

18°

FESTIVAL INTERNATIONAL

DES *CINÉMAS D'ASIE* DE VESOUL

14 au 21 FÉVRIER 2012

BILAN INALCO



Prix Langues O' : *Final Whistle (Soot-e Payan)* de Niki KARIMI (Iran, 2011, 97 mn)

Sommaire

Palmarès – Vesoul 2012	3
Le jury INALCO	4
Le mot du Président de l'INALCO	5
<u>COMPÉTITION : VISAGES DES CINÉMAS D'ASIE CONTEMPORAINS</u>	
<i>FINAL WHISTLE</i> de Niki KARIMI (Iran) par Grégory Kourilsky	6
<i>AUGUST DRIZZLE</i> de Aruna JAYAWARDANA (Sri Lanka) par Véronique Halperin	8
<i>DANCE TOWN</i> de JEON Kyu-hwan (Corée) par Anaïs Ravoux	10
Interview de OH Sung-Tae par Anaïs Ravoux et Kim Jin-Ok	10
<i>KHALIFAH</i> de Nurman HAKIM (Indonésie) par Némésis Srour	13
<i>SUNNY DAYS</i> de Nariman TUREBAEV (Kazakhstan) par Magali Godin	14
<i>NIÑO</i> de Loy ARCENAS (Philippines) par Christine Ho	15
<i>RETURN TICKET</i> de Teng Yung-shing (Taiwan / Chine) par Catherine Legeay-Guillon	16
<i>LE TEMPS DURE LONGTEMPS</i> de Öscan ALPER (Turquie) par Paul Hervouet	17
<u>LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE</u>	
<i>LES TORTUES VOLENT AUSSI</i> de Bahman GHOBADI (Iran / Irak) par Paul Hervouet	18
<i>LES MURMURES DU VENT</i> de Shahram ALIDI (Irak) par Marie-Claire Vidal	19
<i>TERRES ET CENDRES</i> de Atiq RAHIMI (Afghanistan) par Cécile Jeune	20
<i>NANKIN ! NANKIN ! CITY OF LIFE AND DEATH</i> de Lu Chuan (Chine) par Antoine de Mena	21
<i>TONNERRES LOINTAINS</i> de Satyajit RAY (Inde) par Chandrasekhar Chatterje	22
<i>IRAN, L'UTOPIE EN MARCHÉ</i> de Jocelyne SAAB (Iran / Liban) par Bamchade Pourvali	24
<i>WEST BEYROUTH, À L'ABRI DES ENFANTS</i> de Ziad DOUEIRI (Liban) par Némésis Srour	24
<i>INCONNU, PRÉSUMÉ FRANÇAIS</i> de Philippe ROSTAN (France) par Grégory Kourilsky	26
<i>PARVAZ, L'ENVOL DE RÉZA</i> d'Ali BADRI (Iran / France) par Bamchade Pourvali	28
<u>REGARD SUR LE CINÉMA KAZAKH</u>	
<i>LA FIN DE L'ATAMAN</i> de Chaken AÏMANOV (Kazakhstan) par Hélène Kessous	29
<i>LA JEUNE FILLE DE SOIE</i> de Sultan-Akhmet KHODZHICHOV (Kazakhstan) par Némésis Srour	30
<i>LE BALCON</i> de Kalykbek SALYKOV (Kazakhstan) par Ambre Presles	31
<u>HOMMAGE À KORE-EDA HIROKAZU</u>	
<i>HANA</i> de KORE-EDA Hirokazu (Japon) par Ambre Presles	32
<i>AFTER LIFE</i> de KORE-EDA Hirokazu (Japon) par Françoise Robin	33
<i>NOBODY KNOWS</i> de KORE-EDA Hirokazu (Japon) par Elsa Nadjm	34
<i>AIR DOLL</i> de KORE-EDA Hirokazu (Japon) par Némésis Srour	35
<u>FRANCOPHONIE D'ASIE : CAMBODGE</u>	
Interview de Trần Anh Hùng par Nguyen Van Ky	36
Remerciements	38

M. Kore-eda Hirokazu, CYCLO D'OR d'HONNEUR

CYCLO D'OR offert par le Conseil Régional de Franche-Comté remis par le Jury international présidé par M. Atiq Rahimi, réalisateur et écrivain afghan et composé de M. Ermek Chinarbæev, réalisateur kazakh, M. Nestor Jardin, directeur philippin de Cinemalaya et Mme Latika Padgaonkar, écrivain et traductrice indienne :

AUGUST DRIZZLE de Aruna Jayawardana (Sri Lanka) : dans une atmosphère authentique, ce portrait fort du personnage principal est servi par une mise en scène puissante et un traitement habile des enjeux complexes sociaux et personnels auxquels les gens du peuple font face.

Grand Prix du Jury International : *DANCE TOWN* de Jeon Kyu-hwan (Corée)

Mention spéciale : *NIÑO* de Loy Arcenas (Philippines) pour son regard profond et dramatique sur une famille autrefois aisée, scrutant hommes et valeurs sociales, l'opéra jouant le rôle de catharsis.

Mention spéciale : *LE TEMPS DURE LONGTEMPS* de Özcan Alper (Turquie) : pour sa force cinématographique et son rythme, un film où la beauté du paysage est le contrepoint des douleurs de l'histoire.

Prix du Jury NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema) représenté par Mme Anne Demy-Geroe (Australie), Mme Lekha Shankar (Thaïlande) et M. Golam Rabbany Biplob (Bangladesh) :

AUGUST DRIZZLE de Aruna Jayawardana (Sri Lanka) : ancré dans son cinéma national, un film puissant et sans sensiblerie autour du combat d'une femme pour établir son identité.

Mention spéciale NETPAC : *RETURN TICKET* de Teng Yung-Shing (Taïwan/Chine) : un portrait sensible et émouvant d'une société intergénérationnelle dispersée qui rêve d'un foyer.

Prix Émile Guimet (offert par les Amis du Musée national des Arts asiatiques de Paris) remis par le jury composé d'Hubert Laot, Véronique Prost et Anna-Nicole Hunt :

FINAL WHISTLE de Niki Karimi (Iran) : un film courageux tourné dans un contexte sociopolitique difficile, œuvre d'une actrice, réalisatrice et productrice exemplaire, militante du cinéma à l'image de Jafar Panahi ou Motjaba Mirtahmasb.

Coup de cœur Guimet : *NIÑO* de Loy Arcenas (Philippines) : premier film surprenant, scénario riche et personnages improbables dans un univers de déliquescence lente et inéluctable, un moment fort d'humanisme, de poésie et de cinéma.

Prix INALCO (offert par l'Institut national des langues et civilisations orientales) remis par le jury composé de Magali Godin, Christine Ho, Grégory Kourilsky, Nguyen Van Ky, Françoise Robin, Némésis Srouf.

FINAL WHISTLE de Niki Karimi (Iran) pour son engagement en faveur de combats auxquels nous sommes sensibles, notamment la justice sociale et la condition féminine.

Coup de cœur INALCO : *DANCE TOWN* de Jeon Kyu-hwan (Corée) pour sa représentation de la ville et son questionnement sur l'altérité et l'assimilation.

Prix du public long métrage de fiction (offert par la ville de Vesoul) : *KHALIFAH* de Nurman Hakim (Indonésie).

Prix du Jury lycéens : *FINAL WHISTLE* de Niki Karimi (Iran).

Prix du public du film documentaire (offert par la Communauté d'Agglomération de Vesoul) : *LES ORIGINES DE LA POMME* de Catherine Peix (Kazakhstan-France).

Prix Jury Jeunes (offert par la Communauté d'Agglomération de Vesoul) : *PARVAZ, L'ENVOL DE REZA* d'Ali Badri (Iran-France).

Le jury INALCO

Magali Godin est chargée de communication à l'INALCO, elle suit plus précisément les événements culturels qui s'y déroulent. Elle est diplômée de deux masters. Son accointance avec l'Asie, elle la trouve dans sa passion pour le badminton, puisqu'elle est Vice-présidente de la Fédération française de badminton et participe chaque année à l'organisation d'une étape internationale qui fait briller les athlètes asiatiques (surtout chinois) sur les terres parisiennes.



Christine Ho est documentaliste à l'INALCO. Elle est chargée d'acquérir et de gérer les ressources audiovisuelles traitant du sous-continent Indien jusqu'au Japon et à l'Asie du Sud-Est. Toujours à la recherche de films et documentaires, souvent non distribués en France, pour les enseignants, elle est également passionnée par les voyages et les cultures.

Grégory Kourilsky est responsable des Études laotiennes à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO). Parallèlement, il exerce des activités dans le cinéma et l'audiovisuel. Il a, notamment, réalisé un film documentaire sur le bouddhisme au Laos.



Nguyen Van Ky, historien, auteur entre autre de *La société vietnamienne face à la modernité* (L'Harmattan, 1992, 432 p.), chargé de cours d'histoire et de civilisation à l'INALCO, il s'intéresse au cinéma asiatique, notamment aux films qui ouvrent les horizons et traitent en profondeur des rapports entre les humains, entre l'homme et son environnement. Bref, la nature et la nature de l'homme, avec leurs richesses et leurs misères.

Françoise Robin est maître de conférences de langue et littérature du Tibet à l'INALCO. Ses recherches sur la littérature contemporaine et le cinéma du Tibet la mènent sur le terrain tous les ans. Elle a dirigé en 2011 le volume collectif *Clichés tibétains. Idées reçues sur le toit du monde* (Cavalier Bleu).



Némésis Srou est étudiante en hindi et en arabe à l'INALCO, Doctorante à l'EHESS, elle se spécialise dans le champ de l'anthropologie visuelle du corps après un master sur l'expression corporelle dans le cinéma indien. Elle travaille actuellement sur la circulation d'un imaginaire visuel entre l'Inde et le Moyen-Orient. Co-fondatrice d'une revue étudiante en ligne sur les images en mouvement, Alter| Réalités, elle mène actuellement plusieurs projets dans le champ de la programmation cinématographique et des arts visuels.

Un peu à l'est des Langues O', un peu avant d'arriver en Chine, en Inde, en Iran ou en Mongolie (que ceux qui ne sont pas nommés ne se sentent pas oubliés), il y a Vesoul... Un regard ouvert, à tous les sens de ce mot. Un jalon déjà, une halte bienfaisante, comme l'est un caravansérail, qui balise les chemins qui, tous divers et tous braqués sur l'humain, nous apportent de ces extrêmes mondes si proches la multiplicité des visages, des histoires, des peurs, des colères et des joies.

Le cinéma, cet enfant tout à la fois de la lumière, de la transparence et de l'obscurité, est - pour longtemps encore - le langage de ces rencontres entre images, langues et cultures. Le cinéma est à la fois prophétie ou divination, recherche, dissection et poésie. Il donne un reflet, par une même technique, par des savoir-faire puisés souvent aux mêmes sources, à l'expression la plus librement inventée de l'infinie diversité et de la suprême unité des femmes et des hommes de ce monde, dans son mouvement, parfois sa fuite, dans l'avenir, sans que jamais puisse être oublié le passé. Cette diversité n'est ni l'exotisme ni le "choc des civilisations". Elle est la richesse et la complexité des idées, des sentiments par lesquels l'humanité, pas à pas, doit encore conquérir son universalité. Chaque jour davantage, plus qu'un fragile objet précieux et menacé, elle apporte la démonstration de sa nécessité créatrice, osons le mot trivial - de son "utilité" - et les calculs les plus égoïstes, qu'ils soient politiques ou mercantiles, peuvent toujours un peu moins en nier l'efficacité. Le film rend plus forte cette évidence.

Soutenir ce regard, l'appeler et l'accompagner, c'est un moment à la fois de joie et de gravité où le Festival de Vesoul et l'INALCO se retrouvent depuis bien des années déjà. Cette année encore, l'INALCO s'associe au Festival et décernera ses prix à une ou des œuvres de courage, de culture et d'ambition. Mais un film d'Asie peut-il naître sans ambitions ?

Jacques Legrand,

Président de l'INALCO

EN COMPÉTITION

Final Whistle (Soot-e Payan) de Niki KARIMI (Iran, 2011, 97 mn)

Par Grégory KOURILSKY

Après *Quelques jours plus tard* (2006) et surtout *Une Nuit* (2005) qui avait été présenté dans la sélection Un certain regard au festival de Cannes, *Final Whistle* (Soot-e Payan) est le troisième film en tant que réalisatrice de la comédienne iranienne Niki Karimi.



Le cinéma iranien, on le sait, est un art engagé. C'est d'ailleurs le plus souvent par son caractère contestataire, face à un pouvoir politique autoritaire qui suscite l'indignation au sein des démocraties européennes, que les cinéastes tels qu'Abbas Kiarostami ou Jafar Panahi sont célébrés en Occident – même si ce cinéma bénéficie davantage des faveurs des critiques et des festivaliers que de celles du grand public. Il est vrai que les cinéastes ont, depuis 1979, de quoi faire : après l'instauration de la République islamique, le régime en place n'a guère laissé d'espace pour la liberté de vivre et de s'exprimer. À ce titre, les réalisateurs iraniens font preuve d'une surprenante ténacité et d'un courage ahurissant tant leurs œuvres, qui oscillent souvent entre documentaire et fiction, brossent avec une sincérité sans concession le portrait d'une société avide de changement. Sur ce plan, Niki Karimi est la digne héritière de ses maîtres et prédécesseurs. Clairement investi dans une mission dénonciatrice, *Final Whistle* pointe du doigt les conditions précaires, coercitives, violentes, dans lesquelles est confinée la femme dans l'Iran d'aujourd'hui. Au niveau de la forme cinématographique, Niki Karimi innove au regard de ces précédents films en y interprétant son propre rôle, faisant de ce quatrième opus une sorte d'autofiction cinématographique qui n'est pas sans rappeler, quoique sur un registre sensiblement différent, le récent *Ceci n'est pas un film* (*In Film Nist*) de

Jafar Panahi ; et c'est assurément ce parti-pris stylistique qui permet au film d'échapper à la catégorie du simple pamphlet moral.

Les premières images s'ouvrent sur un tournage de film dont Niki Karimi est le metteur en scène. Cette mise en abîme cinématographique n'est certes pas entièrement originale, et connaît même des illustres précédents dont *l'Intervista* de Federico Fellini et *La Nuit américaine* de François Truffaut sont des cas d'école. La différence, ici, est que la caméra qui suit la réalisatrice va bientôt quitter le plateau de cinéma pour s'aventurer dans les rues de Téhéran dans une course effrénée contre la montre, où ce qui est en jeu ne sera pas moins qu'une vie humaine. Il y est donc question de cinéma, mais aussi et surtout de ce qui le dépasse. Le point de départ du récit est simple : l'équipe entreprend, pour des raisons techniques, de refaire quelques scènes tournées quelques semaines auparavant et doit pour cela rassembler les comédiens intervenants. Or, l'une des comédiennes manque à l'appel et personne n'est en mesure de dire où elle se trouve. Face à cette disparition inexplicable, la réalisatrice part à la recherche de la jeune femme sans qui il lui sera impossible d'achever le film. Nous quittons donc le plateau de tournage avec Niki Karimi et son compagnon, lui-même réalisateur (interprété par Shahab Hosseini qu'on a pu voir dans *Une séparation* d'Asghar Farhadi) qui courent aux quatre coins de la ville pour la retrouver. Très vite, la réalité prend le dessus sur la fiction ; car, au gré de cette petite enquête suivie en temps réel, la situation tragique de l'actrice, loin des illusions des projecteurs et des plateaux de cinéma, se révèle : il y est question d'accident, de meurtre, de transplantation d'organe, de condamnation à mort. Cette situation heurte de plein fouet la conscience de la réalisatrice, en même temps que celle du spectateur – qui se demande soudain où il est, s'il assiste au déroulement d'un film ou simplement à celui de la vie. Ne sachant plus à quel niveau situer notre regard, où placer notre attention et notre empathie, cette ambiguïté laisse le film dans une position d'équilibre permanent entre réalité et fiction. Cela est particulièrement frappant dans la forme pseudo-documentaire adoptée dans sa mise en scène par la cinéaste, laquelle semble suivie en permanence par une caméra tremblante portée

à l'épaule, à l'image des reportages de guerre qui sacrifient l'esthétique aux contingences de l'événement. Sauf qu'ici nul caméraman n'est censé suivre la réalisatrice dans les rues de Téhéran. Celle-ci ne s'adresse jamais à la caméra et ne semble jamais remarquer sa présence. À tel point que cette caméra invisible s'invite jusque dans l'intimité du domicile de la cinéaste, devenant témoin des disputes qui auront peut-être raison du couple qu'elle forme avec son mari résigné. Filmée par elle-même à son propre insu, voilà un dispositif paradoxal autant qu'intrigant.



Niki Karimi à Vesoul en 2012. © Inalco

L'aspect documentaire du film est contrebalancé par un scénario riche en tension et en rebondissement, doté de ressorts dramatiques dignes d'un film policier. Par ailleurs, certains détails – peu importe de savoir si ceux-ci sont voulus ou non – viennent également rappeler à l'œil averti qu'il regarde une œuvre de fiction parfaitement maîtrisée. On assiste par exemple à une scène d'hôpital savamment chorégraphiée, où l'orchestration des allers et venues de personnages dans les couloirs et escaliers, suivis par une caméra fluide et mobile, révèle que l'improvisation n'est qu'apparente. De même, la mise au jour de l'intimité de la cinéaste par la caméra furtive trouvera sa limite dans le tchador que celle-ci conserve jusque dans sa chambre à coucher – situation absurde au demeurant – de sorte que le public ne la voit jamais à visage totalement découvert. La censure, en effet, veille toujours. Il n'empêche que ce qui nous est dévoilé est quelque chose d'autrement plus profond qu'un

visage nu : ce sont les doutes et la fragilité de la réalisatrice à la fois en tant qu'artiste et en tant que citoyenne. Interrogeant le spectateur autant qu'elle-même, Niki Karimi pose la question de la pertinence de l'acte de filmer et de l'utilité du cinéma. C'est en ces termes, précisément, qu'elle s'est exprimée à l'occasion d'une question qui lui fut posée après la projection : « pourquoi est-ce que je fais des films au lieu d'aider simplement les gens ? ». La fin tragique de *Final Whistle* n'est pas pour infirmer cet aveu d'impuissance. La réalisatrice ne parviendra pas à empêcher le pire ; impuissante à sauver la victime du châtiement, ultime et effroyable, auquel l'ordre établi et la vindicte populaire l'ont condamnée.

D'aucuns voudront reprocher à la cinéaste une position hautement narcissique. Présente dans chaque plan, le film montre celle-ci sous un jour assurément positif : belle, apprêtée, sensible, altruiste, Niki Karimi semble tenir le beau rôle. Loin de nier ce qui n'est qu'une évidence, on peut aussi penser que la cinéaste fasse preuve en même temps d'une rare authenticité et, de fait, d'une certaine humilité. Car ce personnage public incontestablement charismatique est ici livré sans fard, ce qui révèle du même coup le caractère autoritaire et égocentrique, voire égoïste, d'un individu jouissant malgré tout d'une position privilégiée – car au bout du compte, l'intérêt de la cinéaste dans cette affaire, qui doit bien terminer son film, n'est jamais totalement dissimulé. Loin de chercher à masquer les brèches, celle-ci assume le risque d'endosser son propre rôle jusqu'au bout, même si cela ne va pas sans une certaine dose de narcissisme, que l'on veut croire assumée. À cet égard, on rappellera cette boutade proférée par le grand cinéaste allemand Joseph von Sternberg, dont on déplorait la trop grande vanité : « nul n'est assez grand pour se diminuer ».



Images extraites du film. Tous droits réservés.

EN COMPÉTITION

August Drizzle (Nikini Vassa) de Aruna JAYAWARDANA (Sri Lanka, 2011, 108 mn)

Cyclo d'Or et Prix du Jury Netpac - Vesoul 2012

Par Véronique HALPÉRIN

August Drizzle, long-métrage de près de deux heures, écrit et réalisé par Aruna Jayawardana, développe un scénario original dans la production cinématographique srilankaise. Confronté aux habituelles contraintes de la production et du financement, il a vu le jour grâce à l'implication d'un mécène particulier, non-professionnel de l'industrie filmique.



Dès le début, le scénario développe l'implication personnelle et volontaire d'une jeune femme d'un village de la zone sèche, du district d'Ampara, à l'est de l'île, en vue de développer une activité funéraire en projetant la construction d'un crématorium. Somlatha (Chandani Senevirathne) s'inscrit à la fois dans la tradition et dans l'innovation, au sein d'un groupe social, le village, et familial restreint avec sa mère. Elle est une enfant unique, décidant de poursuivre et de développer, à la mort de son père, l'activité professionnelle qu'il exerçait : entrepreneur de pompes funèbres et organisateur de funérailles. Ambitieuse, confrontée à l'isolement par ses concurrents masculins et par les villageois du fait de son univers confronté en permanence avec la mort, elle souhaite faire coïncider les valeurs de transmission et de tolérance. L'héroïne habite de plus en plus le film au risque de minimiser et de caricaturer les autres protagonistes : ses employés, ses concurrents, les officiels... En prenant son rôle à cœur, elle efface ainsi peu à peu tous les aspects de sa personnalité. Le spectateur suit le renoncement progressif de cette femme, ses errements et ses fantasmes, confrontée à l'union joyeuse de son jeune employé puis à la mort tragique de son épouse. Néanmoins, volontaire et tenace, Somlatha s'accroche à son projet de création d'un crématorium au sein du village, se heurtant ainsi tant aux mentalités sociales qu'à la corruption, à tous les échelons de l'administration et la collusion avec les intérêts de ses concurrents masculins les plus malveillants. L'opportunisme politique n'est pas épargné. Elle espère trouver l'appui réel et solide de l'architecte de son projet. Célibataire et vivant en ville, il

supporte le rêve de l'héroïne ; rêve d'une concrétisation de ses espoirs matériels et amoureux. Mais l'architecte, piètre figure, manipulé par les concurrents malheureux, sera forcé de la tuer.

Ainsi, Somlatha est-elle représentative de la forte proportion de femmes travaillant dans l'île, supérieure à celle d'autres pays de l'Asie du Sud. Menant son combat solitaire et courageux, elle est néanmoins aidée et accompagnée par deux employés fidèles dont l'un récemment marié vivra le deuil de sa jeune épouse, piétinée par un éléphant. La mort est présente en permanence, l'activité funéraire mais aussi la mort intime, personnelle, frappant du début à la fin du film les proches et qu'il faut inscrire aussi dans le cadre professionnel. Elle est personnifiée jusqu'à devenir un acteur à part entière, de plus en plus envahissant. C'est aussi, dans ce film, la mort « naturelle » qui s'impose, plutôt que la mort en période de guerre civile, objet des précédents films srilankais traitant du conflit. Pourtant, ici aussi on assiste à une sorte de guerre larvée puis ouvertement déclarée qui envenime les relations entre l'héroïne et ses concurrents masculins menés par le plus calculateur et le plus violent d'entre eux.

Ce Cyclo d'or récompense pour la première fois un film srilankais, insistant sur l'attention portée à cette figure de femme, sensible sans sensiblerie excessive (sauf la fin) dans un pays qui panse encore ses récentes et nombreuses plaies meurtrières : tsunami, conflit entre singhalais et tamouls. On note quelques allusions pudiques à cette récente histoire et à ses effets dévastateurs sur la population : le responsable choisi par Somlatha pour diriger les travaux est vêtu le plus souvent d'un treillis militaire et porteur d'une prothèse de jambe ; dans une courte scène, une voiture de l'armée traverse le champ et un villageois note qu'il arrive encore aux soldats « de faire commerce de bois » en transportant des cercueils...

Le spectateur plonge dans le combat solitaire mené par le personnage principal, tiraillé entre sa volonté de s'inscrire dans des perspectives sociale et familiale contradictoires. La mère de Somlatha, découragée par l'absence d'intérêt apparent de sa fille à vouloir fonder une famille, tente bien, en vain, de sélectionner certaines annonces matrimoniales. Ces scènes témoignent, au-delà de l'intrigue, de l'importance sociale de ces pratiques dans la presse d'aujourd'hui, des pratiques liées aux castes (avec un gros plan sur ces annonces)

même si on n'en tient pas compte officiellement. Se pose alors la question des perspectives laissées à une femme d'un âge déjà avancé, exerçant une telle profession. Le métier exercé par Somlatha rend difficile de telles espérances matrimoniales. Il est plus facile de s'émanciper d'une basse caste ou d'un tel environnement professionnel dans un contexte d'exil ou de diaspora que dans la réalité quotidienne d'un village insulaire.

En renonçant peu à peu à sa féminité, et en étant isolée, l'héroïne se livre à des fantasmes insensés, peu crédibles si l'on considère la pâle figure de l'architecte, espoir de ses rêves professionnels et personnels. Sans doute y a-t-il un peu d'outrance dans l'opposition entre ce rôle de femme forte et battante et l'inconsistance, la lâcheté du personnage masculin, hypocondriaque, manquant totalement de courage face aux menaces, à la limite de la caricature, cristallisant symboliquement les travers de certains hommes de ce pays. Les autres personnages sont deux jeunes employés masculins qui permettent de relativiser une vision certes un peu manichéenne et déconcertante où l'architecte tient le rôle de repoussoir afin de mettre en valeur le très beau rôle de composition de l'actrice. Si l'on peut regretter la fin décalée et mélodramatique (l'assassinat de Somathla par l'architecte, armé par ses concurrents sur une route de nuit près de laquelle rôdent les éléphants sauvages), ce personnage féminin complexe ne peut qu'emporter l'adhésion du public. On ne peut s'empêcher d'envisager cette figure de femme hors du contexte de la spiritualité bouddhiste. La vie sur terre étant source de souffrances, il convient de se comporter en supprimant la source de ces déchirements, en renonçant à ses désirs. L'interprétation féminine de l'actrice confirmée, **Chandani Senevirathna**, est remarquable. Le public srilankais est familier de son sourire merveilleux et énigmatique, de son jeu nuancé et expressif. Elle a commencé sa carrière au théâtre, dans des pièces pour enfants et du théâtre de l'absurde, très développé localement depuis quelques années. Fidèle des films pour la télévision et pour le cinéma, elle se tourne désormais vers la production.

Un personnage féminin secondaire, l'épouse du jeune employé, décédée tragiquement, piétinée par un éléphant sauvage permet au réalisateur d'aborder un problème contemporain et spécifique du Sri Lanka : les attaques de ces pachydermes. Du fait de la guerre, nombre d'entre eux ne sont plus utilisés pour le travail (transport du bois et des charges lourdes) et sont redevenus sauvages, constituant dans certaines zones du pays une menace permanente et d'une grande dangerosité pour les villageois. Ces animaux, traditionnellement, au centre de la vie culturelle et sociale du pays, sont aussi une attraction pour les touristes. Domesticqués, ils sont parfois mal

nourris et battus. Les temples bouddhistes doivent en entretenir notamment pour les processions (Perahera de Kandy) et ces troupeaux sont aujourd'hui vieillissants. En 2011 a été mené un premier recensement : 7 379 éléphants, contre 20 000 au début du XX^{ème} siècle, dont 5 879 à l'état sauvage. Cette enquête a été controversée, plusieurs associations accusant le gouvernement de vouloir les capturer afin de les offrir aux temples et de choisir les plus jeunes contre toute déontologie afin de les domestiquer.

Premier artiste srilankais récompensé par un Cyclo d'Or à Vesoul, présenté en première mondiale et en compétition au Festival de Busan en octobre 2011, Aruna Jawardana s'inscrit dans la lignée des jeunes réalisateurs sri-lankais talentueux. En remerciant, au début du générique, **Prasanna Vithanage**, compétiteur à Vesoul en 2009 avec *Akasa Kusum (Flowers of the Sky)*, il s'inscrit dans une filiation culturelle originale.

Ce film à la réalisation sobre et néanmoins émouvante sans pathos, aux teintes bistres, sourdes et poussiéreuses évocatrices de l'atmosphère d'un village de la zone sèche, est porté par la photographie de **Channa Deshapriya**. Directeur photo des réalisateurs sri-lankais les plus créatifs de ces dernières années. Déjà présent sur les tournages des films d'**Ashoka Handagama** y compris du dernier et sulfureux *Aksharaya (2005)* ou de *La Terre Abandonnée* de **Vimukthi Jayasundara**, Caméra d'Or à Cannes la même année, il évoquait alors les problèmes techniques récurrents au Sri Lanka qu'il avait eu à résoudre : éclairage additionnel, nuit américaine... **Prasanna Vithanage** et **Vimukthi Jayasundara** avaient déjà longuement traité des traces laissées par la mort et la guerre dans l'esprit des villageois. Avec *August Drizzle*, nous découvrons un cinéma insulaire de qualité, trop rare sur nos écrans. **Aruna Jayawardana** nous mène dans les aspects les plus complexes et secrets d'une vie de femme, aujourd'hui dans un village du début du XXI^{ème} siècle. C'est aussi l'expression d'une « violence rentrée » révélatrice de l'affectation contemporaine des liens sociaux et privés de la solidarité au Sri Lanka.

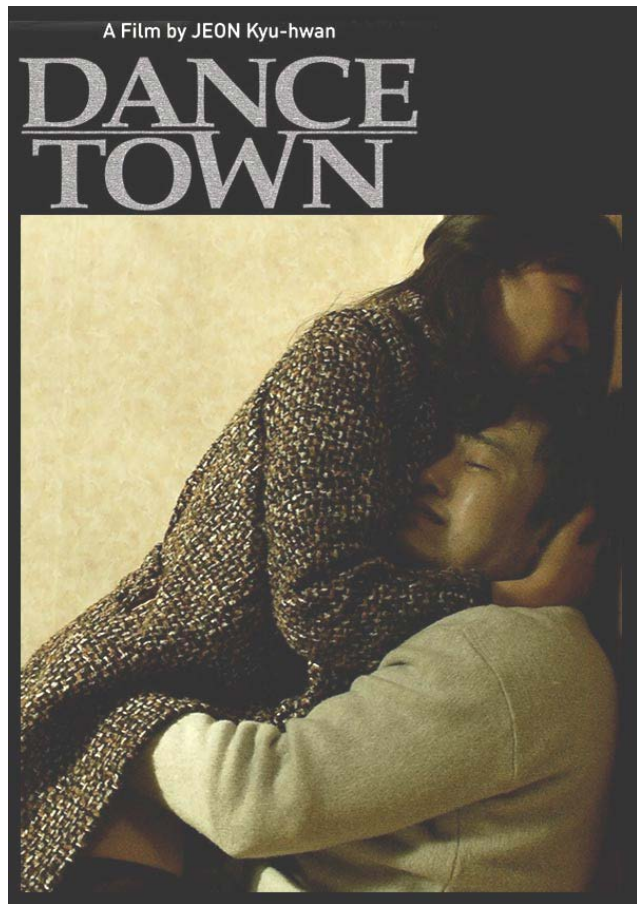


Images extraites du film. Tous droits réservés.

EN COMPÉTITION

Dance Town (Dance Town) de JEON Kyu Hwan (Corée, 2010, 96 mn)

Par Anaïs RAVOUX



Dance Town, film de Jeon Kyu Hwan réalisé en 2010 est le troisième volet d'une trilogie sur la ville (*Mozart Town*, 2008 ; *Animal Town*, 2009). Coup de cœur du jury Inalco et grand prix du jury international, ce film pose le problème d'être étranger dans son propre pays. *Dance Town* est aussi le reflet d'une société à deux

visages, celui qu'on montre et celui qui est en nous. Ce film n'est pas seulement une illustration possible de la division des deux Corées mais d'une manière plus générale, une critique de nos sociétés pleines de préjugés et de faux semblants. Avec un montage en trois parties et des personnages singuliers, le film nous amène à nous demander par où passe réellement le bonheur.

La première partie du film est montée comme un puzzle de flashes-back, elle pose la situation et fait apparaître une multitude de questions sur le reste du film. La deuxième partie montre l'évolution du personnage de la Nord-Coréenne dans un monde totalement différent de celui qu'elle connaît. Dans cette partie, elle est confrontée à la violence du monde moderne où elle essaie de vivre sans ceux qu'elle aime mais se referme peu à peu dans une prison fictive.

Enfin, la troisième partie recolle tous les morceaux ensemble grâce à un montage finement mené. On nous montre une situation paradoxale où la prison du personnage principal n'est plus celle que l'on pensait mais celle qu'elle s'est créée. Ce film fait interagir plusieurs histoires entre elles, certaines de ces histoires ne vont jamais se rencontrer mais le film parvient néanmoins à créer un lien entre chacun des personnages.

Images extraites du film. Tous droits réservés.

Interview de OH Sung-Tae au festival de Vesoul 2012.

Propos recueillis par Anaïs RAVOUX et KIM Jin-Ok.

OH Sung-Tae, 40 ans, est l'acteur coréen de *Dance Town* de JEON Kyu-hwan (Corée, 2010, 96 mn), présenté en compétition au 18^e Festival international des cinémas d'Asie (FICA) de Vesoul. Ce film a reçu le Grand Prix du Jury international. *Dance Town* est le dernier volet de la trilogie sur la ville du réalisateur JEON Kyu-hwan. OH Sung-Tae a joué également le rôle principal dans les deux premiers de la trilogie, *Mozart Town* (2008) et *Animal Town* (2009). *Animal Town* a été récompensé de la Mention spéciale et du prix NETPAC au 16^e FICA en 2010.

- Comment avez-vous rencontré le réalisateur JEON Kyu-Hwan ?

M. Jeon a mis une annonce sur un site internet pour trouver des acteurs pour *Mozart Town*. J'ai vu l'annonce et j'ai postulé. Il a vu mon profil et m'a contacté. J'ai passé un casting et une audition, et j'ai été pris.

- Quelles sont les différences entre *Dance town* et les deux premiers de la trilogie ?

Les trois films concernent tous la ville. Le sujet principal n'est pas les gens mais la ville. *Mozart Town* montre des gens solitaires vus par un étranger, en l'occurrence, une professeure étrangère venue en Corée dans le cadre d'un programme d'échanges.

Animal Town raconte l'histoire d'un gérant d'une imprimerie, dont la fille a été victime d'un pédophile ; c'est l'histoire d'un homme ordinaire blessé. Et *Dance Town*, on pourrait dire que c'est un film sur le sentiment de manque. C'est l'histoire d'une étrangère à la ville qui s'y installe, et qui s'y adapte. On y voit, à travers les gens qu'elle croise, son regard et le manque de son mari qu'elle éprouve. En conclusion, les trois films parlent de la ville.

- *Dans chacun des trois films, vous jouez un rôle différent.*

Oui, dans *Mozart Town*, je joue le rôle d'un usurier. C'est un vaurien solitaire. Dans *Animal Town*, je suis gérant d'une imprimerie. C'est un homme blessé, qui n'attend plus rien de la vie ; il ne vit plus, il a l'air d'être coupé du monde. Un homme tellement blessé qu'il ne ressent même plus la tristesse ; il a le regard vide. Dans *Dance Town*, je suis un agent de police, plutôt un employé, qui n'a aucun sens de la justice ou aucun altruisme. C'est juste quelqu'un qui vit sa petite vie ordinaire. C'est peut-être le personnage qui est le plus proche de moi.

- *Lequel avez-vous aimé le plus ?*

C'est *Animal Town*. C'était très difficile de trouver le jeu de mon personnage. Je ne savais pas comment jouer quelqu'un de complètement blessé. Moi-même, je n'avais jamais connu une telle situation, alors je n'avais aucune idée de la façon dont il fallait jouer. Un jour, sur le plateau, j'étais complètement désemparé, j'ai dû rester un moment avec un regard vide. M. Jeon l'a vu et a dit : « C'est justement ça. C'est cette expression. C'est ça ton jeu ». Alors j'ai adopté cette attitude et le jeu est venu après. Au début, c'était vraiment très dur. Comme c'était très dur, j'éprouve plus d'affection pour ce rôle et pour ce film

- *Comment avez-vous travaillé avec le réalisateur ? Vous discutiez beaucoup ?*

M. Jeon ne décide pas tout en avance. Il me dirige en s'inspirant de ce qui lui vient à l'esprit sur le tournage. Quand j'arrive avec mes idées, il les juge selon ce qu'il ressent sur place. Moi aussi, je prends l'idée qui me vient à ce moment-là. Il n'aime pas le jeu fabriqué, artificiel. On ne joue pas ce qu'on a préparé en avance : avant de tourner, je joue la scène une ou deux fois, et c'est là qu'il me fait des remarques.

- *Quelle scène a été la plus difficile pour Dance town ?*

Il n'y avait pas de scène particulièrement difficile. Peut-être un peu pour la scène de sexe dans la rue. Mais c'était surtout le froid.

- *Comment avez-vous préparé la scène ?*

Comment ai-je préparé la scène ? Euh... bien (rires). On a répété plusieurs fois. C'était une scène où il fallait se déshabiller. Comme il faisait froid, il fallait finir vite. Donc on a discuté des séquences que je devais jouer et on a répété plusieurs fois. Ensuite on a filmé. Mais on a filmé encore plusieurs fois. Parce que dans le montage, on prend la scène sous plusieurs angles.

- *Dans la scène où vous buvez avec l'héroïne, vous avez vraiment beaucoup bu comme dans les films de Hong Sang-Soo ?*

Non, on a bu juste un peu. Juste ce qu'il fallait pour aider le jeu.

- *Vous sentiez-vous proche de votre personnage ?*

Dans *Dance Town*, j'ai joué sans réfléchir trop sur le jeu. J'ai joué comme je le sentais. Peut-être que mon propre caractère y est exprimé. Le plus dur était celui du gérant d'imprimerie.

- *En tournant trois films avec le même réalisateur, y a-t-il eu une évolution dans la méthode de travail ?*

Quand on a tourné *Mozart Town*, M. Jeon m'a beaucoup aidé. Ce qu'il cherche, c'est l'authenticité. Il est très sensible à ce sujet et pour cela je reste vigilant pour jouer un jeu « authentique ». Ça m'a fait beaucoup progresser.

- *Concrètement, comment vous y êtes-vous pris ?*

Je ne calcule pas. Si j'ai une idée préparée, si je calcule, ça se voit tout de suite dans mon jeu. C'est pourquoi je ne pense pas ; je joue de façon spontanée, comme cela me vient, comme je le sens. Ça m'a beaucoup aidé dans mon jeu.

- *Que pensez-vous de la situation des réfugiés nord-coréens ?*

C'est dû à la situation de notre pays divisé. En général, ce n'est pas considéré comme quelque chose d'important ; on n'y prête pas beaucoup d'attention. S'il y a des Nord-Coréens qui se réfugient en Corée du sud, il faut bien les accueillir. On ne peut pas les refuser. Au final, la réunification se fera. C'est juste quelque chose qu'il faut faire. Ça fait partie de la vie quotidienne.

- *Les Coréens du sud et les Coréens du nord sont-ils vraiment différents ?*

Non, c'est juste la langue, l'accent qui est différent. Comme les Coréens du nord parlent un dialecte, il y a une différence d'accent, d'intonation. Les conditions de vie sont un peu différentes entre les deux Corées mais nous sommes les mêmes. On a les mêmes idées. On peut penser que les Coréens du nord sont plus pauvres mais en Corée du nord aussi, il y a des riches et des pauvres. C'est juste une différence de niveau de vie ; le reste est pareil.

- *Dans quels films avez-vous envie de jouer ?*

Jusqu'à maintenant, j'ai joué essentiellement dans des films indépendants. Dans l'avenir, j'aimerais jouer dans des films à plus gros budgets. Des films pas trop commerciaux mais qui ont une valeur artistique. Mais ça me tente bien de jouer dans des films commerciaux. Je considère que je suis encore débutant. Alors j'aimerais jouer des rôles différents et variés.

- *Quels rôles avez-vous envie de jouer ?*

Tout. Mais mon but est d'avoir un jeu qui n'appartient qu'à moi, que personne d'autre ne peut avoir. J'aimerais jouer un rôle de méchant, un méchant,

mais intéressant. J'aimerais aussi jouer dans un mélo. Je veux jouer tous les rôles.



OH Sung-Tae au FICA de Vesoul 2012. © Inalco

- Avec quel réalisateur aimeriez-vous travailler ?

Avec BONG Jun-Ho. Il est le plus connu en Corée. Les gens pensent qu'il est le meilleur en Corée. J'aimerais aussi travailler avec PARK Chan-wook et aussi LEE Chang-Dong.

- Dans le 4^e film de JEON Kyu-Hwan, vous n'êtes plus l'acteur principal. Avez-vous été déçu ?

M. Jeon tourne actuellement son 5^e long-métrage où je joue un peu. Dans le 4^e, « From Seoul To Varanasi », j'ai fait aussi une apparition. Dans le 4^e film, le rôle principal était mieux pour l'acteur YUN Dong-Hwan. Si le rôle ne me va pas, je ne peux pas jouer.

- M. Jeon pense que chaque acteur a des rôles qui lui conviennent et que pour ce rôle-là, vous n'étiez pas...

M. Jeon pense que l'acteur doit changer constamment. Il n'aime pas qu'un acteur joue le même type de jeu tout le temps. Il y a des acteurs qui sont bons en jeu comique ou en mélo. Si M. Jeon les prend dans son film, il va sûrement les montrer sous un autre jour. Il ne les prend jamais avec le même jeu. Il ne le veut pas. C'est pour ça, je dois constamment changer et pouvoir jouer des personnages différents. Ça me fait beaucoup avancer.

- Depuis quand jouez-vous ?

Ça fait 15 ans que je suis acteur. La comédie n'était pas ma spécialité à la fac ; j'ai fait des études ordinaires mais devenir acteur était mon rêve depuis mon enfance. Mais ma situation financière ne me permettait pas de me spécialiser dans ce domaine. Après mes études universitaires, j'ai travaillé pendant 6 mois. J'ai un CV un peu particulier. Mais j'ai commencé à jouer au théâtre et je l'ai fait pendant 10 ans. Mais je voulais toujours faire du cinéma et quand j'en avais l'occasion, j'ai aussi joué dans des courts-métrages. C'est il y a 5 ans que j'ai débuté dans le cinéma.

- Vous continuez à faire du théâtre ?

Non, je ne fais que du cinéma en ce moment.

- La série télé ?

J'en ai fait mais pas beaucoup.

- Je suppose qu'il y a une différence de jeu ?

Oui, il y a des différences de jeu. Honnêtement, le cinéma est plus intéressant. On peut en tirer une satisfaction. Je ne dis pas que la série télé est mauvaise, mais le système est différent. La série télé me tente aussi, mais jusqu'à maintenant, je n'en ai pas eu l'occasion. Quand on joue dans un film, on a plus de temps pour étudier le personnage. Ce qui n'est pas le cas pour la série télé : le temps est compté et le calendrier de travail est très serré. Par contre, pour un film, on a un script. On travaille dessus et c'est après qu'on tourne. On a le temps de préparer ; c'est pour cela qu'on éprouve une satisfaction une fois terminée.

- Avez-vous des projets ?

On m'a fait une proposition, mais ce n'est pas encore décidé.

- Quand vous ne tournez pas, que faites-vous ?

Je regarde beaucoup de films, et je m'entretiens en faisant du sport.

- Regardez-vous des films français ?

Oui, beaucoup. Le dernier film français que j'ai vu, c'était *La Proie*.

- Sortez-vous pour des festivals ?

C'est la première fois que je participe à un festival. Je suis très content de venir en France. Je trouve les Vésuliens très chaleureux.

- Voulez-vous revenir en France ?

Ah oui. J'aimerais revenir en France pour présenter un autre film. En fait, j'ai fêté mon anniversaire ici à Vesoul et ça fait cinq ans que je suis marié mais nous n'avons pas pu partir en voyage de noce. Ce voyage est notre premier voyage [M. OH est venu avec sa femme qui est aussi son agent]. À bien des égards, ce voyage signifie beaucoup de choses pour moi.

L'interview a été menée conjointement par Anaïs RAVOUX, étudiante en 2^e année de coréen à l'Inalco, et KIM Jin-Ok, enseignante de coréen à l'Inalco (traduction de KIM Jin-Ok).



Khalifah, 23 ans, est coiffeuse à Jakarta et mène une vie tranquille et libre, malgré les soucis d'argent, jusqu'au jour où elle accepte un mariage arrangé avec Rasyd, un commerçant prospère, désireuse de venir en aide financièrement à son père et permettre à son jeune frère, Faizal, de poursuivre ses études.

Dans l'intimité, Rasyd se révèle suivre les préceptes du Coran à la lettre, et impose à sa femme la prière plusieurs fois par jour et le silence au moment du repas, au nom du texte sacré. Cette croyance va trouver son point culminant, symboliquement, au moment où, après une fausse couche, Rasyd parvient à persuader sa femme qu'il s'agit là d'une punition de Dieu : il lui tend alors le voile comme une figure de rédemption et une façon de se laver de ses péchés. À partir de là, la vie de Khalifah bascule : elle ne peut plus travailler, car son voile intégral fait fuir les clientes ; elle ne peut plus sortir sans se faire agressée ou insultée et, même son père montre quelques réticences devant les vêtements de sa fille, craignant que ce soit son mari qui lui impose de se vêtir ainsi. Khalifah revendique le fait de porter le niqab en toute liberté, même si chacun de ses gestes souligne imperceptiblement le fardeau que constitue ce

vêtement au quotidien. Il en ressort que la jeune fille a parfaitement intégré l'idée que son espace de liberté est celui-là même que les hommes qui ont autorité sur elle (son père puis son mari), lui consentent.

Seulement, tout n'est pas si manichéen et le film de Nurman Hakim, sans parti pris, le montre bien. En effet, Khalifah parvient à travailler à nouveau dans son salon de coiffure, par la mise en place des jours réservés aux femmes, faisant ainsi la joie de la patronne qui se découvre une nouvelle clientèle. Les femmes voilées peuvent y venir en toute sécurité, sans craindre que leur chevelure ne soit vue par d'autres hommes que leurs maris. La jeune femme fait alors la rencontre d'une femme qui, comme elle, porte le niqab à la demande de son mari, lui aussi homme d'affaires en Arabie Saoudite, insistant par là sur le lien entre wahhabisme et présence du voile intégral en Indonésie. Le film se termine en forme de question : Khalifah découvre le corps mort de son mari, dont les événements laissent le spectateur soupçonner qu'il est peut-être un terroriste recherché. Dans la chambre d'hôpital, une femme avec ses enfants se joint à sa douleur : c'est la première femme de Rasyd. Le plus horrible alors, pour Khalifah, est de découvrir, *a posteriori*, que son mari avait une autre femme.

La sortie du film, en Indonésie, a provoqué nombre de controverses, car il touche à un problème tout aussi délicat là-bas, qu'il peut l'être ici, pour nous, en Occident. En maintenant une fin ouverte, le réalisateur veut interroger le spectateur sans lui asséner sa vérité, car « quand il s'agit de religion, explique l'acteur Indra Herlambang présent le soir de la projection, ce sont des questions que nous avons nous-mêmes à nous poser », nul autre ne peut y répondre.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

EN COMPÉTITION

Sunny Days (Solnetchniye Dni) de Nariman TUREBAEV (Kazakhstan, 2011, 97 mn)

Par Magali GODIN



Sunny Days, c'est le reflet d'un homme qui a tout perdu. À chaque séquence du film, il perd un peu plus ou est menacé de perdre davantage (l'électricité, l'eau, ses papiers, sa petite amie, etc.). Au fil du récit de sa vie, on s'aperçoit que sa perte la plus importante est l'envie. En effet, il ne semble plus *rien* vouloir, ni même aspirer à changer de vie. Dès qu'une main se tend vers lui, il la repousse. Comme si rien n'avait plus d'importance, comme si sa vie d'homme ordinaire était déjà écrite et vouée au *rien*. En cela, la fin du film - et de la vie du héros - n'a rien de surprenant.

Nariman Turebaev se spécialise dans l'anti-héros - après son film *Les petites gens* en 2003 dans lequel il contait la vie de deux amis marginaux - ou plutôt dans les personnages qui ressemblent profondément aux êtres humains, sans pouvoir exceptionnel hérité d'un scénario de fiction. En choisissant un technicien comme « acteur principal », qui ne fera certainement jamais d'autre film, il enfonce l'idée du personnage complètement réel, dépourvu de vie extraordinaire. À aucun moment, le destin de son personnage, dont nous n'apprendrons jamais le nom, ne bascule vers une émotion heureuse, un rayon de soleil - comme aurait pu laisser supposer le titre du film, qui touche là à une ironie profonde - ou une échappatoire à sa vie lugubre.

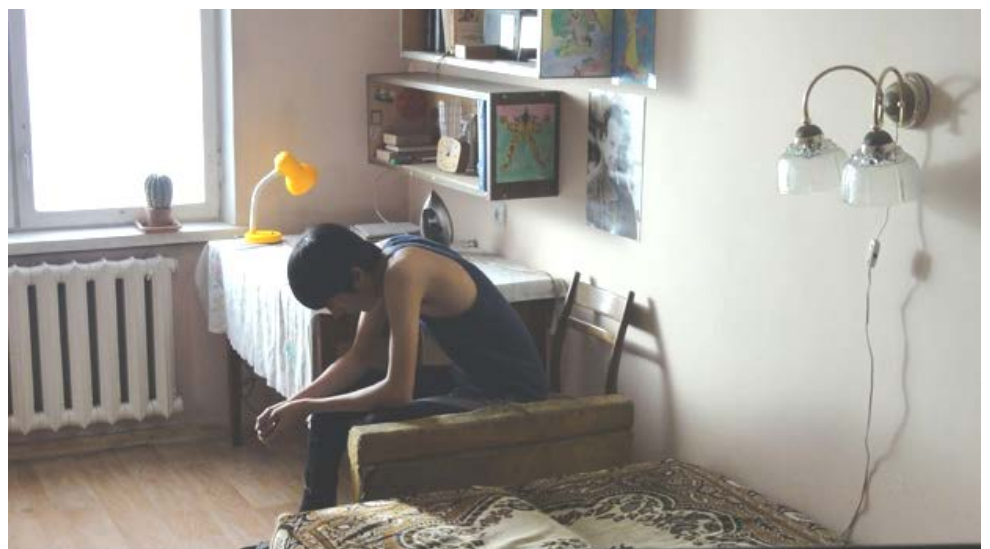
Il y a des films qui enchantent et il y a des films qui font déchanter... Le propos tenu dans *Sunny Days* est celui d'une vie passablement ordinaire, dont l'intrigue se déroule au Kazakhstan mais pourrait fort bien se

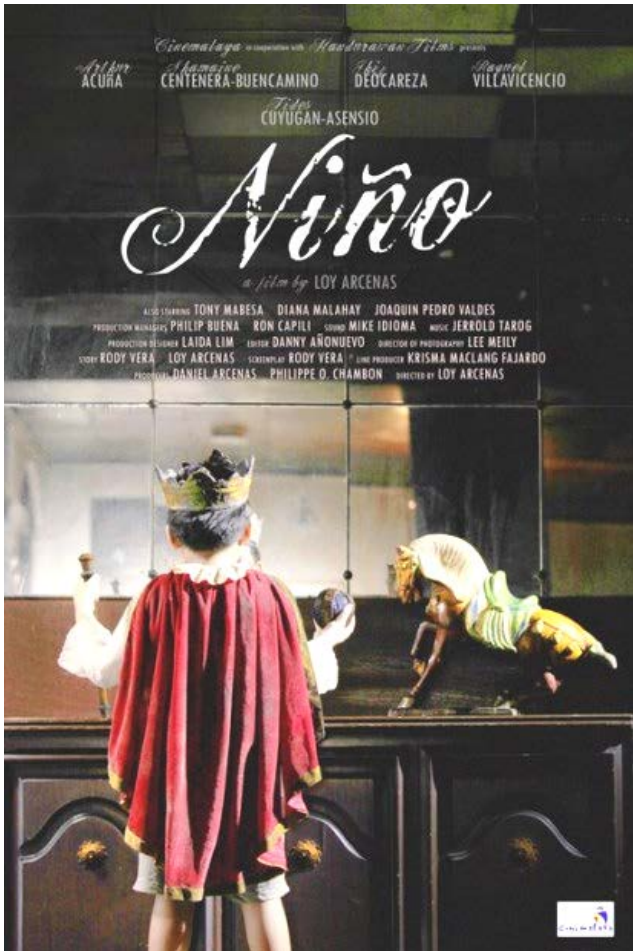
reproduire n'importe où dans le monde sans que cela ne soit un obstacle au propos du réalisateur. La vie est dure, le cercle vicieux des dettes est enclenché, il y a peu d'échappatoire, et une sorte de destinée. Contrairement à la bonne morale, Turebaev montre que son personnage peut vivre sans rentrer dans les codes, sans faire plaisir autour de lui - pas une once de sympathie ou de générosité pour autrui n'émane de lui - sans penser que sa vie serait meilleure en changeant pour les autres.

Ce qui peut déplaire dans ce film, c'est d'avoir l'impression d'aller nulle part. Capter la vie réelle sous ses aspects les plus misérables, même en le faisant avec un humour qui attire le spectateur et le garde attentif à tous les détails de cette vie sordide, ne délivre pas un film avec un discours idéologique et un parti pris innovant. C'est de ce côté que le bât blesse. Après avoir conduit le spectateur sur ce chemin bancal, parsemé d'humour acide - avec des passages en voiture n'étant pas sans rappeler les road-movies à l'américaine - il le laisse repartir sans surprise et un peu sur sa faim.

Malgré cela, nombreux sont sortis de ce film enchantés, car l'humour donnait une bouffée d'oxygène à la sélection officielle qui en manquait particulièrement. Il s'avère que le réalisateur nous balade gentiment pendant 1h40 et cherche à nous faire espérer pour le héros qui lui n'espère déjà plus rien depuis très longtemps.

Images extraites du film. Tous droits réservés.





Celia est une ancienne chanteuse d'opéra qui vit et prend soin de son frère malade, Gaspar, dans la somptueuse Villa de Los Reyes Magos. Autrefois célèbre politicien, il trouve aujourd'hui du réconfort auprès de sa sœur en l'écoutant chanter des airs d'opéra.

Des dettes ont forcé Celia à céder sa part de la villa à son frère, mais tous deux y sont très attachés, même si les temps sont désormais plus difficiles, ce que montre l'état de la maison.

La fille, le fils et le petit-fils de Célia vivent également avec eux. Mombic, le fils, veut emprunter de l'argent à sa mère pour aller travailler à Dubaï, et veut laisser la garde de son fils, Antony, à Célia. Merced, la fille, entretient une liaison secrète avec leur pensionnaire, et s'occupe de la gestion de la villa.

Leur monde va brusquement se briser quand Gaspar tombe dans le coma. Arrive alors des États-Unis la fille de Gaspar, accompagnée de



son fils, bien décidée à vendre cette vieille maison pour la sauver de ses propres dettes.

La réunion de la famille va révéler leurs faiblesses et leurs idéaux dans un conflit général (frère et sœur, cousin et cousine, mère et fille, tante et nièce).

Avec nulle part où se tourner, Célia se raccroche à son petit-fils qu'elle habille du costume de Santo Niño. Selon les croyances, Niño (l'Enfant Jésus), a le pouvoir de ressusciter les morts et de réveiller les malades profondément endormis. Celia, espère désespérément un miracle qui réveillerait Gaspar de son coma et arrêterait la vente de la maison.

Dans un dernier effort pour réveiller Gaspar, Célia lui offre une tertulia musicale invitant tous leurs vieux amis à venir chanter des airs d'opéra, rappel d'un passé glorieux perdu.

L'histoire est un huis clos dans cette magnifique demeure aristocratique, témoin du drame familial. Les airs d'opéra choisis renforcent tout au long du film le côté théâtral omniprésent, et viennent accentuer la nostalgie et l'illusion d'un passé qui n'est plus.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

EN COMPÉTITION

Return Ticket (到阜阳六百里 - Dao fu yang liu bai li) de Teng Yung-shing

(Taiwan / Chine, 2011, 88 mn)

Par Catherine LEGEAY-GUILLON



Pourquoi un réalisateur taiwanais décide-t-il de filmer la ville de Shanghai et une partie de ses habitants ou plutôt une partie de ses « aspirants » habitants que sont les travailleurs migrants venus des provinces voisines pour y gagner leur vie et aider leur famille restée au pays ? Cette question des migrants à l'intérieur de leur propre pays qui ne bénéficient pas du fameux « hukou 户口 » des citadins (passeport intérieur), est une question sociale, économique et sociologique capitale en Chine et l'on comprend bien l'intérêt d'en faire l'objet d'un film. Le réalisateur Teng Yung-shing, qui réside à Shanghai depuis plus de six ans, a répondu à la question en disant qu'il voulait simplement filmer la vie de ses voisins. Il a utilisé un fait divers qui illustre justement les difficultés pour rentrer « au pays » au moment des congés du Nouvel An chinois (seule période officielle de congés en Chine). Ce qui l'avait touché, c'était ce genre de trajectoires individuelles qui montrent l'importance de la famille en Chine, bien plus que la question sociale en elle-même, que les spectateurs de Vesoul ont investie lors de la projection.

L'histoire de l'héroïne du film est donc bien celle d'un migrant. Originnaire de la province de l'Anhui, Cao Li quitte Shenzhen où, après une brève réussite, son usine de textile a fait faillite. Elle n'a donc pas d'autre choix que de revenir à Shanghai, où elle a déjà travaillé auparavant, pour y partager à nouveau une chambre minuscule (assez proche d'une cellule de prison) avec une tante éloignée, elle-même originaire de l'Anhui, pour y reprendre n'importe quel emploi de serveuse dans un karaoké où travaille déjà un ami du même village. Après avoir suivi son installation et compris peu à peu quel genre de vie elle mène avec sa tante (ce personnage est peut-être encore plus riche et attachant que celui de Cao Li), son ami Gou et le

frère muet de celui-ci l'entraînent vers une combine qui peut leur permettre de gagner une somme d'argent conséquente : il s'agit de récupérer un vieux bus, de le faire réparer gratuitement grâce à une ruse savoureuse, et de proposer un trajet pour Fuyang (Anhui) à toutes ces femmes exilées qui n'ont d'autres congés que ceux du Nouvel An et pour qui l'achat même d'un billet de train est quasi mission impossible. Cao Li sert donc de « rabatteuse » pour trouver le plus grand nombre de passagères possibles.

Ce qui se joue avant tout, ce sont donc les relations d'entraide entre gens du même village mais aussi tous les pièges, les tromperies, les ruses pour gagner de l'argent avec en ligne de mire le retour au pays pour le Nouvel An. Il est vrai que sans la connaissance de cette question sociale chinoise, le film reste sans doute obscur, car les motivations des personnages sont plutôt sous-entendues. Cette problématique peu claire peut donc laisser le spectateur sur sa faim. Toutefois le réalisateur et son équipe taiwanaise ont su filmer de très près ces personnages attachants et ces vieilles rues de Shanghai (les dernières « lilong » 里弄), les vieux toits de tuiles grises perdus désormais au milieu des gratte ciels bleutés, quasi irréels.

Après avoir vu ce film très attachant pour ses personnages et leur destinée, se posent plusieurs questions d'ordre sociologique et économique : comment une partie si importante de la population arrive-t-elle à vivre au jour le jour dans de telles conditions, en supportant surtout une telle misère affective ? Comment les citoyens chinois survivent entre eux au milieu d'une telle grisaille et de relations souvent malhonnêtes ? Enfin si la famille est un refuge, que faire alors quand les familles sont éclatées ?



Images extraites du film. Tous droits réservés.

À propos des films *Le Temps dure longtemps* (Gelecek Uzun Surer) de Öscan ALPER (Turquie, 2011, 108 mn) et *Les Tortues volent aussi* (Lakposhtha Parvaz Mikonand) de Bahman GHOBADI (Iran / Irak, 2004, 95 mn)

Par Paul HERVOUET

On était bien inspiré d'être dans son fauteuil, devant l'écran sur lequel, en cette 18ème édition du FICA, gémissaient les « Brûlures de l'Histoire ». Cette thématique (comme par ailleurs aussi le Regard sur le cinéma kazakh) fut brillamment illustrée.

Le film turc *Gelecek Uzun Surer* (Le Temps dure longtemps), réalisé en 2011 par Öscan Alper, aurait été, parmi les films en compétition, un des mieux placés pour intégrer la programmation sur les tourments de l'histoire. Öscan Alper est né à Artvin, au fin fond du Nord-Est turc, à proximité de la frontière géorgienne, à moins de 150 km de l'Arménie, 130 km de Kars localisée en pays kurde ; une géographie chargée de grandes douleurs.

Le parti pris d'un cadre d'une grande beauté qui jalonne ce film (par trop esthétisant peut-être pour certains) contraste à la première image, avec la violence crue qui introduit cette œuvre métaphoriquement. Ces deux éléments, « violence » et « beauté », s'imbriquent et s'amplifient l'un l'autre. Mais ne gâchons pas le plaisir des futurs spectateurs.

Öscan Alper, tel qu'il l'exprime lui-même, veut poser le problème du regard des Turcs face à leur histoire, le refus de mémoire, comment les deuils pourront-ils se faire dans une guerre civile qui ne se nomme pas.

Le film s'articule autour de trois personnages : d'abord Lui, un homme dont on devinera qu'il a fait un choix pour une « Cause », entraînant le renoncement à ce qui devait être une belle histoire d'amour. Puis, Elle, Sumru, en quête d'histoire, mais surtout en quête de cet homme qu'elle a dû laisser partir. Et cet autre homme, Ahmet, qui endosse le rôle de passeur en quelque sorte.

Sumru est le personnage autour duquel tournera la caméra. Sous le prétexte d'étude, elle part à la collecte d'élégies anatoliennes, tradition de chants porteurs d'histoires douloureuses, de deuil, que les femmes perpétuent à travers le pays. Elle ira jusqu'à Diyarbakir en pays kurde, où la « Cause » emportait l'être aimé.



De fait, elle saisira, en plus de ces chants/récits de tragédies, des ambiances de rue qui semblent là comme un espace épargné, à la poursuite d'une mélodie lointaine et des courses sur les terrasses et les toits de la ville pour capter l'appel du muezzin.

De manière « plus clandestine », Ahmet, le passeur, interroge lui aussi l'histoire, accumulant les témoignages en vidéo, images frontales où se contentent les atrocités vues et vécues des assassinats politiques.

Le combat pour la mémoire est présent au travers de la comptabilité des morts liés à cette guerre sans nom faite au peuple kurde. L'histoire égrainée des victimes en photos rassemblées sur un panneau mémorial, rappelle les lieux de tortures et d'extermination au Cambodge (images de Rithy Panh dans son film *S21*).

Une autre réminiscence d'un passé révolu mais encore pesant est l'unique église arménienne, demi-ruine en quête de restauration, que le gardien esseulé est heureux de faire visiter.

Ahmet sera aussi le passeur pour Elle en l'emmenant dans sa voiture, au bout de son chemin, toujours plus à l'Est, la rapprochant de son but discrètement avoué, celui de retrouver la trace de cet amour que la Cause a emporté.

Öscan Alper manie la mise en abîme à la manière de Théo Angelopoulos. Il lui offre d'ailleurs un clin d'œil dans l'écran de télévision que traverse le buste de Lénine ligoté sur cette péniche remontant le Danube. Il s'agit du

Regard d'Ulysse, dans lequel Angelopoulos traite aussi des brûlures de l'histoire. Le personnage que joue Harvey Keitel, à la recherche des premières images filmées dans les Balkans, traverse les nouvelles frontières de cette région elle aussi déchirée.

De plus, Öscan Alper partage avec ce maître grec, le goût des paysages dessinés magnifiquement dans le cadre. Angelopoulos y met-il peut-être un peu plus d'insolite.

Autre douleur, autre violence, autre registre ; le lieu de l'histoire et ces frontières unissent le film d'Öscan Alper de celui du cinéaste iranien Bahman Ghobadi *Les Tortues volent aussi* (Lakposhtha paevez mikonand).

Le film de Ghobadi baigne dans un autre rythme qui n'est plus la « lancinance » de la mémoire, hormis le flashback éclair sur l'histoire que porte ces trois enfants kurdes d'Halabja, petite ville de la frontière côté Irak.

L'espace est délimité à un village de montagne au Nord de l'Irak sur la frontière iranienne. La zone est occupée aussi par un camp de réfugiés dont la survie dépend de l'activité très orchestrée par les enfants, l'un deux en chef lumineux.



La distribution du film est servie à 90% par les enfants dont la condition leur a dévoré l'enfance. Leur insouciance laisse place à un mélange paradoxal d'inconscience et de réalisme adulte. Leur occupation lucrative est le déminage de ces terres arrosées de mines antipersonnel, de récupérations par camions entiers de cylindres métalliques que constituent des obus usagés, mais aussi de la négociation et installation de paraboles pour la réception satellite. Ces enfants semblent maîtriser l'importance de l'information au même titre que leurs aînés qui attendent l'intervention

américaine contre le régime de Saddam Hussein.

Dès les premières minutes de projection, ceux qui ont eu le plaisir de voir *Les chants du pays de ma mère*, au programme du FICA quelques années auparavant, ont reconnu la patte du réalisateur.

Une certaine truculence des images au milieu d'un chaos très organisé, d'un réalisme qui flirte avec onirisme et surréalisme ; ingrédients pouvant évoquer le cinéma d'Emir Kusturica.

Bahman Ghobadi, né à Baneh au Kurdistan iranien, formé à l'école de Téhéran, a travaillé avec Abbas Kiarostami qu'il admire et respecte, le considère comme un grand maître du cinéma iranien, mais revendique pour son compte un cinéma très différent. C'est le moins qu'on puisse dire.

Cependant un climat délétère semble régner entre les deux cinéastes, qui posent la question de l'engagement des artistes et intellectuels face au régime iranien (voir :

<http://www.iranian.com/main/blog/azadeh-azad/ghobadis-open-letter-kiarostami-french>).

Bahman Ghobadi est actuellement exilé et donc empêché de réaliser en Iran, au même titre que Jafar Panahi, qui lui, est assigné à résidence.

Bahman Ghobadi dédie ce film aux enfants victimes de la politique des dictateurs.

Filmographie :

Öscan Alper

- *Sonbahar* Automne 2008
- *Kars Öyküleri* Histoire de Kars 2010
- *Gelecek Uzun Surer* Le temps dure longtemps 2011

Bahman Ghobadi

- *Vivre dans le brouillard* 1998
- *Un temps pour l'ivresse des chevaux* 2000 (Caméra d'or à Cannes)
- *Les chants du pays de ma mère* 2003
- *Les tortues volent aussi* 2005
- *Demi-lune* 2006
- *Les chats persans* 2009

Les photos : <http://www.laterna-magica.fr/blog/?p=14787>

Images extraites des films. Tous droits réservés.

Mam Baldar (dont le nom signifie « l'oncle ailé ») est un vieux postier qui sillonne les routes d'un Kurdistan ravagé par les massacres et les destructions, au volant de sa camionnette dont l'avant est décoré d'un cheval ailé. Il apporte aux habitants démunis des villages isolés divers outils et objets qu'il a pu trouver, et diffuse depuis un haut-parleur juché sur son véhicule des informations sur la communauté traquée, et des messages personnels qu'il a enregistrés avec son magnétophone.

Un jour, un commandant des partisans, éloigné de chez lui, lui demande de se rendre à son village où sa femme est sur le point d'accoucher, d'enregistrer les premiers cris de l'enfant, et de lui rapporter la cassette. Mam Baldar reprend donc la route à la recherche de cette famille.

Le film commence par un carton évoquant les morts du génocide kurde par les troupes de Saddam Hussein. Le thème est donc tout de suite annoncé, pourtant dès les premiers plans le spectateur comprend que l'on va s'adresser à lui dans un langage cinématographique inhabituel, extrêmement composé, riche, pointu, tout-à-fait nouveau et fascinant.

On pensait qu'au cinéma tout avait été fait. Il faut croire que non, le style de Shahram Alidi étant parfaitement inédit. Il compose chaque plan comme un grand maître composerait une toile, et dans ses cadres très inventifs chaque élément a du sens et chaque place est parfaitement choisie. Le montage ainsi obtenu est si puissant, que le spectateur est plongé dans une observation hypnotique, qui lui permet de percevoir le sujet traité de l'intérieur et non de l'extérieur comme ce serait le cas devant des images montrant simplement les faits.

Par exemple, nous assistons à une fête de mariage, et quelques scènes plus tard nous parcourons les vestiges de cette fête manifestement interrompue par une intervention militaire. En ne montrant pas la brutalité des massacres, Alidi nous fait voir finalement ce que le génocide a de plus tragique : la perte, le gâchis, la destruction des projets et des perspectives d'avenir, le vide, le néant. Le spectateur est alors lui aussi plongé dans le néant, et dans la terreur de ce qu'il n'a pas vu et ne sait comment imaginer.

Mais le montage ne concerne pas uniquement l'image, il concerne également le son. D'ailleurs, comme le dit le titre, l'autre thème du film est la parole. La parole interdite. La parole que l'oiseau messenger transporte dans le vent, ce vent que l'on entend tout au long du film et que l'on ne voit presque pas, mais qui est révélé par le messenger lorsqu'il accroche des rubans à une branche et que ces rubans se mettent à flotter.

Il y a aussi ces femmes en noir qui se tiennent dans un champ où sont alignées des tombes à perte de vue. Les silhouettes des femmes ressemblent à celles des monticules, elles regardent l'objectif sans bouger, la musique en revanche est très agitée, et dans l'intervalle ainsi créé, bien qu'aucun mot n'ait été prononcé, beaucoup de choses sont dites. Les voix qu'au contraire on entend mais on ne voit pas, ce sont celles diffusées par la radio. Radio interdite car elle diffuse des messages et des informations permettant à chacun de ne pas se sentir isolé et de garder la conscience de son peuple.

Ainsi, les soldats de Saddam Hussein traquent les habitants dont les radios sont réglées sur les fréquences illicites, et les postes de radio saisis sont pendus à un arbre, allumés. On les entend alors diffuser dans toutes les langues du monde, ce qui donne l'impression qu'ils sont vivants et que le fait de les pendre constitue un acte de torture. Mais l'autre impression est que ces radios sont les fruits de l'arbre, que si on les tue, l'arbre en produira d'autres, qu'elles ne sont pas des entités séparées mais bien des éléments d'un tout beaucoup plus puissant, comme c'est le cas pour les Kurdes.

L'image est tellement belle et la réalisation tellement aboutie que l'on a du mal à imaginer que ce film a été tourné dans des conditions difficiles : des difficultés pour obtenir des autorisations car il n'y a pas vraiment de système administratif au Kurdistan, des difficultés techniques car il n'y a pas de laboratoire pour traiter les rushes, ou des difficultés artistiques car l'inexistence de réseau électrique empêche d'éclairer et donc de tourner des scènes en intérieur.

Par ailleurs, en dehors des deux comédiens qui jouent le messenger et sa femme, les autres acteurs du film ne sont pas des comédiens professionnels mais les simples habitants des villages où a eu lieu le tournage. Ce qu'ils jouent là, c'est donc ce qu'ils ont réellement vécu.

Dans un cinéma incroyablement maîtrisé pour un premier long métrage, Shahram Alidi réalise là un film qui est à la fois une prouesse technique, une performance artistique, et un discours puissant.



Image extraite du film. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

Terres et cendres (Khâkestar-o-khak) de Atiq RAHIMI (Afghanistan, 2004, 105 mn)

Par Cécile JEUNE

L'histoire se passe en Afghanistan, pendant la guerre contre l'Union soviétique (1979-1989).



Un paysage désertique, des dunes à pertes de vue, une route sur laquelle le vent balaye des nuages de sable, une rivière asséchée et un pont, avec un barrage où s'arrêtent Dastaguir et son petit-fils Yassin, pour y attendre le passage d'un camion. Dastaguir souhaite aller à la mine où travaille son fils Mourad pour lui annoncer la mort de sa femme, de sa mère et de son frère lors du bombardement de leur village. Le vieil homme est perdu dans ses pensées. Il est obsédé par cette nouvelle qu'il doit transmettre à son fils et en même temps il se demande comment est-ce possible que son fils ne soit pas au courant du bombardement de leur village et s'il était au courant, pourquoi n'est-il pas revenu pour voir s'il y a avait des survivants. Dastaguir est tiraillé entre son devoir de deuil et la difficulté de dire la mort. Il est également hanté par un cauchemar, l'image dénudée de sa fille disparue, image tellement opposée aux codes culturels en vigueur que Dastaguir ne retrouve au final un semblant de paix qu'en la rhabillant mentalement.

L'attente est longue, presque absurde. Rien ne bouge ou presque. Le camion n'arrive pas et quand il est là, ils le ratent. Chaque image se déroule au rythme lent des pas du vieil homme, à sa manière de déplier méticuleusement son balluchon rouge, de sortir sa tabatière, et.

Dastaguir n'a pas beaucoup de patience envers son petit-fils qui ne fait que crier et courir partout. On ne comprend que progressivement au cours du film, que Yassin est devenu sourd à cause des bombardements. « Grand-père, les

russes sont-ils venus prendre les voix de tout le monde ? Que font-ils de toutes ces voix ? Pourquoi les as-tu laissés prendre ta voix ? Sinon ils t'auraient tué ? Bibi n'a pas donné sa voix, et elle est morte... ». La scène où il explore un tank abandonné, cherchant désespérément les voix perdues à l'intérieur et criant qu'on lui « rende les voix et le bruit » est particulièrement émouvante et contraste avec le mutisme des autres personnages.

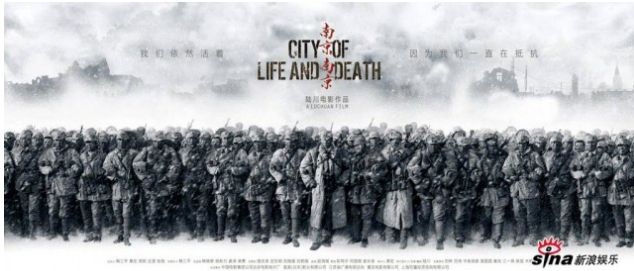


La puissance évocatrice des scènes d'attente et l'absence de contextualisation de l'histoire font ressortir la souffrance solitaire tant physique que morale des personnages et renforcent le sentiment d'impuissance face à l'absurdité de la guerre.

Terre et cendres, adaptation du livre du même nom écrit par le réalisateur (POL, 2000), est un film lumineux, magnifique et douloureux qui retranscrit par des images très contemplatives les blessures du peuple afghan.



Images extraites du film. Tous droits réservés.



Le XXème siècle a constitué un tournant tragique dans l'histoire de l'humanité, tour à tour niée (les camps de concentration), atomisée (la bombe atomique) et diminuée jusqu'à l'anéantissement (la torture). Les massacres et exactions opérés par l'armée impériale japonaise lors de la prise et de l'occupation de la ville de Nankin en Chine en 1937 font partie de ces désastres qui marquèrent la fin de la modernité.



Le récit qui a été fait de cette désillusion ultime de l'humain, désigné par Maurice Blanchot comme « l'écriture du désastre » *, a trouvé sa forme cinématographique avec des auteurs tels que Roberto Rossellini (*Allemagne année zéro*, 1948), Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1956 ; *Hiroshima mon amour*, 1958 ; *Muriel*, 1963), Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), ou le Cambodgien Rithy Panh, dont l'œuvre relate la barbarie des Khmers rouges. Autant de films – fictions et documentaires confondus – dont la force réside dans la subjectivité des regards et dans l'originalité des écritures. Des films qui questionnent, en dernière instance, l'aptitude même du cinéma à représenter l'ineffable, l'incompréhensible, le vide de sens.

Qu'en est-il du film de Lu Chuan ?



Force est de reconnaître au cinéaste le travail de documentation d'après archives, et l'effort de réalisme dans la représentation des événements. Le résultat est un film de guerre aux décors, aux reconstitutions et aux scènes de foule grandioses, et à la photographie volontairement anxiogène, avec caméra à l'épaule du début à la fin. Mais la tendance excessive du cinéaste à vouloir tout rendre visible, notamment dans la mise en scène des combats, des meurtres, des viols et de la cruauté sadique des soldats envers les civils, ampute fatalement le film dans sa capacité à accorder à l'imaginaire du spectateur toute sa liberté. Avec des moyens de production considérables, le film en est ainsi tristement réduit à une fonction d'illustration, à un rôle de preuve anti-négationniste, et se révèle être, in fine, une commande mémorielle à la violence faussement provocatrice et au propos tièdement humaniste.



*Cf. l'article de Serge Daney, « Resnais et l'« écriture du désastre » » dans *Ciné-Journal*, vol.I, pp.27-30.

Images extraites du film. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

Tonnerres Lointains (Asani Sanket) de Satyajit RAY (Inde, 1973, 101 mn)

Par Chandrasekhar CHATTERJEE

L'holocauste oublié du Bengale

J'aimerais commencer cet article avec une question concernant l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale : avez-vous entendu parler d'un génocide survenu au Bengale en 1943-44 ? Oui, oui, vous avez bien lu. Je parle d'un épisode grave et peu connu en Occident qui s'est effectivement passé au Bengale, en Inde sous emprise britannique. Peut-être me reprocheriez-vous le qualificatif lourd que j'ai employé ici, mais comment faire autrement, alors qu'environ trois millions de personnes sont morts à cause de la pénurie de riz, nourriture de base dans cette région extraordinairement fertile du monde, alors que la récolte y était parfaite cette année-là ? C'est précisément cette famine qui est le sujet principal du film *Asani Sanket* (Tonnerres Lointains, 1973) de Satyajit Ray : la seule fiction bengali projetée cette année et justement sélectionnée dans le cadre de la thématique « Les Brûlures de l'histoire » du 18ème FICA.



Très fidèle au roman bengali de Bibhutibhusan Banerjee (1894–1950), Satyajit Ray nous a présenté ce drame historique à travers le regard d'un couple de jeunes brahmanes qui s'installe dans un cadre bucolique du Bengale. Si l'épouse Ananga prend plaisir à goûter à de longs bains dans l'étang au début du film, son mari Gangacharan, le seul brahmane éduqué du village est plein de projets. Il est instituteur et prêtre du village. Il officie aux célébrations religieuses et donne également des consultations médicales percevant ainsi au passage de larges rétributions en nature, souvent du riz. Tout pourrait aller pour le mieux mais, assez rapidement, des tonnerres lointains commencent à se faire entendre lorsque nous voyons une escadrille d'avions traverser le ciel, faisant ainsi allusion à une guerre inconnue qui gronde au loin. Nous apprenons alors que les Japonais occupent désormais Singapour et seraient sur le point d'envahir une contrée

voisine (la Birmanie). En conséquence le prix du riz monte. Il devient de plus en plus difficile à trouver puisqu'il est réservé en priorité aux soldats en période de guerre et c'est donc le début de la famine. L'épicier du village, soupçonné de stocker du riz en cachette est attaqué et son magasin est pillé.



Issu d'une caste supérieure, le couple sera relativement protégé des conséquences physiques de la famine, mais il se trouvera en première ligne pour constater la déchéance morale qu'elle engendre. Nous assistons ainsi à l'ébranlement de l'ordre social. La famine s'attaque évidemment aux conventions qui fondent la société indienne : nous voyons une femme contrainte de se prostituer à un homme pervers contre un peu de riz. L'épouse du brahmane, quant à elle, doit se rendre dans les champs pour travailler rejetant ainsi un tabou social de caste. On voit également un brahmane braver les interdits sociaux, notamment lorsqu'il porte au bord du fleuve une vieille femme intouchable morte, gisant au milieu d'une route poussiéreuse, afin d'effectuer les derniers rites funéraires avant de procéder, de ses propres mains, à sa crémation (pratique strictement réservée à la population soi-disant « impure »). Au cours du film, Gangacharan (le seul brahmane du village en question) prend honteusement conscience que la vie relativement aisée qu'il mène est au détriment des paysans démunis qui n'ont pas même de quoi se nourrir.

Le film se termine quand même sur une note d'espoir puisque nous apprenons qu'Ananga est enceinte, malgré le fait que les villageois affamés se mettent à déambuler piteusement à la recherche de nourriture, et nous voyons

défiler les mots suivants sur l'écran : « Plus de cinq millions sont morts de faim et des épidémies au Bengale, lors de la famine de 1943 causée par l'homme. »



La grande famine du Bengale de 1943 est effectivement un événement qui a été négligé par les historiens. Lors de la Seconde Guerre mondiale, les Anglais ont cyniquement ignoré et même facilité la mort de faim de ces quelques millions de personnes dans les régions rurales du Bengale - même si ce nombre fait toujours polémique puisque selon certaines sources, il y en aurait eu six millions. Alors qu'au même moment, l'Inde soutenait significativement l'armée britannique avec plus de trois millions de soldats indigènes. D'ailleurs selon différents historiens, à cette période-là, Winston Churchill exportait de la nourriture de l'Inde dont les habitants avaient pourtant désespérément besoin. Il aurait même empêché l'intervention d'autres pays, prêts à envoyer de l'aide alimentaire à l'Inde.

Asani Sanket dépeint donc à la fois cette horreur infligée aux habitants ruraux du Bengale pendant la Seconde Guerre mondiale ainsi que le regard critique de Gangacharan sur les rigidités de la société indienne, avec ses restrictions et ses privilèges de caste comme sur les sacrifices faits par les moins fortunés pour lui.



Récompensé par l'Ours d'or au festival de Berlin en 1973 entre autres, *Asani Sanket* est un film classique de Satyajit Ray, dans lequel le célèbre réalisateur nous fait ressentir la pression qui augmente au travers des montées de violences causées par la faim. Le désespoir pousse chacun dans ses derniers retranchements et S. Ray, tout comme le jeune couple de brahmanes, ne peut que constater les dégâts sur cette population laissée à son sort. La nature omniprésente, exposée en revanche comme verdoyante et luxuriante, rend cette tragédie humaine d'autant plus absurde. En outre, comme un certain nombre d'héroïnes de S. Ray, Ananga reste, dans le film, le centre de la moralité et de la pureté éthique. Elle a une longueur d'avance sur son mari puisque c'est elle qui s'adapte promptement au monde qui change autour d'elle. Ainsi par le biais de ces personnages, le réalisateur bengali évoque l'espoir en démontrant la résistance de l'esprit humain, capable de prévaloir sur ces circonstances démesurément rudes.

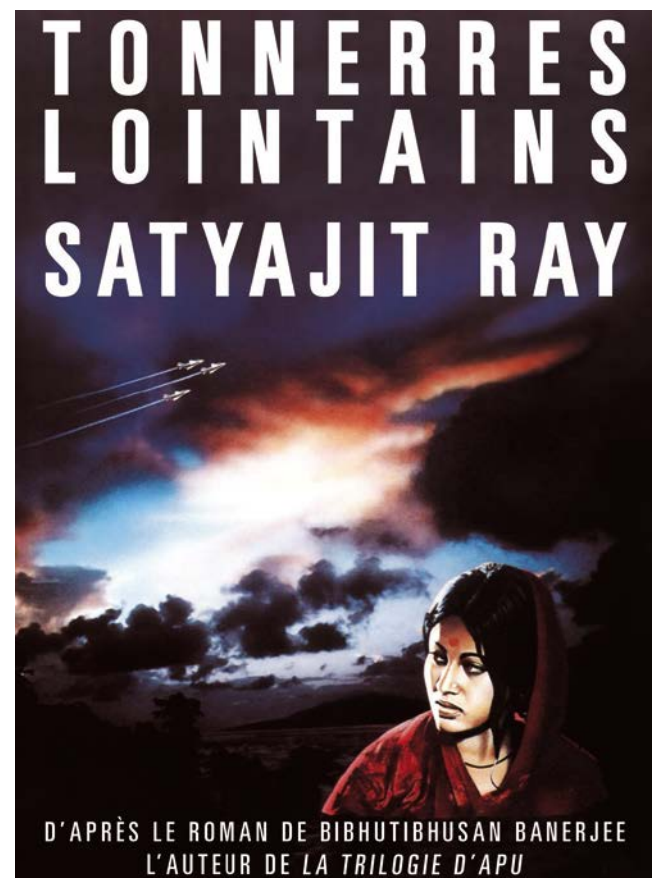


Photo de Satyajit Ray et images extraites du film. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

Iran, l'utopie en marche, court métrage de Jocelyne SAAB (Iran / Liban, 1980, 52 mn)

Par Bamchade POURVALI



Iran, l'utopie en marche de Jocelyne Saab est un documentaire sur l'Iran réalisé en 1980 et resté à ce jour inédit. Le film montre une période charnière de l'histoire iranienne, un an après la chute du Shah (1979) et un an avant que n'éclate la guerre Iran-Irak (1980-1988). La cinéaste suit la campagne législative et montre la mise en place du nouveau régime avec les espoirs et les craintes qu'il suscite. Le commentaire qui accompagne les images est juste et précis, parvenant à traduire au mieux la réalité de l'époque. Rarement un documentaire aura su aussi bien parler de l'Iran à l'attention

d'un public étranger. Par son sens du détail, le film pourrait être rapproché des premiers courts métrages de Chris Marker consacré à la Chine, l'URSS ou Cuba. Même s'il est précisé à juste titre que la révolution iranienne se distingue de toutes les autres en se dégageant pour la première fois de l'influence occidentale.

Le film fut spécialement restauré par le festival de Vesoul. Ces images qui datent de plus de 30 ans résonnent aujourd'hui d'une manière surprenante avec deux réalités, soit d'une part le printemps arabe (un an après la chute des régimes autoritaires de Tunisie, de Libye et d'Égypte) et d'autre part le mouvement iranien de 2009 à l'origine de ce même printemps arabe et qui, trente ans après la révolution de 1979 a su réhabiliter l'idée d'utopie et de liberté. *Iran, l'utopie en marche* est donc un film d'une actualité paradoxale à l'image de sa redécouverte, amenant à porter un autre regard sur ce moment historique de cette partie du monde.

Photo de Jocelyne Saab. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

West Beyrouth, à l'abri des enfants de Ziad DOUEIRI (Liban, 1998, 105 mn)

Par Némésis SROUR



Inscrit dans la thématique « Les brûlures de l'histoire », le film traite de la guerre de 1975 au Liban. On pouvait s'attendre à un film dur, éprouvant, comme tout film de guerre, avec son lot d'images larmoyantes et de misère stéréotypée. C'est en fait un film d'une grande justesse qui, en suivant les combats à travers la vie d'une famille de Beyrouth, laisse la place à la joie de vivre et l'humour au cœur du désastre, dans une écriture filmique pleine de finesse sur

le vécu quotidien de la guerre dans la société civile.

Qui pourrait se douter, aux premières images du film, que le pire va arriver ? Nous sommes dans une cour d'école, des enfants chantent l'hymne national français, quand soudain, ils sont interrompus par le fauteur de trouble de service, qui s'empare du microphone pour couvrir de sa voix celle des autres élèves, en entonnant l'hymne national libanais, comme une revendication d'unité nationale ; comme une volonté de se réapproprier son identité, contre « la mission civilisatrice » française, dont la professeure française se fait le chantre. Pourtant, le danger ne viendra pas d'une rébellion nationale contre l'ancien colon, d'une guerre de libération intellectuelle, la guerre va se nourrir des dissensions internes d'un pays déjà fragilisé par les crises de 1958 et de 1964.

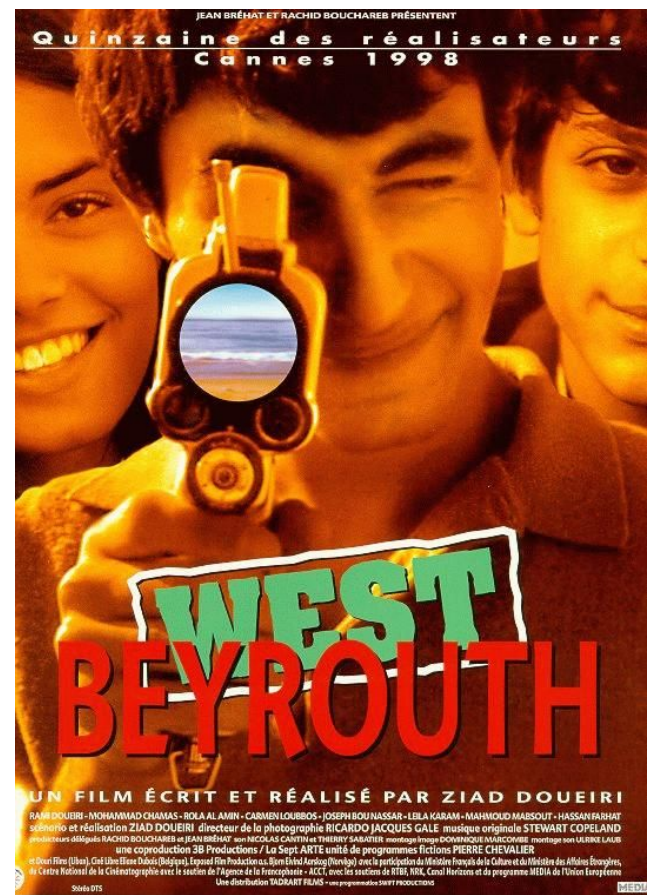


Le 13 avril 1975, une guerre civile qui va durer près de quinze ans, éclate au Liban. Si les livres d'histoire nous expliquent l'événement déclencheur : « Après l'assassinat d'un garde du corps du phalangiste Pierre Gemayel, les milices de ce dernier provoquent l'incident d'Aï Remmaneh : 27 Palestiniens sont massacrés dans un bus », pour les Libanais d'alors, la dégradation de la situation est incompréhensible. Du jour au lendemain, Beyrouth est divisée entre Est et Ouest, entre le Beyrouth des chrétiens, et celui des musulmans. Une situation qui arrange bien le jeune Tarek, ravi d'être délivré des griffes de Mme Vieillard, sa professeure française. Toutefois, au fil des jours, l'enfermement entre les décombres d'un espace dans lequel, il y a quelques temps encore l'on circulait librement est incompréhensible, absurde, inacceptable pour le protagoniste principal du film, qui continue à vouloir pratiquer librement sa ville. Dans une lutte contre cette Histoire qui s'impose à lui, il cherche à tout prix à faire développer la pellicule d'un film tourné avec son ami Omar, chez « Papa-Cobra », dont le magasin est situé dans Beyrouth Est, inaccessible. En chemin, il découvre la maison de passe de Oum Walid, que les deux jeunes garçons avaient fini par considérer comme une légende urbaine, seul lieu d'espoir pour le jeune garçon, seul lieu où la guerre ne doit pas exister, mais un lieu qui lui est fermement refusé.



Le conflit qui assaille le pays amène également un conflit intérieur, matérialisé par le couple des parents, entre la mère qui veut partir, et le père qui veut rester pour son pays. Quelle humiliation préférer : celle à laquelle les Libanais doivent faire face en tant que réfugiés politiques, qualifiés de « chiens galeux de l'Orient » ou celle qu'ils vivent au quotidien dans leur propre pays ? La première est insupportable au père, la seconde, à la mère.

Un seul impératif : toujours continuer à vivre normalement. La vie continue, au rythme des hurlements de la voisine qui insulte tous les matins le chant matinal du coq du voisin kurde du dessous, des jeux entre le père et le fils, des falafels que May et Tarek vont manger chez Ammo, l'oncle du jeune garçon et des tentatives de la voisine pour détourner son mari de la télévision en lui sortant le grand jeu – des actes et des gestes qui reprennent ceux qui existaient déjà avant la guerre, comme pour effacer l'horreur du bruit des bombes et des fusillades à l'extérieur. La vie semble suivre son cours. Mais son essence en est profondément altérée et la guerre fera perdre prématurément ce que rien ne pourra remplacer. La vie d'un être cher.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

Inconnu, présumé Français, documentaire de Philippe ROSTAN (France, 2009, 56 mn)

Par Grégory KOURILSKY

Il est de ces sujets qu'on s'étonne de ne pas voir traiter plus souvent – soit qu'ils demeurent tabous, soit qu'on n'y pense tout simplement pas. *Inconnu, présumé Français* est de ceux-là. Le documentaire de Philippe Rostan questionne le destin de ces milliers d'individus nés de la colonisation, en particulier des enfants issus d'une mère vietnamienne et d'un père demeuré inconnu – inconnu mais « présumé Français ». La période coloniale reste malgré tout sensible, parce que complexe et se déroband sans cesse à tout jugement de valeur définitif – cela est peut-être encore plus vrai pour l'Indochine. La domination masculine, si on aime la dénoncer, reste malgré tout une vérité gênante, surtout quand elle touche les fondements de notre histoire. Or ces Eurasiens sont bien le témoignage de cette double domination : celle du colonial sur le colonisé ; celle de l'homme blanc sur la femme indigène.



La colonisation fut au départ, et ce malgré de très rares exceptions, pour l'essentiel une affaire d'hommes. Ces militaires et ces administrateurs envoyés au Tonkin, en Cochinchine, au Cambodge, au Laos, étaient pour la plupart célibataires, et l'administration voyait d'un œil bienveillant les aventures amoureuses que ceux-ci vivaient avec les femmes indigènes. Des enfants qui naissaient de telles unions, la plupart du temps non reconnus par leur père, parfois abandonné par leur mère, on s'en inquiéta fort peu ; jusqu'à ce que la Fédération des Œuvres de l'Enfance française d'Indochine (FOEFI) voit le jour et les prenne en charge. Dans les années 1950, avec l'intensification des combats en Indochine, ces Eurasiens, rejetés à la fois par les milieux français et vietnamien, furent envoyés en France pour être placés dans des orphelinats spécialisés. Séparés de leur famille (y compris des frères et sœurs), ils se retrouvaient seuls dans ces établissements dont la raison d'être,

au-delà d'une vocation philanthropique qu'il serait malhonnête de leur nier, était d'en faire des petits Français. Du Vietnamien qu'il n'était pas tout à fait au Français qu'il lui fallait devenir, le petit métis devint au bout du compte quelque chose qui est un peu des deux, tout en n'étant tout à fait aucun. Naviguant entre deux cultures, deux langues, deux histoires, son existence est parcourue par ce qu'on peut appeler sans craindre le poncif une quête d'identité. Cinquante ans après leur arrivée en France, ces hommes et ces femmes dont le destin fut dès le départ tracé par la guerre parlent pour la première fois devant une caméra.

Point de misérabilisme ici. Ces orphelins, dans l'ensemble, ont bien grandi. Pupilles de la nation, ils ont reçu une éducation de qualité qui leur donna des armes pour se hisser au niveau des classes moyennes, voire pour certains, au-delà (l'un d'eux, devenu médecin et poète à ses heures, fait figure du bon notable de province). La fêlure, et elle est de taille, est ailleurs, et il faut le talent de Philippe Rostan pour la mettre au jour. Sans voyeurisme, mais sans fausse pudeur non plus, le réalisateur doit prendre bien des chemins de traverse pour faire ressortir ce que ces hommes et ces femmes avaient enfoui en eux depuis tant d'années, cette différence qu'ils ont dû masquer pour se fondre dans la masse, pour devenir Français. La plupart, ayant atteint aujourd'hui la cinquantaine, ne savent toujours pas pourquoi leur mère a fait ce choix de les abandonner (était-ce des difficultés financières, ou la honte d'avoir fauté avec un Français ?) ; beaucoup n'ont gardé qu'une image fugace de leur père, vite reparti vers d'autres horizons. Plus que des vies racontées dans leur chronologie, ce sont des anecdotes, des souvenirs subreptices qui illustrent leur enfance malmenée. Ainsi de cette petite fille (c'est la femme devenue adulte qui raconte) qui, lors d'une trop rare visite de son père à l'orphelinat, ne le reconnaît pas et le salue par un « bonjour monsieur », ce qui ne manque pas de faire fondre en larmes l'intéressé ; la même femme se remémore une chanson que lui chantait sa mère naguère, mais dont le souvenir est tellement déformé que les paroles ne sont plus qu'une glossolalie dont personne n'en comprend le sens ; ainsi de cet homme qui, vingt ans plus tard, retrouve sa sœur et découvre que, alors qu'il recevait une éducation française en pension pavillonnaire, celle-ci vivait dans l'enfer de la prostitution et

de l'exploitation sexuelle ; ainsi de ce métis africano-vietnamien qui voua une telle rancœur à son père qu'il refusa de le revoir pendant trente ans, avant de découvrir que celui-ci ne l'avait en fait jamais abandonné ; ainsi du poète qui s'y reprendra trois fois avant de pouvoir lire sans fondre en larmes les vers sans réponse dans lesquels il questionne sa mère qu'il ne revît jamais ; ainsi de cet homme qui se décide, un demi-siècle après son exil forcé, à consulter son dossier conservé aux Archives d'Aix-en-Provence, à la recherche de ses origines. À propos de son père, ne figure que la mention : « inconnu, présumé Français ».



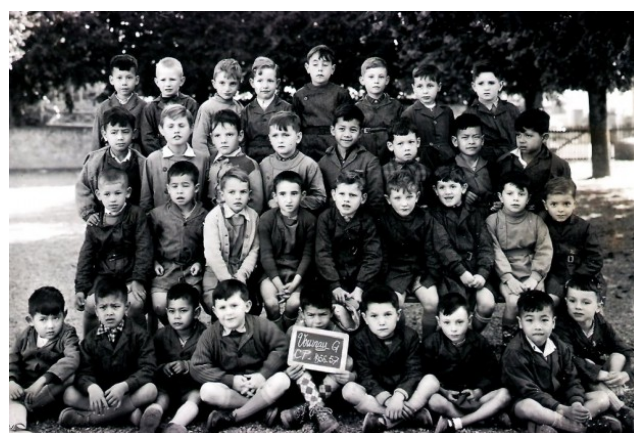
Certains regretteront peut-être l'absence dans le film d'éléments historiques qui pourraient apporter un éclairage sur le contexte de ces aventures humaines. Le fait, par exemple, que dans les premiers temps les autorités coloniales aient délibérément encouragé les relations mixtes, en toute conscience des questions de natalité que ces relations ne manqueraient pas de provoquer, est éclipsé. La Grande Histoire est généralement absente de ce film ainsi que la mise en lumière de ses rouages, qui permettrait sans doute d'expliquer certains phénomènes. Mais on peut aussi penser qu'il s'agit là d'un choix délibéré du réalisateur. De toute évidence, l'ambition de **Philippe Rostan** n'est pas de faire œuvre didactique. La caméra, et avec elle les yeux et les oreilles du spectateur, se place à l'intérieur de la vie des protagonistes. Plongée dans un flot de souvenirs enfouis et d'émotions incontrôlables, dans toute leur subjectivité, celle-ci vogue au diapason de ces destins traversés par les contingences. Ce processus est d'une efficacité redoutable car l'identification avec les personnages est totale, alors que, paradoxalement, on ressort de la projection sans savoir grand-chose d'eux. Il est certain qu'un procédé plus classique, plus narratif, en forme par exemple de « portraits » ponctués d'une mise en situation historique, aurait

sacrifié au factuel la puissance émotionnelle de ce film. La vérité dont nous parle *Inconnu présumé Français* n'est pas celle, prétendument objective, de l'Histoire. C'est celle du vécu subjectif de ces quelques personnes qui se demandent qui ils sont, comment ils en sont arrivés là et quelle prise ils ont eu sur leur propre vie. À travers leurs questionnements ce sont nos certitudes qui sont ébranlées. Nos souvenirs d'enfance sont-ils réels ? Qu'est-ce qu'un père ? Qu'est-ce qu'être Blanc, Jaune, Noir ? Qu'est-ce qu'être européen, asiatique ? Qui serais-je si ce destin singulier ne m'avait pas fait devenir ce que je suis ? L'identité qui m'a été attribuée reflète-t-elle une réalité ou n'est-elle qu'illusoire ?

Dans leurs incertitudes, ces personnes ont malgré tout trouvé un point d'ancrage. À défaut d'identité prédéfinie, ils s'en sont créé une, bien à eux. Ils la savent inventée, subjective, mais c'est la leur. Leur français approximatif ponctué d'un vietnamien atone qu'eux seuls comprennent, c'est leur pidgin ; la cuisine hybride qu'ils préparent est de leur cru ; leur histoire n'est ni celle du Vietnam, ni celle de la France, c'est la leur, celle des enfants de la FOEFI. Ni Jaunes ni Blancs, ils sont Eurasiens et c'est ce qui les rassemble, chaque semaine, chez l'un ou chez l'autre, pour ces repas au cours desquels ils ressassent, inlassablement, les mêmes souvenirs de pensionnat. Leur identité fabriquée sur mesure est finalement peut-être moins factice que la nôtre, nous qui n'avons connu en la matière que le prêt-à-porter.

L'un d'eux se souvient. Les jeunes amis eurasiens sont au comptoir d'un bistrot. Un groupe de jeunes Noirs entrent, aperçoivent celui parmi eux qui est Africano-vietnamien et l'invitent à se joindre à eux : « frère, viens avec nous ». Le métis ne comprend pas et répond : « Mais je ne suis pas Noir, je suis Jaune ! ».

L'identité n'est-elle pas celle que l'on se choisit ? Avec les moyens du bord ...



Images extraites du film. Tous droits réservés.

LES BRÛLURES DE L'HISTOIRE

Parvaz, l'envol de Réza, documentaire d'Ali BADRI (Iran / France, 2010, 52 mn)

Par Bamchade POURVALI



Depuis plus de 30 ans, **Réza** est l'un des grands noms du photojournalisme. On se souvient de l'exposition qui lui a été consacrée au Jardin du Luxembourg en 2003 ou de celle au Parc de la Villette en 2011. Ses portraits du général Massoud ou de Yasser Arafat ont fait le tour du monde ainsi que ses images d'enfants à Beyrouth, au Rwanda ou à Sarajevo. Si l'œuvre photographique est connue, le parcours de l'homme était sans doute moins familier jusqu'ici. C'est ce manque que comble le documentaire d'Ali Badri. Le cinéaste donne la parole au photographe afin qu'il expose lui-même sa trajectoire de l'Iran à l'Afghanistan en passant par Paris.

En effet, « L'envol » qui donne son titre au film est à la fois métaphorique et concret. Ce fut initialement le nom d'un journal fondé par le jeune **Réza** à 16 ans et immédiatement interdit par le pouvoir politique du Shah. Plus tard, à 22 ans, **Réza** est arrêté et emprisonné pour avoir exposé des photographies montrant la réalité du pays. Pendant 5 ans, il partagera sa cellule avec des artistes, écrivains et intellectuels iraniens. C'est là qu'il apprendra le français, grâce à un manuel de langue qui sera sa seule distraction. En sortant de prison, il devient architecte et semble délaisser la politique avant que la révolution de 1979 l'amène à renouer avec la photographie. Il réalise aussitôt des reportages sur la prise d'otages de l'ambassade américaine ou la révolte des Kurdes. Blessé au début de la guerre Iran-Irak, il est contraint de quitter l'Iran en 1981. C'est alors que commence pour lui une carrière de globe-trotter photographe qui porte un regard précis sur le

monde qui l'entoure : Afrique du Sud, Liban, Yougoslavie, tout en privilégiant une sphère culturelle proche de l'Iran : Azerbaïdjan, Turquie, Afghanistan. En 2001, il crée une ONG destinée au développement de la culture et des médias afghans baptisée Aina.

Ce qui frappe tout au long du film, c'est la capacité de **Réza** de raconter sa vie à travers ses photographies. Ce faisant, il rejoint une pratique ancienne de l'Iran, le « Pardédari » ou l'art de conter une histoire à travers des représentations peintes. On s'aperçoit alors que chaque image possède son histoire à l'intérieur d'un ensemble plus vaste croisant des destins et relançant des projets. Ainsi *Parvaz* est aujourd'hui le nom d'un journal afghan reprenant le titre que le jeune lycéen avait imaginé dans les années 1960. Le film se termine sur un portrait de famille montrant **Réza** au milieu de ses enfants comme un passage de témoin.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là : *Parvaz* a en effet été réalisé en 2009, 30 ans après la révolution iranienne alors que le pays connaissait d'importantes manifestations. De nombreuses images circulèrent sur l'internet, marquant l'affirmation d'une nouvelle génération et l'expression d'un nouvel envol. Contemporain de ces événements, le film n'en rend pas compte directement mais il en est le miroir lointain et une chambre d'échos profonde reliant le passé au présent.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

La fin de l'Ataman de Chaïken Aïmanov, fait partie d'une trilogie ayant pour thème la Révolution. Ce premier volet a permis de mettre en place une nouvelle esthétique de « film d'action et d'aventure » qui ne tarde pas à prendre le nom « d'Eastern » ou « Red Western ». Les codes hollywoodiens des « bons » contre les « méchants » sont ici repris et transposés. Les Rouges (les bons) se voient contraints et forcés de lutter contre le mal (les Blancs), afin de permettre à la société d'évoluer.



Nous sommes en 1921, au plus fort de la Guerre civile. Le général Kassym Tchadiarov (Rouge) se voit confier la délicate mission de liquider l'Ataman Doutov (Blanc). Le général Kassym, chef de la milice locale, nous est présenté comme un mari et un père aimant, un homme droit et juste, un homme d'honneur qui accepte sa mission avec retenue et résignation. S'il est certain d'être dans le bon camp, il n'est pas pour autant envahi par la haine de l'ennemi. Alors qu'il est forcé d'infiltrer la garde rapprochée de l'Ataman Doutov, le spectateur peut croire un instant, qu'il a fait le mauvais choix et qu'il est dans « l'autre camp ». Mais le doute ne s'installe pas longtemps, car on voit mal comment cet homme si beau, si fort, si noble, ait pu, dans le monde policé et manichéen du réalisateur, être de « l'autre côté ».

Deux mondes se font face dans le film, celui des hommes d'action et d'extérieur Kazakhs, et celui des officiers Russes restés au commissariat. Alors que Kassym est en mission, un traître essaie de le discréditer auprès de ses supérieurs. Un huit clos se met alors en place au commissariat, où l'on discute des grands thèmes de la vie politique, de loyauté, de modernité. Pendant que les officiers Russes fantasment les actions de notre héros et

parlementent, les Kazakhs agissent pour la victoire.

Les nombreuses scènes d'extérieur font du petit et robuste cheval de la région un personnage incontournable du film. Il n'a pas la grâce et l'élégance de son homologue de l'ouest, mais il est attachant et son trot saccadé rend les scènes de cavalcades haletantes, et ce particulièrement lors de la dernière chevauchée, celle qui ramène notre héros chez lui une fois sa mission accomplie. Les compagnons de route de Kassym n'ont qu'un seul objectif, protéger leur leader pour qu'il rentre sain et sauf. Un à un ils tombent, mais leur sacrifice n'est pas vain et notre héros peut retrouver sa bien-aimée. Eh oui, pour que le film soit complet, il ne pouvait se passer d'une histoire d'Amour. Mais ici pas d'histoire d'amour naissante, pas de rencontre entre deux jeunes amants fougueux que tout oppose. L'amour est un amour marital et paternel, et notre héros, citoyen modèle, préfère retrouver sa femme que de recevoir les honneurs, une fois sa mission terminée.

Si comme moi votre connaissance historique de l'Asie centrale sous l'URSS est lacunaire, pas de panique, car même si les tenants et les aboutissants du combat échappent quelque peu aux spectateurs non avertis, on se laisse sans mal envahir par cette soif de liberté et ce combat pour l'honneur mené dans les steppes d'Asie centrale. Entre les grandes chevauchées, les personnages charismatiques, les intrigues et rebondissements, *La fin de l'Ataman* tient en haleine le spectateur du début à la fin, c'est incontestablement un film à voir.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

REGARD SUR LE CINÉMA KAZAKH – 1938-2011

La jeune fille de soie (Kyz Zhibek), de Sultan-Akhmet KHODZHICOV (Kazakhstan, 1970, 135 mn)

Par Némésis SROUR



La Jeune Fille de soie (1970) est un parfait exemple de film de grande épopée kazakh, gorgé de couleurs et de chants traditionnels. On y retrouve tous les éléments typiques du genre : les chevaux et leurs courses à travers les plaines sauvages ; d'épiques séquences de bataille, notamment entre les deux jeunes gens qui se disputent les faveurs de la belle mais orgueilleuse princesse, mais aussi des séquences chantées, qui ne sont pas sans rappeler les films hindis populaires dont a pu être abreuvé le Kazakhstan.

Adaptation d'une légende populaire, ce film est en quelque sorte le Roméo et Juliette kazakh puisqu'il retrace l'histoire d'amour impossible et tragique entre deux jeunes gens issus de tribus différentes. Dans le Kazakhstan du XVI^{ème} siècle, les guerres féodales font rage et rendent impossible l'unité du pays. Malgré la volonté du jeune héros, Tolegen, qui ne rêve que de paix et d'unité, condamnant la

guerre, la désunion et tous ses maux dans un grand discours lyrique, il est en réalité envoyé par son père pour attaquer le Roi de cette tribu. Ce que le spectateur ne découvre qu'après la nuit de noces entre Tolegen et la princesse Zhibek, fille du Roi auprès duquel il plaidait la paix. Seulement, cette union n'est pas sans conséquence : envoyé pour faire la guerre, notre jeune héros contracte une union amoureuse qui n'oblige qu'à la paix. De retour dans sa patrie pour annoncer cette grande nouvelle à son père, il tente de l'éloigner de sa folie meurtrière et de le ramener à la raison, en vain. L'on comprend alors que Tolegen court à sa perte, et que la belle et fière Zhibek, attendant impatiemment le retour de son époux, ne vivra assez que pour le voir mort. Ainsi, à cause des conflits qui déchirent ce pays aux terres sauvages, leur histoire d'amour qui commençait sous les doux auspices de la poésie et du chant, trouvera une fin tragique.

Entre lyrisme et magnificence, Sultan-Akhmet Khodzhikov nous livre là un merveilleux opus qui reçut plusieurs distinctions et prix aussi bien au Kazakhstan, que dans toute l'Union soviétique.

Images extraites du film. Tous droits réservés.





Un dentiste penché sur la bouche de son patient aperçoit le chiffre 20 tatoué sur la main de celui-ci. Cadre qui bouge, image édulcorée et musique

pseudo-angoissante, les cinq premières minutes du *Balcon* de Kalykbek Salykov nous évoquent plus un mauvais film d'horreur des années 80 à petit budget que le chef-d'œuvre vanté avant la projection. Mais soudainement, tout bascule. On se retrouve des dizaines d'années en arrière, dans les souvenirs du dentiste, redevenu le même impertinent et un peu paumé qu'il était alors, et qui – lorsqu'il ne traînait pas dans la rue à fumer des joints ou tabasser les garçons du clan adverse, s'invitait à déjeuner chez son voisin du n°20.

Ce flash-back en noir et blanc dans la jeunesse des protagonistes nous entraîne dans des histoires rocambolesques qui marqueront les personnages, au point que l'un d'eux se fera tatouer le nombre 20, point de départ de leurs aventures. Si le film porte ce titre, ce n'est bien évidemment pas un hasard. Car le balcon, c'est la passerelle entre l'intérieur et l'extérieur, l'appartement des parents, incarnant la morale, les valeurs, la sécurité, et le dehors où règnent la violence et la loi du plus fort. C'est grâce au balcon du n°20 que le héros et son ami s'enfuient, aussi bien de manière imagée – en rêvant sur le balcon une cigarette à la bouche – que physiquement – lorsque le père, las de leurs bêtises, les poursuit à travers l'appartement, et qu'ils sautent par la fenêtre pour retrouver leur monde, la rue.

La confrontation est au cœur du film et dicte les relations interpersonnelles. Elle s'exprime souvent à travers une

grande brutalité, et semble être le passage obligé vers une autre étape. L'âge adulte pourrait-on penser. La violence étant inhérente aux rapports humains, l'exagération avec laquelle elle est exprimée dans ce film serait donc l'expression d'une quête d'identité, d'un marquage de territoire, menant à la maturation et la libération.

Sauf que l'avenir vers lequel les jeunes du quartier courent n'a pas de contours définis et que le tout prend un aspect absurde. Le monde qui les entoure semble décousu, chancelant, et sans perspectives. Les repères s'effondrent, se renversent. Et si la violence est omniprésente et décuplée, elle n'est en définitive jamais grave, et semble plutôt être l'expression du mal-être de ces jeunes en quête de moyens de se confronter à une réalité qu'ils ne comprennent pas.

La souffrance, qui découle d'une perte de repères totale et de l'absurdité du monde, s'exprime à travers des scènes par moment totalement délirantes (ainsi, le musicien-magicien, dont les apparitions ponctuent le film, comme un rêve, lui donne un côté presque surréaliste) ou cocasses (comme le père allongé dans le canapé qui se plaît à regarder les images érotiques trouvées dans le cartable de son fils) et on assiste ainsi aux 400 coups d'une jeunesse désorientée et avide de changement.



Portrait de Kalykbek Salykov et
Image extraite du film : tous droits réservés.

HOMMAGE À KORE-EDA HIROKAZU

Hana (Hana Yori Mo Naho) de KORE-EDA Hirokazu (Japon, 1986, 110 mn)

Par Ambre PRESLES



Hana n'est pas parmi les films les plus connus du réalisateur japonais, et il est loin de faire l'unanimité. Certains en parlent même comme un écart de Kore-Eda Hirokazu. Ce sont pourtant deux heures de bonheur pendant lesquelles le réalisateur revisite totalement le genre du jidai-geki (film historique de samourais).

Partant d'un scénario classique de vengeance – un jeune samourai d'un quartier pauvre d'Edo qui veut tuer l'assassin de son père - le réalisateur semble prendre un immense plaisir à tordre les codes de ce genre qu'il maîtrise totalement.



De gauche à droite : Pascal Griolet, enseignant à l'Inalco, Bastian Meiresonne, consultant FICA, Kore-Heda Hirokazu

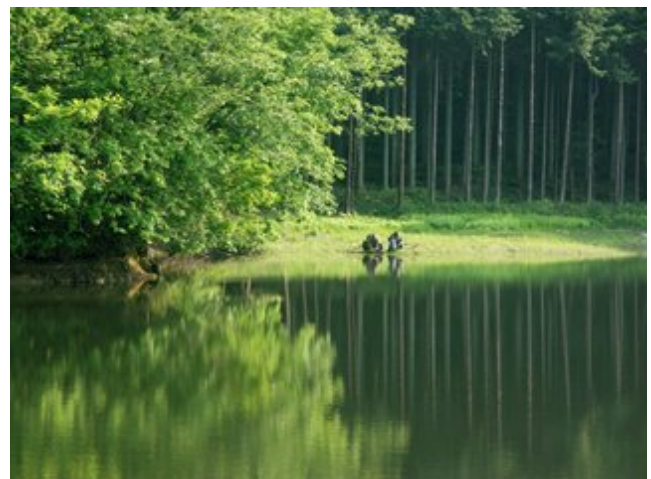
Il n'hésite pas à jouer la carte des blagues faciles, parfois salaces, mais les détourne souvent subtilement, rendant la scène cocasse et parfois franchement hilarante. Ainsi, la scène où l'oncle du héros - venu rendre visite à son neveu - se méprend, au cours d'une conversation, sur le sens du mot « pinceau ». Y trouvant une connotation phallique et croyant que son neveu utilise ce mot de manière

détournée, il s'imagine que celui-ci s'occupe de l'éducation sexuelle de tout le voisinage, alors que le jeune homme ne fait qu'apprendre à écrire à ses voisins analphabètes.



Le héros, par moments presque surjoué, pourrait donner au film un air de mélodrame un peu niais. Mais ce serait sans compter sur le talent du réalisateur, qui ne cède rien à la facilité, n'hésite pas à multiplier différentes formes de comique, et permet aux personnages stéréotypés de nous faire rire tant le scénario est bien ficelé.

Kore-Eda, jouant sans cesse avec les limites de la parodie sans jamais les dépasser, réussit avec une grande adresse à nous livrer, entre ses deux films les plus connus (« Nobody knows » 2004 et « Still walking » 2008) un film drôle, dans lequel il parvient à glisser ingénieusement les thèmes de la famille et de la disparition qui lui sont chers. Du plaisir et du rire donc, qui font de ce film une belle découverte.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

Le film de Kore-Eda Hirokazu frappe tout d'abord par l'originalité de son thème sous des apparences de grande normalité : c'est un film fantastique sans effets spéciaux. Il se déroule en huit-clos, dans un établissement japonais qui ressemble aux écoles de la république en France. Là, un institut reçoit des personnes qui viennent de mourir (surtout des vieux, quelques jeunes, des hommes et des femmes). On leur demande, lors d'entretiens individualisés, de déterminer le meilleur souvenir de leur existence. Une collection de vidéo VHS aide les indécis à revoir des passages de leur vie et décider d'une scène. La scène est ensuite reconstituée par l'équipe des travailleurs de cet institut, sous forme de petit court-métrage tourné sur place, non sans avoir consulté les intéressés pour des précisions de couleur, de taille, de lumière. Quand les souvenirs sont ainsi convenablement reconstitués, ils sont joués par des acteurs et filmés.

À la fin de la semaine, durée standard du séjour dans l'Institut, les morts en sursis sont conviés à assister à la projection des films réalisés pendant la semaine. A l'issue de la projection de « leur » film, chacun disparaîtra à jamais, entrant dans la mort définitive en ayant revécu par le cinéma le meilleur moment de leur vie. La scène où la lumière se rallume à l'issue de la projection est particulièrement frappante : cette salle où s'étaient rassemblés les morts en sursis qui nous étions familiers et dont nous avons peu à peu découvert l'existence via leurs meilleurs souvenirs, cette salle est désormais vide. La mort définitive a pu être prononcée, chacun ayant revu sa scène de vie favorite : un vol en avion reconstitué à l'aide d'une cabine d'avion de carton-pâte et de nuages de coton suspendus à un fil ; la danse d'une petite fille en robe rouge ; une discussion entre amoureux dans un restaurant.

Dans cette forme inédite de purgatoire, nul n'est jugé sur les bonnes ou les mauvaises actions effectuées au cours de son existence. Mais la capacité à déterminer ou non un souvenir comme étant le plus emblématique de son existence est le critère qui permet de rejoindre irrémédiablement le monde des morts. Or, certains défunts rechignent à livrer leur meilleur souvenir : soit ils n'y arrivent pas, soit ils s'y refusent. Les récalcitrants, pour qui aucun film n'aura été tourné, deviendront alors à leur tour des pensionnaires et employés de l'Institut, qui prendront en charge le prochain arrivage de morts le lundi suivant, et leur demanderont, à leur

tour, de choisir leur meilleur souvenir, pour dire adieu pour toujours au monde des vivants.

Outre la grande fantaisie de son propos, le film de Kore-Eda est profondément humain : le réalisateur a interrogé plusieurs centaines de pensionnaires de maisons de retraite et filmé les entretiens en leur demandant de décrire le meilleur souvenir de leur existence, scènes non jouées dont certaines sont insérées dans le film sous forme d'entretien avec les jeunes employés de l'institut en un jeu habile de champ contre-champ. Fiction par la mise en scène de l'Institut, documentaire par les interviews où les personnes se livrent sans fard, on ne sait parfois plus où est la réalité et où est l'invention, puisque certains des morts en sursis sont des acteurs – notamment les jeunes. Mais deux certitudes se dégagent de ce film : d'une part, Kore-Eda amène chaque spectateur à une introspection similaire : « quel est le meilleur souvenir de ma vie ? », se demande-t-on inmanquablement en sortant de la salle et en retrouvant le monde « réel ». D'autre part, le même spectateur, s'il est invité à réfléchir à son existence, prend aussi conscience de l'évidence que « l'autre est un 'je' », pour inverser la célèbre phrase de Rimbaud. Chaque personne que l'on croise est une somme de souvenirs, chaque vie humaine est somme toute semblable et unique à la fois, et chacune mérite respect et écoute. Cette fraîcheur, cette attention à l'individu, et la candeur du questionnement sont caractéristiques du cinéma de Kore-Eda, dont on sait qu'il aime particulièrement tourner avec des enfants (*Nobody Knows*, 2004, *I Wish* 2012), ce qui n'est pas le cas ici. Enfin, dans *After Life*, les humains terminent leur passage sur Terre par une projection de cinéma, condition nécessaire et suffisante pour partir sereinement vers la mort. Quel plus bel hommage au cinéma ?



Image extraite du film. Tous droits réservés.

HOMMAGE À KORE-EDA HIROKAZU

Nobody Knows (Daremo Shiranai) de KORE-EDA Hirokazu (Japon, 2004, 141 mn)

Par Elsa NADJM

Conte philosophique au cynisme poétique, *Nobody Knows*, est un film perturbant, dont le public se souviendra. Comme dans beaucoup de ses réalisations, Kore-eda décrit l'être humain, dans ce qu'il a de plus beau et de plus cruel. Et c'est certainement son style non spectaculaire, proche du documentaire qui interroge le spectateur, qui le confronte à une réalité crue et immorale.

Scène d'emménagement : une mère et son fils transportent des cartons et des valises pour s'installer dans un nouvel appartement. Ils se présentent aux voisins. Akira à l'air d'avoir hâte de commencer l'école. Sa mère précise que son mari, en déplacement à l'étranger, n'est pas souvent à la maison.

Les cartons sont déballés, les valises s'ouvrent. Trois autres enfants apparaissent comme par enchantement, ravis de pouvoir enfin mettre leur nez dehors. La pièce s'emplie des rires étouffés de la famille. C'est une nouvelle partie qui commence. La mère précise à nouveau les règles du jeu : ne pas sortir, ne pas faire de bruit, ne pas s'approcher trop près des fenêtres. Personne de doit savoir leur secret.

Une vie bien organisée, presque utopique, commence alors à huis clos. Akira ne va bien sûr pas aller à l'école. Seul autorisé à mettre le pied à l'extérieur, il fait les courses, prépare de bons repas pour ses frères et sœurs, aide les plus petits à faire leurs devoirs, pendant que sa cadette, Kyoshi fait des lessives, range la vaisselle. Leur mère rentre tard du travail, parfois ivre.



Elle les réveille souvent en pleine nuit pour pouvoir profiter d'eux et leur offrir des cadeaux, s'accommodant simplement du bonheur superficiel de ses enfants. Aucun père à l'horizon. On comprendra plus tard qu'il y en a plusieurs, tous autant désintéressés par leurs enfants.

L'ambiance est joviale, la famille s'amuse de ce petit jeu pendant un certain temps. Mais les absences de la mère vont se multiplier et être de plus en plus longues. Les enfants sont petit à petit abandonnés à eux-mêmes. Les plus grands comprennent que leur mère ne reviendra plus. Un lent retour à la vie commence alors. L'instinct de survie, les rêves, jusque-là interdits, refont surface. L'absurdité de la situation se manifeste lentement : un appartement délaissé, des enfants qui se libèrent du poids des responsabilités. Les confiseries remplacent les repas, et les dessins les factures. Ils sortent enfin courir dans les rues de Tokyo, sans que personne ne les remarque.



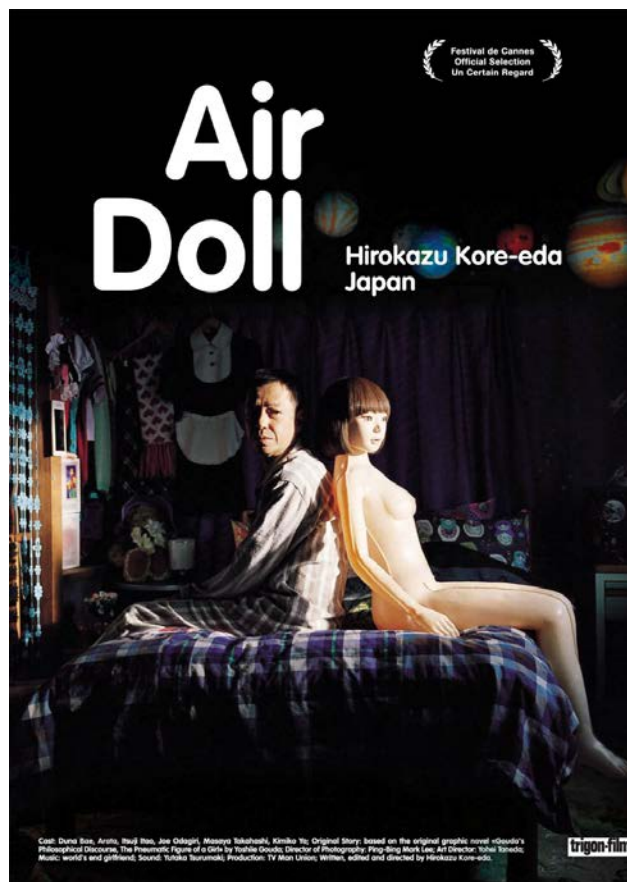
Dans la même veine que *Tomboy*, le film de Céline Sciamma (France, 2011, 84 mn), *Nobody Knows* plonge le spectateur dans le monde de l'enfance. La caméra se met à leur hauteur et filme leur regard. Mais contrairement à la jeune réalisatrice française, Kore-eda filme une spontanéité à mi-chemin entre réalité et fiction. C'est tout l'art documentaire, avec lequel le réalisateur a fait ses armes, qui s'applique ici. Le tournage du film s'est déroulé sur un an. Kore-eda a habitué les acteurs à la présence de la caméra, et leur a ensuite laissé une certaine liberté pendant le tournage. L'important pour lui était de saisir l'imprévisible et de pouvoir composer avec.

Le réalisme et la simplicité des images confrontent le spectateur à la cruauté latente du récit mais aucune leçon morale n'est donnée : ni au sujet de la puérité de la mère, ni vers l'irresponsabilité des multiples pères, ni vers l'aveuglement des voisins. Même nous, spectateurs ne sommes pas visés. La situation nous paraît presque normale, jusqu'à ce que la plus petite des quatre enfants chute maladroitement d'une chaise et meurt sans que ses frères et sœurs n'arrivent à la soigner. Son corps est remis dans la petite valise dans laquelle elle était arrivée. La vie continue ...

Images extraites du film. Tous droits réservés.

HOMMAGE À KORE-EDA HIROKAZU
Air Doll (Kûki Ningyô) de KORE-EDA Hirokazu (Japon, 2009, 119 mn)
Par Némésis SROUR

« *Je suis une poupée d'air, un ersatz pour résoudre le désir sexuel* »



Le film s'ouvre sur les images d'un quartier tranquille au Japon. Un homme prend son dîner tout en racontant sa journée à sa femme, qui nous apparaît de dos. Dans un mouvement lent, la caméra change de point de vue et nous découvre le visage de la femme : celui d'une poupée gonflable. L'apparente sérénité a tôt fait de se muer en un terrible sentiment de solitude et d'isolement.

L'étrange surgit au cœur même d'un monde quotidien qui a toutes les apparences de la banalité avec cet homme qui parle à un ersatz d'être humain, à une femme fantoche. En quelques minutes, le réalisateur parvient à nouer le drame de la société japonaise actuelle, à l'heure où ces poupées gonflables y connaissent un marché en pleine expansion. Plusieurs variantes existent, de la poupée sans tête à la poupée en pièces détachées démontable. Le possesseur doit en prendre soin, comme d'un enfant, en la lavant et l'habillant. Elle présente toutefois l'avantage d'être un semblant de femme à disposition, sans « prise de tête » ni prise de risques, pour des

hommes trop fatigués d'entretenir une relation humaine, où les sentiments amoureux peuvent trop facilement se muer en liens douloureux.

Mais, que se passerait-il si cette poupée prenait vie et aspirait à vivre selon ses propres désirs ? Le film bascule alors dans le fantastique, lorsque les yeux de la poupée quittent l'expression vide propre aux êtres sans âme, et que quelques gouttes de pluie confèrent à son corps les qualités d'une peau laiteuse et humaine. Dans une sorte de parcours initiatique, elle découvre ce qu'est la vie, la mort, le monde. Et en posant ces questions existentielles à la manière d'une enfant ingénue, elle s'interroge sur les raisons de sa création. Dans une rencontre avec son créateur, elle réalise qu'il y en a des milliers d'autres comme elle, et qu'elles n'existent pas pour elles-mêmes, mais pour les autres, pour les hommes.

« *Je suis une poupée d'air, un ersatz pour résoudre le désir sexuel* »

Dans ce film, où le fantastique se mêle dans un rapport étrangement profond au réel, le réalisateur, parvient, avec une économie de moyens et une pureté dramatique, à tisser poétiquement des questions de société, existentielles et universelles : la solitude, la femme-objet, l'être-machine. Ces trois thématiques posent finalement la question suivante : qu'est-ce qui différencie un être humain d'une machine ?

Rongés par la solitude qu'ils tentent de combler par différents moyens (la nourriture pour la fille boulimique du film, les cosmétiques rajeunissants pour cette autre qui a atrocement peur de vieillir, la poupée pour les hommes seuls), l'air est la seule chose qui parvient à remplir le monde de vie, à l'instar de l'homme qui, tombé amoureux de la poupée, la vide de son air, pour mieux la remplir de son propre souffle, dans une scène d'amour à l'érotisme freudien, où *eros* se mêle à *thanatos*. C'est l'air également qui donne vie à cette poupée, qui prend le risque « d'avoir un cœur », de souffrir, d'aller vers les autres et le monde, de vieillir... et de mourir. Finalement le film dessine en filigrane cette question : de l'être ou de l'ersatz, qui est le plus humain ?

Image extraite du film. Tous droits réservés.



Trần Anh Hùng au FICA de Vesoul 2012. DR eastasia.fr

Trần Anh Hùng, bonjour. Merci de nous accorder un petit entretien. Notre première question porte sur votre parcours. Ce qui vous a amené au cinéma. Qu'est-ce qui a été décisif dans votre choix ?

Trần Anh Hùng (TAH) : Je dirais que je n'ai jamais pensé à faire du cinéma. J'ai fait mes études en France normalement et je me suis retrouvé à étudier la philosophie à l'université. Durant ces premières années de philosophie, j'ai vu un film fait par un Vietnamien vivant en France, Lê Lâm et le film s'appelle *Poussière d'empire*. Quand le film est sorti, ça m'a donné le déclic en quelque sorte. Je me suis dit que si un Vietnamien pouvait faire ça en France, moi, j'aimerais le faire aussi. C'est comme ça que j'ai arrêté mes études de philosophie et que j'ai embêté mes amis pour qu'ils me donnent des cours de maths et de physique pour pouvoir passer le concours de l'École Nationale Louis Lumière, encore appelée l'École de Vaugirard, pour étudier le cinéma. J'étais dans la section des chefs opérateurs parce que je pensais qu'on ne pouvait pas apprendre à être réalisateur. Il suffisait de voir de bons films pour être réalisateur.

Comment s'est passée votre intégration dans le milieu des cinéastes ? Était-elle évidente, facile ou avec des difficultés ?

TAH : Je pense que je n'ai jamais été intégré au milieu du cinéma. D'abord parce qu'au lieu de faire de l'assistantat dans le milieu cinématographique j'ai préféré passer quatre années à vendre des livres au Musée d'Orsay pour gagner ma vie. J'ai fait un temps partiel : quatre jours par semaine, et il me restait trois jours pour écrire des scénarios. Parce que je voulais conserver la fraîcheur et la peur au ventre de me retrouver sur le premier plateau qui serait

mon premier plateau de film. C'était un choix tout à fait particulier.

Le choix d'un esprit indépendant, si on peut dire ...

TAH : Oui, et comme je suis aussi quelqu'un d'assez solitaire, je n'ai jamais voulu fréquenter le milieu du cinéma. Je ne vais à aucune projection d'équipe, je ne vais à aucune fête organisée autour du cinéma.

Vos sources d'inspiration c'est la culture asiatique (vietnamienne et japonaise). Vous pouvez nous en dire un peu plus ?

TAH : Disons que le choix de mes sujets s'impose naturellement. On n'a pas 36 mille idées en tête. Quand une idée apparaît et qu'elle se met à se développer naturellement dans ma tête, ça devient un sujet de film. Je n'ai pas une volonté très forte de traiter tel ou tel sujet, ou tel ou tel thème. C'est juste des choses très simples qui passent et que j'aimerais montrer. Et à partir de là je commence à construire l'histoire et aussi un thème qui sortirait de là. Voilà, on ne peut pas vraiment dire que j'ai une source d'inspiration particulière. Ça apparaît ou ça n'apparaît pas. Par exemple je n'ai jamais fait de films français parce qu'il n'y a rien qui s'imposait naturellement. Et là mon prochain film sera un film français. Parce que j'ai lu un livre qui m'a suggéré une forme cinématographique intéressante à faire. C'est comme ça que pour moi c'est naturel de faire un film français.

Vous avez une double culture, sans parler de la culture laotienne...

TAH : Oui aujourd'hui comme on vit dans un monde moderne, et comme je vis à Paris les cultures sont multiples. Les produits culturels de tous les pays sont accessibles. Voyez, on s'imprègne de tout ça. Je ne sais pas si on peut dire que j'ai une double culture. Probablement oui.

Votre premier long métrage L'odeur de la papaye verte a été bien accueilli par le public : qu'est-ce qui vous a amené à tourner ce film, à travailler sur ce thème ? La papaye verte c'est quelque chose qui fait penser à l'Asie... et plus précisément l'Asie du Sud-Est.

TAH : Je crois que j'avais envie de ressusciter les impressions de ma jeunesse. Ce sont la cuisine, ce qu'on mange et ce que j'ai pu lire dans les livres sur la servitude de la femme vietnamienne et donc je voulais faire un film qui parlerait de ça.

On va enchaîner sur les méthodes de travail. En tant que cinéaste vous avez une formation occidentale, et récemment vous avez tourné au Japon. Vous avez travaillé avec des acteurs japonais, et avec un producteur japonais. Est-ce qu'il y a une différence entre votre façon de travailler et celle de vos collègues japonais ?

TAH : Bien sûr il y a une différence dans les habitudes de travail. Je dirais que chaque réalisateur a sa propre méthode, déjà. Donc ce n'est pas une affaire de nationalité. C'est vraiment une affaire de savoir comment un réalisateur va mettre en place une structure, une méthode de travail qui permet d'obtenir ce qu'il souhaite pour son film. Chaque auteur a sa propre méthode. D'un film à l'autre, je change la façon de travailler déjà au stade de l'écriture du scénario. Je n'ai jamais écrit deux scénarios de la même manière. Il y a des scénarios que j'ai écrits de manière chronologique, et pour d'autres j'écris des scènes éclatées et ensuite je trouve des liens. Donc tout est possible selon la nature même du projet et la sensation que je cherche à communiquer aux spectateurs. Je change ma façon de travailler. Je dis toujours à mes collaborateurs de tout rejeter, d'oublier ce qu'on a fait pour le précédent film, pour démarrer une manière différente. Parce que ça c'est une chose importante. Et moi-même je ne cherche jamais à reprendre ce que j'ai fait avant. La plus grande qualité serait la capacité d'oublier ce qu'on a fait. Voilà, ça c'est vraiment important.

C'est une approche asiatique, bouddhiste même, du bouddhisme zen...

TAH : Je ne sais pas ...

On ne s'accroche pas aux expériences. On laisse l'esprit libre de s'adapter à la nouvelle situation...

TAH : Oui c'est ça. C'est quand même plus excitant de découvrir des choses dans une forme d'inquiétude et d'éveil en permanence plutôt que d'appliquer quelque chose dont on sait que ça fonctionne.

Dans le dernier film que vous avez tourné au Japon, il y a un thème très délicat : le suicide de jeunes.

TAH : Je connais peu de chose sur ce thème du suicide de jeunes. Pour faire le film je n'ai pas étudié parce que pour moi le cœur du film est ailleurs. Effectivement le phénomène du suicide au Japon est assez important. Il est d'autant plus important et impressionnant que la littérature s'en empare. Ce qui en fait un sujet

des Beaux-Arts. Je pense aussi que, si le suicide au Japon est tellement fascinant pour les artistes, c'est parce que probablement ce sont les suicides les plus mystérieux, les plus secrets. Les Japonais parlent peu. Quand ils décident de disparaître ils ne laissent aucune trace. Et ça c'est vraiment impressionnant. Ça fait le cœur de ce film dans la mesure où le suicide initial, celui de Kizuki provoque une incompréhension pour ceux qui survivent, parce qu'ils n'ont aucune possibilité de répondre à leur interrogation sur ce suicide, ce qui les hante sur tout le film.

Pouvez-vous nous parler de votre expérience sur le tournage du film, La Ballade de l'impossible ?

TAH : C'est une expérience très agréable parce que j'ai travaillé avec une équipe japonaise. Les Japonais sont des gens qui travaillent beaucoup et d'une très grande rigueur. Évidemment nous avons eu énormément de réunions, peut-être plus que sur tous mes autres films réunis. Parce que c'est la façon de travailler d'une équipe japonaise. On aime se concerter. Quand on fait une réunion sur le costume, tous les autres départements sont là. On a des réunions à 40 personnes et tout ce monde-là prend des notes du début jusqu'à la fin, reste silencieux, écoute ce qu'on dit. On note absolument tout. C'est ça la manière de travailler au Japon. Avec ma façon de travailler qui nécessite quelquefois des improvisations, au début ça a un peu perturbé l'équipe japonaise parce qu'il y a des choses dont on a discuté pendant des semaines, et qu'on a dit qu'on allait faire tel jour et ce jour-là j'ai décidé de ne pas faire ça, mais de faire tout à fait autre chose, c'est très choquant pour eux, il y a comme une sorte d'irrespect pour le travail. Mais très vite ils ont compris que j'ai besoin de ça pour pouvoir travailler comme on le sent. Un film ça évolue dans la tête, après une semaine de tournage le film qu'on avait dans la tête, la vision qu'on avait a changé. Et après trois semaines, c'est encore changé. Il faut à chaque instant s'adapter à ce qu'on a acquis après X semaines de tournage, etc. Ils ont fini par comprendre ça.

Finalement tout le monde était content...

TAH : Oui je pense qu'à la fin c'est une expérience qui était tout à fait vivifiante pour eux, une expérience tout à fait nouvelle. Pendant le tournage c'était un peu agaçant, mais après ils ont dit que ça a été une expérience très agréable pour eux.

Image : <http://eastasia.fr>. Tous droits réservés.

Remerciements

Remerciements à l'ensemble des participants de l'INALCO à cette 18^e édition du FICA et particulièrement à ceux qui ont contribué à la réalisation de cette brochure.

Un grand merci :

- aux organisateurs du festival, [Martine et Jean-Marc Théroouanne](#), et leurs consultants, notamment [Wafa Ghermani](#), [Eugénie Zvonkine](#)
- au président de l'INALCO,
- au conseil d'administration de l'INALCO,
- au directeur général des services,
- aux services administratifs,
- au service de la reprographie,
- à la direction de la communication,
- au pôle TICE.

Ainsi qu'à toutes les personnes qui nous ont accordé des entretiens :



[OH Sung-Tae](#), acteur coréen
de *Dance Town* de JEON Kyu-hwan



[Niki Karimi](#), réalisatrice
de *Final Whistle*, Prix
Inalco



[Kore-eda Hirokazu](#), réalisateur japonais



[Le jury INALCO 2012](#) lors de la clôture du FICA.



[Reza](#), photoreporter, sujet du film *Parvaz, l'envol de Reza* de Ali Badri.



19[°]
FESTIVAL INTERNATIONAL
DES *CINÉMAS D'ASIE* DE VESOUL
du 5 au 12 février 2013
