

Treeless Mountain

Kim So-yong
Corée, 2011, couleurs.



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Éléments de bibliographie	5
Le point de vue de Antoine Coppola :	
<i>La quête des paradis perdus</i>	7
Déroulant.....	17
Analyse d'une séquence	22
Une image-ricochet	26
Promenades pédagogiques.....	27
Bibliographie	31

Ce Cahier de notes sur... *Treeless Mountain* a été réalisé
par Antoine Coppola.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,**
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire,**
le **SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.**

Générique

Treeless Mountain

Titre coréen : 나무없는산 (Prononciation : Namu eopneun San).

Kim So-yong¹.

Corée, 2011.

89 minutes.

Producteurs : Bradley Rust Gray, Ben Howe, Lars Knudsen, Jay Van Hoy, Kim So-yong / **Producteur exécutif** : Ian Mc Gloin, Jamis Mai, Charlie Ledley / **Scénario** : Kim So-yong / **Directeur de la photographie** : Anne Misawa / **Montage** : Kim So-yong et Bradley Rust Gray / **Production designer** : Kim See Hee / **Son** : Eric Offin, Sasha Awn, Eli Cohn, Mark Garcia / **Musique originale** : Asobi Seksu.

Interprétation : Kim Hee-yeon (Jin) / Kim Song-hee (Bin) / Lee Soo-Ah (La mère) / Kim Mi-hyang (La tante) / Park Boon-tak (La grand-mère) / Lee Kang-won (La voisine) / Lee Byung-yong (Le grand-père).

Première mondiale au Toronto International Film Festival, 2008.

Résumé

Jin, 6 ans, vit avec sa mère et sa jeune sœur Bin, 5 ans, dans un complexe d'immeubles de la banlieue de Séoul, en Corée du Sud. À l'école, elle est une élève sérieuse et brillante. Mais elle doit aussi s'occuper de sa jeune sœur car sa mère travaille et son père est absent. Malgré son air posé, Jin ressent un malaise intérieur qui se manifeste la nuit quand parfois elle mouille ses draps. Un jour, elle découvre que sa mère a soudainement décidé de déménager. Sans bien comprendre pourquoi, Jin doit quitter son école et la capitale. La famille part retrouver une tante qui vit dans une bourgade du Sud.

Les deux sœurs devront vivre chez leur tante. Leur mère a

décidé de partir à la recherche de son mari. Pour les rassurer, elle leur confie une tirelire en forme de cochon qui, lorsqu'elle sera pleine, sera le signal de son retour et de leurs retrouvailles.

Mais Jin broie du noir, pleure souvent et refuse de manger les frugaux repas offerts par sa tante, pauvre et alcoolique.

La vie au village n'est cependant pas si ennuyeuse, même si Jin regrette, faute d'argent, de ne plus pouvoir aller à l'école. Ainsi, les deux sœurs se lient d'amitié avec un garçon souffrant d'un handicap mental.

Le temps passe et la situation de la tante ne s'arrange pas : elle s'enivre souvent et n'est plus en mesure de cuisiner pour les enfants. Les deux sœurs espèrent désespérément le retour de leur mère en déplorant que le cochon soit encore à moitié vide. Un jour, Jin voit des garçons vendre des sauterelles grillées à la sortie de l'école. L'idée lui vient d'en faire autant pour remplir leur tirelire. Jin et Bin se mettent en quête de sauterelles. Grâce à ce commerce, les deux sœurs commencent à faire de bonnes affaires.

Le cochon étant plein, les deux fillettes vont attendre à l'arrêt du bus le retour de leur mère, en vain. Cette fois, même Bin se met à douter.

Un jour, voyant qu'elle n'est pas en mesure de s'occuper plus longtemps des fillettes, la tante lit à Jin une lettre de sa mère : elle ne reviendra pas car elle n'a toujours pas les moyens nécessaires. Les filles seront désormais hébergées chez leurs grands-parents maternels.

Les fillettes se retrouvent dans la pauvre ferme des grands-parents cultivateurs. La grand-mère, malgré tout, est heureuse de les accueillir. Bin et Jin commencent à vivre au rythme de la ferme, allant cultiver le riz ou trier les piments qui séchent dans la cour de la maison sous le soleil d'hiver.

Un jour, ayant abandonné l'idée de revoir leur mère grâce à leur tirelire, elles décident de donner l'argent à leur grand-mère. Elle pourra s'acheter des chaussures neuves. Désormais réconciliées avec leur destin au cœur de la vie naturelle à la ferme, les fillettes entonnent une chanson proclamant leur gratitude à l'égard du monde.

¹ L'ordre original en coréen place le nom de famille devant. On trouve donc parfois l'ordre occidental de son nom : So Yong Kim.

Autour du film

Treeless Mountain dans le contexte du cinéma coréen

Le cinéma coréen, après avoir connu une période d'euphorie (*Old Boy* de Park Chan-wook, primé à Cannes, Jang Sun-woo avec *Lies* et Kim Ki-duk avec *Locataires*) connaît, depuis la fin des années 2000, une période de marasme. Les réalisateurs connus comme Hong Sang-soo, Bong Joon-ho, Im Sang-soo ou Kim Ki-duk se voient contraints de trouver des producteurs étrangers.

C'est dans ce contexte de crise et au milieu de comédies d'action vaguement historiques qui vantent la nouvelle Corée néo-libérale qu'apparaît, à contre-courant, *Treeless Mountain*, avec son réalisme cru et sa noirceur sociale. D'autres cinéastes brisent aussi le consensus comme Jeon Soo-il (*Pink* en 2011). Ils ne cessent de donner un contrepoint au « miracle » économique coréen. Mais la particularité de *Treeless Mountain* vient également du fait qu'il a été réalisé par une femme coréenne immigrée aux États-Unis.

Une réalisatrice coréano-américaine

Être réalisatrice en Corée est une gageure. (Park Nam-ok est la première femme réalisatrice de films en Corée avec *The Widow* en 1923. Im Sun-ae, auteure de *Trois Amis* ou encore de *Waikiki Brothers*, est la cinéaste la plus connue encore en activité de nos jours). De manière générale, en Corée, le rôle professionnel des femmes est limité. Mais Kim So-yong est dans une situation particulière car elle est coréano-américaine vivant aux États-Unis, et mariée à un réalisateur américain.



D.R.

Une génération de cinéastes coréano-américains

Les cinéastes d'origine coréenne qui se sont fait remarquer ces derniers temps aux USA sont de plus en plus nombreux, même s'ils n'ont reçu qu'une audience limitée en Co-

rée (comme c'est le cas de Kim So-yong). Citons tout particulièrement Kim Gina, avec son film *Never Forever* en 2007 qui montrait un couple multiculturel américano-coréen en manque d'enfant.

Les films coréano-américains présentent pour la plupart une forte nostalgie de la Corée tout en incorporant l'influence stylistique du cinéma hollywoodien. Cette nostalgie du pays devient plus critique pour certains cinéastes. C'est le cas de la documentariste franco-coréenne Sophie Brédier en 1998 (*Nos traces silencieuses* et *Corps étrangers*). La quête des racines et l'aspect autobiographique de ces films, qu'ils soient de fiction ou documentaires, font écho à la démarche de Kim So-yong. Ils sont aussi des référents pour le phénomène de l'immigration dont le film précédent de Kim, *In Between Days*, faisait son sujet. Le film est une sorte d'écho à rebours, une suite possible mais tournée antérieurement, de l'histoire des deux fillettes de *Treeless Mountain*. La quête d'un chez soi pour les deux sœurs fait écho à la quête de nombreux immigrés. En



Corée, la colonisation et les guerres ont déplacé de nombreuses personnes.

Kim Gina, réalisatrice coréenne basée aux USA, a aussi été actrice dans *In Between Days*.

Une réalisatrice dans le milieu inter-asiatique américain

Kim So-yong est née à Hunghae près de Busan, le grand port sud-coréen. C'est dans cette même région qu'elle a tourné *Treeless Mountain*. La réalisatrice a émigré à l'âge de douze ans. Diplômée du Art Institute of Chicago, elle a réalisé de nombreux courts métrages dont *A Bunny Rabbit* avec le célèbre Christopher Doyle (*In the Mood for Love*). Elle est mariée au réalisateur et producteur indépendant américain Bradley Rust Gray qui a produit *Treeless Mountain*. Gray est le réalisateur de *The Exploding Girl* en 2009 dont Kim So-yong a assuré le montage. L'équipe de *Treeless Mountain* est mixte, américaine et asiatique. Elle comprend, en particulier, Anne Misawa, la directrice de la photo. Américaine d'Hawaï, elle est d'origine japonaise. Notons aussi la musique du groupe Asobi Seksu déjà présente dans *In Between Days*. Il s'agit d'un groupe de « dream pop » new-yorkais dont la chanteuse est d'origine japonaise.

Un film inspiré de la vie de la réalisatrice

La réalisatrice a plusieurs fois évoqué des similitudes avec son passé en Corée sans pour autant qu'on puisse parler de biographie filmée. Son premier film de Kim So-yong s'intitule *In Between Days*. Tourné de manière très indépendante en vidéo, il a été primé au festival de Sundance en 2006. Le film raconte l'histoire d'une adolescente coréenne, Aimie, récemment immigrée en Amérique du Nord avec sa mère et sans son père qu'elle espère retrouver un jour. Elle tombe amoureuse d'un garçon lui aussi d'origine coréenne mais déjà bien américanisé. Peu à peu, un silence d'incompréhension s'immisce au cœur de leurs relations. Au final, le jeune homme s'intéressera à une autre Coréenne mieux intégrée qu'Aimie au nouveau pays. Aimie pourrait donc bien être l'adolescente qu'est devenue la petite Jin de *Treeless Mountain* après ses retrouvailles avec sa mère aux USA.

Le bourg où vit la tante dans *Treeless Mountain* est celui où vivait la réalisatrice. Sa mère, après son divorce, a laissé So-yong et sa sœur chez leurs grands-parents cultivateurs de riz pour pouvoir partir aux USA et refaire sa vie. Comme dans le film, elle n'a rien expliqué de la situation à ses filles. Avec ce film, Kim, devenue cinéaste, a voulu retrouver des sensations de cette période. La réalisatrice dit aussi avoir voulu écrire une lettre filmée à sa mère. Il s'agit également d'une lettre sur son enfance adressée à sa propre fille, Sky, née peu avant le tournage. Le film s'écarte encore du récit autobiographique, selon la réalisatrice, à cause de la personnalité de Kim Hee-yeon qui joue le rôle de Jin. Cette dernière, par ses réactions, a influencé le récit pour le rendre plus proche de ses propres sensations.

Autour du tournage :

« guerilla filmmaking » et enfants

La réalisatrice a une démarche de « guerilla filmmaking ». C'est-à-dire des films à petits budgets avec une équipe réduite qui sont tournés avec des non professionnels. Kim a obtenu son budget grâce aux aides des marchés du film (Sundance en Californie, Busan en Corée et Cannes en France).

Le choix d'une histoire vue à travers les yeux des enfants était essentiel pour la cinéaste. Dans plusieurs interviews, Kim So-yong a mentionné sa proximité avec les deux filles surtout à travers le langage. Son niveau de langue en coréen étant resté celui de la petite fille qu'elle était lorsqu'elle a quitté la Corée, ce sont les fillettes qui ont modernisé les dialogues. Malgré les échos autobiographiques multiples qui parsèment le film, la réalisatrice n'a pas forcé l'effet jusqu'à trouver des enfants ayant vécu quelque chose de similaire à elle ou aux personnages du film. Elle a simplement trouvé les deux petites filles en faisant un casting dans les écoles. Les fillettes ne se connaissaient pas et sont devenues très vite amies lors de la préparation du tournage. La réalisatrice les a aidées à rester naturelles, notamment en ne leur imposant pas de dialogues ou d'effets dramatiques particuliers. Misawa, la chef opératrice, les filmait à distance, tandis que

la réalisatrice donnait des instructions en cours de prise, en parlant aux enfants. Le son de sa voix a ensuite été effacé de la bande-son.

Notes sur l'auteur

Antoine Coppola est cinéaste, professeur et historien du cinéma. Depuis 2007, il est professeur à l'université SungKyunKwan de Séoul. Auparavant, il a enseigné le cinéma à l'université d'Aix-Marseille et à la KNUA (Korean National University of Arts). Il est chercheur associé à l'UMR 8173 au CNRS-EHESS, équipe Corée. Critique de cinéma régulier pour KBS (Korean Broadcasting Television), il a plusieurs fois publié dans les revues *Cinémaction* et *Cadrage* (dont il est membre du comité académique). Ancien consultant pour de nombreux festivals dont la Semaine de la critique de Cannes et le festival de San Sebastian, il est l'auteur de plusieurs articles comme « Le cinéma nord-coréen : arme de destruction massives ? » (*Les Temps modernes*, 2009) et « Stéréotypes des femmes dans les cinémas sud-coréen et nord-coréen » (*Sociétés*, 2011), « Littérature française et cinéma coréen : le cas de *l'Étranger* » (*Poésie*, 2012), et de plusieurs ouvrages dont *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde* (Harmattan, 1997) ; *Le Cinéma asiatique* (Harmattan, 2004), *Introduction au cinéma de Guy Debord* (Sulliver, 2005), *Image et Pouvoir* (Sulliver, 2004), *Ciné-voyage en Corée du Nord* (Atelier des Cahiers, 2012). En outre, il a réalisé plusieurs films dont *Kim Ki-duk, cinéaste de la beauté convulsive* (documentaire, 2007), *Fragment d'absence* (fiction, 2010) et *Solo* (fiction, 2012).



La quête des paradis perdus

par Antoine Coppola

L'histoire simple de Jin et Bin, deux fillettes abandonnées par tous qui, finalement, s'accrochent à leur bonté et à leur innocence retrouvées, est portée par une recherche esthétique remarquable. L'esthétique de *Treeless Mountain* joue sur deux esthétiques, *a priori*, antagonistes : la stylisation et le réalisme. La directrice de la photographie, Anne Misawa, a un rôle prépondérant dans la recherche d'une puissance visuelle qui évite au film de sombrer dans le mélodrame.

Les choix stylistiques de *Treeless Mountain* ne sont pas gratuits. Ils sont mis au service d'une ambition réaliste. Il s'agit de faire surgir le réel sur l'écran autant pour convaincre le spectateur du bien-fondé du récit – effet de réel – que pour documenter le discours. Et, en effet, dans *Treeless Mountain*, le spectateur découvre une certaine forme de vie sociale en Corée du Sud. La présence des lieux et des décors (marchés, rues, boutiques, intérieurs de maison) insiste sur ce souci du film : ancrer l'histoire de Jin et Bin dans le contexte culturel et social coréen.

Comme nous le verrons, si *Treeless Mountain* met l'accent sur le style et le réalisme, il n'en est pas moins un discours sur la société. L'histoire mélodramatique des deux fillettes est une métaphore de la société moderne et de ses échecs. Le spectateur assiste ainsi à une série de pertes liées à des problèmes économiques : celle du père, puis de la mère, puis de la ville,

puis de l'espoir. Et peu à peu entre en jeu une quête nostalgique de ces mêmes parents et de ces mêmes lieux d'enfance. La nostalgie de l'enfance et du pays fait écho à la critique indirecte de la société moderne. Au final, le film semble aboutir à une certaine résignation qu'il faut lier à la présence entêtante et réconciliatrice de la nature.

Style

En l'absence de générique, le film nous plonge, dès le premier plan qui surgit sans crier gare, dans la vision du visage de Jin, puis de celui de Bin, sa petite sœur. La moitié des images sont des vues de visages plus ou moins expressifs, plus ou moins concernés, parfois pensifs, parfois de marbre ou énigmatiques. Le visage comme paysage est une des puissances du cinéma. (On pense à *Faces* de John Cassavetes ou, dans le cinéma asiatique, à *Nobody Knows* de Kore-Eda). La caméra se tient à distance (longue focale) et observe de loin les signes exprimés par les visages. En occupant le cadre avec les visages de Jin ou de Bin, la caméra explore un panorama complexe d'expressions (les yeux peuvent sourire tandis que les lèvres se pincent, ou encore les sourcils peuvent se froncer tandis que la bouche fait la moue, etc.). Ce cinéma du visage utilise aussi la durée : c'est un véritable flux intérieur qui est suggéré par la durée des gros plans tandis qu'autour les voix des autres personnes, les bruits d'ambiance en constituent le contrepoint.

Raconter l'histoire à partir des visages de Jin et de Bin pourrait faire penser que le film se limite au point de vue des fillettes. On ne verrait que ce qu'elles voient et entendent. C'est en partie le cas – excepté pour quelques rares moments axés autour de Bin, nous restons avec Jin – mais, pour préciser l'impression que donnent ces plans, au-delà d'un simple point de vue subjectif, il faut évoquer un cheminement de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa. Il s'agit d'un subtil processus d'intériorisation très sensible qui va et vient entre ce qui se passe autour d'elles et ce qu'on imagine qui pourrait se passer en elles. Ces visages sont donc des récepteurs avant tout. Ils sont des reflets intériorisés de la situation. C'est en ce sens qu'ils évoquent la maturation de la petite Jin qui

est confrontée à des événements incontrôlables, difficiles et nouveaux.

Les petites filles sont sous le choc de tant de bouleversements dont elles ne comprennent pas les enjeux. Afin de mimer la perception perturbée de Jin et Bin, le film parvient à donner une dimension somnambulique aux événements. En effet, si les visages de Bin et Jin jouent le rôle de baromètres émotionnels, ils se détachent aussi parfois du réel douloureux pour prendre de la distance. Lorsqu'elles jouent dans leur chambre ou attendent leur maman sur le monticule près de l'arrêt de bus, par exemple, le film les replonge dans une sorte de fausse insouciance. En ce sens aussi, elles deviennent suffisamment atemporelles (détachées) pour refléter la sensibilité de la réalisatrice qui se projette à travers le temps dans cette histoire, sa propre histoire (en partie). À travers les visages somnambules des fillettes, Kim So-yong hante des impressions venues de son propre passé en Corée. La forte présence du « regard » de la réalisatrice est une des qualités du film.

En évoquant essentiellement par l'intermédiaire de gros plans un contexte social qui exerce une pression forte sur la situation dramatique de Jin et Bin (la misère, le déménagement vers la campagne, la perte du père, l'abandon de la mère, l'isolement avec les grands-parents à la ferme), le film offre une riche palette de hors-champs impressionnistes. En effet, le contexte n'apparaît qu'en arrière-plan, dans les flous de la profondeur de champ ou dans des premiers plans furtifs comme, par exemple, celui du passage d'une grand-mère sur fond de marché aux poissons. Les visions impressionnistes du contexte doivent se comprendre en liaison avec le naturalisme qui baigne peu à peu le film (dès l'arrivée au bourg de la tante puis nettement chez les grands-parents). Nous avons vu le caractère de baromètres sensibles et atemporels dont sont chargés les visages des fillettes, il faut ici rappeler leur dimension naturaliste. Ces visages-paysages sont aussi observés pour eux-mêmes, en dehors de l'histoire, comme de purs objets esthétiques (les yeux très bridés de Bin, la bouche toujours entrouverte de Jin, etc.) mais en liaison avec la nature. À la limite de l'improvisation grâce au jeu d'acteurs non-professionnels (c'est, bien sûr, le cas dans *Treeless Mountain*, pour les enfants),





la mise en scène revient à scruter les détails, les fragments d'une situation « naturelle », dans le sens de « spontanée ». Le visage a donc autant de valeur qu'un paysage, et vice-versa. La mise en scène insiste sur le lien entre la nature et l'humain : l'humain comme partie prenante de la nature.

La dernière partie, chez les grands-parents, souligne le naturalisme de cette esthétique : la réalisatrice, délaissant l'effet de regard observateur pour celui du tableau (qui implicitement montre les choses comme une évidence), utilise de plus en plus de plans généraux liant ses personnages et la nature environnante de la ferme. Déjà, comme une annonce de ce lien nature-humain retrouvé, dans les séquences chez la tante, le ciel était associé en contrepoint de l'histoire des fillettes. De mystérieux plans de transition montrent le cours des nuages et des astres (si le destin des fillettes s'assombrit, le ciel se couvre, si un espoir renaît, le soleil réapparaît, etc.). À partir de l'arrivée de Jin et Bin à la ferme, les personnages auparavant montrés en gros plans se font de plus en plus petits comme s'ils s'intégraient enfin à leur milieu naturel, après avoir vécu les séparations de la grande ville et du bourg. En conséquence, le contexte cantonné dans le hors-champ s'amointrit : il n'est plus dans le flou impressionniste et dans la suggestion sensible. Le contexte est intégré au champ, dans le cadre unitaire, à l'image de l'unité d'un univers retrouvé. Cette fois, il ne s'agit plus pour la réalisatrice de poser un regard et d'observer à distance avec comme prétexte le point de vue limité de Jin, mais de juger (pardonner) et de donner sa vision morale (condamnation du monde moderne) de cette histoire.

Réalisme social

La stylisation de la mise en images (gros plans, hors-champs impressionnistes, observation naturaliste) ne se dépare pas d'un souci de réalisme. En effet, le film cherche à documenter les spectateurs sur le contexte social de l'histoire de Jin et Bin. Ce contexte donne une image sans concession de la Corée du Sud contemporaine, une image d'une noirceur certaine qui pourrait expliquer la réception très discrète du film en Corée.

L'histoire de cette famille rappelle que le « miracle co-



réen », celui qui s'appuie sur les chiffres d'affaires des grandes compagnies, laisse dans l'ombre une majorité de la population contrainte de survivre dans les de difficultés. Notons, en particulier, que tous les personnages sont pauvres et survivent difficilement. Le père absent de Jin et Bin est la dynamique première du récit. En laissant dans le flou les raisons de son absence, le film renforce le sentiment d'injustice qui en découle. Cependant, plusieurs petites phrases des dialogues font comprendre la situation : le père qualifié de « vaurien » laisse sa femme et ses filles dans la misère car il est lui-même en difficulté. Jin traite sa mère de menteuse. Mais, tout comme pour le père, le film montre que la mère est contrainte de les quitter pour des raisons économiques. La mère l'expliquera dans sa lettre à la tante : la misère est la raison première qui brise cette petite famille. La tante n'est pas en meilleur état. Elle s'enivre car elle est sans ressources. Elle vit seule dans un bourg perdu où la seule activité semble être le vieux marché aux poissons. Enfin, les grands-parents dans leur ferme, avec

leurs chaussures trouées et leurs repas faits d'aliments de base, semblent, eux aussi, dépourvus d'argent au point que Jin et Bin, prises de pitié, finiront par leur confier leur tirelire.

En toile de fond, plusieurs caractères sociologiques de la Corée contemporaine apparaissent : les disparitions de personnes suite à des échecs financiers, le record de suicides pour les mêmes raisons ou à cause de l'échec scolaire, l'alcoolisme généralisé comme Zola aurait pu le décrire, la condition fémi-



nine subalterne dépourvue de voie de survie et dépendante du sort des hommes, l'explosion du nombre de divorces laissant les femmes à l'abandon, et enfin, la rupture des liens familiaux (le grand-père qui refuse les fillettes, la tante obligée de s'en débarrasser) alors que traditionnellement la famille était le soutien économique essentiel de ses membres.

Les décors aussi expriment la misère : le film montre les complexes d'immeubles comme celui où vit Jin comme un entassement de blocs gris et inhumains (l'équivalent des HLM en France). Dans l'entre-deux, les rues, les bus sont montrés sans emphase, à minima, comme une modernité inaccessible et étrangère à ceux qui sont écartés du succès économique. Le bourg de Heungae n'est pas mieux loti. Son marché, ses bouis-bouis, où vient se saouler seule la tante (il ne s'agit pas d'un alcoolisme convivial comme on peut le voir dans les films coréens de Hong Sang-soo, par exemple) et son labyrinthe de ruelles en terre et de maisons en tôle où la végétation dégradée vient agoniser évoquent la décrépitude d'une modernité restée inachevée. Même la ferme, bien qu'elle bénéficie d'un traitement visuel plus favorable, semble vivre ses derniers moments. Les lumières du soleil couchant d'hiver qui la baignent accentuent l'idée d'un crépuscule économique et social. Les machines et les véhicules de récolte modernes qui entourent la grand-mère et les fillettes quand elles vont travailler aux champs laissent aussi présager la fin de cette ferme. Le dernier lieu, et peut-être le plus emblématique puisque le titre du film l'évoque aussi, est le monticule de gravats sur lequel les filles plantent leur arbuste déjà mort. C'est une sorte de condensé terrible et pathétique de la vision que le film donne de la réalité coréenne. La vie est une voie sans issue, desséchée d'avance, pour ceux qui ne participent pas au « miracle économique » ; un miracle dont les médias internationaux ne cessent de parler mais que le film se refuse à montrer.

**La quête des paradis perdus :
l'enfance, le pays d'origine, le naturel.**

Implacable dans sa vision sombre du contexte coréen qui est à la fois le cadre et la cause du drame des fillettes, le film développe, en filigrane, un discours qui subvertit la trame mé-





lodramatique de son scénario. Ainsi, le spectateur est placé en témoin d'une succession de pertes : celle des parents d'abord. Le père est absent dès le début du film, puis la mère s'en ira et la tante aussi. La famille abandonne peu à peu les fillettes. La perte de la famille se double de celle de la ville et de l'école. La ville et l'école représentent la modernité, la société au présent et ses promesses d'avenir. Enfin, l'espoir de revoir la famille et de revoir la ville et l'école se perd aussi. Le geste de Jin qui va sacrifier pour sa grand-mère son cochon-tirelire si



précieux, le réservoir de tous ses espoirs, signifie cet abandon. Mais ce geste ouvre sur une nouvelle perspective : le retour à la nature, à la source, à l'acceptation des choses simples de la ferme et de la vie des grands-parents. Ainsi, même si les parents – la tante comprise – sont qualifiés de vauriens ou de menteurs par les fillettes, ces dernières finiront par tout leur pardonner. La scène réconciliatrice les montre sur le pas de la porte-fenêtre de la ferme. Bin dit à Jin que sa mère, son père et même sa tante lui manquent. Jin ne dit rien mais approuve silencieusement. Cette réconciliation sera réaffirmée à la fin du film quand les deux fillettes entonneront une chanson dont les paroles proclament qu'elles n'ont aucune rancune et qu'elles veulent faire le bien pour tous. Elles ont trouvé un nouveau paradis, un paradis qui se situe, *a priori*, dans le passé. La société moderne coréenne les a exclues (la ville, l'école, l'économie), la société traditionnelle coréenne les recueille (la ferme, les grands-parents, la nature).

Le fatalisme que suggère la fin du film est à nuancer. En effet, un mélodrame classique, après avoir fait se succéder les coups du destin (départ du père, de la mère, misère de la tante

et des grands-parents) aurait conclu sur la toute-puissance du destin et sur les efforts vains de ceux qui voudraient y résister. Ici, le réalisme social, même s'il n'entre pas dans le détail des mécanismes sociaux qui aboutissent à l'appauvrissement de la famille de Bin et Jin, tempère la fatalité divine. Certes, il semble qu'aucun recours humain et social ne puisse venir en aide aux fillettes : pas d'assistante sociale, pas d'allocations familiales, pas de juge pour enfants, pas de réaction de l'institution scolaire etc. Le film élimine clairement de son univers toutes les aides sociales (qui existent pourtant en Corée) mais il le fait en marquant leur absence ou, plutôt, leur insuffisance. Elles sont assourdissantes d'invisibilité. En cela, s'il s'agit d'une fatalité, c'est aussi le constat d'un échec humain : celui de la modernité, celui du progrès social et de ses promesses de bonheur (l'école, la ville, le commerce, les moyens de transport, etc.).

Les deux trames du récit, basées sur la tirelire et la vente des sauterelles, élaborent une métaphore de l'échec du monde moderne. Entre les sauterelles et la tirelire, les fillettes s'initient à l'économie de marché et à sa cruauté. D'abord – comme un miroir enfantin de la manière de faire des adultes – elles tentent d'épargner quelques sous qui, pour elles, n'ont de valeur que par la taille (les petites pièces sont plus nombreuses et prennent plus de place dans le cochon). À leurs yeux, les pièces ont une valeur d'usage sentimentale (remplir la tirelire pour que la mère revienne) et non pas une valeur d'échange symbolique attribuée par la société et son économie. Elles parviennent à atteindre leur but mais ne sont pas récompensées : leur mère ne revient pas. Si l'on file la métaphore avec la société des adultes, elles miment les épargnants et leurs économies de « bouts de chandelle » qui, malgré tant de sacrifices, ne leur rapportent presque rien si ce n'est un espoir déçu. Avec cet échec de « l'épargne » vient aussi celui du commerce. Non sans peine, car elles souffrent de la cruauté du massacre des insectes, les fillettes vendent leurs sauterelles grillées. Mais, pour cela aussi, elles déchantent. La métaphore au niveau du monde des adultes peut se résumer ainsi : dans ce système économique, la misère n'engendre que la misère.

Le bonheur des fillettes réconciliées avec la vie à la ferme

confirme ce discours : la modernité échoue là où la ferme des grands-parents réussit. À la ferme, les fillettes recommencent à apprendre à la fois en regardant la grand-mère travailler et en se remettant à lire et écrire sans avoir besoin d'école. De même, elles trouvent une place naturelle dans les activités de la ferme. Nul besoin de mots pour communiquer avec la grand-mère ; des mots qui souvent avaient menti quand ils étaient prononcés par la tante ou la mère. Les fillettes com-



Déroutant



muniquent avec le seul regard de la grand-mère. Ses gestes simples entrent en harmonie avec leur sensibilité comme le montre la longue séquence finale illustrant les travaux à la ferme. Cette unité retrouvée et cette réconciliation avec l'univers sont soulignées par la disparition, peu à peu, des plans qui fragmentaient les vues du réel au profit de plans d'ensemble englobant à la fois la nature alentour et les personnages. Par exemple, citons le long plan de la grand-mère assise dans la cour, dans un coin de l'image, en train de préparer un fruit pour les enfants. Autour d'elle se dressent les humbles bâtiments de bois de la maison et, au fond de l'image, la nature s'enflamme, prise dans les rougeurs du coucher de soleil d'hiver. L'insertion des plans de transition montrant le ciel et la nature environnante participe de cette symphonie réconciliatrice finale : sous le regard du ciel (même si, parfois, il s'obscurcit quand les choses vont mal), les enfants retrouvent le chemin de la vérité (contre les mensonges des parents qui sont pris dans le piège de la société moderne) et de l'harmonie

avec la nature vivante et flamboyante (contre les reliquats de la société moderne que sont l'artifice moribond du monticule de gravats et sa branche desséchée).

Le film, cependant, semble dire que ce paradis retrouvé est aussi un paradis qui n'existe plus vraiment. En effet, les grands-parents sont vieux et la ferme est peut-être condamnée par l'industrialisation rampante. Ce paradis, aussi, n'a peut-être jamais existé. Car, au final, le film distille une image nostalgique – et idéalisée – d'une Corée paysanne où les relations humaines étaient simples et en harmonie avec la nature. Ce pays a-t-il vraiment existé ? Enfin, il s'agit aussi d'un film sur le renoncement. La bonté débordante des fillettes, en particulier, ne suffit pas à entraîner une association des bonnes volontés pour améliorer la situation sociale et familiale. Leur bonté est plutôt, finalement, ce qui leur permet d'accepter leur sort et de se réconcilier avec la nature qui est l'image du destin lui-même.

– Pas de générique.

LE DEPART

1 – Dans la salle de classe, la petite Jin, engoncée dans son uniforme, est attentive à ce qui se dit autour d'elle. Avant de rentrer chez elle, elle joue au « Go Stop », jeu traditionnel coréen, avec ses copines. Puis, son lourd cartable sur les épaules, elle retourne chez elle en marchant à travers la ville. En chemin, pressée, elle heurte un adulte qui l'injurie. Sans se retourner, Jin arrive dans sa cité, devant son immeuble grisâtre. Elle frappe chez la voisine. Jin récupère sa petite sœur Bin.

2 – Bin et Jin sont allongées sur le sol à la manière coréenne. Jin fait ses devoirs.

3 – Sur la coursive extérieure, Bin regarde la nuit tomber sur la ville d'où s'élève la rumeur assourdissante des voitures.

4 – Dans la cuisine du petit appartement, Jin entend sa mère rentrer. Immédiatement, elle lui annonce qu'elle a obtenu une très bonne note en classe. Sa mère, qui semble fatiguée, lui reproche d'être arrivée en retard pour récupérer sa petite sœur.

5 – Les deux fillettes et leur mère dînent. L'ambiance est morose. Soudain, quelqu'un sonne à la porte : c'est une voisine. La mère sort pour discuter. À son retour, son regard est sombre. Jin a senti une gêne et s'interroge.

6 – Les fillettes sont allongées pour dormir. Jin semble perturbée. Sa mère arrive. Jin a fait pipi au lit.

7 – Dans la salle de bain, la mère lave les jambes de Jin en la consolant.

8 – Dehors, l'immeuble massif et gris barre l'horizon.

9 – Retour à l'école : Jin, dans son uniforme noir, semble sérieuse et concentrée.

10 – De retour à la maison, en avançant sur la coursive, Jin constate que la porte de leur appartement est ouverte et qu'une équipe de déménageurs fait le vide. Sa mère l'appelle : elles doivent ranger les dernières affaires.

UNE NOUVELLE MAISON

11 – La petite famille voyage en bus pour se rendre chez une tante, la sœur de leur père. Jin s'inquiète auprès de sa mère des jours d'école qu'elle va manquer. Sa mère la rassure.

12 – Arrivée dans le bourg de Hunghae (dans la province du Kyongsando, près du grand port de Busan) : la mère, stressée, et les deux fillettes attendent dans la rue non loin du marché aux poissons. Bin s'amuse à regarder les anguilles qu'on découpe vivantes et les crabes-araignées géants qui pataugent dans de grands aquariums avant de passer dans la marmite. La tante, une femme de forte corpulence, finit par arriver. Les filles manifestent peu d'enthousiasme. La tante leur parle vigoureusement avec l'accent du sud-est.

13 – Les filles et leur mère se retrouvent à déjeuner chez leur tante. Gênées, elles n'ont pas d'appétit.



Séquence 1



Séquence 4



Séquence 7



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 23



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 28

14 – Enfin, la mère annonce qu'elle doit partir pour retrouver leur père. Elle laisse à Jin et Bin une tirelire en forme de gros cochon rose. Quand elles auront rempli le cochon, elle reviendra les chercher. Dans la nuit, la mère souffle à Jin de bien s'occuper de sa sœur. Jin, allongée, semble absorbée par de noires pensées.

15 – Au matin, la mère les quitte. Mais dès qu'elle a franchi le portail, Jin et Bin courent derrière elle en l'appelant. Ne la voyant pas, elles grimpent sur un monticule de gravats. Enfin, elles aperçoivent leur mère qui s'apprête à monter dans un bus. Elles l'appellent de loin, mais la mère ne se retourne pas.

16 – Jin boude, adossée à un muret. Bin veut la ramener dans la maison de la tante.

17 – Les deux fillettes sont dans leur chambre. Jin refuse de jouer quand Bin le lui propose.

18 – La nuit tombe sur le bourg.

19 – Au cours du dîner avec leur tante, Jin refuse de manger tandis que Bin accepte sans rechigner. La tante, vexée, renvoie Jin dans sa chambre.

LA VIE CHEZ LA TANTE : PREMIERS DÉBOIRES

20 – Les filles dorment difficilement. Leur tante rentre tard dans la nuit.

21 – Les branches d'un arbre remuent au lever du jour.

22 – Au matin, Jin a encore fait pipi au lit. Mais la tante accuse Bin. Jin ne dément pas.

23 – La tante oblige Bin à aller quémander du sel chez les voisins (c'est une tradition coréenne pour briser la timidité et résoudre le problème du pipi au lit). Mais Jin s'inquiète pour sa sœur, et la poursuit dans les ruelles. Elle finit par la retrouver : Bin joue sans aucune inquiétude avec un garçonnet.

24 – La mère du garçon accueille les filles chez elle. Elle leur offre des gâteaux. Le petit garçon souffre d'un handicap mental mais se sent bien avec les filles. Jin, timide, veut rentrer malgré les gâteaux qui la tentent. Bin récupère le sel, et rentre avec sa sœur.

25 – Les fillettes plantent un arbuste sur le monticule de pierrailles. Bin s'interroge sur le départ de sa mère, Jin la rassure en lui promettant qu'elle reviendra les chercher.

26 – Au marché, la tante, qui traîne les fillettes avec elle, se plaint à une autre femme que le fils de cette dernière a blessé Bin. Fourbe, la tante extorque un peu d'argent à la maman du garçon.

27 – Dans la cour de la maison, Jin range les bouteilles vides de bière et de soju (alcool coréen) de sa tante.

28 – Jin accepte enfin de manger.

29 – Le bourg et ses toitures bleu océan, silencieux.

MISÈRE ET ALCOOLISME

30 – Un jour, Jin, punie par sa tante pour s'être querellée avec Bin, doit garder les bras levés. Elle s'exécute tout en pleurant. La tante, surprise, s'attendrit et annule la punition.

31 – Plus tard, Jin furieuse repousse Bin qui cherche à se réconcilier avec elle.

32 – La nuit tombe sur le bourg silencieux.

33 – Un garçon montre aux fillettes comment embrocher puis griller des sauterelles avant de les manger. Bin apprécie, tandis que Jin est dégoûtée. Mais un peu plus tard, elle voit des garçons vendre des sauterelles grillées à la sortie de l'école. Une idée commence à germer en elle.

34 – Avec leur tante, les filles font le marché. Elles en profitent pour timidement demander un pain. Leur tante le leur refuse, faute d'argent.

35 – Dans un boui-boui du marché, la tante commande à boire et à manger. Elle refuse de payer un repas aux fillettes.

36 – Le soir, à la maison, la tante est endormie, ivre morte. Les filles réclament leur repas, en vain. Jin trouve du riz en fouillant dans la cuisine.

SAUTERELLES ET COCHON

37 – Les fillettes chassent les sauterelles près de la rivière.

38 – Devant l'école, Jin vend ses sauterelles aux garçons.

39 – Dans leur chambre, les filles se réjouissent d'avoir ramené de l'argent pour remplir leur cochon. Elles chantent et dansent.

40 – Le jour se lève radieux sur le bourg endormi.

41 – Les fillettes retrouvent le petit garçon handicapé pour aller chasser les sauterelles ensemble.

42 – À nouveau, les filles font un barbecue de sauterelles. Mais cette fois, elles les cuisent trop longtemps. Jin retourne vendre devant l'école. Dans leur chambre, les filles scrutent l'intérieur du cochon qui ne cesse de se remplir.

43 – La tante lave à la main la seule robe de Bin, une robe bleue de « princesse » offerte par sa maman.

44 – Bin et Jin, peu rancunières, retournent sur le marché pour demander au garçon qui avait blessé Bin de jouer avec elles. La maman de ce dernier leur répond qu'il est à l'école. Pourquoi n'y sont-elles pas ? Jin répond qu'elles sont en vacances chez leur tante. Mais, peu après, les fillettes vont broyer du noir devant l'entrée de l'école qu'elles ne fréquentent pas.

45 – Bin et Jin vont à nouveau jouer dans la maison du petit garçon handicapé.

46 – Mais, après la chasse aux sauterelles, quand Jin tente de les vendre aux garçons, ces derniers se plaignent des sauterelles trop grillées. Jin est forcée de solder sa marchandise.



Séquence 30



Séquence 33



Séquence 34



Séquence 39



Séquence 42



Séquence 44



Séquence 49



Séquence 50



Séquence 51



Séquence 52



Séquence 58



Séquence 59

47 – Les deux filles dépriment, adossées au mur où sont entassées les bouteilles d'alcool vides de leur tante.

48 – Un ciel nuageux surplombe le bourg.

LES FILLES DÉSESPÈRENT

49 – Bin et Jin demandent à un homme d'appeler leur mère avec son téléphone portable. Le numéro n'est plus en fonction. Les filles sont consternées. Au cours du repas avec leur tante, Jin déprime.

50 – Une éclaircie dans le ciel nuageux ensoleille les toitures du bourg.

51 – Bin entretient l'arbuste de bois sec planté sur le monticule de pierrailles. Elle commence aussi à maquiller son cochon de plastique en lui griffonnant les yeux pour le rendre plus « beau ». Ayant récupéré une pièce du cochon, Bin va acheter le fameux pain fourré à la crème de marrons que la tante leur avait refusé. Surprise de recevoir plusieurs petites pièces en guise de monnaie, elle s'en va en informer Jin. Cette dernière réalise que la petite monnaie pourra remplir plus vite la tirelire. Les sœurs vont donc échanger les grosses pièces contre une foule de petites pour accélérer le retour de leur mère.

52 – À l'arrêt de bus, les filles attendent, le cochon rempli dans leurs bras. Mais leur mère ne revient pas.

53 – Au matin, la tante dort encore. Les filles demandent un repas. La tante leur donne un billet pour qu'elles s'achètent quelque chose. Les mains remplies de pains aux marrons, elles attendent à nouveau l'arrivée de leur mère à la descente du bus. Mais la nuit tombe peu à peu et personne ne vient.

54 – La nuit, dans leur chambre, Bin désespère.

55 – Dehors, la lune reste bien claire dans le ciel du matin.

NOUVEAU DÉMÉNAGEMENT

56 – La tante et Jin ont une discussion. Une lettre de la mère est arrivée. Elle dit ne pas pouvoir récupérer les filles car son histoire avec son mari ne s'est pas réglée. Elle demande à la tante de les emmener chez les grands-parents. Jin refuse de croire sa tante et l'accuse de vouloir se débarrasser d'elles. Elle éclate en sanglots.

57 – Des nuages noirs recouvrent le soleil qui ne parvient pas à se dégager.

58 – Les filles prennent le bus avec leur tante en direction de la ferme des grands-parents. À peine arrivées, la tante se dispute avec le grand-père qui ne veut pas ac-

cueillir les fillettes. Ces dernières écoutent, à l'extérieur. Mais la grand-mère, coiffée du chiffon bleu des fermières, survient, souriante, et leur allume un feu pour cuire des marrons. Devant sa grand-mère, Jin accuse sa mère d'être une menteuse.

59 – La tante s'en va. Jin boude mais finalement accepte de dire au revoir à sa tante.

60 – Jin reste seule à broyer du noir tandis que la nuit tombe sur la ferme.

61 – Jin et Bin au lit : Jin ne peut dormir. Au matin, sur le bord de la porte-fenêtre coulissante de papier de la vieille maison, Bin explique à sa sœur que sa mère et son père lui manquent. Et qu'en fait, tout le monde lui manque.

62 – Dans la cour de la ferme entourée d'arbustes et de collines brunes dégarnies, la grand-mère partage avec les filles une clémentine, sous le soleil hivernal.

63 – Dans la rizière, la grand-mère demande aux filles de l'aider. Au loin, le grand-père râle après son repas et se fait rabrouer par la vieille femme aux rides profondes comme des sillons dans la terre brune.

64 – La grand-mère prépare plusieurs aliments. Les filles l'aident et apportent de l'eau dans une grande bassine.

65 – Les filles s'activent pour écrire et lire dans leur chambre, elles semblent enfin s'acclimater à cette nouvelle vie.

66 – La rizière et la rivière voisine brûlent d'un rouge flamboyant au coucher du soleil.

67 – Au petit matin, les filles et la grand-mère ramassent du bois dans la forêt. Le travail est dur. De retour à la ferme, la grand-mère fait cuire dans la cour des patates douces. Les filles lui demandent alors de leur acheter des chaussures d'hiver. Mais Bin remarque que sa grand-mère a des chaussures trouées aux pieds.

68 – Les fillettes offrent à leur grand-mère le cochon rempli pour qu'elle s'achète de nouvelles chaussures.

69 – La robe de « princesse » de Bin est lavée par la grand-mère.

70 – Le soleil se lève.

71 – Dans leur chambre, les filles se promettent que leur mère va revenir.

72 – Aux champs, elles aident au travail manuel tandis que des machines s'activent au loin. Sur une petite colline brunie par le soleil couchant, Bin et Jin entonnent une chanson d'enfant qui dit qu'elles voudront être toujours gentilles avec tout le monde.

– Générique de fin sobre qui reprend la chanson des fillettes et où défilent les noms en blanc sur fond noir.



Séquence 62



Séquence 65



Séquence 67



Séquence 68



Séquence 72



Séquence 72

Analyse de séquence



Séquence 12. De 9'20" à 12'43".

Cette séquence synthétise l'ensemble du dispositif filmique du film. Les fillettes et leur maman viennent de descendre du bus qui les a transportées de la grande ville vers le bourg où habite leur tante. Là, elles attendent sur le trottoir : apparemment, la tante est en retard au rendez-vous. La maman part à sa recherche laissant Bin sous la surveillance de Jin. Bin, amusée autant qu'horriifiée, observe alors les anguilles et les crabes-araignées

dans leur aquarium. Très vite, sa mère la récupère et retrouve la tante qui est finalement venue au rendez-vous. De brèves présentations s'ensuivent sous le regard gêné de Jin et sous celui plus tendu de la mère qui souhaite que les fillettes demeurent chez la tante.

Réalisme et modernité

En une quinzaine de plans, le film insiste à la fois sur l'aspect quotidien de cette histoire, et en même temps sur le regard intériorisé de Jin. Dans le premier, la caméra se tient à distance, le cadre est

large. À l'avant-plan, le bus s'éloigne. Apparaissent la mère et ses deux filles, embarrassées et entourées du brouhaha de la route et du marché. Les plans suivants réitèrent cette volonté de signifier un point de vue de la caméra à distance. La caméra est un observateur comme une personne aurait pu l'être, ce jour-là, près du marché. La caméra suit « du regard » les événements dans un contexte qui est maintenu dans sa confusion « originelle ». Elle provoque un effet de perte : celle de cette petite famille qui se retrouve à la rue sans nulle part où aller.

Lieux

Le lieu est un personnage. Le marché est un personnage qui influe sur la situation. Il est présent à la fois pour souligner la « décadence » sociale de la famille qui vient de passer de la grande ville au



bourg mais aussi pour lui-même, comme un document de cet aspect de la Corée que découvrent les fillettes. Ainsi, deux plans d'ensemble montrant le marché viennent entrecouper l'attente des fillettes. De vieilles dames courbées sous leurs lourdes charges traversent les plans.

Gros plans

Les gros plans de visages sont également particuliers. Ils ne sont pas indiciels car ils ne donnent pas une information précise sur une action-réaction des personnages. Les visages expriment un ailleurs et une distance par rapport à l'action. Les personnages réfléchissent (pensent) plus qu'ils ne reflètent (réagissent). Et en cela, ils forment une temporalité particulière. Par exemple, lorsque Bin, dans le marché, observe les anguilles et les crabes, nous sommes, *a priori*, face à la figure classique du champ-contrechamp. Pourtant, les gros plans de Bin sont déconnectés de ce qui pourrait rappeler le marché (amorce du vendeur ou



de l'étalage, etc). Son visage occupe plus de 90 % de l'image. Décontextualisé, le visage apparaît dans un temps « incertain ». Le regard de Bin ne semble pas totalement fixé sur l'anguille ou le crabe. Son regard est « flottant ». Il reflète plus une méditation intérieure qu'une réaction directe à ce qu'elle voit.

Les plans de coupe où Jin apparaît de profil observant les autres font de son visage un baromètre émotionnel de la

situation. Elle est tétanisée par ce qu'elle commence à comprendre. Elle devra quitter l'école, vivre avec sa tante, et elle a la prémonition de son avenir : sa mère va les quitter. Jin pense, intériorise, son regard est donc perdu. Jin est déconnectée, tout en étant au cœur de l'événement. Ainsi son regard ne voit rien de bien concret. Le contrechamp de ses gros plans, ce sont des fragments : ceux de la mère qui revient furtivement avec Bin





dans ses bras, ceux de sa tante qui leur parle, etc. Le regard de Jin pense aussi en étant habité d'une prémonition plutôt sombre. Ainsi, un gros plan montre la main de sa mère s'emparer de la sienne et la serrer comme pour la réveiller de son cauchemar avant de l'obliger à se prosterner pour saluer sa tante.

Le film prend sur le vif (à la manière de certains documentaires) de subtiles évolutions dans les regards et les expressions des visages. Il en ressort une certaine latence, un flottement de l'instant dans la confusion des sentiments et des pensées. Le réalisme du film tient surtout dans sa volonté d'observer avant de juger. D'où l'usage de gros plans qui fragmentent un tout (la situation, les personnages dans leur décor). Cette fragmentation visuelle ajoute au sentiment de déconnexion qu'inspirent les gros plans qui plongent chaque personnage dans une temporalité unique mais séparée de celles des autres. Par exemple, la tante arrive sans être « présentée » frontalement par un plan (comme dans le cinéma classique), elle est aperçue de manière fragmentaire, saisie de profil ou en amorce. Les gros plans éludent la description « mécaniste » et strictement chronologique de l'action pour n'en saisir que des moments transversaux, poussant le spectateur à reconstruire en lui l'émotion qui n'est pas dramatisée artificiellement par les personnages.

Hors-champs et impressionnisme

La directrice de la photographie, Misawa, fait exister le hors-champ en le

suggérant. Par exemple, la tante est probablement sur le trottoir près du marché où attendaient les fillettes et la mère mais le raccord des plans laisse en « flottement » spatial son apparition. Le montage elliptique qui raccorde les fragments (souvent en gros plan) parfois en brisant un mouvement de caméra (comme celui sur la mère parlant à la tante) reconstitue un espace imaginaire. Dans le hors-champ, le spectateur imagine le marché, la rue, le passage des voitures, tout ce qu'il n'a, en réalité, aperçu que par deux plans fixes (des vues lointaines), et reconstitué par des entrées et des sorties de champ ou des amorces (le bus et les voitures qui traversent le premier plan, la grand-mère en amorce sur le trottoir, etc.). Cela pourrait paraître paradoxal, mais ce type de réalisme recrée un hors-champ imaginaire, suggéré plus que montré, renforçant plus l'impression que la description détaillée.

Le son et les dialogues

Les dialogues de cette séquence forment une sorte de *voix-off* posée sur des images fragmentant l'action. Par exemple, nous entendons la tante parler, et son image vient ensuite alors qu'elle soulève Bin. De même nous entendons la mère parler à la tante mais c'est Jin qui est à l'image. Les répliques des unes et des autres ne se répondent pas vraiment. Il y a un décala-



ge, à la fois temporel et de sens. Les dialogues restent lacunaires. Par exemple, lorsque la tante demande ce qu'est devenu son vaurien de mari à la mère, celle-ci ne répond pas, un silence se fait dans le brouhaha de la rue. Mais à l'image, au moment de cet échange unilatéral, on ne voit que le profil de Jin en gros plan et le corps de la mère sans son visage. Cette déconnexion entre dialogues et images permet de passer de la captation réaliste à une sorte de rêve éveillé, ici celui de la petite Jin. La durée réelle de l'action est alors étirée par le placement des voix dans l'entre-deux des images, dans la coupe de montage. Ce dispositif permet surtout d'introduire une impression de somnolence (dans le rêve, images et sons sont rarement synchronisés), celle de Jin, accablée par ce qui lui arrive.

Enfin, la précision des dialogues (clarté sonore, concision) dénote une volonté d'en faire des fragments singuliers, peu soucieux de tout effet de réel, pour accéder à un statut de phrases emblématiques. C'est-à-dire que chaque phrase est pesée et compte, chaque mot a une importance car il signifie beaucoup. « Le vaurien de mari », par exemple, est la seule phrase du film suggérant une idée à propos du père. De même, la phrase prononcée par la mère, « *Bin, je t'ai cherchée partout* », préfigure ce qui va arriver : l'abandon des fillettes par leur mère. Des mots et des phrases qui s'apparentent donc à des fragments gardés en mémoire et ressassés un peu dans le désordre des émotions et des souvenirs par la petite Jin.



Le Voleur de bicyclette,
Vittorio De Sica, 1948.

UNE IMAGE-RICOCHET

L'enfant le plus célèbre de l'histoire du cinéma, celui du Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica (1948), a pour une fois la chance de dîner au restaurant. Cette chance il la doit au désespoir de son père qui veut lui faire plaisir alors qu'il vient de perdre son vélo et donc son emploi. Il se sait condamné à la misère. Conscient de la situation, l'enfant exprime la même faim et la même gêne que l'enfant de Treeless Mountain devant les gâteaux offerts par une dame inconnue. L'image de la faim qui tiraille les enfants pauvres est partagée par les deux films, tout comme le réalisme, sauf que dans Le Voleur de bicyclette, le cinéaste montre les riches et leurs enfants en comparaison et donne ainsi une conscience de la situation au petit garçon. Dans Treeless Mountain, les enfants subissent, sans savoir pourquoi ils sont condamnés à la misère, et la réalisatrice oppose en comparaison la nature tranquille, indifférente et son recommencement sans fin.

Promenades pédagogiques

La nature

Le film fait une grande place à la nature. Les éléments naturels servent de contrepoints à l'histoire. Le cas le plus évident est celui des « plans de coupe » ou plans de transition entre deux parties du récit qui montrent des paysages, des arbres, rivières, cieux et couchers de soleil toujours vides d'hommes et d'action. Ils pourraient simplement signifier le passage du temps selon les anciens codes de transition du cinéma, mais ils sont, en fait, porteurs d'une signification propre : ils marquent un contrepoint abstrait à l'histoire des hommes. On pense aux films du Japonais Ozu (Noël Burch nomme ses plans *pillow-shots* car il s'agit aussi de montrer les permanences de la nature, de ses cycles – les levers-couchers du soleil, le passage des saisons – face aux tribulations dérisoires des hommes ; une suspension de leur présence). Il s'agit aussi de donner une vision symboliste de l'ambiance dans laquelle se déroule l'histoire : les nuages sombres à l'horizon suggèrent des problèmes qui arrivent, le soleil qui peine à resurgir des nuées suggère la voie sans issue où sont plongés les personnages, etc. Un autre niveau de lecture de ces plans est idéologique, et prend de la consistance avec les autres manifestations de la nature dans le film.

En effet, la migration des enfants se fait de la grande ville vers la petite ville où la nature est déjà plus présente, puis vers la campagne. D'ailleurs, les « plans de coupe », avant de représenter la nature, représentaient la ville, en particulier l'immeuble où habitaient les enfants. L'opposition que cherche à établir la réalisatrice est claire : du rythme de la ville moderne les enfants passent au rythme de la nature ancienne.

Ainsi, alors que dans la grande ville Jin traversait des ponts de béton au milieu du trafic automobile, et qu'elle n'avait pour horizon bouché que la façade de son immeuble, elle découvre la rivière qui coule près de la maison de la tante et la chasse aux sauterelles. Les ruelles où les fillettes se perdent, se retrouvent et s'amuse résonnent aussi comme des chemins de traverse similaires à ceux de la campagne. Le marché du petit bourg est aussi une découverte de la nature, cruelle mais fascinante.

La ferme des grands-parents est donc le point de chute final, celui qui rapproche le plus les fillettes de la nature originelle. Elles y retrouvent une simplicité, une rudesse du travail, mais qui reste à dimension humaine. Elles se remettent même à étudier, apprenant de manière pratique en aidant la grand-mère, et de manière théorique, en lisant et écrivant dans leur chambre. La beauté des paysages, les flamboyants couchers de soleil, l'absence de pressions exceptée la simple nécessité de faire tourner la ferme pour se nourrir, fait venir des chansons aux lèvres des fillettes ainsi qu'un sentiment de bonté universel comme le montrent les paroles de la chanson qu'elles entonnent à la fin du film. Tout cela nous ramène à une perception très positive de la nature qui rappelle des conceptions coréennes très anciennes mais encore bien présents de nos jours.

Les plus vieilles traditions coréennes sont issues de la culture chamannique. Le chamanisme est une forme de spiritisme et d'animisme. C'est-à-dire que les éléments naturels sont associés à des esprits (bons ou mauvais) et qu'ils ont une présence permanente dans le monde, y compris en in-



fluçant le destin des individus. Ce mysticisme de la nature fait de cette dernière un lieu sacré. L'arbre du titre est une résonance de cette culture : dans l'arbre les esprits vivent, et, en général, ils sont de bons esprits. De même, la montagne du titre, symbolisée par le monticule, fait fortement partie de cette culture traditionnelle. La montagne est vivante, et elle est porteuse du « ki », l'énergie vitale. Détruire une montagne ou la déboiser revient à commettre un crime contre les lois de la nature et des esprits.

Le chamanisme coréen s'est associé au taoïsme qui lui aussi mystifie les éléments naturels. Encore aujourd'hui, il est courant de penser que l'homme est un élément de la nature qui est elle-même Dieu, et qui est donc la perfection même. En ce sens, tous les efforts des civilisations sont superfétatoires, voire vains. Il faut rappeler qu'une tradition bouddhiste, notamment, veut que l'homme se réincarne en animal ou en arbre ou en d'autres éléments de la nature. Le chamanisme avait déjà introduit l'idée d'une transmutation de l'esprit sous diverses apparences. Le taoïsme inculque que tout ce qu'on doit savoir vient de la nature, l'ordre du monde étant similaire à l'ordre cosmique. Ce qui est « naturel » est bon, l'idée d'un retour à la nature est donc toujours latent. Le mythe du village, de la ferme idéale, vivant en harmonie avec la nature est un mythe coréen essentiel avec lequel le film renoue.

Ainsi, le film tient un double discours sur ce « retour à la nature » : du côté social, il évoque la misère, l'isolement, la perte des rejetés de la société (le couple brisé, le manque d'argent, l'impossibilité d'aller à l'école) et de l'autre, il renoue avec l'idéal naturaliste coréen et sa vision négative latente de toutes les prétentions de la civilisation. On peut comprendre cela de la manière suivante : même si la vie sociale se désagrège, elle ne fait que retourner à l'essentiel et à l'essence de tout qui, elle, reste permanente. Il faut ici insister sur une autre croyance qui est corollaire à celle de l'idée de nature parfaite : celle du fatalisme devant le destin. Puisque tout est parfait dès le départ, tout n'est qu'aléas, les hommes ne sont que des avatars d'une même éternelle répétition : il faut donc accepter son destin quel qu'il soit. De lui, il faut apprendre, et se résigner car tout ne fait que retourner à ce qui était déjà, sans commencement ni fin.

La montagne sans arbre du titre

Le titre du film évoque directement l'arbuste planté par les filles sur le monticule de pierrailles près de la maison de leur tante. Mais, au niveau métaphorique, il évoque aussi un endroit désolé, sans abri, où les enfants n'auraient rien pour se protéger ni pour jouer. Indirectement, si on file la métaphore, il fait écho aux collines dont la Corée est abondamment par-

semée et qui ont été souvent rasées par les bombardements de la guerre civile. Le gouvernement sudiste d'après-guerre a alors imposé une journée de plantation des arbres, journée toujours en vigueur actuellement, et durant laquelle les enfants, souvent guidés par leurs professeurs, vont planter des arbres sur les collines déboisées. Le titre peut donc aussi être vu comme une réminiscence à la fois de la destruction de la Corée (liée à la nostalgie des racines coréennes de la réalisatrice) et d'un événement régulier et mémorable de la vie des écoliers coréens.

Le système scolaire et l'éducation

Le film *Treeless Mountain* fait plusieurs fois allusion au système scolaire et à l'éducation des enfants en Corée. Dès le début, on voit Jin suivre ses cours dans une salle de classe. Elle est attentive et reçoit de bonnes notes qu'elle voudrait que sa mère apprécie, mais ce n'est pas le cas à cause du contexte familial difficile. Dans le bus qui la mène vers la maison de sa tante, elle se pose des questions sur son avenir à l'école. Plus tard, lorsque les deux fillettes sont installées chez leur tante, on leur demande à deux reprises pourquoi elles ne vont plus à l'école. Les fillettes vont flâner devant le portail d'une école qu'elles ne connaîtront pas sauf en y vendant des saute-relles grillées. Enfin, la ferme des grands-parents se présente comme un lieu éducatif : les fillettes apprennent en regardant leur grand-mère au travail.

Le système éducatif coréen a été placé au devant de la scène sociale et de l'idéologie dominante surtout par le biais



du néo-confucianisme, au 14^e siècle. Importé de Chine, le néo-confucianisme fait du système des diplômés la clef de toute la hiérarchie sociale. Car cette idéologie-religion se veut au service du roi à travers une bureaucratie d'élite où les lettrés auraient un pouvoir supérieur. L'idéal de la perfection par les études n'était évidemment pas accessible à tout le monde. Seuls les riches pouvaient faire des études grâce à des professeurs privés. Cet académisme, devenu idéologie d'état, s'est imposé comme un modèle jusqu'à nos jours en Corée. Malgré les inégalités flagrantes entre riches et pauvres pour l'accès à l'éducation, le modèle perdure. Ainsi les pauvres sont, en principe, accueillis à peu de frais au collège et au lycée. Mais en réalité, les riches se paient des écoles privées et des cours supplémentaires donnés par des spécialistes. Les familles et les étudiants s'échinent tout en dépensant des fortunes ou en s'endettant pour obtenir la meilleure note possible à l'examen d'entrée à l'université. À chaque examen, une grande partie d'une génération d'étudiants se voit exclue du système. Cela provoque des dépressions, des conduites déviantes (jeux vidéo, mangas) mais aussi des suicides (la Corée a le record du nombre de suicides dans le monde).

Ce contexte fait mieux sentir du point de vue coréen le drame que subit Jin quand elle quitte son école et la grande ville. Il faut noter que Bin ne va pas encore à l'école. En effet, pour le système coréen, elle n'a pas encore l'âge d'y aller (6 ans). Le drame est donc moins pesant pour elle que pour Jin.

Notons également qu'en Corée, l'éducation n'est pas seulement sous la responsabilité de l'école. La famille et le voi-



sinage apportent une éducation morale qui est très présente dans la société coréenne. Par exemple, Bin appelle le petit garçon qui lui a montré comment griller des sauterelles « Opa » : cela veut dire « grand frère ». Tous les garçons plus âgés et intégrés dans son groupe de familiers pourront être appelés par elle « Opa ». De même, Bin appelle sa sœur « Onhi » c'est-à-dire « grande sœur ». Cette fois, il s'agit bien de sa vraie sœur, mais elle doit la nommer ainsi par respect et non par son prénom « Jin ». Tout cela fait partie de ce qu'on pourrait nommer l'éducation civique collective que pratique la société coréenne. En ce sens, l'exclusion subie par Bin et Jin est plus profonde que cela n'apparaît aux yeux des non Coréens, car elle est à la fois sociale, éducative et morale.

Nourritures coréennes

La nourriture est très présente dans le film. On a vu qu'elle est liée à la misère dans laquelle se débattent Jin et Bin et leur famille. Les spectateurs non coréens sont d'abord frappés par la consommation de sauterelles grillées. La Corée a longtemps été un pays essentiellement agricole. La famine étant latente en permanence, tout était bon à manger. Mais le film se sert des sauterelles grillées pour lier le souvenir d'un aliment traditionnel à celui de la misère persistante de nos jours.

De manière générale, le repas a un rôle central dans de nombreux films coréens. Le rituel du repas, comme dans de nombreuses civilisations, a longtemps eu une dimension sacrée. Les dizaines de petits plats remplis de petits légumes, de poissons fermentés ou de feuilles assaisonnées ne viennent qu'accompagner le bol de riz blanc collant qui trône devant le convive. Quand le riz apparaissait, le silence devait se faire, par respect pour la nourriture sacralisée. La présence des enfants et de toute la famille, à heures précises, autour du repas était donc quasi obligatoire. Ainsi lorsque Jin refuse de manger, ce refus prend un sens irrespectueux vis-à-vis de la tante. Le fait de quitter la table également. Le repas des fillettes est bien plus frugal que le repas traditionnel coréen, même paysan. Elles se nourrissent de soupes pimentées qui agrémentent



tent le bol de riz. Enfin, le pain que Bin va acheter a longtemps été considéré comme un luxe. Toutefois, à l'époque du film, il est fabriqué de manière industrielle et son coût est bas. Mais malgré tout, Jin en est privée par sa tante.

Bibliographie



Cinéma coréens (sud et nord) et asiatique

- Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique*, L'Harmattan, 2004.
- Antoine Coppola (dir.), *Les Cinémas d'Asie Orientale*, Cinemaction N°128.

Cinéma sud-coréen passé et présent

- Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, L'Harmattan, 1997.
- Rhee Suweon et Antoine Coppola, « Le Cinéma coréen aujourd'hui », in *Revue des deux mondes*, N°3, mars 2012.
- Adriano Aprà, *Le Cinéma coréen*, Centre Pompidou, 1993.

Cinéma nord-coréen

- Antoine Coppola, « Le Cinéma nord-coréen : arme de destruction massive ? » in *Les Temps Modernes*, N°654.

Cinéma de cinéastes originaires d'Asie basés aux USA

- Antoine Coppola, « Évolution du cinéma américano-asiatique, des années 70 à nos jours », in *Cinemaction* N°143.

Histoire et culture coréennes

- André Fabre, *Histoire de la Corée*, L'Harmattan, 2001.
 - Valérie Gélézeau, *La Corée en miettes*, L'Harmattan, 2010.
 - Yannick Brunetton, *État, religion, répression en Asie*, Khartala, 2005.
- Site du CRC, Centre de Recherche sur la Corée CNRS-EHESS : <http://crc.ehess.fr/>.

- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *5 Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures du Prince Ahmed* de Lotte Reiniger, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures de Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages (deux programmes)* écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Le Dirigeable volé* de Karel Zeman, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts, (deux programmes)* écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *Le Petit Fugitif* de Morris Engel, Ruth Orkin, Ray Ashley, écrit par Alain Bergala et Pierre Gabaston.
- *Pierre et le loup* de Suzie Templeton, écrit par Marie Omont.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Ponyo sur la falaise* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaborit, écrit par Luce Vigo.
- *Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel*, écrit par Jacques Kermabon, Amanda Robles et Olivier Payage.
- *Le Roi des masques* de Wu Tian-Ming, écrit par Marie Omont.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *La Ruée vers l'or* de Charles Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Signe de Zorro* de Rouben Mamoulian, écrit par Emmanuel Siety.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *Tomboy* de Céline Sciamma, écrit par Charles Tesson.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert, écrit par Carole Desbarats.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andrászsky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andrászsky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce Cahier de notes sur... Treeless Mountain a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2012

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.