l'implication des spectateurs et spectatrices devant ces films. Car ce point de vue, assis, à bonne distance des rituels domestiques, est précisément celui d'un invité accroupi. En ce sens, chaque spectateur et chaque spectatrice d'Ozu fait déjà partie de la famille. Innovation particulièrement judicieuse dans le cas d'un film qui examine le lent délitement des liens familiaux. L'ordonnement de la mise en scène d'Ozu est indissociable des principes primordiaux de l'architecture domestique japonaise : des espaces très géométrisés, filmés frontalement, qui révèlent parfois de nouvelles profondeurs, grâce à l'ouverture de parois coulissantes. Chambres et salons deviennent autant de petites scènes de théâtre, avec entrées latérales par les coulisses, et jeux de cadres dans le cadre avec ouvertures plus ou moins larges vers l'extérieur.

Cette approche plastique crée paradoxalement un aplatissement ambigu de l'espace. Les vues vers l'extérieur sont plus ou moins larges, mais apparaissent parfois comme une simple image en deux dimensions. Il faut vraiment que la voisine vienne s'accouder à la fenêtre de la maison de Shukichi et Tomi pour que l'on se rende compte que le cadre sur le mur du fond était une fenêtre et pas un tableau accroché au mur. De fait, l'espace domestique et familial se dilate en incluant alors jusqu'au voisinage amical.

Un toit partagé

De fait, *Voyage à Tokyo* ne raconte pas tant l'histoire d'une famille, qu'il ne s'interroge sur



© Shochoiku Co., Ltd.

la connexion secrète entre plusieurs cellules familiales (celles des grands-parents ; celle de leur fils ainé Koichi, médecin, marié et père de deux garçons ; celle de leur fille ainée Shige, mariée et tenancière d'un salon de coiffure ; celle de leur belle-fille Noriko, veuve du troisième enfant, Shoji, tué à la guerre). Peuvent-elles encore former un ensemble plus grand et harmonieux ?

Cette interrogation trouve sa traduction immédiate dans la mise en scène. On passe souvent d'un intérieur à un autre, sans insister sur la nécessaire transition extérieure. Ainsi, le « voyage à Tokyo » des grands parents est lui-même très fortement ellipsé dans le cours du récit. Les 700 kilomètres entre leur résidence d'Onomichi (ville côtière, à proximité d'Hiroshima, choix évidemment pas anodin, pour un film qui évoque aussi la douleur des pères ayant perdu leurs fils à la guerre) et Tokyo étant simplement signifiés par quelques vues de paysage, qui se gardent bien de figurer l'arrivée dans la grande ville. L'arrivée des parents est signifiée par une convention

théâtrale (la présence d'un taxi dans l'embrasure de la porte de la maison de Koichi) venant interrompre le train-train quotidien des tâches ménagères de Fumiko, l'épouse de leur fils. Entre cet intérieur tokyoïte et celui de leur maison côtière s'établit cependant une forme de continuité, comme si ce long et fatigant voyage avait simplement consisté à passer d'une pièce à une autre d'une vaste maison.

Les habitats du fils ainé, Koichi et de sa sœur, Shige se distinguent par l'adjonction de locaux professionnels contigus à leurs foyers : cabinet médical et salon de coiffure. La mise en scène poursuit cette logique d'adjonction en construisant une forme de maison commune, agrégeant les différents foyers. L'espace d'Ozu dessine ainsi une utopie familiale, abolissant les distances et les générations. Il y a sans doute là l'image même de la construction d'une famille : un abri souverain, fabriqué par agrégation de cellules, accueillant hommes et femmes de différents âges, à partir d'une armature sociale immuable.

Errer dans sa propre famille

Le drame de *Voyage à Tokyo* naît pourtant de ce hiatus entre cet espace domestique idéalisé et sa pratique. Car il apparaît vite que, malgré tout le respect qui leur est dû, Shukichi et Tomi deviennent des corps en trop dans cet ordonnancement. Ils doivent trouver leur place. Ils sont d'abord accueillis dans la chambre de leur petit fils (qui rôle de devoir lui aussi être déplacé et faire ses devoirs dans le cabinet de son père). Cette chambre est leur petite « maison dans la maison », et leur permet de retrouver leurs postures familières : se tenir accroupis et côte-à-côte, plutôt que face-à-face. Dès qu'ils sortent de cet ilot intime, ils se retrouvent vite ballotés. Ainsi, même quand Shukichi trouve un moment de paix sur la terrasse (« cachette » signifi e par la présence soudaine d'une échelle de meunier, exception oblique dans un film guidé par la pure logique orthogonale), ses enfants viennent le chercher pour lui imposer la visite de la ville. Moment plus qu'ambigu où la personne la plus âgée se retrouve presque infantilis e, ramenée à tout prix au cœur du foyer, alors qu'elle avait trouvé sa propre échappatoire.

Plusieurs fois, ce vieux couple ne sait plus littéralement « où se mettre ».  cortant leur séjour dans une station balnéaire (cadeau un peu empoisonné de leurs enfants), les voilà qui débarquent à l'improviste dans le salon de coiffure de leur fille. Cette g ne sera encore plus flagrante, quelques jours plus tard, quand Shukichi sera ramené ivre mort, dans ce même salon, après une nuit de beuverie.

Ce désarroi est figuré de manière encore plus déchirante, quand le vieil homme confie à sa femme : « Maintenant, nous sommes des sans-abri ». Le plan suivant, en travelling latéral (seul mouvement d'appareil de tout le film, exception significative chez Ozu) les retrouve, assis, d s euvr s sur une pelouse, puis marchant vers l'inconnu. « Tokyo est une grande ville. Si on se perdait dans cette immensité, on ne se

retrouverait plus jamais » conclut Shukichi. Le patriarche et la matriarche ne sont plus que des  mes errantes. Nous sommes à la moitié du récit, et soudainement, l'abri souverain, le toit partagé par toute la famille qu'Ozu s'était  vertu  à construire vient de s'envoler.

Cette disparition soudaine co cide avec la mise à nu des affects familiaux. Cette famille tenait peut-être davantage de l'agrégat de solitudes et d'intérêts individuels, que d'un véritable ensemble organique. Quelque chose s'est sans doute perdu dans la transmission. D'ailleurs, le film ne montre pas de réel moment partagé entre grands-parents et petits-enfants, accréditant l'idée d'une étanchéité entre générations. Une fois les conventions de bienséance évaporées, la famille chez Ozu devient une affaire de places symboliques (et même spirituelles) occupées par les vivants comme les disparus. La famille n'est plus uniquement un terrain psychologique, mais philosophique.

 chos de la filiation

Certes, tout n'est pas si sombre dans ce paysage relationnel. Le seul membre de la famille qui consacre du temps et de l'attention à Shukichi et Tomi est leur belle-fille Noriko, ex-épouse de leur fils Shoji disparu huit ans plus tôt à la guerre. Inversement, leur autre plus jeune fils, Keizo, qui travaille dans les chemins de fer, et habite à Osaka - à mi-chemin des domiciles de ses parents et de ses frères et sœurs - manque à son rôle prédestiné de trait d'union, et arrive en retard lors de la veille funéraire de sa mère, sans n'avoir pu la voir vivante une dernière fois. La dévotion filiale s'opère de manière indirecte, la belle-fille s'avérant finalement « l'enfant » la plus dévouée de la famille. Mais ce rapport indirect trouve aussi sa justification dans le partage d'un deuil commun qui, malgré les années, n'a toujours pas cicatrisé.

Une scène délicate montre Tomi tout émue

de partager la chambre de Noriko, et même d'oser dormir dans le lit de son fils défunt. Une fois allongée, le corps de la femme âgée est placée dans l'ombre. Dans cette chambre hantée par la mort, elle est déjà dans une position de gisante. Peut-on y voir une préfiguration des scènes de veillée funèbre du dernier acte, qui réuniront la famille autour des derniers instants de la mère ?

Chez Ozu, les rapports de filiation prennent des voies plus indirectes, l'empathie n'allant pas forcément du côté des personnes, en théorie, les plus proches. Il est vrai que le film s'articule autour d'une déception réciproque entre le couple parental et leurs enfants : les parents pensant que leur fils médecin occupait une meilleure position sociale ; leur fille indignée que son père se laisse aller à la boisson. Mais ce n'est pas parce qu'Ozu demeure un grand peintre du quotidien qu'il se complait dans les passions tristes.

Accueillir la déception

Ozu n'est pas qu'un peintre par la sereine majesté de chacun de ses plans, c'est aussi le peintre d'un sentiment complexe et ambivalent, évidemment difficile à cerner d'un simple mot, et qui naît plutôt d'une confrontation. A savoir, celle entre Noriko et Kyoko, la plus jeune fille de la famille, jeune institutrice vivant toujours chez ses parents, et qui a été témoin, même à distance (elle est restée travailler quand ses parents partaient à Tokyo), de l'égoïsme de ses frères et sœurs qui n'ont pas su profiter de la présence de leur mère, pour une dernière fois à leurs côtés. Tandis que Noriko, seul personnage vertueux et méritant du film, la raisonne en lui rappelant que la distension de ces liens est inévitable avec le temps, elle - qui n'a pas encore éprouvé la vie conjugale et maternelle - a déjà accueilli une part de déception dans son existence. Ce personnage de benjamine de la famille que les premiers plans montraient déjà opprésés

par l'espace (derrière la grille d'entrée de la maison, ou marchant dans une ruelle étroite) trouvera sans doute dans cet épisode familial, les clefs d'une émancipation future. Elle n'a beau être qu'un personnage secondaire, dans la construction du récit, elle est sans doute la véritable destinataire du film, celle pour qui ces histoires et ces émotions ont valu d'être partagées.

Efforts de l'altruisme (Noriko) contre fatalisme de la lucidité (Kyoko) ? Devoir de dévotion contre expression d'une colère rentrée ? Cette scène est propice à de nombreuses extrapolations. Sa valeur tient dans son perpétuel basculement entre deux pôles affectifs et deux approches de la nature humaine. L'être humain est-il naturellement altruiste ou égoïste ? Le temps distend-il naturellement les liens ou au contraire, permet-il de les renouveler ? Sans doute, la famille de *Voyage à Tokyo* n'est-elle finalement qu'un cadre, propice à éprouver ces interrogations ? Mais sans doute aussi, est-elle, malgré tout, le lieu d'une certaine permanence de la dignité.

Ainsi, les derniers plans sur Shukichi, de retour dans sa petite maison côtière, accroupi, le regard porté vers l'horizon - de fait, quasi identiques à ceux du début - portent en eux le fantôme de son épouse disparue. Malgré le chagrin, sa posture n'a pas changé et le regard est toujours haut, rappelant, même très indirectement, la célèbre formule d'Antoine de Saint-Exupéry selon laquelle « aimer, ce n'est pas se regarder l'un l'autre, c'est regarder ensemble dans la même direction ». Preuve que si Ozu sait bien que les moments de joie et de peine ne cessent de se chasser les uns les autres, et de se recouvrir mutuellement, à la manière des vagues en bord de littoral, il vaut mieux conclure en captant la part la plus noble de l'écume des jours.



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.*

43^e édition / 2021

UNE PLACE SUR TERRE

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 **Un air de famille** 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 2022

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire général : Guillaume Descamps

Coordinatrice Pôle Publics et Médiation : Hélène Loiseleux

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

Graphisme : LESBEAUXJOURS ©

Photographies : © Ad Vitam / Warner Bros / BAC Films / Les Bookmakers - The Jokers Films / Memento Films / Le Pacte / Carlotta Films

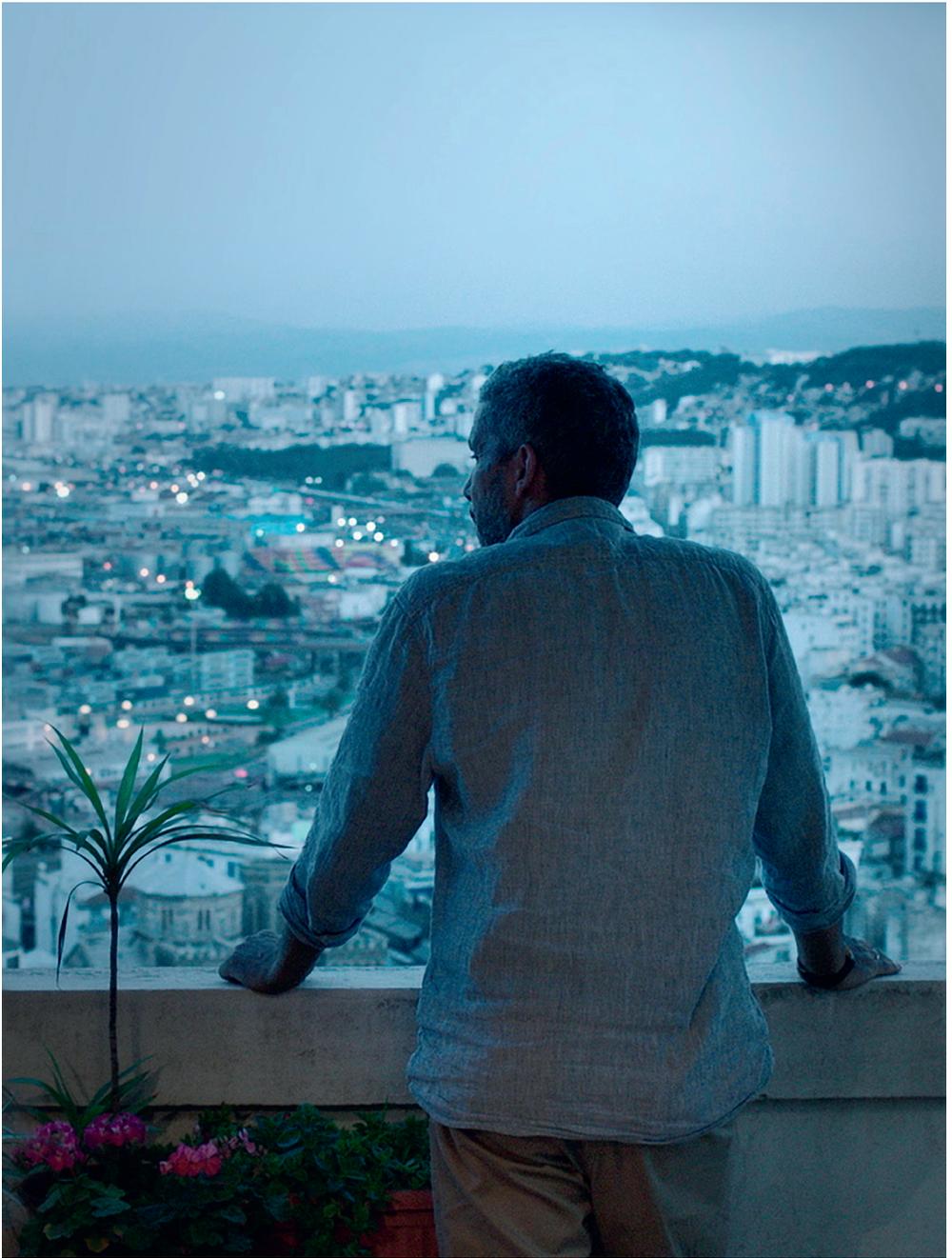
1^{ère} de couverture : *Tel père, tel fils* de Hirokazu KORE-EDA © Le Pacte

4^{ème} de couverture : *Les Bienheureux* de Sofia DJAMA © BAC Films

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