

Le monde enfantin

Extraits de l'article de Natalia Sirivlia

Publié dans *Iskusstvo Kino*, de mai 2002

Traduit du Russe par Eugénie Zvonkine

Maïmyl (*Le Singe*) clôt la trilogie autobiographique d'Aktan Abdykalykov, dont les premiers films sont *Selkintchek* (*La Balançoire*) et *Bechkempir* (*Le Fils adoptif*). Vus séparément, ces films se fondaient dans le flux du jeune cinéma d'Asie centrale, à la mode depuis peu chez les sélectionneurs des festivals étrangers, attirés par l'exotisme régional. Ce n'est pas la première fois qu'on voyait au cinéma les traumatismes de l'enfance, les crises de la puberté, les problèmes de l'arrivée à l'âge adulte sur fond d'un quotidien patriarcal et soviético-colonial. Mais lorsque les films de la trilogie ont été montrés ensemble dans la Maison du Cinéma (Dom Kino) de Moscou, la spécificité étonnante de cette construction est devenue claire.

Il n'est pas si fréquent qu'au cinéma, l'éternel sujet «enfance, adolescence, jeunesse» soit réalisé comme un cycle dont l'interprète grandit de film en film. On ne se souvient que de l'épopée de Truffaut sur Antoine Doïsnel et de la trilogie de Satyajit Ray. Abdykalykov a fait quelque chose de semblable. En 1992, quand son fils Mirlan avait 9 ans, le réalisateur l'a filmé dans son premier court métrage *Selkintchek*. En 1998 *Bechkempir* est la trace de Mirlan en adolescent de 15 ans, quant à *Maïmyl* (2001), il le montre en jeune de 18 ans, à la veille de son service militaire.

Mirlan Abdykalykov est un être étonnamment harmonieux, mais qui ne possède pas le grand talent d'acteur d'un jeune Jean-Pierre Léaud. Son visage rond aux traits asiatiques réguliers, amusant comme celui d'un petit «singe», n'est pas marqué par le sceau de cette nervosité et cette particularité unique, qui compliquaient tant la vie d'Antoine Doïsnel. Chez Abdykalykov, l'enfant-adolescent-jeune homme qui change à travers les films personnifie le développement et le grandissement en soi, le mûrissement psychophysique d'un être humain. Il subit les mêmes métamorphoses de l'arrivée à l'âge adulte que tout homme sur cette terre. Et

dans l'espace artistique de la trilogie il sert d'argile malléable et animée, sur laquelle le monde environnant laisse des traces formatrices.

De plus, quand on regarde les films d'affilée, une chose étrange saute aux yeux : le héros est sans aucun doute toujours le même (seul son âge varie), pourtant la réalité autour de lui est organisée à chaque fois de manière radicalement différente. Et ce non seulement dans la narration, le style, la langue, mais également dans des éléments aussi apparemment objectifs que les détails des relations familiales, du milieu, du lieu de l'action... A un moment donné, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un hasard, que dans la trilogie d'Abdykalykov tout ce qui semble objectif, externe, tout ce qui se rapporte à la sphère du « non-moi », (...), porte la trace du processus géologique gigantesque de l'établissement du « moi », de la construction d'un univers personnel unique.

Dans le court-métrage *Selkintchek (La Balançoire)* nous assistons à une sorte de « grande explosion » : l'éveil du « moi » du sommeil bienheureux de l'enfance.

(...)

A la fin (...) le paradis perdu devient une représentation, une image, posée au fond du cœur. Et le bocage est traversé par un troupeau de vaches. La caméra en plongée les observe marchant lentement entre les arbres – héritières de l'être entier et inconscient, état dans lequel l'enfant qui a vécu le drame de la naissance du « moi » ne peut plus revenir.

Nous voyons donc que l'espace artistique de *Selkintchek* est totalement symbolique. La déception amoureuse d'un garçon de 9 ans est montrée comme un mythe originel individuel : le monde se divise sous nos yeux, « ici » se sépare de « là-bas », « moi » de « non-moi », la vie de la mort... Pourtant tous les archétypes et symboles nous apparaissent harmonieusement à travers une province de la Kirghizie profonde absolument réelle et filmée de manière semi-documentaire.

Ce qui donne aux événements l'aspect d'un spectacle rituel, c'est le rythme lent et contemplatif, la multiplication des plongées et... l'absence de tout le « superflu » : des détails inutiles, de la basse matérialité, des relations quotidiennes de voisinage ou de parenté... (...). (...) *Selkintchek* n'est pas le drame d'un enfant raconté du point de vue d'un adulte, mais la tentative d'un adulte de raconter un événement qui a déterminé sa vie. Comme le dit Abdykalykov, c'est un film-confession. (...) « La réalité de l'esprit » transparaît clairement ici à travers une réalité matérielle raréfiée et se raconte avec le seul langage possible, celui des symboles culturels universels.

Bechkempir (Le Fils adoptif) est un tout autre cinéma, très terrien, très chaleureux et extrêmement concret. Si dans le film précédent le contexte quotidien était comme exclu du champ de vision, ici c'est lui au contraire qui est au premier plan. Dans ce contexte l'enfant, déjà adolescent, doit se trouver lui-même, trouver sa place parmi les gens. Si dans le premier film, le « moi » individuel naissait, dans le deuxième nous observons l'éveil du « moi » social.

Le monde environnant est patriarcal, stable, enraciné dans les liens de sang et de parenté, consolidé de l'intérieur par un système de rituels sacrés et inébranlables. Le film commence par des plans en couleur du rituel d'acceptation de l'enfant dans la famille. Ce règne des couleurs claires et vives, des ornements éblouissants, est le fondement rituel et sacré sur lequel tient la vie quotidienne. Le quotidien enregistré dans de douces nuances des images noir et blanc est composé d'événements petits ou grands, visages, activités se répétant jour après jour. La mère, toujours occupée par les tâches ménagères, le père taciturne et strict, la vieille grand-mère, qui aime le plus le héros (mais elle passe son temps à dormir, comme se préparant à partir dans l'autre monde), les bagarres entre gamins, les jeux un peu vulgaires des adolescents, quand ils copulent tour à tour avec une « femme » faite de sable, l'amour timide pour une voisine aux longues jambes... (...)

Mais à un moment donné, cette réalité chaleureuse, habituelle et harmonieuse éjecte brutalement le garçon. Il découvre qu'il n'est pas un enfant naturel, mais un « bechkempir », un enfant adopté. Il est envahi par un sentiment de solitude infinie. Être un homme sans famille et sans peuple, c'est se perdre, être exclu du flux rassurant de la vie centenaire, naturelle et sociale. C'est une frustration

psychologique, sociale et sexuelle. Parce que tout ce qui est lié à la continuation de la vie : l'amour, la famille, les enfants, n'existe qu'au cœur d'un ensemble familial dont les lois se transmettent de génération en génération, comme le dessin sur les tapis ou la décoration de la yourte.

Le retour du héros au cœur de la société patriarcale salvatrice se produit grâce à la grand-mère, qui avant de mourir le désigne comme héritier. La cérémonie de l'enterrement, montrée de loin dans *Selkintchek*, est ici présentée avec tous les détails ethnographiques. Nous voyons dresser la yourte, les femmes habillent la morte, la pleurent, les hommes dehors s'approchent des parents, les prennent dans les bras, expriment leur compassion. Et au centre de ce rituel infiniment important se trouve le héros, un adolescent maladroit et timide. On le regarde, il reçoit les condoléances, il est la personne la plus importante. Devant la civière lui, le *bechkempir* prononce la phrase rituelle : « Si grand-mère avait de l'argent, je le rendrai. Si vous lui en deviez, je vous en fais grâce. » Alors il reprend sa place de droit dans la lignée familiale, place non plus d'un enfant au milieu d'autres enfants, mais d'un membre à part entière de la société.

A la fin, débarrassé de l'incertitude, de la solitude et des doutes, il emprunte au mécanicien son vélo, envoie un petit gamin solliciter cette même fille aux longues jambes pour un rendez-vous. Elle sort, le héros l'assied devant lui et l'emmène fièrement, joyusement. Dans les derniers plans apparaissent de nouveau les couleurs : le garçon et la fille jouent à la ficelle, les doigts enfantins sur le fond d'un tapis multicolore enlèvent doucement et précautionneusement les fils. Fils du destin, qui ne se déchirent pas, ne se mélangent pas, mais forment magiquement des dessins toujours nouveaux inventés par quelqu'un.

Dans *Bechkempir*, la société idéale patriarcale est si harmonieuse (...) qu'il ne vient même pas à l'esprit de demander : quand se situe l'action, dans les années 50, 60 ou 70 ? Oui, il y a le cinéma, les vélos, et *caetera*, mais les bases de la culture traditionnelle, les principes centenaires de cohabitation ne laissent pas de place à l'intrusion destructrice de la civilisation contemporaine.

Il est d'autant plus surprenant de trouver autant de repères d'un temps non cyclique, mais réellement historique et linéaire dans le dernier film : *Maïmyl* (*Le Singe*).

Dans *Bechkempir*, la saison filmée était la fin du printemps, en plein épanouissement. Dans *Maïmyl*, c'est un été brûlant et fatigué. Là – un petit village caché parmi les montagnes et les jardins. Ici – un grand village près de la voie de chemin de fer, la zone d'exploitation, les ponts au-dessus des rails, les dépôts, des ouvriers en tenue orange poussiéreuse... Contrairement à *Bechkempir*, *Maïmyl* est filmé entièrement en couleur, mais les teintes sont toutes brûlées, quotidiennes, tristes. Devant nous : la vie telle qu'elle est, qui n'est transfigurée ni par les élans cosmiques de *Selkintchek* ni par la beauté festive éternelle du rituel.

(...) Le grand monde (...) est maintenant tout près. Les rails qui passent à deux pas de la maison natale y mènent, c'est là que le héros va devoir partir sous peu. (Le film commence par une visite médicale et finit par le départ du héros pour l'armée.)

Dans *Maïmyl* tout est apparemment différent : un autre village, un autre paysage, une autre famille, voisins, habitudes, un autre espace-temps. Pourtant le film est rempli de réminiscences et de citations des films précédents de la trilogie.

(...)

Maïmyl est clairement l'aboutissement du sujet entamé dans le premier film. Le garçon devient adulte, il va inévitablement partir vers le grand monde, il peut déjà posséder une femme. (...) Mais la réalité du monde adulte qui lui apparaît est pleine de désespoir, de douleur, d'absurdité. La dernière découverte que l'homme fait sur le seuil de la jeunesse, c'est que la vie peut se révéler inutile, perdue, ratée. Et cette découverte donne au film l'intonation d'un désespoir de jeunesse insurmontable.

(...) Pour l'ensemble de la trilogie, cette résolution est très cohérente. Il s'agit de l'histoire subjective du « moi », de la manière dont se construit la réalité interne, ce noyau individuel caché qui détermine toutes les réactions, tous les gestes, les décisions, la résistance face au monde extérieur. Et nous savons déjà que l'histoire personnelle du jeune homme insignifiant surnommé «singe » inclut et le mystère

cosmique de l'enfance et l'expérience heureuse de l'appropriation d'une place parmi les hommes. (...) Les couches les plus profondes, les plus essentielles et les plus déterminantes sont déjà formées. (...) Et l'existence de l'homme, son combat et sa victoire consistent à ne pas laisser piétiner en lui-même cette chose unique et enfantine.

