

Analyse d'Amélie Dubois

(critique de cinéma, rédactrice de document pédagogique et intervenante en milieu scolaire)

Présentation des formations sur *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott, *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven et *Une Bouteille à la mer* de Thierry Binisti.

Bien que rattachés à des genres et à des esthétiques différentes, trois des films au programme de *Lycéens et apprentis au cinéma* pour 2018-2019 ont en commun de mettre en scène des situations d'enfermement, de violence, d'emprise. Il sera donc intéressant de suivre ce fil pour voir les formes données à ces situations d'isolement et d'oppression qui interrogent le rapport des personnages à l'espace, au monde et aux représentations qu'ils en ont. Cela permettra aussi de revenir sur la manière dont chacun des films utilise le hors-champ, notion qu'il pourra être pertinent de présenter aux élèves avant même les projections. Pour cela je vous invite à aller sur le site Upopi et son parcours d'initiation au vocabulaire cinématographique (<http://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/>). Dans *Alien*, le hors-champ désigne le lieu du mal, de la créature en même temps qu'il devient un espace de projection pour le spectateur guidé par la bande sonore. Dans *Mustang*, il est double : d'un côté il est associé aux abus sexuels de l'oncle, à la violence subie dans l'ombre par les jeunes héroïnes, mais il existe aussi à l'intérieur du film un autre hors-champ suggéré par la route qui ouvre la voie vers un autre avenir plus libre, un autre horizon salvateur. Dans *Une bouteille à la mer*, si hors-champ il y a, celui-ci revêt une dimension plus symbolique et correspond à la place de cet autre invisible, situé dans le camp dit ennemi. Il définit aussi pour Naïm ce pays rêvé qu'est la France.

SYNTHÈSE DE LA FORMATION SUR MUSTANG DE DENIZ GAMZE ERGUVEN

Introduction

Mustang est le premier long métrage de Deniz Gamze Ergüven, réalisatrice diplômée de la Fémis née en Turquie et vivant entre la France et les Etats-Unis où elle travaille actuellement : elle y a réalisé son deuxième film, *Kings*, ainsi que deux épisodes de la série *The First* avec Sean Penn.

A l'origine de *Mustang*, il y a le désir de la réalisatrice d'aborder la condition de la femme en Turquie, où plutôt les conditions de vie des femmes car au sein du même pays on voit se dessiner des profils différents : l'un traditionaliste et l'autre plus moderne. Il y a aussi comme point de départ du film le désir de Deniz Gamze Ergüven de réécrire un souvenir d'enfance : des jeux avec des garçons condamnés par les adultes. Le personnage de Lale, la plus petite des cinq sœurs du film, lui permet de donner vie à un mouvement de rébellion qui ne s'était pas exprimé au moment des événements lorsqu'ils se sont réellement passés. Ainsi, la jeune héroïne incarne un fantasme, ce qui situe d'emblée le film sur un terrain qui n'est pas naturaliste mais ancré dans l'imaginaire de l'enfance.

1. Paradis perdu

Analyse de la scène d'ouverture : de 00min57s à 6min23s

Générique : Un arrêt sur le titre tel qu'il s'affiche à la fin du générique s'impose. Des lignes horizontales et verticales se dessinent qui enferment le mot « mustang ». Désignant un cheval sauvage, le titre renvoie à une liberté qui se trouve

progressivement condamnée par la grille formée autour de lui. Il impose aussi une couleur, le bleu, que l'on retrouve immédiatement avec la mer, présentée elle aussi comme un espace de jeu et de liberté. Dès la scène d'ouverture, ces lignes traversent le cadre : à l'horizontalité de la mer répond la verticalité de la maison, de la présence de la grand-mère que nous découvrons pour la première fois en haut des escaliers. Verticalité aussi de la porte derrière laquelle elle donne une correction à chacune des sœurs considérées comme fautives après leurs jeux dans la mer.

Sauvage innocence : Le fait que le film s'ouvre sur une sortie d'école marquant le début des vacances amorce et renforce le sentiment de liberté éprouvé durant une partie de cette séquence. Les écolières tombent la cravate et la noue autour de leurs têtes, telles des guerrières, ce qui annonce la manière dont certaines vont se positionner face aux violences qui leur seront faites. Cette sortie d'école permet aussi de poser un premier horizon, cette professeure qui partira à Istanbul, qui constituera le hors-champ salvateur du film, auquel s'oppose un autre hors-champ associé à la violence (sur lequel nous reviendrons).

Ce qui frappe également au début du film c'est le sentiment que ces cinq sœurs forment une unité forte, sauvage, presque animale : hormis la plus jeune, Lale, il est difficile de distinguer les adolescentes les unes des autres. Elles portent toutes la même tenue, ont toutes les cheveux détachés ce qui contribue à les imposer comme des figures libres, une force brute, caractéristique qui est particulièrement mise en évidence lorsque les filles déboulent dans la maison.

Un temps suspendu : Cette ouverture nous plonge également dans une temporalité particulière, celle du souvenir. En atteste la voix *off* de Lale qui introduit le film et conduit son récit. De plus, la lumière légèrement bleutée et irréelle dans laquelle baigne cette séquence donne également le sentiment d'un temps suspendu, d'images presque oniriques, figées dans la mémoire. Les figures fortes, libres, vivantes, joyeuses qui s'ébattent sous nos yeux ont quelque chose d'éternel, d'intemporel, de presque mythologique, en même temps qu'elles sont associées par leurs jeux, leurs rires, à une forme d'innocence rayonnante et immortelle.

Regards : Ces plans suspendus, lumineux et sensuels témoignent du regard posé par la réalisatrice sur ces jeunes filles : un regard doux, émerveillé, bienveillant qui révèle la sensualité et la pureté des personnages et se pose d'emblée comme une force de résistance à d'autres regards pervers – ceux de certains villageois hors champ – qui voient dans le comportement libre des sœurs une attitude obscène. Cette différence de regards permet déjà de désigner la vraie place de l'obscénité, à savoir du côté de ceux qui voient du sexe partout et l'associent à une forme d'impureté.

Espaces métaphoriques : Le montage et l'éclairage confère à la mise en scène une dimension métaphorique. En témoigne la scène qui nous fait passer directement de la mer à un jardin très biblique où les sœurs semblent croquer le fruit défendu (des pommes) et se retrouvent subitement menacées par un homme armé. La question du regard et de la violence envers ces figures féminines est accentuée par le fait que Lale s'amuse à glisser des pommes sous sa chemise pour faire croire qu'elle a de la poitrine. Et l'on peut imaginer que sous l'oeil de cet homme violent, cela apparaît comme une pure provocation, dans la continuité de la baignade, alors qu'il ne s'agit que d'un jeu.

Hors-champ et violence : Nous l'avons déjà un peu abordé, deux sortes de hors-champ apparaissent dans le film, l'un lié à un horizon ouvert, moderne, épanouissant et l'autre lié à la violence, qui est le champ d'expression de la domination masculine. On a ainsi d'emblée un aperçu de cette violence envers les femmes dans la scène du jardin, avant que celle-ci ne soit suggérée et relayée par les femmes adultes de la maison comme en témoignent les châtements infligés par la grand-mère à ses petites-

filles. Derrière ce hors-champ, s'en cache un autre lié à une certaine pression sociale, celles exercées par certaines femmes du village qui se posent comme les garants d'une moralité (probablement religieuse, même si à aucun moment il n'est question directement de religion dans le film).

2. Force intérieure

Analyse du premier temps de l'enfermement : « L'usine à épouse », de 12min13s à 17min30s

Privations. Cette séquence donne à voir comment l'enfermement des sœurs est d'abord quelque chose qui est éprouvé concrètement, physiquement par les personnages. Lale tourne en rond et semble littéralement se cogner aux murs de la maison munie de sa tapette à mouche. Cet enfermement se traduit également par la privation d'objets considérés comme pouvant pervertir les jeunes filles : ordinateur, téléphone, t-shirts un peu trop brillants, jeans troués, représentation de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix (qui résonne rétrospectivement avec la séquence de la baignade), en raison, on le devine, des seins nus représentés. Un roman à l'eau de rose est aussi confisqué mais il sera ressorti plus tard dans le film quand il est question de renseigner un minimum les futures mariées sur ce qui les attend le soir de leur nuit de noces. Le livre est alors considéré comme un possible manuel d'éducation sexuelle par la grand-mère, de manière à la fois naïve et hypocrite : on condamne leur attitude mais on n'hésite à les jeter dans les bras d'inconnus en les mariant de force.

L'école des femmes. La voix de Lale accompagne la série de plans qui montre l'apprentissage des sœurs pour devenir de bonnes épouses : cours de cuisine, de couture, mettent en évidence le désir d'effacer l'identité, la personnalité des jeunes filles pour les fondre dans un même moule et les glisser dans une même robe « couleur de merde ». Mais loin de s'inscrire dans une approche purement dénonciatrice, dont elle se défend, la réalisatrice montre aussi la dimension sensuelle de ces gestes et leur utilité non pas en vue de formater ces demoiselles mais pour le scénario même du film : l'apprentissage de la couture permettra aux jeunes filles de confectionner des mannequins qu'elles glisseront dans leur lit au moment de leur fugue.

Obstacles et résistance. Ainsi, cette séquence nous indique déjà l'art de ces sœurs de retourner les obstacles en force. Un geste aliénant se transformera plus tard en geste de libération. Il en est de même à la fin de l'extrait quand Sonay et Lale nettoient les vitres de la maison. Là aussi leurs gestes racontent leur enfermement dans l'espace : très vite le nettoyage des vitres par Sonay se transforme en jeu de séduction destiné à son amoureux qui l'observe dehors. La manière dont les jeunes filles continuent à jouer entre elles, allongées par terre dans un carré de lumière, en reproduisant la scène de baignade inaugurale (qui se transforme en scène d'accouchement) met elle en évidence la formation d'un noyau de résistance. L'extérieur s'invite à l'intérieur, la lumière entre malgré tout. Cette image est assez emblématique du désir de la réalisatrice d'inscrire coûte que coûte son film dans une certaine sensualité et luminosité, malgré la tragédie qui menace ses personnages. C'est par l'image, qui accueille un espace pour l'imaginaire, qu'une forme de résistance s'ouvre. Car ce qui saute rapidement aux yeux c'est la référence du film à l'univers du conte, comme un élément salvateur, une toile magique à l'intérieur de laquelle se dessine la possibilité pour Lale d'être une (super) héroïne. Sa tapette à mouches ne ressemble-t-elle pas à s'y méprendre à une baguette magique ? Le récit même de *Mustang* empreinte aux contes et aux comptines une structure en boucle et un principe d'égrenage à la manière des *Dix petits nègres*. On pense aussi au célèbre conte *Barbe-bleue*. Au fil des mariages, cette unité que forme les sœurs est rompue et c'est

alors que leurs personnalités respectives ressortent comme autant de pistes narratives possibles à partir d'un même point de départ que constitue le regard obscène posé sur elles et les mariages forcés.

Dans la maison de l'ogre : La maison semble elle aussi tout droit sortie d'un conte et constitue un personnage central à l'intérieur du film. Elle symbolise cet ogre qu'est l'oncle, comme le montre clairement le dernier plan de l'extrait. La transgression de Sonay ne sera pas sans conséquences : l'oncle des jeunes filles réalise alors que pour contrôler totalement ses nièces il ne doit pas seulement avoir le pouvoir à l'intérieur de la maison mais sur tout l'espace qui l'entoure, à commencer par cette route qui passe devant la maison et sur laquelle l'amoureux de Sonay écrit une déclaration d'amour. Lorsque l'oncle, furieux, efface ces mots peints en rouge, il les prononce « *Sonay tu es à moi* », comme s'il les reprenaient à son compte, affirmant ainsi son désir de posséder ses nièces, ce qui se traduira par ses agissements sexuels.

Ouverture sur *Virgin Suicides* de Sofia Coppola (1999) : « les disques brûlés »

Un parallèle pourra être établi avec *Virgin Suicides* de Sofia Coppola qui raconte une histoire similaire et sert de référence majeure à Deniz Gamze Ergüven. Car l'imaginaire de *Mustang* n'est pas uniquement travaillé par l'univers du conte mais également par des références cinématographiques qui contribuent à donner au film une dimension universelle mais aussi fantasmatique. *Virgin Suicides* se déroule aux Etats-Unis, dans les années 70. Après le suicide d'une de leurs filles, des parents puritains décident d'enfermer leurs quatre adolescentes chez eux. Dans l'extrait projeté, on assiste à la suppression des objets fétiches de l'adolescente : Lux, l'une des filles, se voit contrainte par sa mère de brûler ses vinyles dans la cheminée. Très rapidement, une fumée asphyxiante se dégage de la maison qui se transforme en un lieu irrespirable et un possible tombeau, ce que la fin du film confirmera. La scène suivante montre l'élagage des arbres du quartier touchés par une maladie, sous le regard des quatre sœurs agglutinées à leur fenêtre. Un jeu de miroir s'établit dans le rapport de champ, contre-champ : elles aussi ont pour ainsi été amputées en se voyant privées des objets qui comptent pour elles. Suit une autre scène qui résonne elle aussi avec *Mustang* : quelques garçons du quartier assistent aux ébats de Lux avec un livreur sur le toit de la maison. Plus l'interdit est grand, plus le désir de transgression est fort.

Le langage des couleurs

Le fil rose :

Nous évoquons l'univers du conte plus haut, mis en évidence par la tapette à mouche rose fluorescent en forme de baguette magique tenue par Lale. Cette objet mais aussi sa couleur semble désigner la fillette comme un personnage à part, possiblement dotée de pouvoirs magiques. Lale sera régulièrement associée à cette couleur pendant le film, couleur que l'on retrouve avec le soutien-gorge qu'elle a emprunté à sa sœur et sur des mules qu'elle porte. C'est aussi la couleur du ballon qu'elle fait rebondir sur le mur de la cour, dans un geste similaire à celui effectué avec la tapette (pour éprouver encore les limites de l'espace). On retrouve également cette couleur au bout d'un accessoire qui évoque lui aussi une baguette magique : un crayon au bout duquel sont fixées des plumes rose fluo. Cet accessoire permet alors d'attirer notre attention sur le carnet où Lale a noté la nouvelle adresse de sa professeure qui ressurgit alors miraculeusement. Couleur de l'enfance, couleur soi-disant de filles, ce rose fluorescent s'oppose au marron des robes imposées aux cinq sœurs et met en lumière le caractère hors du commun de la benjamine.

Le fil bleu :

Le bleu associé au titre et à la mer réapparaît au cours du film sur les murs de la maison. Il devient révélateur d'une liberté condamnée (voir les grilles bleues posées autour de la maison pour empêcher les filles de sortir). On retrouve aussi cette couleur sur certains vêtements et accessoires : la chemise bleue portée par Ece lorsqu'elle invite un inconnu à monter dans la voiture de son oncle pour coucher avec elle. Cette scène semble s'inscrire dans la continuité de la scène où la grand-mère, telle une mère maquerelle, fait défiler ses petites-filles dans le village pour montrer qu'elles sont prêtes à être mariées. Ece semble aller au bout de cette logique de prostitution dans la scène de la voiture qui peut être interprétée comme une scène de noyade.

Le fil rouge :

La couleur rouge revient aussi de manière récurrente dans le film via les t-shirts de supportrices portées par les sœurs au moment de leur fugue pour aller voir le match de foot. C'est aussi la couleur du camion de Yassin, le livreur et futur allié de Lale. Elle renvoie à l'idée de danger et d'interdit car c'est aussi la couleur des lettres peintes par l'amoureux de Sonay sur la route ainsi que la couleur du voile portée par les jeunes épouses lors de leur cérémonie de mariage. Elle évoque aussi le sang (sang guetté sur les draps des mariés lors de leur nuit de noce) et devient le marqueur des tensions dramatiques du film. Ne dit-on pas aussi « voir rouge » ? Il semble qu'à travers cette couleur, il y a l'idée d'une limite franchie qui provoque une forme de colère, de bouillonnement. Ce rouge apparaît également sur les chaussures de femme vernis portées symboliquement par Lale lorsqu'elle rejoint Yassin pour apprendre à conduire. Cette couleur marque sa détermination, sa colère en même temps qu'elle souligne la dimension initiatique de son parcours. Impossible de ne pas voir dans cet accessoire une référence au **Magicien d'Oz de Victor Fleming (1939)** dans lequel le personnage de Dorothy s'échappe du monde d'Oz où elle est piégée grâce à ses chaussures rouge pailletées.

3. Un film d'évasion

Si une première forme d'échappée, de résistance prend place dans le film via la formation d'un noyau de résistance directement raccordé à l'imaginaire de l'enfance, l'évasion passe d'une forme intérieure à une forme extérieure quand les filles, Lale en tête, passent à l'acte. *Mustang* se rapproche alors du cinéma de genre et se transforme en véritable film d'action. La réalisatrice cite d'ailleurs un épisode de *L'Évadé d'Alcatraz* de Don Siegel, lorsqu'il est question de fabriquer des mannequins à glisser sous la couette lors de leur fugue.

Faire bouger les lignes : le match et la fugue, de 22min38s à 29min49s

La première évasion des filles, pour assister à un match de foot, permet de mesurer la compartimentation de la maison entre l'espace réservé aux femmes et celui réservé aux hommes, notamment lors des repas qu'ils prennent séparément. Cette différenciation est renforcée par les différents programmes télévisés qu'ils regardent – des feuilletons à l'eau de rose pour les femmes et le foot pour les hommes – qui contribuent à enfermer chaque sexe dans une fonction bien définie. Lale rompt cet ordre en allant voir son oncle pour lui demander d'assister au prochain match de foot qui sera exclusivement réservé aux femmes suite à des émeutes qui ont éclaté dans les stades. Il ne s'agit pas ici d'une invention, ceci est directement inspiré d'événements qui ont réellement eu lieu en Turquie, notamment au moment où la réalisatrice débutait le tournage du film, ce qui lui a permis d'enregistrer des images dans un stade uniquement rempli de supportrices féminines.

Aujourd'hui ce genre de décision n'est plus appliqué en Turquie. Cette séquence donne ainsi à voir deux images de la Turquie, l'une figée dans la tradition et l'autre plus moderne à laquelle aspire Lale et ses sœurs. On voit à cette occasion que d'autres adolescentes du village vivent plus librement que les héroïnes du film : notamment cette camarade de classe qui les invite à la rejoindre pour aller prendre le bus qui les conduira au stade. Il va donc s'agir pour les cinq sœurs non seulement de déjouer les pièges tendus à l'intérieur de la maison-prison (sortir sans se faire remarquer) mais aussi de réinvestir cet espace de la route condamné par l'oncle. Leur mouvement de rébellion et d'affirmation de leur désir, de leur liberté s'impose comme un véritable pied de nez lorsque les tantes et la grand-mère découvrent le visage des prisonnières sur leur petit écran. Quoi de plus fort comme image que d'apparaître libres et joyeuses – en transe comme à un concert de rock – à l'intérieur même de la maison dont elles sont prisonnières. Ce surgissement on ne peut plus comique des fugueuses à l'antenne bouscule totalement la configuration patriarcale initiale et laisse voir cet autre hors-champ possible : un ailleurs qui leur laisserait une place où elle pourrait vivre et s'exprimer librement. Et finalement l'évasion, telle qu'elle apparaît dans l'espace, continue de revêtir une dimension intérieure : la force de résistance du film passe par la manière dont sans cesse les murs de la prison sont détournés de leur fonction première et par la manière dont sont ouvertes des zones libres et résistantes au sein même de la forteresse familiale. La scène représente l'un des rares moments de comédie du film et se poursuit par un épisode presque burlesque quand les femmes de la famille, par peur de la réaction des hommes, décident de couper l'électricité. Non seulement l'évasion des filles perturbe la hiérarchie à l'intérieur de la maison mais elle agit directement sur le comportement des femmes contraintes d'aller provisoirement dans leur sens.

Ouverture sur *Hors jeu* de Jafar Panahi de 22min38s à 29min48s

On retrouve dans *Hors jeu* de Jafar Panahi ce même art de faire bouger les lignes de démarcations qui déterminent les places des hommes et des femmes et assignent les femmes à un rôle de soumission. Le film raconte l'histoire de jeunes femmes qui se déguisent en hommes pour pouvoir assister à un match de foot qui leur est interdit. Le véritable match se déroule dans les couloirs du stade où elles sont bloquées après avoir été arrêtées par des soldats. Toute la force transgressive et contestataire du film passe par la parole qui ouvre des espaces de rapprochement entre hommes et femmes et permet de déplacer, mine de rien, les lignes de démarcation imposées par la société.

Réappropriation symbolique de l'espace de la maison : rébellion finale de 1h13min45s à 1h18min30s

Comment fuir définitivement ? Quelle stratégie suivre concrètement pour sauver sa peau ? Ce qui prend de cours les jeunes filles tout au long du film, c'est la vitesse d'exécution des adultes qui contrôlent leurs vies. A peine ont-elles joué dans la mer que les punitions tombent : châtiments corporels, mariages forcés... Il leur faut elles aussi trouver le moyen de les prendre de cours, d'aller plus vite que la musique. La scène d'évasion finale met en évidence une fois de plus l'art de Lale de retourner un obstacle en force. En effet, la tradition veut qu'au moment de l'arrivée du cortège du marié à la porte de sa promise, la future mariée laisse brièvement la porte fermée pour se laisser un peu désirer. Ce temps de résistance feinte est transformé en temps de résistance réel par Lale et Nur. Ainsi, l'évasion se produit d'abord à l'intérieur même de la maison, dont les deux sœurs se réapproprient l'espace en même temps qu'elles se réapproprient symboliquement leur corps. D'où la réaction incontrôlable de l'oncle qui laisse exploser au grand jour sa violence jusqu'ici suggérée et maintenue hors champ. Ses gestes (cheveux tirés par la fenêtre, jets de pierre) renvoie même clairement au fait qu'il est un violeur. Nur dénonce

d'ailleurs publiquement ses agissements en menaçant d'aller le dénoncer à la police. Si cette évasion part ainsi de l'intérieur même de la maison c'est probablement parce que c'est à l'intérieur même de Lale, nourrie par son imaginaire de petite fille, qu'elle a pris forme et trouvé la force de se déployer.