

Mustang (Deniz Gamze ERGÜVEN, 2015)

Analyse de Claudine Le Pallec Marand

(docteur en cinéma et chargée de cours à Paris 8 en esthétique du cinéma)

« *Le mustang est un cheval sauvage qui symbolise parfaitement mes cinq héroïnes, leur tempérament indomptable, fougues. Et même visuellement, leurs chevelures ressemblent à des crinières, leurs cavales à travers le village ont tout d'une troupe de mustangs... Et l'histoire avance vite, parfois à tambours battants. C'est cette énergie qui est pour moi le cœur du film, à l'image de ce mustang qui lui a donné son nom.* ¹»

Tourné en langue turque avec le soutien du CNC et du ministère turc de la culture, **Mustang** a représenté la France aux Oscars 2016. L'épopée cinématographique du film, comme de sa cinéaste franco-turque née à Ankara en 1978 qui a tourné son film suivant **Kings** avec Daniel Craig et Halle Berry aux États-Unis, affirme d'emblée le métissage du cinéma national et les échanges mondialisés des scénarios et des références cinématographiques.

L'inspiration revendiquée du conte (cinq sœurs orphelines, l'oncle horrifique qui se révèle la nuit, les trésors fermés à clef, l'ange gardien, les gâteaux empoisonnés, le *happy end*) s'efface derrière l'émotion pour ses personnages au destin qui bascule. Filmées la plupart du temps en caméra portée, les cinq actrices portent avec elles une tension et un rythme très contemporain. Parallèlement à la force d'épopée de ce scénario de libération, l'attention aux détails de la vie quotidienne révèle l'attrait ambigu pour la transmission des repas ou pour les rites du mariage traditionnel... **Mustang** prolonge ainsi la force de l'art du cinéma pour célébrer les mouvements et la beauté de certains gestes de la tradition tout en condamnant par la subtilité de la mise en scène les résistances morbides et féminicides² à la modernité.

Géographie (reconstruite) dans la Turquie contemporaine

Mustang est un récit inscrit dans la Turquie d'aujourd'hui.

L'entrée dans le film est clairement centrée sur ses personnages, immédiatement en action, avant même que le spectateur n'admire la splendeur de la mer ou de la côte forestière bordant la maison familiale. Elle se distingue nettement de l'introduction classique d'un **Alien**, plus usuelle, pensée comme une grammaire du plan le plus large au plus petit, de l'espace aux passagers en passant par le vaisseau.

¹ « Deniz Gamze Ergüven - Entretien », **Mustang, dossier de presse**, Ad Vitam, 2015, p5-6

² Le mot est entré en 2015 dans *Le Petit Robert*. Si on pourrait espérer que les mots de Lale sont des mots d'enfants : « *Si on se fait prendre, on se fera tuer.* », l'oncle l'affirme « *Je vais vous tuer !* », et la question de vie et de mort est euphémisme du film.

La nation turque se dessine discrètement avec le drapeau de l'école, le lieu dont les jeunes filles seront rapidement écartées. L'évocation de la Turquie est surtout présente dans la parenthèse enchantée du match de football qui évoque le Galatasaray, l'un des trois grands clubs historiques de la ville d'Istanbul, lorsque la couleur rouge des *T-shirt* et des traits de maquillage sur les visages donnent une teinte nationale à l'euphorie collective. Des plans frontaux et d'autres en plongée rappellent les effets de balayage télévisés lors des compétitions. Les plans serrés sur les tapements de pieds des actrices sur fond de cris de joie et d'excitation prises dans un mouvement de foule ont été accentués au montage grâce au passage *cut* du plancher du car du village au siège de stade. La passion du stade résonne à ce moment-là avec une musique populaire (*off*) où l'on distingue le Saz. Dilatée un temps par l'usage du ralenti, cette échappée souligne davantage encore l'enfermement des jeunes filles. A la suite de cette fugue, un traveling dévoile la rue principale du tout petit village de montagne où les maisons autour du minaret de la mosquée se comptent sur les doigts d'une main. Il semblerait pourtant que cet endroit ne soit pas à l'abri d'une petite révolution à portée de main ; puisque, la première fois qu'il nous est montré, au moment de la retransmission nationale du match, dans la séquence quasi muette la plus drôle du film, l'une des tantes (celle qui apprend à fabriquer du chewing-gum) plonge sciemment le village dans le noir. Il s'agit de troubler la diffusion en direct du match car les jeunes filles apparaissent à l'écran, après avoir échappées à la surveillance des hommes réunis pour le voir à la télévision et à la surveillance des femmes réunies pour les servir.

A la fin du film, les plans larges sur des villes densément peuplées, sur le Bosphore vu depuis le car et les marches de la place Taksim, ouvrent l'horizon de deux des cinq sœurs. Istanbul, joyau culturel de la Turquie contemporaine, sans en être la capitale administrative, célèbre Constantinople de l'Empire Ottoman, ne fait plus figure de simple mot magique : une adresse au crayon, un rêve pour tenter de s'échapper d'un mariage, l'horizon fou du chemin commencé à pied pour plus de 1000km, la destination sur le panneau d'une agence de voyage ou le sésame qui rompt le charme de la boîte en chocolat. Istanbul est un rêve que l'on peut atteindre.

Sous nos yeux (les scènes fondatrices)

L'éclat du soleil, la sonnerie d'une école et la proximité de la plage annoncent le premier jour des vacances d'été. Seule la tonalité de la douce flûte (*off*) donne un ton mélancolique à cette séquence. Trois des futures héroïnes s'imposent dans le cadre alors que les autres élèves les contournent. Très vite au nombre de cinq, on entend sur la plage distinctement leurs rires, leurs cris et leurs voix évoquant les règles du jeu lorsqu'elles sont perchées sur les épaules de leurs

camarades d'école. Le bain final réunit les cinq sœurs ensemble toutes habillées. Le jeu suivant, la cueillette des pommes (!) s'avère véritablement dangereux lorsque le propriétaire pointe sa carabine. La punition de la fin de journée, infligée d'abord sans motifs, interroge le spectateur : pourquoi la grand-mère les frappe-t-elle ? A l'image, la réalisatrice ne filme pas la punition mais la solidarité des cinq sœurs que la grand-mère isole pour la correction. Le jugement du spectateur, témoin des scènes successives, est confronté au principe de la rumeur sexiste : « *Vous vous êtes frottés contre la nuque des garçon. (...) Mes petites filles se branleraient sur les nuques des garçons ! Vous êtes vicieuses. Vous êtes dégoûtantes.* » dit la grand-mère. Dans la soirée, l'oncle dit : « *Laquelle se comporte comme une putain ?* ». Les jeunes filles découvrent (en même temps que le spectateur) l'interprétation sexuelle de leur jeu, la rapidité des commérages et l'irruption de la violence.

Un évènement se mesure aux conséquences imprévisibles qu'il suscite : point de départ de l'injustice ou résolution du conflit ? La voix de la narratrice, dont on ignore encore que c'est celle de Lale, nous avait prévenus dès la première phrase du film : « *C'est comme si tout avait changé en un battement de cils...* » **Mustang** est un film circulaire. Dans le premier plan, une petite fille refuse de quitter les bras de son enseignante. On mesure alors mal la portée de la promesse et de l'adresse écrite sur un bout de papier avant que ce carnet, d'abord écarté, ne resurgisse finalement et que Lale ne se replonge dans les bras de son institutrice à Istanbul, au dernier plan du film. C'est ainsi que le *happy end* conjure l'enchaînement des catastrophes.

La mise en scène élit ses héroïnes comme elle oriente le regard du spectateur. Le découpage et le dialogue souligne les rires et les règles du jeu sans gros plans sur des vêtements mouillés. La cinéaste centre systématiquement son cadrage sur les sœurs, par exemple lorsque l'aînée fait barrage de son corps pour protéger les plus jeunes de la carabine. Elle décentre leurs compagnons de jeu et de cueillette buissonnière, filmés quasi systématiquement bord cadre. De la même manière, lorsque la grand-mère exhibe ses cinq petites filles dans les rues du village, la caméra ne reprend le point de vue d'aucun-e habitant-e, aux fenêtres ou attablés au café (les hommes laissés dans le flou). La caméra suit les jeunes filles et les jeunes femmes à qui on demande de boire à la fontaine d'ablution de la mosquée.

Extrait 1 Mustang / la force de la sororité :

03 mn14 (plan général des filles à cheval sur les épaules des garçons) à **08 mn32** (la sororité avance côte à côte malgré tout) - **durée 5 mn 25 sec.**

La force de la sororité

Le sujet de la séduction, et a fortiori de la sexualité, enjeu primordial du film, peut être comparé avec l'évolution de la mise en scène de Ripley dans ***Alien***. Inexistant aux premières séquences de l'insouciance de la jeunesse, le sujet s'installe avec le regard grave de la grand-mère. Les cinq sœurs déboulent librement par la porte, occupent spontanément la rue pour frapper à la maison de la voisine médisante ou foncent droit sur elle pour lui demander des comptes, avant que l'enfermement et les mariages successifs aient raison de leur spontanéité et de leur élan. Elles ne pourront plus jamais occuper l'espace public librement.

Tout au long de la première partie du film, la cinéaste prolonge toutefois la force du groupe en multipliant les plans rassemblant ses héroïnes et en variant les formes de ce corps à cinq têtes : les unes derrière les autres sur la plage, les cinq plongées dans l'eau, côte à côte dans la salle d'attente du médecin, avec en point d'orgue la contre plongée totale sur le cercle de leur visages au moment de la cérémonie : leur photographie d'adieu en quelque sorte. Près de la fin du film, *Lale* reconstruit la force des trois sœurs aînées disparues (Sonay et Selma mariées et Ece, déjà entre aperçue en fantôme bienveillant, suicidée). Cette image n'a pas quittée Lale et le spectateur les retrouve, à l'arrière du camion, leurs trois crinières aux vents pleine de la fouge des chevaux libres et sauvages : des mustangs³. ***Mustang*** participe ainsi avec son scénario aux cinq sœurs de l'attrait du cinéma contemporain pour le thème longtemps invisible des « bandes » de filles : ***La Vie ne me fait pas peur*** (Lvovsky, 1999), ***Boulevard de la mort*** (Tarantino, 2007), ***Foxfire, confessions d'un gang de filles*** (Cantet, 2012) ***Camille redouble*** (Lvovsky, 2012) et ***Bande de filles*** (Sciamma, 2014).

Un film d'évasion :

L'arrivée nocturne de l'oncle Erol marque le début de l'emprisonnement des sœurs sous le regard et avec l'aide de la grand-mère et des tantes. La rapidité du montage transporte littéralement les sœurs dans un tunnel sans fin, directement dans la maison dont on entend le bruit de la serrure s'ouvrant et se refermant sur elles. Le mot de Lale de « *prison* » ne semble pas exagéré. Outre que l'espace des jeunes filles est désormais restreint, bientôt la porte fermée et surtout les grilles et les barreaux aux fenêtres complètent le décor. Les séquences typiques des films de genre sur l'incarcération se succèdent : la fouille des chambres et du sac, la privation des moyens de communication avec

³ « *J'essayais de trouver une référence au tempérament, ce côté sauvage, il y avait quelque chose de naturel avec les longues chevelures des filles qui ressemblent à des crinières. Lorsqu'elles sont lâchées dans le village, on a l'impression que c'est une troupe de chevaux au galop, il y a visuellement cette idée. Je pensais également aux chevaux sauvages du film **Les Désaxés** de John Huston. D'ailleurs on a même repris la typographie pour le titre.* » Deniz Gamze Ergüven, Entretien. 17 juin 2015. Toutelaculture.com.

l'extérieur (ordinateur, téléphone), l'ennui (le tue mouche de Lale, la gymnastique ludique), le travail forcé (la cinéaste filme d'ailleurs avec un plaisir certain l'apprentissage culinaire des plats traditionnels turcs), l'uniforme (« *les robes informes couleur de merde* »), la sortie sous contrôle et même le perfectionnement de la sécurité que constate amèrement Lale.

La plupart des films de prison sont aussi des films d'évasion⁴. **Mustang** suit les stratagèmes pour communiquer ou s'échapper qui distinguent l'aînée et la cadette : l'amoureuse déterminée et l'éprise de liberté. L'amour de la première pour un camarade la distingue dans une position romantique à la fenêtre où elle suspend son geste ménager et la passion de l'autre pour le foot suscite un baiser impromptu sur un journal où s'entassent les pelures de pomme de terre. Ainsi la réalisatrice joue avec la position contrainte de ses personnages féminins et distingue les deux plus forts caractères. L'aînée est la première qui saute par la fenêtre et la cadette la seule qui tente d'argumenter avec son oncle. L'aînée a entraînée tout le monde vers l'horizon de la mer. Lale qui ne parvient pas à se passionner pour le *soap* du repas des femmes lance l'impulsion de partir ensemble au match. Cette séquence sonne comme un véritable acte de bravoure collectif où elles parviennent ensemble à submerger un inconnu pour le convaincre de les aider à rattraper le car du village. Pour cette séquence, la réalisatrice a utilisé les archives télévisées d'un vrai match avec une belle réplique ironique de supportrice : « *Loué soit les hommes* (comprendre les supporters violents dont l'équipe a été sanctionnée par des matchs interdits aux hommes). A la fenêtre, juste au-dessus de leur tête ou derrière elles, la réalisatrice suit pas à pas l'ingéniosité de leur échappée footballistique, point d'orgue de la résistance collective.

L'individualisation de Lale attentive aux paroles, aux gestes (l'armoire fermée à clef dans la chambre de la grand-mère) et aux actions de tous s'accroît au fil du film. Témoin de la tristesse résignée de Selma et de la violence auxquelles sont soumises ses autres sœurs, elle cherche à tout prix à préparer un moyen d'évasion à long terme qui ne soit pas seulement l'aller-retour d'une fugue. Au volant du 4/4 ou jouant avec des allumettes, elle murie savamment son projet (les mannequins de chiffons envisagés pour la sortie au match de football, « *Monte dans une voiture et file [à Istanbul]* » avait-elle dit à Selma) en même temps que croit son amitié avec le chauffeur Yasin, l'ange gardien-livreur qui croise sa route toujours aux bons moments. Yasin l'aide à sortir de l'obscurité (de l'obscurantisme) du tunnel dans lequel l'oncle – l'ogre du film qui rôde dans les chambres des jeunes filles à la nuit tombée - avait jeté toutes les sœurs au

⁴ « (...) en terme de dramaturgie on est dans un registre de film d'évasion. Mon scénario ressemble à **L'évadé d'Alcatraz** de Don Siegel. » Idem.

début du film. Au matin de la nuit la plus longue du film, Yasin a le large sourire de celui qui aide sans rien attendre en retour.

Filmer le(s) mariage(s)

La réalisatrice démultiplie les scénarios possibles pour mieux complexifier la représentation de l'institution. Elle utilise le montage dans deux voies possibles : une seule cérémonie où les deux mariées vivent le moment de manière parfaitement contrastée et, dans une sorte de course poursuite finale, la prison devient temporairement un lieu de résistance retranchée. L'évasion de la dernière chance pilotée par Lale, obligée d'accélérer ses plans pour sauver Nur, prochaine promise, doit prendre de vitesse sa grand-mère, sensiblement à bout de souffle mais qui espère voir aboutir son projet.

Pour la famille, l'unique manière de quitter la maison est le mariage. La répétition accélérée des rites de préparation avec la cérémonie du thé, la boîte de chocolat et la montée du cortège des voitures illustrent parfaitement la formule de « *l'usine à épouses* ». Alors que les dialogues parlent de « *fille unique* » et affirment que « *les enfants se sont plus* », les jeunes filles deviennent interchangeable et les familles se rencontrent pour déterminer « *l'affaire* ». Selma regarde à peine son mari à côté d'elle quand Sonay et son futur époux se dévorent des yeux de part et d'autres de la table. C'est d'ailleurs elle qui ouvre la porte à l'époux dans une entorse à la tradition qui souligne la partie prenante de la jeune fille dans son vœu. Le jour du mariage, Sonay dévore de baiser le visage de son époux quand Selma s'enferme pour pleurer.

La force et la cohésion des sœurs se désagrègent sous la pression, la violence sociale dont elles sont toutes victimes. De même, le crime sexuel que subissent Ece et Nur ne fait que les isoler davantage les unes des autres. La mise en scène souligne cette solitude : le travelling sur Selma qui finit les verres de la fête pour se saouler, le travelling avant vers la voiture noire blindée où Ece s'enferme avec un inconnu ou la voix de Nur dans le noir affirmant dormir alors qu'elle frotte ses draps jusqu'aux non-dits de la grand-mère : « *il y avait des circonstances particulières à mon mariage* ».

Extrait 2 *Trois filles* (Satyajit RAY, Inde (Bengalie), 1961)/ préparatif de mariage (irruption dans le plan):

13 mn45 (plan général : le père accueille sa fille qui le rejoint dans le salon auprès du possible futur mari) à **17 mn** (le héros digère mal la situation) - **durée 3 mn 20 sec.**

L'obscénité, le tabou et la loi

Le cinéma montre ou cache avec le travail sur le hors champ ; il dit ou tait avec les dialogues. L'écart entre les paroles des personnages et la mise en scène

permet de souligner les questions du tabou : ne pas dire et ne pas montrer. La sexualité, au sens de l'intimité des actes et la pudeur qui y est associée possède toutefois une dimension sociale spécifique – les discours et la loi – qui sont, à l'instar d'un film mais à une échelle différente, des interprétations publiques.

Dans le film, la disproportion entre le discours sur la sexualité féminine et masculine mais aussi la liberté d'action des personnages masculins est patente. Les camarades d'école disparaissent très vite du film. Le spectateur s'imagine-t-il pour autant qu'ils ont subi le même traitement que les cinq sœurs ? Le plan fixe le plus audacieux du film illustre le compte rendu public qu'une jeune femme doit faire de sa sexualité et le principe de la grand-mère (« *qu'il y a toujours un doute* »). Selma, saisie en plongée verticale totale, est allongée en robe de mariée sur la table gynécologique. La lumière de l'examen médical fait irradier le bas du plan.

Mustang présente deux discours sans visage. Désincarné, ils prennent une valeur forte de discours idéologique – d'idées collectives. La voix d'un des ouvriers définit les féministes par un refus de la maternité et une voix à la télévision accuse les femmes d'être des tentatrices. Ces deux discours, dits par des hommes, définissent les femmes par leur seule possibilité de la maternité et comme objet sexuel, qui plus est responsable du désir des hommes, jugés incapables de se maîtriser et non coupables. Lors de cet extrait télévisé, les yeux de l'oncle s'attardent clairement - avec un recadrage - sur le décolleté d'Ece. L'oncle somme sa nièce de se taire quand celle-ci fait rire ses plus jeunes sœurs avec des gestes obscènes (un majeur pointé puis des doigts réunis pour un bouquet de verge). Plus tard, aucun mot sexuel ne sera énoncé lorsque la grand-mère demande à son fils : « *qu'est-ce que tu faisais ?* » C'est Nur qui fait au moment de s'enfuir un rappel à la loi : « *Il est hors de question que je fasse ces choses-là avec ce type ! (...) Je vais appeler la police, connard ! Je vais tout leur dire !* » en affirmant devant témoin que le mariage arrangé et/ou l'inceste est un crime sexuel.

Mustang interroge donc le spectateur sur l'intérêt social et le choix cinématographique : comment et pourquoi filmer les modes de transmission de l'instruction sexuelle (le livre de la grand-mère, le témoignage de sexualité avant le mariage ou sur la nuit de nocce), comment et pourquoi filmer et/ou suggérer un acte sexuel (la voiture qui bouge), un signe provocateur (des doigts suggérant un bouquet de verges). A ce sujet, on peut se demander si les deux jeunes sœurs comprennent le sens de la dangerosité des actes d'Ece (boulimie et sexe avec des inconnus) ? Est-ce que le tabou de la sexualité dans la famille protège les sœurs alors que l'oncle enterre sa nièce et que la grand-mère tente de protéger Nur sans dénoncer le crime sexuel ?