

19°  
FESTIVAL INTERNATIONAL  
DES *CINÉMAS D'ASIE* DE VESOUL

5 au 12 FÉVRIER 2013

BILAN INALCO



Prix INALCO : *Atambua 39° Celsius* de Riri Riza (Indonésie, 2012, 90 mn)

## Sommaire

Palmarès –Vesoul 2013	3
Le jury INALCO	4
Le mot du Président de l'INALCO	5

### COMPÉTITION : VISAGES DES CINÉMAS D'ASIE CONTEMPORAINS

PRIX INALCO 2013 - <i>Atambua 39° Celsius</i> de Riri RIZA (Indonésie)	6
COUP DE CŒUR INALCO 2013 - <i>Modest Reception</i> de Mani HAGHIGHI (Iran)	7
<i>All Apologies</i> d'Emily TANG (Chine)	8
<i>With You Without You</i> de Prasanna VITHANAGE (Sri Lanka)	9
<i>Nuit de silence</i> de Reis ÇELIK (Turquie)	10
<i>The Telegram</i> d'Iskandar USMANOV (Tadjikistan)	11
Entretien avec Iskandar USMANOV sur le cinéma tadjik	12

### ANALYSE

Le sous-titrage, parent pauvre du cinéma ?	15
--	----

### CENTENAIRE DU CINÉMA INDIEN

<i>Mr. &amp; Mrs. 55</i> de Guru DUTT (Inde)	17
--	----

### SUR LES ROUTES D'ASIE

<i>Voyageurs et magiciens</i> de Khyentse NORBU	18
<i>Querelles</i> de Morteza FARSHBAF	20
<i>Les Deux chevaux de Gengis Khan</i> de Byambasuren DAVAA	21

### REGARD SUR LE CINÉMA INDONÉSIE

Présentation de la rétrospective	22
<i>Opera Jawa</i> de Garin NUGROHO	23
<i>The Mirror Never Lies</i> de Kamila ANDINI	24
<i>Demi-Ucok</i> de Sammaria SIMANJUNTAK	25
L'Indonésie à travers son cinéma	26

### HOMMAGE À LESLIE CHEUNG

<i>Le syndicat du crime</i> de John WOO	27
---	----

### FRANCOPHONIE D'ASIE : L'ARMÉNIE

<i>Les Saisons et Notre siècle</i> d'Artavazd PELECHIAN	28
---	----

Remerciements	30
---------------	----

M. Garin Nugroho, CYCLO D'OR d'HONNEUR pour l'ensemble de son œuvre

CYCLO D'OR offert par le Conseil Régional de Franche-Comté remis par le Jury International présidé par M. Garin Nugroho, réalisateur indonésien et composé de M. Goutam Ghose, réalisateur indien, M. Sam Ho, programmateur (Hong Kong) et Baran Kosari, actrice (Iran) :

"JISEUL" de O MUEL (Corée) : l'histoire du massacre de 1948 sur une île de Corée nous renvoie aux nombreuses tueries de gens ordinaires dans un monde actuel d'intolérance. Le film montre un jeu de violence avec un talent unique dans tous les domaines de la réalisation.

"WITH YOU, WITHOUT YOU" by Prasanna Vithanage (Sri Lanka) : un portrait à la fois intense et poétique d'une vie conjugale traumatisante qui reflète les ravages des conflits ethniques et de la guerre civile.

Grand Prix du Jury international : "BWA KAW" de Jun Robles Lana (Philippines) pour le courage et la pertinence de son sujet, son jeu d'acteur à la fois simple et complexe et la délicatesse à exprimer l'humanité, l'amitié, l'amour et la solitude.

Mention spéciale pour deux jeunes actrices, Yang Shuting dans le film chinois "ALL APOLOGIES" pour la nuance de son interprétation faite d'émotions complexes, et Taraneh Alidoosti dans le film iranien "MODEST RECEPTION" pour son expression très puissante dans des situations de provocation.

Mention spéciale pour le film "JAPAN'S TRAGEDY" pour le portrait d'une nation dans une situation difficile par le grand cinéaste Kobayashi Masahiro (Japon).

Prix du Jury NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema) représenté par M. Siddik Barmak, réalisateur (Afghanistan), Mme Mara Matta, universitaire (Italie) et M. Kavich Neang, réalisateur (Cambodge) :

"WITH YOU WITHOUT YOU" de Prasanna Vithanage (Sri Lanka) pour ses qualités esthétiques et sa sublime adaptation d'une nouvelle de Dostoïevski transposée dans la réalité contemporaine. Lorsque l'amour et l'humanité parviennent à surmonter la tragédie, les conflits et les souffrances, c'est alors qu'ils triomphent.

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

"BWA KAW" de Jun Robles Lana (Philippines) pour cette vision humoristique et sensible d'un univers foisonnant des personnages surprenants, riches de leurs personnalités uniques et décalées. Un film où même l'évocation de la mort nous rappelle à la vie, auquel, malgré l'étrangeté du propos on croit à chaque instant.

Coup de cœur Guimet : "NUIT DE SILENCE" de Reis Celik (Turquie) : un huis clos extraordinaire sur un sujet grave qui reste, en de nombreux pays, d'actualité. Qui est la victime, qui est le coupable ? Nous restons fascinés par la profonde humanité des personnages. Un moment d'anthologie qui génère des questions.

Prix INALCO (offert par l'Institut national des langues et civilisations orientales) : Jury composé de Rémi Dor, François-Xavier Durandy, Anthony Folkmann, Boris Elaiba, Elodie Guignard et Satenik Mkhitarian.

"ATAMBUA 39° Celsius" de Riri Riza (Indonésie) pour la qualité exceptionnelle de sa photographie, de ses couleurs et de ses contrastes, pour la quête identitaire des personnages au lendemain d'un conflit fratricide, à la finesse avec laquelle sont liés destin collectif et trajectoire individuelle ainsi qu'au jeu tout en retenue des acteurs.

Coup de cœur INALCO : "MODEST RECEPTION" de Mani Haghighi (Iran). Cette fable magistrale tient constamment le spectateur en haleine en oscillant entre burlesque et tragique, humanisme et cynisme. Le jury a été sensible à sa portée universelle, à l'inventivité du scénario et à la brillance des dialogues.

Prix du public long métrage de fiction (offert par la ville de Vesoul) :

"ALL APOLOGIES" d'Emily Tang (Chine)

Prix du Jury Lycéens : "BWA KAW" de Jun Robles Lana (Philippines)

Prix du public du film documentaire (offert par la Communauté d'Agglomération de Vesoul) :

"LE LOTUS DANS TOUS SES ÉTATS" de Philippe Rostan (Vietnam - France)

Prix Jury Jeunes (offert par la Communauté d'Agglomération de Vesoul) :

"LE CERCLE" de Rémi Briand (Inde - France).

## Le jury INALCO

**Rémy Dor**, ethnolinguiste, professeur émérite à l'INALCO, est spécialiste du monde turc, plus particulièrement de l'Asie Centrale, et notamment du Pamir ou Toit du monde. Il a vécu en Afghanistan et en Ouzbékistan. Il a travaillé sur la description des langues et des traditions orales, inventé le concept d'orature et s'est intéressé aux problèmes théoriques de la traduction poétique. Il est professeur honoraire aux universités d'Almaty et Bichkek et docteur honoris causa de l'Académie des Sciences du Kirghizstan.



**François-Xavier Durandy** est professeur de hindi et de traduction à l'INALCO. Amoureux avisé du cinéma indien, il a signé les sous-titres de plusieurs films de Bollywood, de Guru Dutt à Karan Johar, mais ne dédaigne pas faire traîner ses yeux sur le reste de la production asiatique, entre Téhéran et Tokyo.

**Anthony Folkmann** est en master LLCO de russe à l'INALCO. Ancien volontaire en Russie dans le cadre du Programme européen « Youth in Action », il s'est investi depuis dans de nombreux projets d'échanges internationaux. Administrateur de l'association Aye Aye V.O. à Nancy, il est également programmateur du Aye Aye Film Festival et fréquente régulièrement les festivals de cinéma européens.



**Boris Elaiba** est étudiant en chinois à l'INALCO. Auparavant il a fait des études d'histoire et de sciences politiques, est titulaire d'un master en relations internationales de la Sorbonne, et a également travaillé pour le Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO. Actuellement, il est traducteur pour le Marco Polo Project, dont l'objectif est de faire découvrir à une large audience occidentale les perspectives de la pensée chinoise contemporaine.

**Elodie Guignard** est photographe. Elle intègre l'École nationale supérieure de la Photographie d'Arles en 2001, et obtient son diplôme en 2004, avec les félicitations du jury. Elle développe en photographie une recherche autour de l'humain, du corps et de la relation au territoire, à la nature, en France ou en Inde, où elle se rend régulièrement. À l'Inalco, elle est en première année de bengali.



**Satenik Mkhitarian**, arménienne d'origine, est arrivée en France en 2009, afin de poursuivre ses études. Elle est actuellement étudiante de Master Ingénierie linguistique à l'INALCO après avoir obtenu une licence de hindi et de FLE. Chaque voyage cinématographique est pour elle un moyen, une clef pour tenter de comprendre les autres et de percevoir d'autres conceptions de la réalité.

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 jusqu'en mars 2013



*Atambua, 39° Celsius*

Un film de Riri Riza, Indonésie

Prix Inalco 2013 au festival de Vesoul.

Un bateau navigue, la journée s'achève, le soir tombe dans une lumière bleutée. Dans le ciel, un vol de chauves-souris. L'embarcation bat pavillon indonésien. Nous débarquons à Atambua, ville de la province indonésienne des îles de la Sonde orientale, à la frontière du Timor oriental. Ainsi s'ouvre le film

*Atambua, 39° Celsius.*

Joao (Gudino Soares) est arrivé à Atambua avec son père Ronaldo juste après le référendum de 1999 qui divisa la région et permis plus tard au Timor oriental d'accéder à l'indépendance. Farouchement opposé à l'indépendance du Timor oriental, Ronaldo fuit avec son fils pour se réfugier dans la partie indonésienne de l'île, laissant derrière eux sa femme enceinte et sa fille. Au début du film, il dit : "un jour le Timor va revenir à l'Indonésie, d'ici là je ne remettrais pas les pieds dans mon pays natal." Bien plus tard il changera d'avis.

Ronaldo (Petrus Beyleto) est chauffeur. Pour oublier son passé, et contenir sa colère, il se noie dans l'alcool et rentre toutes les nuits ivre dans le cabanon de fortune où il vit avec son fils, laissant celui-ci nettoyer au matin les traces de sa nuit d'ivresse. À Atambua, ville aride et poussiéreuse, il y a peu d'échappatoires pour la jeunesse. Joao occupe son temps avec ses amis, entre tours à mobylette et visionnage de films pornographiques. Souvent, il écoute en secret la cassette audio envoyée par sa mère qui répète inlassablement "Joao, Joao, viens me voir, rentre à la maison". "Joao, Joao", la

voix répète le nom du fils comme une incantation lancinante et mélancolique. La voix de la mère, déchirée, incarne les voix de toutes les mères séparées de leurs familles et de leurs enfants par un conflit politique. Joao n'a pas vu sa mère depuis 13 ans, il en avait sept. Il dit: "je n'ai jamais vraiment connu ma mère, mais je me rappelle son toucher, l'odeur de sa poitrine...".

Joao est amoureux de Nitia (Putri Moruk). La jeune fille vit seule dans une maison voisine, hantée par un passé douloureux et le fantôme de son grand père. Nitia est marquée par son passage par le camp de réfugiés. Depuis, elle porte en elle un lourd secret. Elle dit : "je ne connais pas le sens du mot foyer ni où j'habite". Pour elle, Joao va chercher l'eau à la rivière, il l'aide à ramasser les pierres qu'elle dispose sur la tombe de son grand père. Le chemin que gravissent alors les jeunes gens est mis en parallèle par le réalisateur avec le chemin de croix et la procession religieuse qui se déroulent en même temps dans cette île à majorité catholique. Cela, comme une manière peut-être d'évoquer l'exil et les difficultés de ces réfugiés. La lumière, dorée, sensuelle, éclatante, dans la chaleur des fins d'après-midis est filmée avec brio. Elle révèle et magnifie les visages et les corps des deux jeunes gens. Peu de mots sont échangés entre les différents personnages, mais des gestes, une douceur, révélés par la caméra, une intensité dans les regards et les attitudes qui raconte et suggère la violence, la perte, le déracinement, l'amour.

Tous ces thèmes sont magnifiquement menés par le jeu tout en finesse des acteurs tous amateurs.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

Sur une route de montagne, une voiture est arrêtée à un barrage. Au volant, une femme et un homme se chamaillent. L'homme prend à témoin le militaire, il ne supporte plus les remarques de la jeune femme et veut en découdre avec elle comme avec la vie. Le soldat est pris de court. Il ne s'attendait pas à une telle scène et cherche à contrôler la situation. Dans la confusion générale, la femme sort du coffre des liasses de billets de banque qu'elle jette au pied du soldat avant de repartir.

Cette première scène donne le ton de *Modest Reception*, une comédie où l'on suit Leila et Kaveh, un couple de Téhéran qui sème la pagaille dans les montagnes du Kurdistan en distribuant non pas des coups de feu mais des billets de banque. Un monde à l'envers, à l'image du générique d'ouverture où les lettres en persan sont renversées. En effet, en retournant la proposition des films de gangsters, Mani Haghighi propose une fable à la fois hilarante et grinçante sur l'argent et ses pouvoirs.

Mais qui sont ces bons samaritains ? Et quelles sont leurs motivations ? Kaveh et Leila sont en effet chargés de distribuer cet argent pour satisfaire les vœux d'une mystérieuse donatrice avec qui ils s'entretiennent par téléphone. Chaque sac est numéroté et doit être distribué selon un certain ordre. On remarque que leur véhicule est immatriculé Beheshti du nom d'un quartier de Téhéran dont la signification est « Paradisiaque ».

On ne saura jamais le lien qui unit les deux protagonistes. Sont-ils frère et sœur, ou mari et femme ? Le film s'installe dans un rythme de variations où domine la comédie. On s'attache à ces deux citadins (elle avec son bonnet péruvien, lui avec son bras en écharpe) qui peinent à faire accepter leur « simple offrande », les habitants s'y opposent en effet la plupart du temps.

Si la comédie domine la première partie, le ton change avec le jour qui décline. La générosité cède le pas au cynisme. Kaveh oblige deux frères à vider le contenu de leur camion en échange des billets. Plus tard, il demandera à un père de famille de lui laisser le cadavre de son enfant. L'argent qu'il possède finit par établir un rapport de force et d'humiliation.

Kaveh et Leila seront finalement arrêtés. Ils s'apercevront qu'ils ont semé le désordre autour d'eux. Les billets de banque à l'effigie de Khomeyni n'auront pas fait le bonheur de tous... On peut s'interroger sur la morale de la fable, trouver le film bancal. Oscillant entre deux extrêmes, *Modest Reception* pose en effet la question de la réalité et de l'utopie. À la fin du film, le mulet blessé sera abattu. La réalité peut être retardée mais pas évitée. La musique de jazz du début réapparaît mais cette fois les lettres ne seront plus renversées mais droites !

Image extraite du film. Tous droits réservés.



عکس: عباس کوثری

« پذیرایی ساده »

## EN COMPÉTITION

*All Apologies* (爱的替身 *ai de ti shen*) d'Emily Tang (Chine, 2012, 86 mn)

Par Boris ELAIBA

Pour son troisième film, Emily Tang (*Conjugation*, 2001 ; *Perfect Life*, 2009) a choisi le décor des régions rizicoles du sud de la Chine. Dans une petite bourgade de la province du Guangxi, la vie s'écoule paisiblement. Qiaoyu et son mari Heman sont les parents d'une petite fille. Leur voisine Yun Zhen vient souvent acheter des provisions dans leur petite épicerie, tandis que le mari de celle-ci, Yonggui, travaille sur les chantiers de la grande ville de Guilin. Zhuang, le fils de ces derniers, est un garçonnet espiègle, préférant s'amuser plutôt qu'être assidu à l'école. Son père, cependant, a réussi à l'inscrire dans le meilleur établissement de Guilin et rentre au village le chercher. Ce jour-là est semblable à tous ceux qui ont précédé : contraint et forcé par sa mère, Zhuang s'est rendu à l'école, puis, les cours finis, il a joué avec ses amis dans les rizières qui bordent son village. Sur le chemin du retour, croisant Heman sur son cyclo-pousse chargé de marchandises, il décide, malgré l'interdiction de celui-ci, d'y monter subrepticement et de s'accrocher au chargement du véhicule. Ce qui aurait pu n'être qu'un jour parmi tant d'autres dans la vie de ces gens ordinaires, se transforme en tragédie. Le cyclo-pousse de Heman est heurté de plein fouet par un camion, et l'enfant est tué sur le coup.

Ainsi débute *All Apologies*, le film d'Emily Tang. Inspiré de ces drames dont le quotidien est rempli, il est au premier abord l'histoire d'une famille détruite par la mort de son unique enfant. Mais cette catastrophe est plurielle. Telle une vague déchaînée, elle emporte tous les acteurs impliqués. Yonggui est fou de douleur et de rage en apprenant que son épouse, s'étant fait ligaturer les trompes, ne peut plus concevoir d'enfant. Yun Zhen est ainsi abandonnée à sa souffrance par son mari. Heman et l'innocente Qiaoyu ne sont pas épargnés par le drame, le premier parce qu'il a perdu l'usage de ses jambes dans l'accident, la seconde parce qu'elle doit verser aux parents éplorés un dédommagement dont le montant est si élevé que les maigres fonds de son épicerie y suffisent à peine. Cependant, le fardeau que porte Qiaoyu est double, non seulement elle doit s'occuper de son mari estropié et payer les frais exorbitants de l'hospitalisation, mais elle est également écrasée par la culpabilité, se sentant en partie responsable de la mort de Zhuang.

La tragédie prend alors une tournure inattendue et dépasse ce que l'on pourrait prévoir dans pareille situation. La véritable

désintégration des deux familles a lieu lors de l'odieux « marché » que Yonggui impose à Qiaoyu : complètement ivre, celui-ci s'introduit par effraction chez elle et la viole, arguant du fait qu'elle lui « doit » un fils. Emily Tang dépeint ainsi avec brutalité la façon dont un bouleversement peut engendrer les outrages les plus abjects. Pourtant, de ce viol s'ensuit un jeu étrange entre les deux protagonistes, Qiaoyu est tombée enceinte et Yonggui la fait venir à Guilin. Ils emménagent tous deux dans un appartement loué à l'occasion.

À travers ces différentes scènes, l'objectif de la réalisatrice est de conduire le spectateur à s'interroger, sans qu'elle-même esquisse de réponse aux questions soulevées. La première des questions que l'on est amené à se poser a trait bien évidemment au sujet de l'enfant unique en Chine. Mais d'autres questions apparaissent en filigrane, comme par exemple la place de la femme dans la société chinoise, ou encore la situation des travailleurs-migrants dans cette Chine où les liens sociaux ont été mis à rude épreuve par l'industrialisation. Le propos de la réalisatrice n'était pas de faire une œuvre engagée. Si dénonciation de certaines politiques il y a, celle-ci ne peut être qu'implicite, dépendant surtout de la libre appréciation du spectateur.

Que l'on soit ou non sinologue, on ne peut rester insensible face à ces personnages, si ordinaires et si humains, conduits parfois à faire des choix auxquels ils n'auraient jamais pensé si l'équilibre de leurs vies n'avait été rompu. Ainsi, Yang Shuting, l'actrice qui joue Qiaoyu, donne progressivement à celle-ci la stature d'une véritable héroïne de tragédie. La discrète Qiaoyu affronte l'adversité sans ployer, donnant parfois au film l'allure d'un hymne au courage des petites gens. Assurément, un film à voir.



Image extraite du film. Tous droits réservés.



Le film s'ouvre sur un gros plan d'une jeune femme dans l'encadrement d'une fenêtre, puis c'est un homme, de dos, assis à la fenêtre face à un paysage bleuté.

*Elle : « -J'avais peur de t'aimer »*

*Lui : « -Pourquoi tu m'as fait ça ? »*

Sarathsiri, un homme d'une quarantaine d'années, est prêteur sur gages. Il vit et travaille dans sa maison à deux étages, au milieu d'une plantation de thé. Il est taciturne et solitaire, n'a pas de famille et occupe son temps libre en regardant les matchs de catch à la télé. Sa vie va changer lorsque Selvi, une jeune fille d'une vingtaine d'années, entre dans sa boutique pour mettre au clou quelques bijoux.

*« Je n'achète que de l'or mais je peux te prêter de l'argent. »*

Elle s'en va et revient avec un crucifix, il lui donne plus que sa valeur, transgressant ses propres règles de prêteur sur gages. Peu de mots sont échangés, la caméra filme les regards, à-travers la grille qui sépare les deux personnages.

*Lui : « J'ai vu le feu dans tes yeux et tes lèvres. »*

*Elle : « C'est comme ça que tu m'as vue ? Tu n'as pas vu le feu qui brûlait en moi. »*

Les voix intérieures se croisent et se répondent, révélant petit à petit une histoire d'amour complexe et impossible.

Sarathsiri, tombé fou amoureux, cherche alors à découvrir qui elle est. En menant son enquête, il découvre que la jeune fille est tamoule. Elle a grandi au nord du pays et pour qu'elle ait la vie sauve, ses parents l'ont amenée à l'abri dans le centre du pays, chez de vieilles tantes. Celles-ci sont sur le point de la marier à un vieil homme.

*Lui : « J'ai cherché à savoir qui tu étais, j'ai su que tu n'avais pas d'avenir. Un vieux veuf voulait t'épouser. »*

Sarathsiri demande alors sa main. Il part à moto la chercher, la trouve à l'arrêt de bus. Les bras croisés, le regard fixe, elle ne le regarde pas.

*La domestique : « tu devras l'aimer comme une déesse, elle t'aime mais est trop fière pour le dire. »*

*Elle : « Tu es venu comme un héros, comment pouvais-je t'aimer, toi de la race que nous haïssons ? »*

Le mariage se déroule dans l'intimité. Ils n'ont personne, ni lui ni elle. De retour à la maison, Sarathsiri enseigne les bases du métier de prêteur sur gages à sa femme. Il lui dit de faire attention à économiser le moindre centime afin qu'un jour ils puissent acheter une parcelle dans la plantation de thé, son rêve.

Selvi est gaie et légère, elle tente de montrer son affection à son mari qui petit à petit se mure dans le silence. Il semble ne pas la voir, la communication entre eux est de plus en plus difficile. Le jour où ils vont ensemble au cinéma, Selvi, captivée par le film, tente de partager son enthousiasme à Sarathsiri qui rétorque froidement que c'est une perte d'argent. Elle rêve d'aller en Inde, il lui répond, laconique, « on verra ». Leurs rêves les séparent.

Les silences se font de plus en plus lourds entre les deux amoureux qui communiquent de moins en moins. Il regarde la télé, lui tourne le dos. Elle l'enlace, il ne réagit pas.

La lumière bleue, froide, mélancolique souligne le drame qui se noue entre les deux protagonistes.

Par la fenêtre ouverte la caméra filme parfois un paysage paisible, la plantation de thé, devant la maison, seule échappatoire possible vers un ailleurs ?

Au loin, le chant des oiseaux et le murmure de la vie contraste avec le silence épais du foyer. Silence que seul vient troubler le tic-tac de l'horloge égrenant les minutes, et la rumeur qui s'échappe de la télé quelquefois.

*Lui : « Ton amour me faisait peur, je ne parlais plus, je devins silencieux. »*

Un jour surgit à l'improviste un personnage du passé de Sarathsiri. Selvi apprend alors que son mari a été soldat dans l'armée sri-lankaise. Sa famille ayant été tuée par des soldats sri-lankais, la jeune fille plonge alors dans un profond désespoir...

## EN COMPÉTITION

*Nuit de silence* de Reis Çelik (Turquie, 2011, 92 mn)

Satenik MKHITARYAN

Projeté dans le cadre du festival de Vesoul, *Nuit de silence* est un film à la fois surprenant et touchant. Ce film primé dans de nombreux festivals dont celui de Berlin en 2012, s'est vu décerner à Vesoul le Coup de Cœur du Jury Guïmet.

Reis Celik est un réalisateur turc. Il est né à Ardahan, en Anatolie, et a commencé sa carrière dans les années 80 en tant que journaliste politique et économique. Il se forme à l'audiovisuel et au cinéma en participant par la suite à la réalisation de films documentaires ou commerciaux. Il réalise son premier long métrage *Işıklar Sönmesin (Let There Be Light)* en 1996.

Venons-en à *Nuit de silence*, le cadre même en est insolite, osé. En effet, à l'exception des quinze premières minutes, le film dans sa totalité se déroule dans une chambre. La force, la réussite de ce huis-clos repose sur les performances remarquables et minimalistes d'un homme sexagénaire et d'une jeune fille de 14 ans. Ainsi, après avoir purgé une longue peine de prison pour un double meurtre, commit afin de préserver l'honneur de sa famille, Damat, interprété par le célèbre acteur turc Ilyas Salman, est enfin de retour dans son village où sa famille lui a arrangé un mariage. Il s'apprête donc à se marier avec une fille qu'il n'a jamais vue, Gelin, interprétée par Dilan Aksut. Le mariage est à la fois une sorte de récompense pour celui qui a payé si cher d'avoir respecté et honoré la tradition, sauvé l'honneur de la famille, et le pacte qui mettra fin à une ancienne vendetta entre deux familles.

Le film commence sur une scène colorée, celle d'un mariage traditionnel turc, mais l'ambiance change rapidement alors que l'on suit les deux protagonistes dans la chambre nuptiale. Le mariage doit être consommé, les preuves en sont attendues au lever du soleil. Prouver la virilité du mari en même temps que la virginité de sa jeune épouse femme, sont des éléments cruciaux pour le respect de la tradition. C'est là que le film prend un tournant tout à fait inattendu. Restés seuls dans cette chambre, les protagonistes sont tous deux terrifiés, chacun à sa manière, chacun pour ses propres raisons. Ils réalisent qu'ils doivent agir comme on l'attend d'eux, comme les traditions et les conventions sociales le veulent, jouer leurs rôles de mari et de femme. Mais ni l'un ni l'autre ne sait exactement comment faire face à cette situation. La jeune fille est à la fois craintive, hargneuse et hésitante, elle tente tous les subterfuges possibles pour retarder le moment crucial. L'homme, trapu, au visage buriné, à la moustache sublime, est étonnamment doux et

compréhensif malgré son attitude un peu bourrue. Il tente de dissiper la résistance de la jeune fille et s'abstient d'avoir recours à l'autorité et à la force auxquelles il pourrait prétendre. Alors que l'aube approche et que la joute entre les deux atteint son dénouement, la jeune fille semble mieux faire face à son angoisse que l'homme qui est sans cesse taraudé par son passé.

Entre cimetière, huis-clos et la dernière image du film, celle d'un village enneigé et silencieux, on ne peut pas dire que c'est un film gai, pourtant, ce n'est pas un film profondément noir non plus. Délibérément très lent, souvent poétique, ce film surprend, il ne ressemble en rien à l'image que l'on pourrait se faire d'un film sur une nuit de nocce. Le réalisateur par l'originalité de son approche, sa finesse et son intelligence épargne aux spectateurs des scènes de violences. Ce film est prenant, surprenant, envoûtant, un film à voir, un film où les jeux d'Ilyas Salman et de Dilan Aksut, primés dans plusieurs festivals sont subtils et tout en retenue. Ils incarnent tous deux des personnages simples, humains et touchants. Ils ont l'un envers l'autre des réactions naturelles et dépourvues de tout maniérisme. Il n'y a pas de musique pour souligner ou porter l'intrigue ; le jeu extraordinaire des acteurs suffit à transporter le spectateur dans ce lointain huis-clos le temps du film.

Intime et sensible, ce film a plusieurs lectures possibles et pourrait être facilement interprété comme étant l'allégorie voilée d'une société qui chavire sous le poids des traditions patriarcales et qui n'ose pourtant aller à leur rencontre. Il amène à réfléchir à la condition des femmes et laisse même entrevoir que toutes les composantes de la société sont victimes et souffrent à leur manière du poids de ces coutumes ancestrales.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

Primé au festival d'Hanoï en novembre 2012 (2<sup>e</sup> prix de la meilleure mise en scène à égalité avec le film turc *Nuit de silence* de Reis Çelik), *Le Télégramme* était présenté à Vesoul cette année en première européenne. C'est le premier long métrage d'Iskandar Usmonov (41 ans). Celui-ci, après des études de journalisme à Douchanbé, a étudié le cinéma à Moscou, puis en Corée. Ses films précédents sont des courts métrages ou des documentaires, dont celui intitulé : « Quinze vies à l'Est » est passé en 2012 sur Arte.

À l'époque soviétique, le cinéma tadjik produisait des films de qualité. Aujourd'hui, la pauvreté du pays, le manque de moyens financiers et le contrôle étroit de l'État sur toute œuvre de création, rendent les choses difficiles. De plus, la prévalence du style Bollywood, essentiellement divertissant et mélodramatique, fait que les problèmes sociaux ne sont pas vraiment posés ni analysés, et les intrigues restent faibles. Or c'est tout le contraire d'un film bollywoodien qu'Usmonov nous a livré ici.

C'est une analyse sociologique originale. De par sa thématique, la route, ce film s'inscrivait parfaitement dans celle du festival de Vesoul. La route relie Douchanbé, la capitale, aux confins les plus éloignés du Tadjikistan. Elle sert ici de lien entre les différentes temporalités d'un pays où il y a peu encore, après l'effondrement de l'URSS, sévissait une guerre civile (1992-1997) entre communistes et islamo-démocrates ; un pays, encore plongé dans ses racines et ses traditions, qui pourtant n'échappe pas au cœur de sa capitale à la modernité et à ses rythmes criards et discordants.

Le *go-between* entre ces temporalités est le héros du film, et le *fatum*, l'instrument du destin, qui va bousculer et disloquer ces temporalités, et les faire s'entrechoquer, c'est le télégramme. L'histoire est celle d'un jeune homme de la campagne monté à la ville qui tente tant bien que mal de faire carrière comme acteur de théâtre à Douchanbé, et de sa mère qui vit retirée dans un village de montagne au nord du Tadjikistan, dans la région de Khodjent. Un lien très fort les unit. Le fils vient parfois passer quelques jours avec elle, puis rejoint la capitale. Un jour à Douchanbé, celui-ci, à la suite d'une vive altercation avec son metteur en scène, quitte le théâtre avec le sentiment que sa carrière est définitivement compromise. Le soir, il est chassé de son travail. On le voit alors errer dans la ville, aller de bar en bar, se

saouler, puis rentrer chez lui...Le matin suivant, on lui apporte un télégramme : sa mère vient de mourir.



C'est alors que tout bascule, que le rythme du film s'accélère. La ville, ses miasmes et sa modernité semblent oubliés. On entre dans une autre temporalité : une véritable course contre la montre s'engage : tout faire pour arriver à temps aux obsèques de sa mère. Or en raison des intempéries, des tempêtes de neige, les avions sont cloués au sol. Une seule solution : trouver une voiture pour gagner Khodjent. Ce qui veut dire traverser les contreforts du Pamir, les Monts Fann, puis le Zeravchan... Mais en raison des chutes de neige, les routes sont impraticables... Personne ne veut le conduire là-bas. Essuyant plusieurs refus, il finit par trouver une voiture et un chauffeur endurci. Une passagère est déjà dans la voiture, elle aussi cherchait l'air tragique une place dans un avion...elle va à Khodjent chercher la petite fille de sa sœur qui vient de mourir.

Ainsi commence l'aventure du taxi collectif, du covoiturage, pratique si fréquente en Asie centrale, et si typique du Tadjikistan, où le destin réunit le temps d'un voyage des gens d'horizons très divers. Chaque passager a son histoire... Les fragments de vie commencent... En route, on charge encore d'autres personnes, toutes plus insolites les unes que les autres : on se serre, on s'excuse, on pleure, on rit. C'est toute une microsociété qui se trouve réunie. Curieusement, la route et la voiture sont l'unité

de lieu, où chaque co-voyageur va raconter sa tragédie personnelle, ses angoisses, ses remords. Le récit de l'un, qui se « confesse à un inconnu », suscite le récit de l'autre. Le moment le plus poignant de ce voyage est ce vieillard, qu'on prend en route, qui regrette sa sévérité d'autrefois à l'égard de ses enfants. Et après s'être « confessé », il demande qu'on le dépose à nouveau sur le bord de la route. Pourtant il neige, et la route est dure et encore longue... Il retourne à sa solitude.

Les paysages sont magnifiques, grandioses et sublimes comme toutes les routes du Pamir... mais on n'oublie pas pour autant le but du voyage. Paradoxalement, cette route, qui est une véritable course contre la montre, est une pause dans ce voyage dont le but semble de plus en plus problématique et incertain.

Mais un contre-point intéressant du metteur en scène nous emmène dans le village de la mère dont on prépare les obsèques. C'est l'occasion pour l'auteur de nous faire prendre la mesure d'une autre temporalité, celle des rituels. Rituels d'autrefois qui se pratiquent encore dans les villages du Tadjikistan : préparation de la défunte par les femmes du village, vue sur les belles tombes musulmanes du vieux cimetière, réunion des hommes entre eux, vieux et jeunes, tous en lourds manteaux noirs et en *tioubitejka*, la petite calotte brodée que portent les musulmans en Asie centrale. Tous sont réunis devant le cercueil et attendent ce fils qui ne vient toujours pas. Les hommes échangent des regards, s'interrogent, on attend encore, puis on décide de commencer, et alors qu'on croit que tout est fini, que la cérémonie semble terminée, le fils arrive. Enfin. On le voit s'encadrer sous le porche et entrer dans la cour où tous sont encore réunis...

La route semble achevée... mais un dernier rebondissement remet le film en perspective, le fils apprend d'un ancien du village qu'il était, en fait, un enfant adopté, chose que sa mère lui avait toujours cachée. Cette dernière preuve d'amour accentue plus encore le sentiment de désespoir, d'abandon et de solitude qu'éprouve alors le fils, comme si en poursuivant ses rêves de réussite sociale à Douchanbé il était passé à côté de ce qu'il avait de plus précieux au monde qui était l'amour de sa mère.

Ce film est une mise en garde, très elliptique et empreinte d'une grande dignité, contre les dangers de la modernité qui isole de plus en plus les gens en quête de chimères matérielles au détriment des relations sincères et

profondes qui existaient autrefois dans le Tadjikistan traditionnel.

Film minimaliste tant dans les moyens mis en œuvre que dans sa réalisation, authentique et sans mièvrerie, parfois grave et drolatique, dommage, malgré une certaine gaucherie de l'acteur principal, qu'il n'ait pas obtenu pour ces fragments de vie une petite mention au festival de Vesoul.

---

## Entretien avec Iskandar Usmanov sur le cinéma tadjik, réalisé par Rémy Dor (RD) et Sabine Breuillard (SB)



**1. Кинематограф в Таджикистане зародился в тридцатые годы прошлого столетия. Что вы можете сказать о фильмах этого периода?**

**RD. Le cinéma tadjik est né dans les années 30 : comment jugez-vous les films de cette époque ?**

**Iskandar Usmanov.** Je n'ai pas de connaissances particulières sur l'histoire du cinéma tadjik, mais je peux dire ceci : l'un des plus grands réalisateurs tadjiks fut Kamil Yarmatov. Tous les progrès du cinéma tadjik actuel sont redevables aux films de la période soviétique. Mais bien sûr l'URSS, ce n'est pas le Tadjikistan. Cependant nos amis russes ont fait un travail extraordinaire. Ce

n'était pas facile à cette époque. Dans les années 40, on a fait un film à partir des œuvres de l'écrivain Ayni. Chaque scène a été photographiée et les photos accrochées sur un tableau afin de pouvoir travailler sur chaque séquence. C'était vraiment une leçon méthodologique. Un film célèbre de Yarmatov est intitulé « *Emigrant* ». Il a été tourné en 35 ou 36. C'est l'un des premiers films des studios Tajikfilms.

## 2. Киностудия «Таджикфильм» была государственной. А кто теперь финансирует таджикское кино?

### RD. Autrefois les studios Tajikfilms appartenaient à l'État, aujourd'hui qui finance le cinéma tadjik ?

**Iskandar Usmanov.** C'est une question très difficile. C'est vrai que les studios Tajikfilms appartenaient à l'État, aujourd'hui encore ils sont nationalisés. Ils continuent à produire mais pas autant qu'avant bien sûr. La grande époque c'était dans les années 80 : les Turaev, Taher Sabirov, Margarita Kasimova se sont fait un nom. Il y a un problème, un défaut, qui est apparu au moment où l'URSS a implosé. C'est la même chose dans toutes les ex-Républiques : c'est de trouver de l'argent. Aujourd'hui, l'État aide un peu mais pas beaucoup, faute de moyens. Nous autres, producteurs et réalisateurs de films sommes heureux du soutien apporté par les institutions et entreprises étrangères qui travaillent au Tadjikistan et contribuent au développement de la culture. Nous leur soumettons les projets et ils accordent une certaine somme. Nous sommes heureux de cette aide. Par exemple la Swiss Development Company, la SDC, m'a aidé à produire ce film « *Telegramm* ». Et puis il y a la Fondation Soros. Il faut aussi mentionner l'Ambassade de France : malheureusement je n'ai pas bénéficié de son aide faute d'avoir pris contact, mais des amis à moi ont obtenu un soutien.

## 3. Вы можете рассказать нам о себе: где вы учились, какие фильмы вы уже реализовали, какие у вас планы?

## RD. Pouvez-vous nous parler de vous : où avez-vous étudié, quels films avez-vous réalisés, quel est votre parcours ?

**Iskandar Usmanov.** Je suis né à un endroit qui s'appelle Kan-i Badam, c'est-à-dire « là où il y a beaucoup d'amandiers », et, depuis que je suis tout petit, j'ai toujours rêvé de travailler dans le cinéma. Après mes études secondaires, je suis entré à l'Université Lénine de Douchanbé en 1988. Je me suis inscrit à la Faculté de Philologie en langue et littérature russe, dans les départements de traduction et de journalisme. Mais mon intérêt personnel portait toujours sur le cinéma. En 1995-96, après la guerre civile, j'ai commencé à écrire des scénarios. J'ai travaillé à droite à gauche, un peu partout au Tadjikistan. Petit à petit les choses ont mûri et ensuite l'idée du film s'est imposée.

## 4. Вы привезли на фестиваль ваш фильм. Что вы хотели передать , сказать зрителю вашим фильмом?

### RD. Pouvez-vous nous dire quel est le message du film que vous présentez au XIXème FICA ?

**Iskandar Usmanov.** Le sujet principal du film porte sur la solitude, un thème universel. Par exemple, le héros du film, ce jeune homme qui quitte son village pour venir dans la capitale afin de devenir acteur, a une vision élevée de cette fonction, être un acteur célèbre. Mais, au moment où sa mère meurt, il prend conscience qu'il est désormais seul. Il avait tout pour réussir, mais tout à coup il perd absolument tout quand sa mère meurt. C'est-à-dire que dans notre vie, lorsque nous avons un désir très fort, un projet auquel nous tenons énormément, nous construisons un univers : nous souhaitons que tout aille bien, que le monde nous épargne pour que les choses se déroulent comme nous le souhaitons. Nous devenons aveugles, nous sommes prêts à tout pour réaliser notre rêve, la trahison, le mensonge, et nous ne réalisons pas ce que nous sacrifions à cette fin.

## 5. SB. Votre film m'a beaucoup plu parce qu'il sonne juste. Comment avez-vous choisi vos acteurs ? Est-ce que ce sont des professionnels ?

**Iskandar Usmanov.** Dans mon film, il y a des acteurs professionnels. Mais, voyez-vous, j'ai tourné ce film à l'endroit où je suis né, dans la région où j'ai grandi, et bien sûr cet endroit je le connais parfaitement. Car si les choses ne venaient pas du cœur, ce film n'aurait pas pu être fait. On ne peut pas dire de mensonge. Et en fait, j'ai trouvé sur place les gens dont j'avais besoin. Je me suis efforcé de faire que ce film, pour moi, pour vous, pour les autres, pour les gens d'à-côté, il y ait quelque chose à y trouver ; que ce film soit un miroir qui vous reflète, qui reflète votre voisin, qui reflète son voisin, etc. Et quand j'ai raconté aux villageois le projet, les gens se sont impliqués : « moi je peux jouer dans votre film ! ». Vous savez, pour un petit village, le tournage d'un film c'est un événement énorme... Personne n'a jamais tourné de film dans ce village. Les habitants ont participé avec plaisir, avec joie. Ils m'ont dit : « Montrez-nous comment ça se passe, comment vous faites pour tourner ». Et tout le monde est venu me voir : Iskandar, prends-moi dans ton film, je suis prêt, s'il le faut je porterais la caméra, je préparerai le thé, mais il faut absolument que je sois dans le film. Des gens sont venus me voir : « Aujourd'hui vous êtes nos invités, nous voulons absolument préparer à manger pour tous les cinéastes. C'est notre cadeau pour vous, pour le film... » Et ils ont offert gratuitement à manger pour trente personnes. C'est ça l'hospitalité !

#### 6. SB. Vous avez montré votre film au Tadjikistan, quelles ont été les réactions ?

**Iskandar Usmanov.** Ce film a été très bien reçu. Voyez-vous, d'après moi, mon rôle est de faire des films. Et je dis au spectateur : à toi de juger, ce que tu as compris tu l'as compris, moi je n'interviens pas là-dessus. Et quand les gens sortent du cinéma, ils forment des groupes et je vois qu'ils discutent, qu'ils échangent leurs points de vue : j'en suis très heureux. Parce que c'est ça ma mission. Je donne quelque chose à ingurgiter, pour que les gens réfléchissent après. C'est un film d'aujourd'hui, un film qui porte sur la vie actuelle. Aujourd'hui au Tadjikistan, beaucoup de jeunes sont au chômage, ils quittent leur village pour venir dans la capitale,

et ils ne trouvent rien à faire. Beaucoup partent vivre en Russie. C'est une vie ordinaire que j'ai montrée, c'est comme ça que ça a été reçu. Je ne suis pas un critique de cinéma.

#### 7. SB. Comment avez-vous écrit le scénario ?

**Iskandar Usmanov.** J'ai d'abord écrit deux histoires. Puis je suis allé dans mon village natal, j'ai rencontré les gens, les notables, et j'ai décidé de fusionner les deux histoires. J'ai créé un fil conducteur pour relier les deux histoires, pour qu'elles arrivent à une conclusion commune. Et voilà comment s'est fait le scénario. À partir de ce que j'ai entendu. L'histoire du film, ce n'est pas quelque chose d'il y a quinze ans, cela vient de se passer. J'ai tout noté. Et pour finir le scénario est basé sur ce que j'ai recueilli.

#### 8. SB. Dans quels pays d'Asie Centrale avez-vous montré ce film ?

**Iskandar Usmanov.** Je l'ai montré au Qazaqstan, bien sûr au Tadjikistan, en Inde... Au Vietnam il a reçu le prix du meilleur metteur en scène. Mais vous savez, pour moi, le plus important ce ne sont pas les jurys, ce ne sont pas les prix, ce sont les réactions du public.



Images extraites du film et portrait. Tous droits réservés.

## Le sous-titrage, parent pauvre du cinéma ?

Par François-Xavier DURANDY

Le saviez-vous ? Un film en version originale sous-titrée a généralement *au moins* trois auteurs : le scénariste, le compositeur de la musique et... l'auteur des sous-titres. Ce sont, aux termes du Code de la propriété intellectuelle, les trois créateurs légalement habilités à être rémunérés en droits d'auteur plutôt qu'en salaire, honoraires ou cachet.

Vous n'en saviez rien, avouez-le, et nul ne saurait vous en faire grief. L'adaptation audiovisuelle « *est l'une des professions les plus dévalorisées* », déplore Aviva Cashmira Kakar, traductrice et adaptatrice elle-même. Dans un article du *Monde* du 13 juin 2013, Thibaud Moisan faisait le portrait d'un jeune homme « *désœuvré* » et « *sans qualifications* », qui enchaînait « *les petits boulots, ceux pour lesquels on ne demande pas de justificatifs [:] vendeur dans des magasins de vêtements, distributeur de prospectus, traducteur pour des petits films...* » Voici le respect qu'inspire le métier d'adaptateur audiovisuel dans le quotidien dit « de référence » !



Zooey Deschanel dans "New Girl" (DR)

### Le FICA, mauvais élève parmi tant d'autres ?

En 2013, le Festival de Vesoul a présenté quelque 90 films, dont un tiers environ ont été sous-titrés en français spécialement pour l'occasion. « *Si l'on s'adressait à des boîtes de sous-titrage* », reconnaît Martine Thérouanne, directrice du FICA, « *le festival n'existerait pas. On ne pourrait pas se le permettre.* » Confiée à des professionnels qualifiés rémunérés au tarif syndical, l'adaptation d'une trentaine de films aurait en effet un coût dépassant les 100 000 €, soit la moitié du budget total du festival. À financement constant, le prix des entrées s'en trouverait augmenté de près de quatre euros.

La solution ? Faire appel aux fidèles d'entre les fidèles, comme Martine Armand, conseillère artistique employée par le FICA et qui a assuré le sous-titrage d'un grand nombre de films en compétition, ainsi qu'à des « *amis du festival* » et autres bénévoles. Avec toute leur bonne volonté — et il en faut, sans aucun doute, pour traduire dans l'urgence des films adressés à la dernière minute, parfois à peine montés, pour une rémunération de l'ordre d'un quart de celle du marché, puis assurer le volet technique pendant la projection en salle — ces amateurs restent des amateurs. Le résultat, ce sont des sous-titres issus de la méthode « bipolaire », c'est-à-dire rédigés par une personne dont le français n'est pas la langue maternelle, ou de la traduction dite « relais », effectuée non pas à partir de la langue originale, mais via l'intermédiaire de l'anglais.

Pas question pour autant de jeter la pierre au FICA : d'autres festivals, bien mieux dotés, ont recours aux mêmes méthodes, sans être toujours beaucoup plus généreux avec leurs adaptateurs, même professionnels. Petra (son prénom a été changé) travaille régulièrement pour le festival de Cannes : « *Depuis l'an dernier, j'ai vu ma rémunération baisser de 15 %, même sur des films promis à une belle carrière au box-office. En dix ans, le tarif au sous-titre a été pratiquement divisé par deux.* » Même son de cloche chez les adaptateurs travaillant pour la télévision, y compris les chaînes publiques, comme Arte ou TV5 Monde, où les tarifs sont encore plus bas. « *Je suis indignée* », témoigne cette traductrice américaine, qui exerce depuis 15 ans et peine aujourd'hui à vivre de son métier. « *La boîte de production m'a dit qu'elle avait deux étudiantes russes prêtes à traduire un 52 minutes vers l'anglais pour 200 euros !* »

Et 200 euros, c'est sans doute encore bien trop pour certains diffuseurs, qui rêvent déjà d'une adaptation entièrement assistée par ordinateur. Une sorte de Google Traduction amélioré, qui serait notamment capable d'effectuer tout le travail de détection, repérage et transcription en amont de la traduction. « *Mais adapter un film, ce n'est pas uniquement traduire un texte*, explique Aviva Kakar. *Il faut tenir compte des*

*informations visuelles, qui fournissent le contexte, de l'ironie, des registres, etc., et réduire tout cela en un petit nombre de caractères. C'est tout un art ! »*

Un art qui demande du talent, de l'expérience et du temps. Pour travailler dans des conditions satisfaisantes et fournir une œuvre de qualité, un adaptateur devrait disposer de deux à trois semaines pour un long-métrage de 100 minutes. À l'issue de l'adaptation proprement dite, qui, répétons-le, est un authentique travail d'écriture et de création, a lieu une phase de simulation, durant laquelle l'adaptateur visionne les sous-titres tels qu'ils apparaîtront à l'écran, aux côtés d'un technicien et, idéalement, du commanditaire, pour assurer un rendu fluide et impeccable. On comprend mieux pourquoi l'Association des Traducteurs/Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA) revendique un tarif syndical de 3,90 € par sous-titre. *« Le problème réside dans le fait que notre travail est de plus en plus intégré dans un forfait global facturé sur la durée (à la minute, à l'épisode ou au long-métrage) et négocié entre le producteur ou la chaîne et le post-producteur », regrette Anaïs Duchet, présidente de l'ATAA, sur le blog de l'association.*

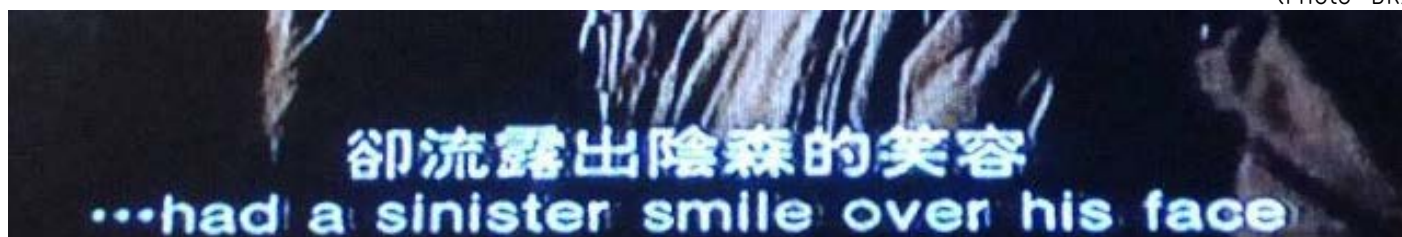
*« Malheureusement, les adaptateurs sont le dernier maillon de la chaîne et les diffuseurs nous voient comme une contrainte, un passage obligé auquel on n'a envie de consacrer ni du temps, ni de l'argent », confirme Isabelle Thiers, qui, en trois ans de métier, a déjà eu le temps de constater la baisse des tarifs. « Le marché est de plus en plus délocalisé. On est un peu contraints de suivre ou de voir le travail s'en aller. Il m'arrive de faire des relectures de textes faits au Maroc par des gens dont le français n'est pas la langue maternelle. »*

## L'INALCO à la rescousse ?

Pour contribuer à valoriser les métiers de la traduction, l'INALCO s'est doté en 2010 d'un master professionnalisant en traduction et rédaction multilingue (TRM). Son ambition : offrir aux étudiants en langues orientales une formation digne de celles prodiguées pour les grandes langues européennes dans des écoles comme l'ESIT ou l'ISIT. Cette formation porte essentiellement sur la traduction dite « pragmatique », c'est-à-dire non littéraire, mais une initiation aux techniques de l'interprétation et de l'adaptation audiovisuelle est également proposée aux étudiants. Car s'il existe un petit nombre de masters en traduction et adaptation cinématographique en France, notamment à Lille, Nice ou Strasbourg, la diversité linguistique n'est pas leur fort et l'anglais continue d'y régner en maître. Le résultat : les amateurs de cinéma chinois, russe, japonais, coréen ou arabe risquent de se contenter encore longtemps de sous-titres réalisés par des amateurs non formés (on pense aux fameux *fan-subbers*) ou des professionnels ne connaissant pas la langue de la VO.

L'INALCO est un partenaire de longue date du FICA et aspire à faire profiter le festival de son savoir-faire. On peut espérer qu'un jour, tous les films en compétition auront été sous-titrés par des étudiants-stagiaires en voie de professionnalisation, rompus aux techniques de l'adaptation audiovisuelle et capables de rendre toutes les finesses de la version originale. D'autres formes de collaboration sont également envisageables, comme l'envoi d'apprentis interprètes pour les conférences de presse et échanges des réalisateurs avec le public. Un fonds considérable d'entretiens en langues orientales a également été constitué par l'INALCO, qui, chaque année, rencontre les invités du festival. Ces documents sont en cours d'adaptation par le master TRM. Formons des vœux pour que la 20<sup>e</sup> édition du Festival international des Cinémas d'Asie voie se renforcer les liens avec son partenaire naturel qu'est l'INALCO.

(Photo -DR)





Dans le cadre de la rétrospective consacrée au centenaire du cinéma indien, le FICA a présenté *Mr. & Mrs. 55*, comédie de mœurs de Guru Dutt (1925-1964).

Du plus célèbre réalisateur de langue hindie, beaucoup plus connu en Inde que Satyajit Ray, on a surtout retenu les quatre derniers films : *Pyasa* (प्यासा/پياسا, *l'Assoiffé*, 1957), *Kaagaz ke Phool* (कागज़ के फूल/کاغذ کے پھول, *Fleurs de papier*, 1959), *Chaudhvin ka Chand* (चौदहवीं का चाँद/چودھویں کا چاند, 1960) et *Sahib, Bibi aur Ghulam* (साहिब, बीबी और गुलाम/صاحب، بیوی اور غلام, *Le Maître, la maîtresse et l'esclave*, 1962)<sup>1</sup>.

Mais que dire de *Mr. & Mrs. 55*? Faut-il en faire le dernier de ses films mineurs ou le premier à pouvoir prétendre au titre de chef-d'œuvre? Ce qui est sûr, c'est que tout en tranchant dans une filmographie marquée par la mélancolie, *Mr. & Mrs. 55* est une œuvre charnière, semblant contenir en germe tous les ingrédients qui feront le succès de ces quatre derniers opus.

Preetam (*Guru Dutt*) est un dessinateur de presse sans le sou, qui vivote aux crochets de son ami Johnny (*Johnny Walker*). Il s'éprend d'Anita (*Madhubala*), riche héritière vivant sous la coupe d'une tante tyrannique, Sita Devi (*Lalita Pawar*). Féministe enragée, celle-ci nourrit pour sa nièce des ambitions aussi grandes que sa haine est farouche pour la gent masculine. Or le testament laissé par son père stipule qu'Anita ne pourra hériter de sa fortune que si elle est mariée à 21 ans, ce qui ne laisse à la jeune femme qu'un mois pour convoler en justes noces. La solution : organiser un mariage blanc et civil, puis demander le divorce sitôt le pactole en poche. Ne reste plus qu'à trouver un mari, soumis et désargenté de préférence... Dès les tout premiers plans, on reconnaît l'image particulièrement soignée du chef opérateur V. K. Murthy, considéré comme l'un des plus grands directeurs photo du cinéma indien : longs travellings, plans rapprochés caractéristiques et un noir et blanc sublimement contrasté.

Quelques minutes plus tard apparaît Guru Dutt, fine moustache et costume élimé, dormant dans

la rue comme le poète crève-la-faim de *Pyasa*. Dans son sillage, l'impayable Johnny Walker, qui déploie tout son talent comique, servi par les savoureux dialogues d'Abbar Alvi. Le ton est léger, enlevé et brillant, ce qui a valu à *Mr. & Mrs. 55* d'être souvent comparé aux grandes comédies hollywoodiennes.

L'un des aspects les plus réjouissants du film est sa bande originale, particulièrement riche et variée : on y entend une chanson comique (*Jaane kahan mera jigra gaya ji*), une lente et poignante complainte amoureuse (*Preetam aan milo*) mais aussi un qawwali (*Meri duniya lut rahi thi*), un chant folklorique (*Ab to jee hone laga*), un air de jazz et même un tango (*Neele asmane*)! Les chansons sont interprétées par Geeta Dutt et Mohammed Rafi, les deux chanteurs les plus doués de leur génération.

*Mr. & Mrs. 55* a pourtant ses détracteurs. C'est qu'en faisant le procès de l'occidentalisation des mœurs, à laquelle il oppose le modèle de la famille traditionnelle, Guru Dutt semble défendre le patriarcat le plus réactionnaire. Sita Devi, la tante de l'héroïne, est une harpie hystérique dont la cause féministe est dépeinte sans grand souci de nuance. Son antithèse apparaît dans la seconde moitié du film, sous les doux traits de la belle-sœur de Preetam, épouse hindoue traditionnelle, toute dévouée à son époux, qui, s'il l'aime bien, ne la châtie pas moins mal : à Anita qui lui demande s'il lui arrive de se faire battre, elle répond dans un sourire, ajustant le pan de sari qui lui voile le visage : « *Quand on mange du riz, il arrive qu'on tombe sur un caillou. On n'arrête pas de se nourrir pour autant.* » Le mot est fin mais il est resté en travers de la gorge d'une bonne partie du public.

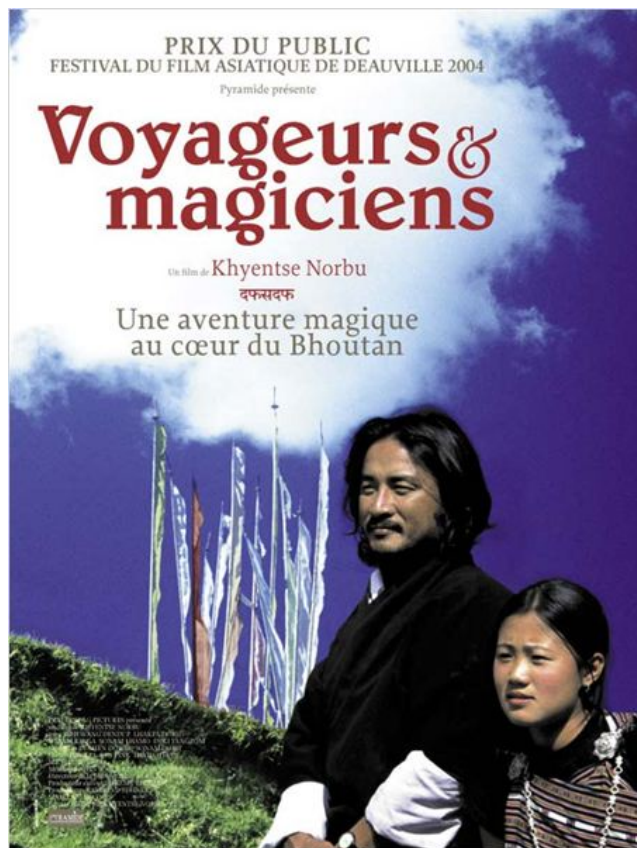
Il serait pourtant dommage, et même injuste, de réduire *Mr. & Mrs. 55* à cette maladresse. Quand on se souvient que le film a été tourné dans les toutes premières années suivant l'Indépendance, on comprend qu'au-delà d'une comédie brillamment menée, Guru Dutt délivre un plaidoyer pour une Inde apaisée, confiante et fière de ses valeurs. La liberté n'est pas toujours celle que l'on croit.

<sup>1</sup> Ces quatre films sont visibles en intégralité sur Youtube. *Pyasa* et *Sahib, Bibi aur Ghulam* sont disponibles en DVD (Carlotta).

## SUR LES ROUTES D'ASIE

*Voyageurs et magiciens* de Khyentse Norbu (Bhoutan, 2003, 108 mn)

Par Rémi DOR



### *Remarque liminaire n°1 :*

Jamais je ne suis allé au Bhoutan ni n'aurais sans doute l'opportunité de m'y rendre, mais ce film inspirerait à un caillou le désir d'aller rouler sa bosse en ce pays.

### *Remarque liminaire n°2 :*

Jamais, depuis Artémidore d'Ephèse au deuxième siècle après JC, n'a-t-on fait de présentation plus sagace de l'oniroscopie (qui provoque le rêve).

Le film est un road movie, habile entrelacs de deux histoires, celle de Dondup, fonctionnaire des PTT bhoutanaises qui rêve de partir aux États-Unis pour gagner bien mieux sa vie, et celle de Tashi, paysan qui rêve de quitter son village pour séduire bien plus de filles.

Il démarre sur une belle scène de tir à l'arc : on sait combien le bouddhisme – pas seulement zen – attache d'importance à cette activité. Le héros du film, Dondup, se contente de regarder, il ne participe pas, contrairement à ses collègues et au directeur du bureau de poste. Façon de nous donner à comprendre qu'il est moderne et au-delà des pratiques traditionnelles. En fait il souhaite partir aux

États-Unis et attend pour cela la réponse à sa demande de visa. Un peu plus tard, dans sa chambre, il détaille à un collègue son projet, tout en faisant une séance de musculation des triceps devant un poster de la pulpeuse Ruby Stardust, dont il voile et dévoile au cours de son exercice les formes généreusement offertes ; un peu plus loin, sur le mur : une affiche de recrutement de l'armée américaine.

Arrive enfin de la capitale la lettre qu'il attendait. Il aimerait bien se précipiter, mais son supérieur le fait poireauter pour lui accorder son autorisation. Il y a du chemin pour parvenir à la route goudronnée : il doit s'arrêter en raison d'une cérémonie d'inauguration d'une maison. Des groupes séparés d'hommes et de femmes hissent et redescendent un énorme pénis en bois. Rite évident de fécondité ; mais souvenir possible d'un usage bhoutanais ancien la bomena qui permet à tout homme de franchir le mur de la maison pour rentrer dans la chambre des femmes. Résultat des courses, Dondup rate le car qui devait l'emmenner à Timphu. Il est forcé de partir à pied dans l'espoir d'arrêter un véhicule. L'attente est marquée par une alternance de gros plan sur Dondup et de plans larges sur le magnifique paysage sauvage. Dans le ciel un vol de grues cendrées. Là-dessus arrive un vieillard qui s'en va vendre ses pommes à la ville – ce qui nous apprend que le mot « apple » est passé en dzongkha. Ce vieillard exhorte Dondup à la patience et le met en garde contre les « fantômes de la route ». Ce conseil porte sur le présent, puisqu'ils vont devoir bivouaquer, et surtout sur le projet du jeune homme. Pour faire passer la nuit, le lama commence à raconter une histoire en s'accompagnant d'un luth bhoutanais. Tashi, jeune fermier veut changer sa vie (comme Dondup). Il est paresseux, au contraire de son frère cadet Karma. C'est une situation classique de conte. Karma fabrique une potion qui expédie son frère dans le monde des rêves : leur âne se transforme en cheval qui, dans un galop effréné emporte Tashi. Il est finalement désarçonné et nous le laissons dans une forêt inconnue. Retour à Dondup qui est pris en stop avec le lama par un camion qui se rend à Punakha. Dans le fond du camion un ivrogne inspire à Dondup cette réflexion :

« Moines et ivrognes ne doivent pas être pris au sérieux ». C'est sans doute une façon de penser moderne ! Le camion tombe en panne et, pendant que le chauffeur répare, le lama continue son histoire : Tashi arrive à une cabane isolée où vit un robuste vieillard, bûcheron de son état, marié à une jeune femme sculpturale, Deki. Tashi cherche à quitter la cabane pour regagner son village, mais tourne en rond dans la forêt et se retrouve à son point de départ – non sans que nous ne nous soyons gorgés de beaux paysages de sylvie, dans un chœur de voix diphoniques divin.



Retour à la route : Dondup est rejoint par un fabricant de papier tibétain et sa fille. Aujourd'hui, dixit le papetier, les affaires marchent mal : les gens préfèrent le papier occidental.

*Retour au rêve* : Deki prépare un bain au vieux : le bassin de pierre est chauffé avec des cailloux brûlants. Deki propose à Tashi

de profiter de l'eau mais, galamment, ce dernier lui cède sa place. La scène du bain est suggestive : on ne voit que la nuque de Deki et son geste de dénouer son chignon, mais cela suffit à amorcer le désir de Tashi. Ils ont une liaison. Quelques semaines plus tard, elle découvre qu'elle est enceinte. Tashi lui propose une potion contraceptive, mais elle refuse. Comme le vieux commence à avoir des soupçons, ils décident de l'empoisonner. La scène du dîner est l'occasion d'un jeu d'acteur fantastique : série de gros plans sur chacun des personnages où les émotions fluctuent à toute vitesse. Pendant que le vieux se tord de douleur (on ne saura jamais si le poison fut réellement efficace), Tashi s'enfuit et Deki, désespérée, se jette dans la rivière. Réveil : Là-dessus Tashi se réveille, comprend que ce n'était qu'un rêve et rentre sagement chez lui. Là-dessus Dondup ouvre les yeux et découvre que la fille du papetier, ravissante, vaut toutes les Amériques du monde. Conclusion du lama : « Une fleur de pêcher n'est belle que parce qu'elle est éphémère ».

Conclusion de Rémy Dor : E ma ho ! Ô merveille ! Ce film est un bijou : l'histoire est belle, les acteurs sont beaux, les paysages sont beaux, la musique est belle... Si j'étais vous je n'hésiterai pas à dépenser quelques ngultrums dans la salle de cinéma bhoutanaise la plus proche !...

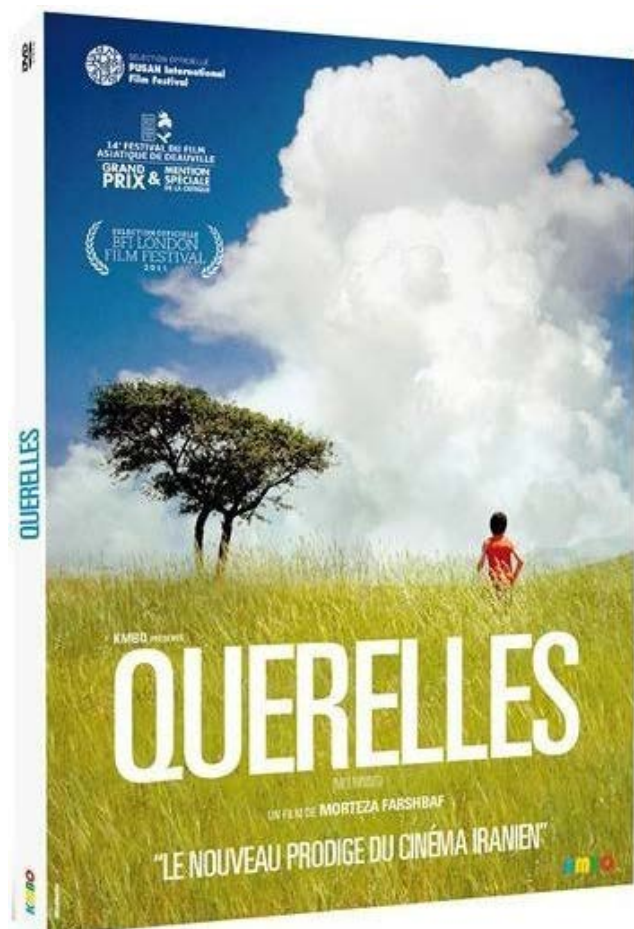
Images extraites des films. Tous droits réservés.



## SUR LES ROUTES D'ASIE

*Querelles* de Morteza Farshbaf (Iran, 2010, 85 mn)

Par Bamchade POURVALI



*Querelles* est le premier long métrage de Morteza Farshbaf, jeune cinéaste de 26 ans formé à l'école de Abbas Kiarostami. S'il rappelle *Le Vent nous emportera* à travers certains motifs : la voiture, les routes tortueuses, l'écran noir ou l'arbre isolé, le film se différencie en même temps par une sensibilité personnelle sur la question de l'enfance et du « deuil » (titre original du film).

En effet, *Querelles* commence par une dispute opposant le père et la mère d'Arshia, 10 ans, qui suit leur conversation dans le noir. Dans la précipitation, l'homme et la femme décident de quitter la maison sans prévenir l'enfant.

Après ce départ, un nouveau trio se forme réunissant Arshia, sa tante et son oncle, en route à la recherche des parents du jeune garçon. Le spectateur est d'abord surpris par les sous-titres qui accompagnent le déplacement de l'automobile avant de comprendre que l'homme et la femme sont sourds muets. Les sous-titres traduisent leur langage par signes.

En arrivant près d'un tunnel, l'oncle découvre que les parents d'Arshia ont été victimes d'un accident. Il décide de cacher la nouvelle à l'enfant. Désormais, la question se pose de la nouvelle responsabilité du couple vis-à-vis de celui-ci. Vont-ils adopter

officiellement leur neveu ou le confier à d'autres membres de la famille ?



Ce voyage devient l'occasion d'une réflexion sur la vie passée des trois personnages et leur avenir possible. Le sentiment de solitude et l'histoire personnelle de chacun d'eux est pris en compte par le réalisateur qui brosse un portrait sensible des trois protagonistes à la fois seuls et dans leurs relations aux autres.

Film sur la résilience, *Querelles* apparaît comme une œuvre pudique sur les sentiments enfouis. On notera au passage la beauté des paysages qui permet de surmonter le sentiment de deuil et la présence d'un enfant différent de ceux rencontrés chez Kiarostami et qui, par son comportement, évoque parfois le Danny de *Shining*. L'utilisation de la *Sarabande* de Haendel jouée sur un rythme lent renforce ce sentiment de filiation et offre au film un beau moment de sérénité et d'harmonie.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

C'est une promesse faite à sa grand-mère qui amène Urna, une musicienne, spécialiste des chants traditionnels de la Mongolie, à partir à travers les villages et les steppes de son pays à la recherche des paroles d'une vieille chanson mongole oubliée. Elle emporte, enfouie au fond de sa valise, une vieille tête de violon en forme de cheval, ainsi que son manche, seules parties d'un violon mongol que sa grand-mère avait réussi à préserver au cours de la tumultueuse révolution culturelle chinoise. Le désir de reconstruire le corps du violon, seul héritage familial et culturel qui lui reste, et de réinscrire les paroles de la vieille chanson populaire sur son manche pousse Urna à retrouver les traces de ses ancêtres.

Au cours de ce long voyage et des nombreuses rencontres qu'elle fait, nous découvrons un pays divisé et une culture menacée de disparition. Urna confie à un vieux luthier qu'elle rencontre la tâche de reconstruire le violon. L'éleveur de chevaux lui offrira le crin de cheval pour le nouvel archet. Puis nous rencontrons le chaman, ou encore l'ancienne chanteuse du village : autant de personnages clé de la culture orale traditionnelle mongole qui ont assuré au cours des générations la transmission de l'histoire, des traditions et des valeurs des nomades mongols. Une grande partie de ce trésor culturel a été effacée, oubliée au cours des siècles, puis remplacée par la modernité... Le peuple de la Mongolie intérieure, depuis son annexion par la République populaire de Chine, a été confronté à de nombreuses interdictions. Les familles nomades ont été forcées de s'adapter à un mode de vie sédentaire dont la réalité ne correspondait plus aux valeurs et idéaux contenus dans les chants traditionnels.

Le violon à tête de cheval, appelé « Morin Khur », enferme cette partie de l'identité nationale mongole qui subsiste encore dans la Mongolie dite « extérieure ». Sa sonorité douce, rappelant celle du hennissement de chevaux et le son du vent, tous deux parcourant l'infinie étendue des steppes, accompagnent l'éloge de la liberté que véhiculent les chants mongols. Cet instrument en bois à deux cordes a accompagné pendant des siècles chaque famille mongole lors des événements traditionnels de la vie comme le mariage, la naissance d'un enfant, la mort d'un proche. La tête de cheval qui couronne son manche fait référence à cet animal intimement lié au mode de vie nomade.

En Mongolie extérieure, personne ne semble connaître les paroles de la chanson que la grand-

mère chantait à Urna lorsqu'elle était enfant. Même les anciens ne se rappellent plus et Urna, au cours de sa longue quête, semble peu à peu perdre l'espoir d'honorer le souhait de sa grand-mère, cela jusqu'à son arrivée au sommet d'une colline, entourée de roches, où une très vieille femme du village, toute ridée et parcheminée contemple le coucher de soleil sur la plaine des steppes. C'est elle, qui intriguée et séduite par la ténacité et le courage d'Urna, finira par lui révéler les paroles de ce chant.

*Les deux chevaux de Gengis Khan* est un éloge à la mémoire et à la transmission de la tradition qui, sans cela, sombre dans l'oubli. En suivant l'errance d'Urna à travers la steppe mongole nous plongeons dans un espace-temps enchanté. Nous participons à cette quête spirituelle rendue irrésistible par la beauté de la musique traditionnelle et celle des paysages pittoresques des steppes mongoles. Situé à mi-chemin entre fiction et documentaire, ce film nous emmène à la découverte de l'histoire d'une culture écartelée entre tradition et modernité, entre souvenir et oubli. C'est aussi une invitation au voyage spirituel et à la découverte de la pluralité des mondes qui coexistent sur cette terre que nous habitons.

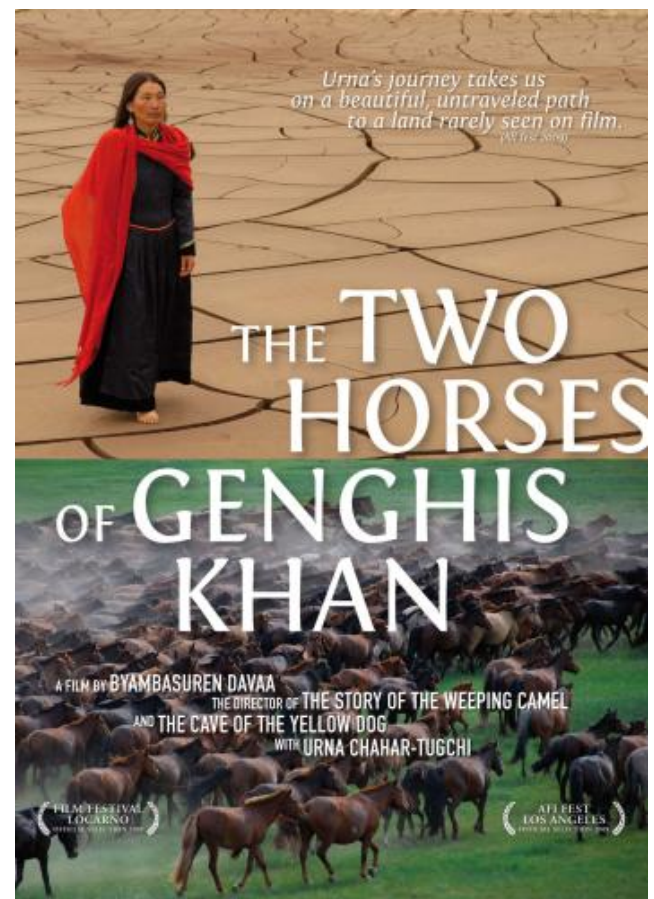


Image extraite du film. Tous droits réservés.

## REGARD SUR LE CINÉMA INDONÉSIE

### Présentation de la rétrospective

Par Cécile JEUNE

Pour sa 19<sup>ème</sup> édition, le Festival international des cinémas d'Asie de Vesoul a choisi de mettre à l'honneur le cinéma indonésien, mal connu du public européen, et ce avec une programmation de 21 films balayant les 60 dernières années.

Grâce à la cinémathèque indonésienne et à l'aide précieuse de l'attachée audiovisuelle de l'Ambassade de France de Jakarta, le festival a pu projeter un film de 1954 d'Usmar Ismail, un des pionniers du cinéma indonésien, mais également des films de Garin Nugroho (par ailleurs président du jury international de cette édition), de Teguh Karya, Riri Reza, Nan Achnas, Nia Dinata ainsi que de réalisatrices de la toute dernière génération comme Kamila Andini et Sammaria Simanjuntak, toutes deux présentes à Vesoul.

Le cinéma indonésien est assez lié à l'histoire du pays. L'importation de films étrangers étant interdite sous la présidence de Soekarno (1945-1967), la production nationale s'est rapidement développée. Le régime de Soeharto (1967-1998) renforce cette interdiction, en exerçant une forte motion de censure et en favorisant les films de propagande, ce qui encourage fortement la production nationale. Le cinéma indonésien connaît ainsi son âge d'or à la fin des années 70 et dans les années 80 avec une production atteignant 130 films par an.

Cependant, le public commence à se lasser d'un cinéma répétitif et de qualité décroissante et l'apparition de la télévision participe au déclin. Durant la seconde moitié des années 1990, la production va chuter jusqu'à n'atteindre plus qu'une poignée de films produits par an. Depuis la chute du régime de Soeharto en 1998, l'industrie cinématographique a connu un renouveau pour remonter jusqu'à près de 100 films produits par an.

Si la production a repris, le cinéma indonésien doit faire face à certains problèmes. Le pays ne compte que 600 salles pour une population de 240 millions d'habitants (à titre de comparaison, la France compte environ 2000 salles pour 65 millions d'habitants) et surtout il ne dispose que d'un distributeur unique, qui privilégie les films commerciaux américains aux productions indépendantes, ce qui désavantage les jeunes réalisateurs, souhaitant faire autre chose que des films commerciaux, et donc ne trouvent pas de producteurs.

Le gouvernement actuel ne facilite pas non plus le développement de la création cinématographique, puisqu'une loi de 2009 exige que tout réalisateur soit diplômé de l'État, or le pays ne dispose que de très peu de formations en cinéma et souvent très chères. Cette même loi a également renforcé la censure effectuée sur les films, qui interdit de montrer des scènes de sexe, de drogue et de beuveries, mais également d'aborder les problèmes religieux et politiques.



Un petit vendeur passe devant un cinéma en mai 2007 à Jakarta - AFP  
<http://www.courrierinternational.com/article/2009/09/08/plaidoyer-pour-un-cinema-sans-entraves>

La nouvelle génération de réalisateurs qui a souvent étudié à l'étranger apporte beaucoup d'espoir pour ce cinéma en pleine renaissance. Non seulement certains n'hésitent pas à braver les tabous et à parler de sujets tels que l'homosexualité, la prostitution ou la religion, tout en sachant qu'ils ne pourront être diffusés que par des réseaux alternatifs ou dans des festivals étrangers. D'autres, ayant grandi avec les films américains des années 90, se lancent dans la réalisation de films de divertissements. Le succès de certains films tels que *The Raid* de Gareth Evans en est une belle preuve.

Pour tous ces nouveaux réalisateurs, le cinéma est avant tout une manière de s'exprimer, de partager leurs idées, leur vision, et toute cette nouvelle génération compte bien trouver un moyen de continuer à le faire, tout en s'interrogeant sur la manière de le faire (notamment en envisageant de créer un autre système de distribution, des salles gérées d'une autre manière) et surtout en souhaitant continuer à améliorer la qualité et le contenu des films et non simplement en produisant toujours plus.

REGARD SUR LE CINÉMA INDONÉSIEN  
*Opera Jawa* de Garin Nugroho (Indonésie, 2006)  
Par Nemesis SROUR

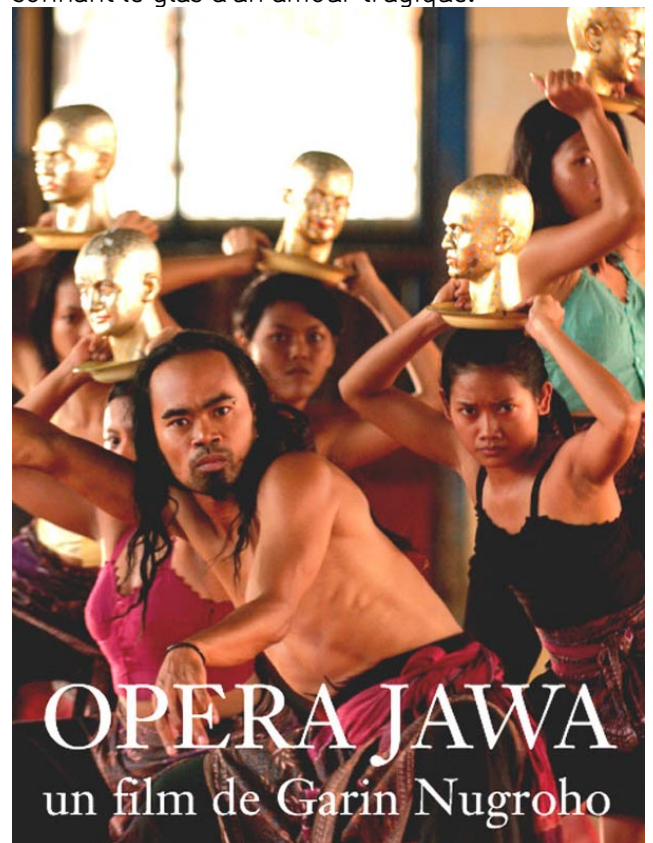


Réalisateur incontournable sur la scène du cinéma indonésien, ses films ont été sélectionnés dans les plus grands Festivals internationaux. Son film, *Feuille sur un oreiller*, a ainsi été projeté à Cannes en 1998 pour Un Certain Regard. **Garin Nugroho** a commencé à faire des films à un moment où l'Indonésie vivait dans une « autarcie cinématographique » (propos du réalisateur).

Né en 1961, il a grandi sous la présidence de Soekarno (1945-1967) qui interdit d'importer des films étrangers puis sous le régime dictatorial de Soeharto, dont le nouvel arrêt lancé contre l'importation de films étrangers va favoriser une certaine production locale, celle des films de propagande. **Nugroho** s'amuse ainsi à dire qu'avant de venir à Cannes, il ne connaissait ni Tarantino, ni Almodovar, ni Kiarostami – il n'avait pas connaissance des grands noms du cinéma mondial en raison de l'insularité cinématographique de son pays à l'époque. Alors, loin des sentiers battus, l'auteur nous livre, avec *Opera Jawa*, une œuvre atypique qui inscrit le cinéma dans la longue tradition des arts performatifs indonésiens.

**Garin Nugroho** revisite la mythologie hindoue avec l'histoire d'amour de Râm et de Sîta en installant ses personnages dans un environnement contemporain au réalisme poétique, faisant fi des séparations abruptes entre les différentes strates temporelles. « Le passé, le présent et le futur sont intimement liés. Pour moi, ces symboles de la religion, du capitalisme, de la beauté qui cohabitent, expriment le paradoxe de l'Indonésie » déclare le réalisateur. Si l'histoire de ce film est sans grande originalité, basée sur un triangle amoureux classique qui se retrouve au détour de tout film venant de Bollywood (Setio et sa femme Siti gèrent une poterie traditionnelle ; Ludiro, homme riche et despotique de la région, amoureux de Siti depuis toujours, profite d'un voyage de Setio pour tenter de séduire la jeune femme) l'intérêt n'est évidemment pas dans la structure narrative, mais dans la mise en scène.

Dans ce film-performance, les personnages se répondent en chansons (on ne les entendra parler que quelques secondes à peine dans ce film long de deux heures), transposant la prose quotidienne en une élégie poétique. Les danses surgissent du quotidien et s'installent dans le prosaïque pour mieux le sublimer de leurs gestes chorégraphiés, graciles. Le langage cinématographique atteint son apogée par la mise en image de métaphores. Acmé de cette histoire d'amour tragique, la scène où le potier enduit sa femme d'argile sur son métier à poterie. Comme pour créer cet être conformément à ses désirs, à un moment où il sent sa femme virevolter toujours plus loin de lui, aspirée par les vents éphémères du désir et de liberté incarnés par Ludiro. La sculpture se lève et s'éloigne, sonnante le glas d'un amour tragique.



Images extraites du film. Tous droits réservés.

## REGARD SUR LE CINÉMA INDONÉSIE

*The Mirror Never Lies* de Kamila Andini (Indonésie, 2011, 100 mn)

Par Fanny THORET

Un large éventail de films indonésiens était présenté cette année au Festival International des Cinémas d'Asie de Vesoul. *The Mirror Never Lies* premier long métrage de la jeune réalisatrice Kamila Andini en faisait partie. Cette jeune réalisatrice a baigné dans le milieu du cinéma dès son plus jeune âge puisqu'elle n'est autre que la fille du réalisateur Garin Nugroho, l'un des réalisateurs indonésiens les plus présents au niveau international. Ils étaient d'ailleurs tous deux présents à Vesoul où le réalisateur s'est vu décerner un Cylco d'or pour l'ensemble de sa carrière alors que plusieurs de ses films dont *Feuille sur un oreiller*, *Opera Jawa* ou *blindfold* étaient projetés. Kamila Andini est né dans le cinéma, a eu accès aux films étrangers dès son plus jeune âge ; cependant elle ne s'est pas immédiatement destinée au cinéma. Passionnée de peinture, danse, photographie et plongée, elle a dans un premier temps poursuivi des études de sociologie et de communication en Australie. Avant de s'orienter vers la production et la réalisation de documentaires. Son premier film *The Mirror Never Lies*, bien accueilli dans de nombreux pays et projeté dans une trentaine de festivals est une véritable réussite.

C'est dans la région de Wakatobe, chez les bajo, les gitans de la mer qu'a été tourné *The Mirror Never Lies*. L'archipel indonésien est vaste. Le lieu du tournage, bien loin de Jakarta la capitale, est méconnu de beaucoup d'Indonésiens. C'est en tant que plongeuse, qu'elle avait découvert les bajo pour la première fois, leur relation à la nature, à la mer l'avait fascinée et c'est là qu'elle a trouvé la source d'inspiration pour son premier film.

Avec cette histoire, le spectateur est transporté dans un écrin de carte postale, entre mer turquoise et huttes sur pilotis. Il est plongé dans la vie d'une mère, Tayung et sa fille, Pakis qui doivent faire face à l'absence du père, disparu en mer. Si le cadre est magnifique, la vie n'en est pas moins dure. Pakis cherche le reflet de son père dans un miroir, reflet qui

serait le signe qu'il n'est pas mort. Sa mère se cache derrière un masque d'argile. Entre rituels bajo, pêche, relation humaine, une tranche de vie coule naturellement à l'écran. Aux côtés de Tayung et Pakis on retrouve Lumo, le meilleur ami de Pakis et un chercheur venu de la capitale qui fait éruption dans leurs vies.

Le mode de vie même des bajo est mis en péril avec les menaces qui pèsent sur l'environnement, leur lieu de vie, du fait des méthodes de pêches destructrices et du changement climatique. Pour ce premier film habile, esthétique et empreint d'une grande sensibilité, la réalisatrice a fait appel à deux acteurs professionnels, mais surtout à des enfants bajo, aux habitants du village, dont la participation donne toute sa force et sa couleur au film. Ce film a reçu le soutien de la région où il a été tourné mais aussi du WWF. C'est un film que les spectateurs français devraient avoir la possibilité de découvrir. Mais il n'a pas trouvé de distributeur en France, comme c'est souvent le cas pour les films indonésiens.

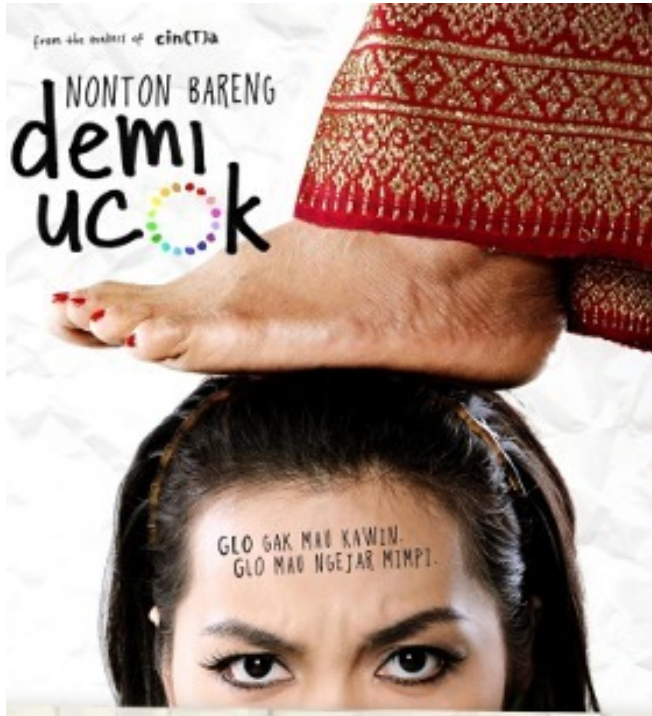
C'est en résidence avec le soutien de la Cinéfondation du Festival de Cannes que la réalisatrice s'est attelée à la préparation de son second film, intitulé *The Seen and Unseen*. Le film sera tourné à Bali et fera référence à une autre des passions de Kamila, la danse. Toujours est-il que *The Mirror Never Lies* est un film à voir et Kamila Andini une jeune réalisatrice à suivre pleine de talent.



Image extraite du film. Tous droits réservés.



Sammaria Simanjuntak appartient à la nouvelle génération de réalisateurs indonésiens qui, après la chute du régime de Soeharto en 1998, renouvelle les codes de la production locale.



Dans une table ronde sur « Le cinéma indonésien existe-t-il vraiment ? » animée par Bastian Meiresonne, Nia Dinata, réalisatrice et productrice, présentait son film comme une peinture vivante et réaliste des difficultés auxquelles étaient aujourd'hui confrontés les réalisateurs en Indonésie. Mise en abyme colorée, aux rythmes d'une pop acidulée, Simanjuntak en racontant l'histoire personnelle d'une jeune réalisatrice qui cherche par tous les moyens à réaliser son rêve, narre en même temps l'histoire contemporaine du cinéma indonésien.

Sans sources de financements étatiques dans un pays où le gouvernement délaisse son patrimoine cinématographique (ainsi seuls 250 des 2800 films réalisés entre 1926 et 2012 sont encore conservés à la

Cinémathèque indonésienne, et ce dans des conditions extrêmement précaires puisque la forte présence d'acide acétique dans les Archives du Film mènera tôt ou tard à la destruction totale du stock), Gloria doit bien trouver d'autres moyens de financement ! Elle est prête à tout, sauf à céder au chantage maternel : sa mère lui propose de lui donner de l'argent à condition qu'elle se marie avec un Batak. Elle est prête à écrire des scénarios pour des productions populaires aux recettes de succès bien ficelées, à expérimenter le *crowd-funding* et même à recourir au réseau d'amis de sa mère pour récolter de l'argent. Bref, elle est prête à tout sauf à se marier. À tout sauf à ressembler à sa mère qui a dû abandonner ses rêves d'actrice pour s'occuper de ses enfants et s'enliser dans une vie monotone. Cette comédie déjantée joue sur les ressorts comiques de la relation mère-fille, fusionnelle et étouffante.

De scènes de disputes en réconciliations, de larmes en rires, le spectateur vit au rythme de cette famille indonésienne haute en couleurs et découvre le clivage générationnel qui peut animer la vision du monde des deux femmes. Alors que pour la mère, le bonheur d'une femme Batak se mesure aux enfants auxquels elle donne naissance ; pour Gloria, c'est à sa capacité à mener sa vie en toute liberté.

Un film ovni finalement dans cette rétrospective, dont a bien conscience la réalisatrice : « Mon film n'est ni assez populaire pour être diffusé dans les salles de cinémas en Indonésie, ni assez « auteuriste » pour faire son chemin dans les Festivals à travers le monde ». Sauf à Vesoul.

Images extraites du film. Tous droits réservés.



## REGARD SUR LE CINÉMA INDONÉSIE

### L'Indonésie à travers son cinéma

Par Boris ELAIBA

Le FICA est remarquable en ce qu'il permet chaque année de faire découvrir des dizaines de films qui ne passeront pas sur nos écrans. Ce 19e FICA n'a pas fait exception à la règle. Il a ainsi été marqué par une formidable rétrospective sur 60 ans de cinéma indonésien, brillamment orchestrée par le critique Bastian Meiresonne. Le spectateur n'avait qu'à se laisser porter par une folle énergie pour avoir le bonheur de découvrir un cinéma méconnu, pour ne pas dire inconnu.

Malgré les difficultés techniques en tous genres, 21 films ont pu être présentés au public vésulien. Et tous dévoilent les multiples facettes de l'Indonésie, entraînant le spectateur dans un merveilleux voyage. Tous ces films sont aussi éloignés que possible les uns des autres, mais ils ont un point commun : ils nous informent sur l'Indonésie à travers les prismes de l'histoire, de la vie courante et de la métaphore.

La métaphore se retrouve ainsi au cœur de plusieurs films très contemplatifs, faisant appel au ressenti du spectateur, lequel se retrouve happé par l'atmosphère presque intemporelle de ces films (on citera *Whispering Sands* de Nan Achnas, *The Rainmaker* de Ravi Bharwani et *The Mirror Never Lies* de Kamila Andini, sans parler d'*Atambua 39°C* de Riri Riza, dont on ressort véritablement hypnotisé par la qualité de la photographie). Cette intemporalité ne déconnecte cependant pas les films de la réalité qu'ils décrivent, voire dénoncent. Au contraire, elle ne donne que plus de force au message qu'ils véhiculent, à tel point que certains sont censurés en Indonésie. *The Rainmaker* en est un parfait exemple : du jeu d'acteurs au coup d'œil du réalisateur, tout y est sublime sans que rien n'y bouge, la critique acerbe contre les autorités ne s'en fait que plus ressentir, forçant celles-ci à censurer cette véritable œuvre d'art. Aussi, métaphore et critique sociale apparaissent-elles comme indéniablement liées.

La plupart des films projetés n'étaient pas aussi empreints de symbolisme mais s'attachaient à décrire sans fard certaines réalités sociales indonésiennes. Mais tous ces films abordent un même sujet à travers différents thèmes : la condition des femmes et les rapports de genres dans la société indonésienne. En plus des trois films précédemment cités, nombreux étaient ceux qui mettaient en avant les femmes. Cette place accordée aux femmes tranchait avec la quasi-absence des hommes dans ces films. Il ne faut bien sûr pas prendre la société indonésienne comme un tout homogène et cette importance accordée aux femmes dans certains films n'est que le reflet de sociétés anciennement matriarcales. Néanmoins, un film comme *Love for Share*, de Nia Dinata, ou encore le très intéressant documentaire *Miss or Mrs ?*, de Lucky Kuswandi, montrent avec force tous les carcans sociaux qui restreignent la liberté des femmes indonésiennes, tout en mettant en exergue l'absence paradoxale des hommes. La domination masculine se

fait pourtant bien sentir : Lucky Kuswandi explique ainsi que le système de représentations mentales indonésien considère qu'une femme non mariée, une miss, n'est qu'une femme pas encore mariée, pas encore Mrs, et qu'à ce titre il est immoral qu'elle ait des rapports sexuels prémaritaux, elle n'a donc pas à consulter de gynécologue. Nia Dinata montre, quant à elle, à travers les portraits qu'elle fait de trois femmes de milieux sociaux différents, que la polygamie est susceptible de toucher toutes les couches sociales, dévoilant toute l'hypocrisie de la domination masculine en Indonésie.

Bien entendu, tous les films sociaux n'ont pas pour cheval de bataille les rapports de genres, mais ils s'attachent avec la même énergie à expliquer les phénomènes sociaux qu'ils étudient. *The Blindfold* de Garin Nugroho se penche ainsi sur le recrutement des groupes islamistes en Indonésie, ce qui a valu au réalisateur d'être menacé de mort ; *Teddy Soeriaatmadja*, dans *Lovely Man* expose les tribulations d'un travesti dans les rues de Jakarta et sa rencontre avec sa fille ; *Shalahuddin Siregar* (*The Land Beneath the Fog*) décrit avec justesse les scènes ordinaires de la vie d'un village, devant faire face aux changements du monde, sans comprendre ce qui se passe.

Puis, dans un registre totalement différent, plusieurs films des années 50 aux années 80 ont été présentés. Tirés d'événements ayant marqué l'histoire de l'Indonésie, à savoir la colonisation hollandaise (*November 1828* de Teguh Karya ou *Naga Bonar* de M.T. Risyaf, Surabaya 1945 d'Imam Tantowi), ou des faits divers (*Tragedi Bintaro* de Buce Malawau), ils avaient eu beaucoup de succès en leur temps et nous permettent de comprendre ce qu'était le cinéma indonésien jusqu'aux années 80, c'est-à-dire durant son Âge d'or.

Finalement, par cette rétrospective, le 19e FICA aura surtout été l'occasion de faire connaître une nouvelle génération de réalisateurs indonésiens désireux de décrire sans fioritures la réalité actuelle du pays et d'introduire le public français aux débats qui agitent en ce moment le champ cinématographique indonésien lors d'une table ronde organisée par Bastian Meiresonne. Ces réalisateurs ont grandi dans les années 90, période de vaches maigres pour le cinéma indonésien et entendent le développer. Cela ne se fait pas sans difficultés, comme a eu l'occasion de le rappeler Sammaria Simanjuntak lors de la table ronde : les distributeurs sont peu enclins à soutenir cette jeune génération qui doit jouer des pieds et des mains pour financer ses films, en plus de se trouver confrontée à des cinéastes déjà bien installés peu désireux de voir ces jeunes talents prendre leur envol hors de leur contrôle. Mais ce que nous avons pu en voir à Vesoul ne présage que du bon pour l'avenir du cinéma indonésien, tous les films de ces jeunes réalisateurs étaient de très grande qualité.

HOMMAGE À LESLIE CHEUNG  
*Le syndicat du crime* de John Woo (Hong-Kong, 1986)  
Par Cécile JEUNE

Une histoire presque banale de mafia hongkongaise avec trafic de faux billets, de drogue, des règlements de compte... dans laquelle deux frères s'affrontent, l'un est flic, l'autre truand. C'est en même temps un vrai film de garçons, avec des « vrais » méchants, avec des scènes de rixes, de fusillades, quelques scènes bien sanglantes avec des têtes qui explosent... mais, et c'est probablement ce qui en fait sa réussite, un film presque léger avec des scènes drôles, tenant presque de gags, comme par exemple la bagarre du début entre le père malade, le fils policier et sa copine, elle arrive avec un couteau et décolle lorsque le méchant lui met une baffa, ou bien la scène du concours de violoncelle au conservatoire qui relève vraiment du sketch.

Les thèmes que l'on retrouve ici comme dans tout film de gangsters sont la trahison, la vengeance, le pardon et l'honneur. Mais il a en plus des valeurs morales telles que l'amitié et la loyauté, notamment entre Mark et Ho Tse, les deux gangsters.

Chow Yun Fat dans ce film est particulièrement touchant, drôle, sexy, voire même attendrissant, surtout lorsqu'il boîfe. Le discours qu'il fait à Kit, le

petit frère policier, dans la scène finale est réellement émouvant. Son retour en bateau pour voler au secours de Ho Tse en faisant exploser au passage quelques dizaines de méchants est magnifique ! Il n'abandonnerait pour rien au monde son ami, quitte à en perdre la vie.

Les trois comédiens principaux (Chow Yun-Fat, Leslie Cheung, et Ti Lung) sont incroyables, même si un tel casting pourrait paraître complètement improbable à l'époque. John Woo s'impose grâce au Syndicat du crime comme un des meilleurs réalisateurs hongkongais, et lance avec le succès de ce film un nouveau genre de « polar romantique » qui en inspirera beaucoup d'autres.

Leslie Cheung, mis à l'honneur cette année au FICA pour l'anniversaire des 10 ans de sa mort (il s'est suicidé en 2003), nous dévoile dans ce film, qui est un de ses premiers rôles, tout son talent. Malgré son rôle assez énervant de petit frère entêté, de policier justicier qui ne pense qu'à sa carrière, de fiancé maladroit et négligent, il s'avère être drôle, attachant et terriblement beau.

Image extraite du film : tous droits réservés.



## FRANCOPHONIE D'ASIE : L'ARMÉNIE

### *Les Saisons* et *Notre siècle* de Artavazd Pelechian

Par Anthony FOLKMANN

Mais que vient faire une série de films arméniens au Festival des Cinéma d'Asie de Vesoul ? On pourrait d'abord se poser cette question en regardant la programmation du festival. L'Arménie en Asie ? À vrai dire, pourquoi pas. La Turquie a bien aussi sa place dans la programmation.

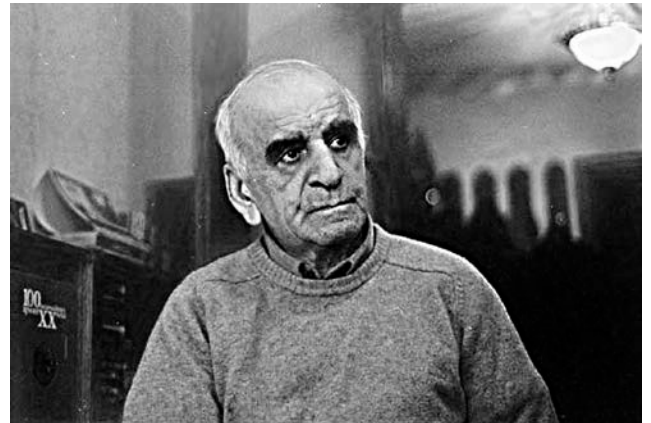
Petit rappel géographique et politique. Avec son territoire d'une superficie totale 27 743 km<sup>2</sup>, l'Arménie est un petit pays situé à un carrefour entre plusieurs grandes puissances. Voisin de la Géorgie, de l'Iran, de l'Azerbaïdjan ou encore de la Turquie, il se trouve enclavé, sans accès à la mer, dans cette région montagneuse du Caucase où les rapports entre les pays de la région restent encore pour certains tendus, voire conflictuels (région du Haut-Karabakh avec l'Azerbaïdjan, reconnaissance du génocide arménien par la Turquie).

La taille ne fait pas tout et c'est bien le cas de l'Arménie ! C'est que ce petit pays possède un cinéma national, une véritable identité cinématographique forte qui est connue et même reconnue à travers le monde entier ! La rétrospective présentée au FICA témoigne de manière parcellaire mais assez justement de ce génie national. Quelques noms pour se faire une idée de ce cinéma arménien, les noms de ceux qu'il faut à tout prix connaître pour avoir une connaissance valable de ce cinéma et briller en société. Entre autres talents d'hier et d'aujourd'hui : l'incontournable Paradjanov et ses « Chevaux de feu », le réalisateur arméno-canadien Atom Egoyan, Frounze Dovlatian, Genrikh Malian (Nahapet présenté également au festival), Artavazd Pelechian ou plus récemment encore, les deux réalisateurs franco-arméniens Levon Minasyan et Serge Avédikian.

Pour notre part, nous nous arrêterons ici sur le réalisateur Artavazd Pelechian et ses deux films présentés dans cette rétrospective, « *Les Saisons* » (*Vremena Goda*) et « *Notre siècle* » (*Nach vek*).

Né en 1938 en Union soviétique à Léninakan, ville plus tard rebaptisée Gyumri, Artavazd Pelechian commence par travailler en tant qu'ouvrier dans un atelier de fabrication d'outil, puis devient dessinateur industriel et même constructeur technique. C'est bien plus tard qu'il se consacrera au cinéma lorsqu'il entrera au VGIK, la plus prestigieuse école de cinéma en URSS où il fera la connaissance dans sa promotion du très célèbre André Tarkovski, autre grand réalisateur de notoriété internationale. Artavazd Pelechian est l'auteur d'une douzaine de films dont les plus célèbres sont : « *Au*

*début* », « *Nous* », « *Les Habitants* », « *Les Saisons* », « *Notre siècle* ».



*Notre siècle* et *Les saisons*.

On pourrait qualifier les films « *Notre siècle* » et « *Les Saisons* » de films documentaires ; ou mieux encore, de films documentaires expérimentaux. Mais cela ne serait pas tout à fait correct tellement ces films sont originaux et difficiles à qualifier. Décrire le cinéma ou construire une critique nécessite des mots. Pour décrire le cinéma de Pelechian, il faut une plume. Son œuvre est picturale, sonore, très éloignée des schémas narratifs qu'on peut trouver dans la littérature ou dans le théâtre. Chez Pelechian il n'y a pas de dialogue. L'auteur préfère travailler l'image, la façonner ; il imbrique aux sons et à la musique des tableaux qui aboutissent ensemble à une grande fresque audiovisuelle. Du grand art !

Le point commun de ces deux films et peut-être même de l'ensemble des films du réalisateur serait le travail de montage de la bande son et de l'image. Voici en quelques mots ce que dit l'auteur de son propre travail : « [Dans mes films], il n'y a pas de travail d'acteur, et [ils] ne présentent pas de destins individuels. C'est là le résultat d'une option dramaturgique et de mise en scène consciente. Le film repose pour sa structure compositionnelle sur un principe précis, sur le montage audiovisuel sans aucun commentaire verbal. ». Cela n'est pas sans nous rappeler les débuts du cinéma soviétique muet avec le Kinoglaz (Ciné-œil), et notamment le cinéma de Dziga Vertov et son « *Homme à la caméra* ». Comme Vertov et Eisenstein, les premiers théoriciens du cinéma soviétique, Pelechian, quelques décennies plus tard, s'applique à travailler sur les aspects techniques tels que la superposition des images, leur rythme, leur articulation (entre-elles et avec la bande-son). Utilisant pour beaucoup des images d'archives, il structure son récit sans aucun dialogue et surtout s'attache au destin collectif, autre point commun avec les réalisateurs du début du siècle.



**Notre siècle** de Artavazd Pelechian  
(Arménie, 1982, 50 mn)

**Notre siècle**, justement, aborde une des grandes réussites et fiertés de l'URSS : la conquête spatiale. Dans ce court-métrage d'une durée de 50mn environ, le réalisateur/monteur retrace cette aventure collective d'une manière tout à fait poétique. À partir d'images du fonds cinématographique soviétique, il réalise un montage efficace et esthétique. Des musiques qui retentissent, des bruits de moteur à explosion, des images inédites qui se juxtaposent et reviennent en boucle forment à la fin une œuvre puissante qui retrace l'histoire du siècle dernier, ce XXème siècle où l'Homme (Américains comme Soviétiques et autres) a enfin assouvi son rêve - conquérir l'espace grâce aux progrès technologiques de son temps.



**Les Saisons** de Artavazd Pelechian  
(Arménie, 1975, 29 mn)

**Les Saisons**. Tout comme le film décrit précédemment, ce film s'attache à un collectif et non à un destin individuel. Il s'agit cette fois du peuple arménien. D'une durée de 30 mn, on y voit une année de vie à la campagne en Arménie soviétique. Le travail des gens du peuple, des gens simples, les bergers qui mènent leurs moutons à la transhumance, ou bien les paysans qui moissonnent et transportent le foin du haut des montagnes vers leurs habitations, quels qu'ils soient, le film montre ces gens qui vivent au gré des saisons et de ce que la nature veut bien leur offrir.

On y voit aussi le mariage d'un jeune couple, la célébration avec la musique, le doudouk et les danses traditionnelles. Tous ces événements comme le travail, les fêtes, tout ce qui vient de manière cyclique au gré des saisons forment la vie, cet éternel renouvellement.

Pelechian signe avec ce film une histoire plus personnelle sur son pays d'origine qu'il magnifie parfaitement au point de faire de cette histoire collective un poème lyrique où les sentiments individuels parlent pour les autres. Dans la lignée de Paradjanov et de son Sayat Nova (autre film présenté dans la rétrospective), Pelechian réalise un film de grande beauté, un très bel hommage à son pays d'origine.

Images extraites des films. Tous droits réservés.



## Remerciements

Remerciements à l'ensemble des participants de l'INALCO à cette 19<sup>e</sup> 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 Thérouanne](#), et leurs consultants, notamment [Bastian Meiresonne](#),
- au président de l'INALCO,
- au conseil d'administration de l'INALCO,
- aux services administratifs,
- au service de la reprographie,
- à la direction de la communication,
- au pôle TICE
- et surtout à la coordinatrice de ce projet, [Magali Godin](#).

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



Prix INALCO 2013 : ATAMBUA 39° Celsius de Riri Riza



Le jury INALCO 2013 du FICA.



**20<sup>ème</sup> Festival International  
des Cinémas d'Asie de Vesoul**

**du 11 au 18 février 2014**

*Cinémas d'Asie*



20<sup>°</sup>

FESTIVAL INTERNATIONAL

DES *CINÉMAS D'ASIE* DE VESOUL

du 11 au 18 février 2014

---