

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MAHAMAT-SALEH HAROUN

Daratt



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic.

Rédactrice du livret : Amélie Dubois.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

Remerciements : Mahamat-Saleh Haroun.

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – L'école du regard	2
Genèse – Jouer n'est pas tuer	3
Écriture – Cas de conscience	4
Genre – Meilleurs ennemis	6
Avant la séance	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Changement d'optique	9
Mise en scène – Trouver sa place	10
Séquence – Acte de naissance	12
Plan – L'autre en miroir	14
Motif – Duel au soleil	15
Technique – Au bord du cadre	16
Filiation – <i>Le Fils</i> de Luc et Jean-Pierre Dardenne	17
Pistes de travail – Mises en regard	18
Atelier – Expressions corporelles	19
Témoignages – « <i>Pour humilier, il faut être deux</i> »	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

Daratt (Saison sèche)

France / Belgique / Tchad / Autriche, 2006

Réalisation, scénario : Mahamat-Saleh Haroun

Directeur

de la photographie : Abraham Haïlé Biru

Montage : Marie-Hélène Dozo

Son : Dana Farzanehpour

Producteurs exécutifs : Franck Nicolas Chelle (Chinguitty Films), Mahamat-Saleh Haroun (Goï-Goï Productions)

Producteur délégué : Abderrahmane Sissako

Distributeur

France (2012) : Pyramide

Formats : 35 mm, couleurs, 1:1,85

Sortie française : 27 décembre 2006

Interprétation

Atim : Ali Bacha Barkaï

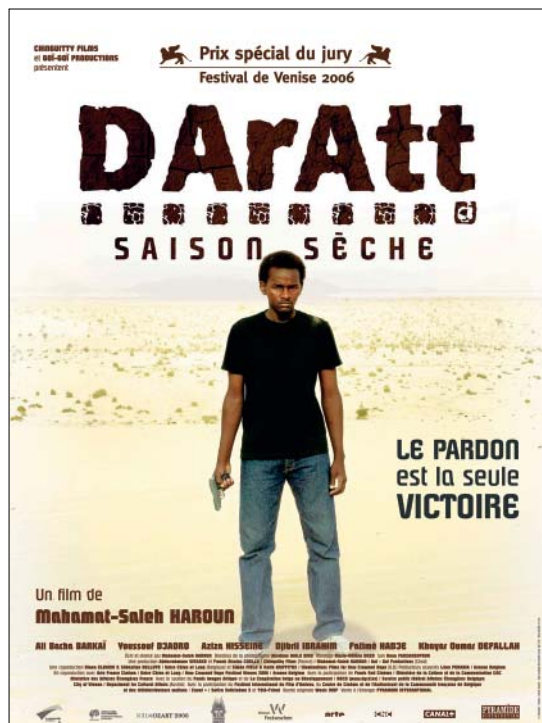
Nassara : Youssouf Djaoro

Aïcha : Aziza Hisseine

Moussa : Djibril Ibrahim

Le grand-père : Khayar Oumar Defallah

La tante de Moussa : Fatimé Hadje



SYNOPSIS

Un village tchadien. Atim et son grand-père aveugle apprennent par la radio la décision d'une amnistie générale pour les crimes perpétrés durant la guerre civile. Le vieil homme confie alors à l'orphelin la mission de tuer le meurtrier de son père, qui vit à N'Djamena. Durant son voyage, un soldat le menace avec une arme parce qu'il le regarde. À son arrivée, le garçon est tabassé par des militaires et secouru par Moussa, qui lui offre de l'héberger. Il se rend chez son ennemi, puis le suit, mais ne parvient pas à le tuer. Lors d'un autre essai, il défie le meurtrier, boulanger, en recrachant son pain. Faute de passer à l'acte, il accepte la proposition de Nassara, aphone (il se sert d'un micro pour parler), d'entrer chez lui comme apprenti. Il fait la connaissance de sa jeune épouse enceinte, Aïcha.

Au cours de sa formation, Atim s'éloigne de Moussa, avec qui il volait des néons. Ses tentatives de tuer le boulanger dans sa demeure échouent aussi. Se noue entre l'élève et le maître un lien ambigu, entre provocation et proximité père-fils. Progressivement, l'apprenti oublie son arme, se concentre sur la fabrication du pain et sa vente, tandis que le corps de son ennemi faiblit. Lorsque Nassara, seul pour le Ramadan, lui propose de s'installer chez lui, Atim accepte et devient autonome dans son travail. Sa rencontre, une nuit, avec le soldat qui l'avait provoqué réactive son désir de vengeance. Lorsqu'il retourne chez le boulanger, déterminé à régler ses comptes, il apprend la mort de l'enfant attendu. Le couple endeuillé propose à l'adolescent de l'adopter. Il refuse et part, suivi par Nassara désireux de rencontrer sa famille. Arrivé dans le désert, face à son grand-père, le garçon fait semblant de tuer son ennemi, puis part avec le vieil homme.

FILMOGRAPHIE

Mahamat-Saleh Haroun

Télévision

2008 : *Sexe, gombo et beurre salé* (fiction)

Courts métrages

1991 : *Tan koul*
1994 : *Maral Tanié* (fiction)
1995 : *Goï-Goï* (fiction)
1997 : *B 400* (fiction)
1998 : *Un thé au Sahel* (fiction)
2001 : *Letter from New York City* (fiction)
2005 : *Kalala* (documentaire)
2008 : *Expectations* (fiction)

Moyens métrages

1995 : *Bord’Africa* (documentaire musical)
1996 : *Sotigui Kouyaté, un griot moderne* (documentaire)

Longs métrages

1998 : *Bye-Bye Africa* (fiction)
2002 : *Abouna, notre père* (fiction)
2006 : *Daratt, saison sèche* (fiction)
2010 : *Un homme qui crie* (fiction)



Abouna (MK2)

RÉALISATEUR

L'école du regard

Mahamat-Saleh Haroun figure parmi les rares cinéastes africains à bénéficier d'une reconnaissance internationale depuis qu'il s'est vu décerner deux prix du jury, l'un au festival de Venise pour *Daratt*, et l'autre à Cannes pour *Un homme qui crie*. Né en 1961 à Abéché, au Tchad, il est le premier réalisateur à éclore dans un pays cinématographiquement vierge. Filmer dans « un pays sans images¹ », c'est forcément avancer en territoire inconnu, c'est à la fois ne pas porter le poids d'un héritage, être libre de ses choix mais c'est avoir aussi la pression du premier homme, d'un pionnier, « *d'où ce sentiment qu'on est orphelin* » précise-t-il. S'établit un point commun évident entre Haroun et son personnage, Atim, « celui qui n'a pas de père », qui doit lui aussi définir sa place dans le monde en construisant son propre regard. Celui du réalisateur s'est forgé dès l'enfance avec des films bollywoodiens et des westerns. Le regard caméra d'une actrice indienne fut une révélation pour lui, celle de la « *splendeur du plan* ». D'ailleurs, il réalisera rétrospectivement que chacun de ses films contient un regard caméra. La construction de son regard viendra avec la découverte des films de Rossellini et la prise de conscience que le cinéma est à portée de main, que l'on peut filmer la réalité que l'on côtoie : « *C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à m'intéresser à ceux qui faisaient les films. Je me suis rendu compte qu'il y avait un auteur et un point de vue* », moral en l'occurrence. Parmi ses autres références, Chaplin qui lui fit mesurer l'importance du cinéma muet par lequel « *on atteint des émotions uniquement par le visuel* », les frères Dardenne et des cinéastes de l'errance comme Wim Wenders (première période) et Jim Jarmusch.

Après avoir fait le Conservatoire Libre du Cinéma français à Paris, Haroun suit des études de journalisme à Bordeaux, avant d'écrire pour des journaux de province ; une formation qui lui apprend beaucoup car « *l'art du journalisme, c'est aussi de structurer des petites histoires. Très vite, la question de l'éthique se pose pour ceux qui sont exigeants* ». Scénariste de tous ses films, Haroun ne conçoit pas de ne pas écrire l'histoire qu'il met en scène : « *Le visuel et le récit sont imbriqués dans ma tête. Il y a un style propre, une façon de raconter, de donner à sentir les choses dans le scénario lui-même* ». Après la réalisation de plusieurs courts



Sur le tournage d'*Un homme qui crie*

métrages (le premier, *Tan Koul* date de 1991), il entre dans des formats plus longs avec des documentaires (les moyens métrages *Bord’Africa* et *Sotigui Kouyaté*). Dans son premier long métrage, *Bye Bye Africa*, le cinéaste filme en vidéo le retour d'un réalisateur (qu'il interprète) au Tchad, après le décès de sa mère ; en faisant des repérages pour son prochain film, il observe sa ville, ses transformations. Le film témoigne d'une problématique récurrente dans la nouvelle génération de cinéastes africains à laquelle Haroun appartient : contrairement à leurs aînés dont le lien avec la France pouvait être « *idéalisé ou dénoncé* » comme l'écrit Elisabeth Lequeret², ces cinéastes d'origine africaine qui ont émergé dans les années 1990-2000 et qui vivent pour la plupart en France, « *inversent la perspective : soit non plus le point de vue du départ, mais du retour (en Afrique)* ».

Le deuxième long métrage d'Haroun, *Abouna*, déplace cette tendance : le point de vue adopté est celui d'enfants restés au pays, abandonnés par leur père, et qui fantasment l'ailleurs par l'intermédiaire du cinéma. Au cœur de l'œuvre du cinéaste, au style épuré et élégant, filiation et cinéma sont indissociables, de manière explicite dans ses deux premiers films, mais plus généralement parce qu'il y est question d'un apprentissage du regard des pères autant que des fils et d'une « *juste place* » à trouver, toujours par le prisme du cinéma. Ainsi en est-il dans *Daratt*, mais aussi dans le dernier film d'Haroun, *Un homme qui crie*, où le père paiera cher d'avoir envoyé son fils à la guerre après que ce dernier lui a pris son travail. Dans cette optique d'apprentissage, l'initiative d'Haroun de créer une école du cinéma au Tchad n'a évidemment rien d'étonnant.

1) Sauf mention contraire, les propos de Mahamat-Saleh Haroun cités dans ce livret ont été recueillis par Amélie Dubois à Paris, en février 2012.

2) *Le cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard* d'Elisabeth Lequeret, édition Les Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, collection « Les petits cahiers », 2003.

GENÈSE

Jouer n'est pas tuer

Conséquences tragiques et interminables de la guerre civile, les actes de vengeance perpétrés quotidiennement au Tchad constituent le point de départ de *Daratt*. C'est un fait divers dont le cinéaste a été témoin qui est plus précisément à l'origine du film : un meurtre commis par un orphelin pour venger son père. La vendetta est souvent pratiquée au Tchad, « *Il faut que les gens se fassent justice, ça peut durer des années* » explique Haroun qui, à partir de cette histoire, s'est demandé « *comment ce garçon avait été élevé pendant toute son enfance pour ainsi revenir venger son père. Le poids des ancêtres et des croyances crée une mainmise forte sur les fils* ». De ce drame découlent des interrogations morales sur « *le fait de tuer et de se faire justice quand il n'y en a pas* » : « *Comment vivre avec l'impunité des gens qui ont fait du mal ? Comment atteindre un apaisement quand on est en permanence face à des gens qui ont tué quelqu'un de proche ? Comment celui qu'on a fabriqué pour tuer peut-il s'en sortir ?* » s'interroge le cinéaste, qui souhaite mettre en évidence l'absurdité d'une telle mission.

Il n'y a pas eu de commission « Justice et Vérité » au Tchad, contrairement à ce qu'on voit dans le film. Inventée par Haroun, elle est inspirée de commissions mises en place dans d'autres pays (notamment en Algérie) et permet de mettre en évidence les dégâts engendrés par l'impunité des crimes commis durant la guerre civile : « *L'amnistie a quelque chose d'inhumain dans le sens où elle veut pousser à une sorte d'amnésie, or la mémoire ne peut pas oublier ce genre de choses* ». Il s'agira donc pour l'auteur réalisateur de partir de ces traumatismes de guerre et de chercher « *un horizon possible* », « *une promesse de quelque chose* » : « *Je me dis qu'en fait le cinéma devrait toujours nous amener vers la lumière : la lumière, ce n'est pas le happy end, c'est cette grâce qui nous inscrit dans la continuité de la vie, avec des interrogations* ». Dès le début, le film fut intégré à une collection intitulée *New Crowned Hope* : le projet réunit sept cinéastes travaillant hors de l'Occident (dont Apichatpong Weerasethakul et Tsai Ming-Liang) et assure au film un certain confort financier. Tourné au Tchad en à



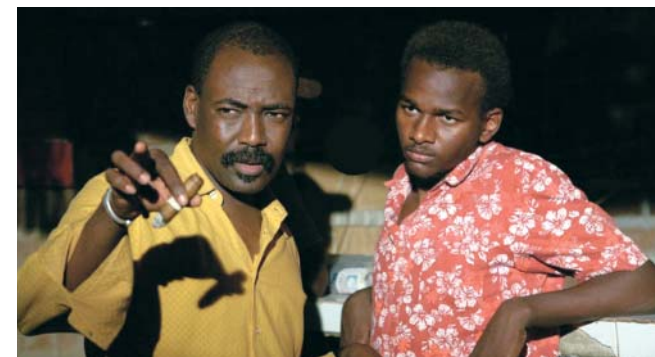
Sur le tournage de *Daratt*

peine six semaines, à N'Djamena et dans le nord-ouest du pays, *Daratt* s'est fabriqué dans des conditions simples et rapides : « *Je ne fais pas des tournages qui s'étalent, je n'aime pas ça d'ailleurs. Je trouve qu'il faut savoir maintenir une énergie, une espèce d'électricité qui risque de s'épuiser dans la durée* ». D'où aussi la restriction de prises (deux, trois par scène) au moment du tournage.

Taper dans l'œil

Cette électricité, il fallut d'abord la trouver dans les futurs interprètes du film, censés s'exprimer principalement à travers le regard et le corps. Des acteurs forcément non-professionnels en raison de l'éclosion toute récente du cinéma tchadien. Le cinéaste découvrit le jeune interprète d'Atim, Ali Bacha Barkaï, dans un lycée catholique de N'Djamena où il cherchait un adolescent s'exprimant facilement en français. Son choix fut alors une évidence : « *Ali n'était pas intéressé et fasciné par le cinéma. Il gardait une espèce d'indifférence, il était plus dans la poésie. Je lui ai demandé quel poème il connaissait : il m'a parlé de Baudelaire comme si je ne le connaissais pas et il s'est mis à me réciter Les Fleurs du mal. À partir de là je me suis dit : c'est bon, quelqu'un qui aime la poésie ne peut pas être mauvais* ». Le cinéaste repère chez l'adolescent alors âgé de dix-sept ans une autre qualité précieuse pour le film : « *son regard m'a beaucoup plu, je me suis dit qu'on pouvait faire quelque chose avec : par moments, il arrive à avoir un visage d'adulte et d'autre fois, on a l'impression que c'est un gamin* ».

Haroun découvrit Youssouf Djaoro, le futur Nassara (qui jouera par la suite dans *Un homme qui crie*), dans un film du réalisateur tchadien Issa Serge Coelo : « *Je trouvais qu'il avait une présence extraordinaire, qu'il enflammait l'écran à chaque fois qu'il apparaissait, à tel point qu'il effaçait les rôles principaux. Je me suis dit que lui je n'avais même pas besoin de le caster, je lui ai juste fait lire le scénario et une semaine plus tard, quand je l'ai vu, il commençait déjà à changer* ». Parmi les autres acteurs figurent la chanteuse tchadienne Mounira Mitchala



(déjà vue dans *Abouna*), qui interprète en playback un titre de la chanteuse mauritanienne Malouma. Le rôle du grand-père a été confié à Kahayar Oumar Defallah, un intellectuel tchadien.

Dans l'optique de préserver une certaine tension physique et psychologique entre les deux acteurs principaux, Haroun leur donne une consigne peu commune : « *J'ai dit à l'un comme à l'autre "Ne vous parlez pas" et notamment à Youssouf de vraiment ignorer Ali. La première fois où je les ai mis ensemble, je pense avoir capté quelque chose d'assez fort qui n'est pas fabriqué, qui est vraiment ressenti* ». De ce contexte ressort une grande intensité des corps, un véritable trouble renforcé par le fait que le boulanger aphone parle avec un micro. Cette idée s'est très vite imposée à Haroun qui voulait que le personnage ait quelque chose de particulier : « *La problématique de Nassara autour du fait de tuer a quelque chose à voir avec le physique, la chair. C'est comment refroidir un corps. Tuer un homme, c'est aussi faire disparaître le corps, la mécanique du corps. Je voulais le ramener à quelque chose de bestial pour que ce sentiment de tuer soit presque quelque chose de ressenti, comme si on attrapait une carcasse de mouton* ». Méfiants et surpris l'un par l'autre, les deux acteurs se tournent autour comme deux lions en cage. Dans cette chorégraphie guerrière, souvent sensuelle, parfois burlesque, la chair – véritable matière à réflexion – transpire, souffre, respire et renaît aussi, œuvrant finalement contre le refroidissement.

ÉCRITURE

Cas de conscience

Treize versions de la fin de *Daratt* ont été envisagées à l'écriture du scénario. Deux d'entre elles (ci-dessous) donnent un aperçu des différentes pistes explorées par le cinéaste scénariste. Comme son personnage, Haroun fut confronté à la difficulté de trouver le juste positionnement moral (et donc cinématographique) face à l'impunité de l'acte meurtrier. Dans tous les cas, version définitive incluse, l'idée de mettre Nassara face à sa conscience sous-tend les scènes. « *Il y a des versions où Atim va tuer Nassara, mais je savais que ce n'était pas ça* », précise Haroun, « *C'est en essayant de trouver une sorte de consensus, qu'on tombe dans quelque chose de médiocre alors qu'en fait il y a une logique dramaturgique qui, à un moment donné, progresse. Un peu comme dans les romans, il y a dans Daratt une logique du personnage qui vous échappe et vous ne faites que la suivre* ».

Le décor du désert est déjà envisagé dans la FIN 1, mais le grand espace est appréhendé comme un champ de libération, vain, de la parole. Cette version pousse à bout la logique d'affrontement impossible entre les personnages sur un mode plus explicatif, cathartique et expiatoire (Nassara avoue sa culpabilité et exprime son repentir). Elle affiche aussi un pessimisme qui se démarque du choix définitif du film. Même si une naissance est à venir, l'histoire se répète : le suicide de Nassara fait un nouvel orphelin. Cette option sera abandonnée au profit d'une fin autrement dure (Aïcha perd son bébé) mais plus suggestive et ouverte à un certain optimisme ; l'histoire ne semble plus vouée à la répétition. Le boulanger est abandonné à sa conscience et le scénario ne se charge pas de régler son sort pour lui. D'où une légère nuance morale.

La FIN 2 se tourne vers une tout autre résolution, elle aussi explicative mais encore plus réaliste : l'exhumation du corps du père et le texte final (rappel du contexte historique) témoignent d'une démarche plus informative, presque documentaire. Cette piste éloigne le film de sa dimension mythique (*exit* le désert) pour nous ramener



plus concrètement aux conséquences de la guerre civile. La prise de conscience de Nassara et le deuil d'Atim et des siens (sa mère apparaît pour la première fois) passent par une confrontation directe avec la réalité de la mort. La pluie a remplacé le vent, accentuant la brutalité d'un constat sans appel.

FIN 1

NASSARA

C'est miné par là... N'y va pas, Atim...

Atim continue de marcher, Nassara lui courant derrière...
Essoufflé, Nassara s'arrête. Le vent violent balaye son visage...

NASSARA

Arrête Atim... N'y va pas, c'est miné...

Atim, impassible, continue de marcher dans le vent de sable qui se lève...

NASSARA

Tu es bien le fils d'Abatcha, c'est ça ?

Atim s'arrête net.
Nassara baisse la tête en tournant sur lui-même.

NASSARA

Oui, c'est moi qui l'ai tué, ton père...

Atim revient sur ses pas et marche vers Nassara... Il s'arrête en face de lui.



Ce dernier baisse la tête. Puis il la relève.

NASSARA

C'était la guerre, et j'étais un combattant...
C'était un ordre, et je l'ai fait...

Atim sort son revolver et le pointe sur Nassara. Ce dernier baisse la tête. Il parle comme s'il se confessait...

NASSARA

Tue-moi pour les péchés que j'ai commis...

Silence. Regards croisés.

Puis Nassara se met à se déshabiller. Lentement, sans quitter Atim des yeux... Il jette sa chemise par terre. Il est maintenant torse nu... Le vent se transforme en une tempête de sable. Nassara tourne le dos à Atim et s'éloigne. Atim lui emboîte aussitôt le pas. Il le suit, braquant toujours son arme sur lui. Nassara s'arrête et se tourne vers Atim, lui faisant face...

NASSARA

Tu es la main de Dieu... alors vas-y... Tue-moi.

Atim s'arrête à son tour.
La main qui tient le revolver tremble, tremble...
Le visage grave d'Atim. Il ferme longuement les yeux...
Nassara, lui, s'agenouille, telle une victime expiatoire... Le vent souffle de plus en plus fort.
Le visage tourmenté d'Atim qui rouvre les yeux.
Le sable fouette le visage de Nassara.



NASSARA

Écoute petit, quand il faut tirer, il faut tirer...

Atim baisse son arme et regarde longuement Nassara. Puis il jette son revolver et s'éloigne...

ATIM

Tu as fait de ma vie un perpétuel cauchemar, Nassara...

Nassara est désespéré. Il ne sait que faire. Il rampe vers le revolver qu'il veut ramasser, puis il s'arrête...

NASSARA

Atim, qu'est-ce que tu fais ?
Ne me laisse pas seul ici...

Il reste là, comme figé. Des perles de sueur coulent sur son front. Nassara ferme les yeux et commence à marmonner des sourates. Il lève la tête vers le ciel...

54 - MATERNITE -JOUR

Aïcha est couchée sur un chariot poussé par deux infirmiers. Ils marchent à pas de géant dans un long couloir. Aïcha se tord de douleur. Visiblement, elle va accoucher... Les infirmiers se faufilent longtemps dans les interminables couloirs avant de disparaître dans une pièce. Tout le long de ce trajet, Aïcha semble entendre la voix de son mari, Nassara.

VOIX NASSARA (OFF)

« Je sais aujourd'hui qu'on finit toujours par payer ses fautes... Je ne suis pas celui que tu crois, Aïcha.



Je t'ai menti. Je croyais ainsi me mettre à l'abri de mon passé... Mais nul n'échappe à son passé.

Il m'a rattrapé. Atim m'a retrouvé... Le regard qu'il pose sur moi me ramène à toutes les horreurs que j'ai pu commettre... Depuis, je me déteste... Je n'arrive même plus à me regarder dans une glace... Je te demande une faveur : dis à notre enfant que je suis parti pour un long voyage... Un très long voyage. Je sais que tu es bonne et que tu feras de cet enfant quelqu'un de bien... »

SUITE 53

Le visage grave de Nassara balayé par la tempête de plus en plus violente. Il regarde droit devant lui.

Il voit la silhouette d'Atim qui s'éloigne au milieu des dunes.

La main de Nassara se saisit du revolver.

L'arme est maintenant pointée sur la tempe de Nassara...

Au loin, Atim n'est plus qu'une silhouette qui marche de dos, et disparaît dans la poussière blanche... L'écran lui-même n'est plus qu'une tempête de sable. On n'y voit rien d'autre que cette poussière blanche... Avec le sifflement du vent, on perçoit aussi la voix inintelligible de Nassara. Soudain, un coup de feu retentit. Silence total. On n'entend plus le souffle du vent, plus aucun bruit... Seule la poussière blanche continue de tourbillonner sans cesse...

Puis, elle finit par se dissiper...

On découvre alors le désert dans toute son immensité. Un vent léger emporte des sacs en plastique, des feuilles de papier...

FIN

FIN 2

80. EXT. CAMPAGNE -JOUR

Sous la pluie qui tombe à verse, des pelles et des pioches creusent le sol.

Une dizaine de personnes s'acharnent sur le sol mouillé.

Atim et sa mère, entourés par les Vieux, regardent en silence sous la pluie.

Plus loin, Nassara, assis sur un rocher, marmonne des choses...

La terre livre enfin son secret : des squelettes, des corps momifiés sont retirés de ce qui semble être un charnier. La plupart des squelettes portent encore leurs habits.

Les hommes alignent les corps les uns à côté des autres. En silence.

Les enfants, qui assistaient jusque là à la scène, sont renvoyés. Ils s'éloignent en protestant.

Les personnes se bouchent le nez, qui avec sa main, qui avec un mouchoir.

Puis apparaît un corps portant une chemise bleue et un bracelet... que reconnaît Atim.

Son visage devient grave.

Plus loin, la Mère, effondrée, pleure en silence...

Le Vieux 1 s'approche d'Atim et lui tapote le dos pour le consoler.

VIEUX 1

N'oublie jamais que la vie ici bas n'a de sens que si nous avançons vers la lumière...

Un temps. Puis le Vieux lui serre la main.

VIEUX 1 (SUITE)

Nous sommes condamnés à vivre ensemble...

Il faut apprendre à finir les histoires...

Les deux autres vieux se chuchotent quelque chose en hochant la tête...

Atim ramasse les restes du corps de son père et l'enroule dans un sac de jute. Puis il s'éloigne, suivi par sa mère et le chien.

Le groupe lui emboîte le pas, laissant Nassara assis sous la pluie.

La Mère, le Fils et le chien s'éloignent de plus en plus.

Derrière eux, l'eau de la pluie creuse des rigoles dans le sol, charriant d'innombrables immondices...

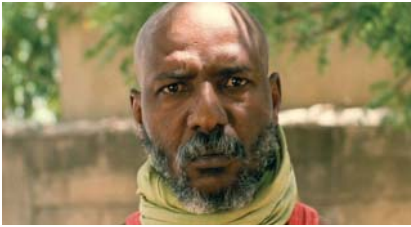
NOIR

Sur lequel on lit ceci :

En huit ans de règne, de 1982 à 1990, le régime d'Hisène Habré a tué 40 000 personnes au Tchad, soit 13 par jour...

Les rescapés demandent toujours justice, car leurs bourreaux courent tranquillement les rues.

Quant à Hisène Habré, malgré les plaintes des victimes, il n'a toujours pas été jugé...



GENRE

Meilleurs ennemis

La mission confiée à Atim par son grand-père et l'idée fixe, meurtrière qu'elle imprime sur le récit, inscrit d'emblée *Daratt* dans la catégorie du film de vengeance. Parce qu'il se rapporte davantage à un schéma narratif qu'à un univers cinématographique type, le film de vengeance touche divers genres, du film policier (*Règlement de comptes* de Fritz Lang) ou de gangsters (*Vengeance* de Johnnie To) au thriller psychologique (*Que la Bête meure* de Claude Chabrol) en passant par le fantastique (*Carrie* de Brian De Palma) et le cinéma d'action (*Kill Bill 1 & 2*, *Boulevard de la mort*, *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino).

Un justicier de western

Le western reste le genre de référence en matière de vengeance, pour la simple raison qu'il est peuplé de personnages de justiciers évoluant dans un monde encore vierge et sauvage, où l'ordre et la loi, fraîchement établis, n'ont pas encore dit leur dernier mot. Un contexte proche au fond de celui de *Daratt* : l'amnistie prononcée suite aux massacres perpétrés durant la guerre civile tchadienne neutralise toute forme de justice et suscite le désir de se faire justice soi-même. Le film s'inspire clairement du genre (qui a marqué la cinéphilie d'Haroun), jusque sur son affiche, qui montre Atim dans une pose de cowboy prêt à tirer dans le désert. La similitude de certains paysages africains avec les décors de western entretient la référence au genre. Déclinée tout au long du film, la posture du duel (voir FIGURE), emblématique du western, cristallise le fantasme de vengeance, très cinématographique, de l'orphelin. Attente silencieuse, regard concentré et préparation des mains sur l'arme sont autant d'éléments cinématographiquement connotés que l'on retrouve dans *Daratt* et qui participent à la dramatisation parfois très appuyée (dans les westerns spaghetti) de l'affrontement. Le motif du duel est aussi convoqué plus discrètement mais régulièrement par la bande sonore : attentive à la brise, au moindre frémissement de l'air semblant annoncer une tempête, elle rappelle le vent qui se lève symboliquement juste avant les face-à-face entre cowboys et balaie les rues désertes des villes du Far West.



Un huis-clos à ciel ouvert

Les voies de la vengeance sont évidemment multiples et porteuses de passion. Elles peuvent autant emprunter la forme d'un road-movie initiatique où la cible, fantasmée, ne serait retrouvée qu'à la fin (*True Grit* des frères Coen) ou d'un huis-clos (*La Jeune Fille et la Mort* de Polanski). Cela peut se traduire aussi par un jeu de dupe à l'égard de l'ennemi (*L'Ange des maudits* de Fritz Lang) et/ou passer par une approche plus directe, via une ou plusieurs exécutions méticuleusement préméditées (*La mariée était en noir* de François Truffaut). Tout dépend de la place accordée à la relation entre vengeur et ennemi et de la manière d'envisager le châtiment : le passage à l'acte peut être appréhendé comme un horizon plus ou moins lointain (parfois favorable au changement du justicier) ou intéresser en tant que pur art de tuer.

Daratt se présente comme un huis-clos à ciel ouvert, balayé par le souffle mythique du western, mais aussi par un vent contraire, qui fait vaciller la détermination du jeune cowboy. Pourtant, Atim colle, au premier abord, à l'image du vengeur buté, que rien n'arrête : avec sa démarche affirmée, son regard fixe et haineux, l'arme dans sa poche, il se rend rapidement au domicile de son ennemi une fois arrivé à N'Djamena, et le trouve immédiatement. Atim ne prémédite pas de tactique d'approche (on pourrait plutôt parler à son sujet de stratégie de recul), il attend tout simplement, voire naïvement, Nassara à la sortie de sa maison pour le tuer. Ainsi, le film ne joue pas sur le suspense lié à la recherche du meurtrier, qui est ici à portée de main. Plus déroutant, *Daratt* déplace et désamorce presque le suspense lié à la découverte par le boulanger du vrai visage de son apprenti : le revolver tenu nerveusement dans sa poche, le garçon a bien du mal à cacher son jeu, que l'on devine lisible pour son ennemi. Très vite, son attitude ne semble pas seulement être l'expression de son désir de vengeance, elle se lit aussi comme une posture calquée sur le jeu des acteurs de cinéma – il se donne un genre... cinématographique –, probablement pour se donner le courage de tuer. Son impossibilité à franchir le pas le contraint non pas à ruser



mais plutôt à composer et à improviser comme il peut avec sa paralysie et sa haine face à son ennemi.

Le visage du mal

À partir de là, le film se concentre sur la relation ambiguë du jeune homme avec le meurtrier de son père. Même si Nassara ne trompe pas totalement les apparences (son impulsivité apparaît très vite), lui aussi ne correspond pas à l'image attendue du méchant dans un film de vengeance : boulanger, musulman pratiquant, généreux envers les pauvres, il propose à Atim qui le provoque de lui transmettre son savoir. Le garçon accepte de devenir son apprenti, plus par défaut, et peut-être par curiosité, que par calcul. Dans l'espace fermée de la cour du boulanger naît une singulière cohabitation entre hostilité et hospitalité, en retrait des violences directes de la rue mais pas tout à fait à l'abri des affrontements. Ce rapprochement de deux figures opposées, renforcé ici par le huis-clos, concentre des enjeux dramatiques forts, au point de constituer une catégorie cinématographique en soi : le film d'ennemis, de meilleurs ennemis pourrait-on dire tant la confrontation entre deux adversaires relève souvent de la passion (*Les Duellistes* de Ridley Scott, *Red Road* d'Andrea Arnold, *Heat* de Michael Mann). Le genre peut d'ailleurs comprendre certains films d'amour (bon nombre de comédies sentimentales), qui cultivent l'art et la manière d'associer les contraires (*L'Impossible monsieur Bébé* d'Howard Hawks). La nature de l'adversaire (son passif, son degré de méchanceté) peuvent varier, tout comme le contexte grave ou léger dans lequel s'inscrit le film.

On trouve plusieurs issues possibles à cette cohabitation : l'amour, le pardon, la compassion, le constat d'échec ou l'élimination d'un des deux ennemis (*Gerry* de Gus Van Sant commence comme un film d'amis pour finir en film d'ennemis qui s'entretuent). Autre visage possible du film d'ennemis : le documentaire *S21*, de Rithy Panh, dans lequel les victimes des khmers rouges se retrouvent, plusieurs années après les violences subies, face aux bourreaux qui

les ont torturés. Davantage centré sur la mémoire, le film du cinéaste cambodgien a en commun avec *Daratt* de s'inscrire dans un cadre historique d'après-guerre ou d'après dictature pour aborder les traumatismes engendrés par la barbarie des hommes et interroger la possibilité de se confronter à l'ennemi. Peut-on approcher le mal ? Quel est son visage, humain ou inhumain ? Bien que prenant des formes différentes, les deux films se rejoignent dans leur réponse, en instaurant par la confrontation entre victimes et bourreaux, un dialogue, étonnamment frontal dans *S21*, indirect, silencieux et chorégraphique dans *Daratt*. Certes, Nassara n'a pas été le tortionnaire d'Atim, mais ce dernier en est pourtant la victime puisqu'il n'a jamais connu son père. Quel avenir possible quand la vie a été privée d'humanité et de sens ? La question de l'après et du pardon est traitée par Haroun à travers la transmission d'un savoir et le rapport de filiation qui en découle, aussi inattendu soit-il. Atim n'a jamais connu son père. Nassara, dont la femme est enceinte, va non seulement le devenir (père), mais il a aussi l'âge d'être le père du jeune apprenti. La proximité physique créée entre les deux personnages produit un lien presque sensuel entre eux, à leur corps défendant : le boulanger semble incarner le corps paternel qu'Atim n'a jamais connu. Dans le cadre serré du huis-clos, l'ennemi ne devient pas ici une figure absolue du Mal – moteur de la passion vengeresse – mais une figure humaine. Si ce n'est un proche en tout cas un prochain. La passion peut alors devenir compassion.

Avant la séance

Depuis 1965, le Tchad connaît une situation de guerre civile quasi permanente. La dictature de Hissène Habré, qui dura de 1982 à 1990, fut particulièrement sanglante, faisant plusieurs dizaines de milliers de victimes. La commission « Justice et Vérité », qui annonce au début du film une amnistie pour les crimes perpétrés durant la guerre, n'a pas eu lieu. Cette invention du réalisateur, inspirée de véritables commissions, met en évidence l'impunité réelle quant aux violences commises et les marques profondes qu'elle laisse sur la population tchadienne : la vendetta est régulièrement pratiquée au Tchad où les gens se font justice eux-mêmes. Ce sont souvent les ancêtres qui envoient les fils aînés venger les morts.

Daratt s'inscrit dans ce contexte de haine et de vengeance sans pour autant chercher à le détailler : le film parle du Tchad mais on ne peut pas le résumer en disant qu'il s'agit d'un film sur le Tchad. Ce qui compte surtout dans le film, c'est l'idée de vengeance et la manière dont un adolescent va composer avec cet héritage. Ainsi, il n'est pas nécessaire de connaître l'histoire du pays pour comprendre l'enjeu du film, universel. Les élèves s'interrogeront sans doute sur le fait que les personnages parlent deux langues : l'arabe tchadien et le français (notamment à la radio). L'occasion de préciser que le Tchad a été une colonie française pendant quarante ans.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

La mission (00:00:28) : un village tchadien. Un vieil homme aveugle appelle son petit-fils, Atim, pour écouter à la radio les résultats des travaux de la commission « Justice et Vérité » portant sur les crimes perpétrés durant la guerre civile. Est annoncée une amnistie sur tout le territoire. La violence explose dehors (séquence 1). La nuit, le grand-père confie à son descendant la mission de tuer Nassara, le meurtrier de son fils, le père d'Atim (2). L'orphelin quitte son aïeul pour accomplir sa vengeance (3).

« **Tu veux ma photo ?** » (00:07:23) : le générique défile sur un plan d'Atim marchant dans la brousse. Il monte dans un taxi-brousse en direction de N'Djamena. Durant son voyage, un soldat pointe une arme sur lui. Atim détourne les yeux. Il se présente en voix *off* (4).

En ville (00:10:52) : à son arrivée à la capitale, deux policiers frappent Atim parce qu'il a uriné contre un mur (5). Il est secouru par Moussa qui l'invite chez sa tante (6).

Repérages (00:15:09) : Atim repère la maison de son ennemi et le découvre quand il sort de chez lui. Son arme cachée dans sa poche, il le file jusqu'à la mosquée (7). Au retour, Nassara semble ressentir sa présence (8). La nuit, Atim aide Moussa à voler des néons (9).

Ennemis et amis (00:20:47) : Atim retourne devant la maison de Nassara qu'il observe distribuant du pain aux enfants. Le jeune homme le provoque en recrachant le morceau de pain qu'il lui a donné (10). Sur le marché, où ils revendent leur marchandise volée, Atim et Moussa se disputent puis se réconcilient. Tandis que les deux amis font la course, la voix *off* d'Atim raconte l'histoire d'un homme poursuivi par son ombre (11).

La proposition (00:25:14) : Atim retourne devant la maison de Nassara. Les deux hommes se toisent et se parlent pour la première fois. Le boulanger, aphone, parle à l'aide d'un micro. L'arrivée de la camionnette d'un boulanger concurrent détourne leur attention. Nassara propose à l'orphelin de se présenter chez lui le lendemain pour travailler (12). Alors qu'il transporte, à la suite de Moussa, un sac lourd, Atim a du mal à suivre (13).

Premier jour d'apprentissage (00:29:57) : Atim commence son apprentissage (14). Il fait la connaissance d'Aïcha, la très jeune femme du boulanger, enceinte (15). À la fin de la journée, Atim refuse d'accompagner Nassara à la mosquée (16). En se rhabillant, il glisse son arme dans le dos de son pantalon (17). De retour de la mosquée, Nassara fouille les vêtements de travail d'Atim (18).

L'impulsif et l'indécis (00:38:51) : Atim se dispute avec Moussa (19). Il poursuit son travail chez Nassara qui réagit violemment face au manque de concentration de son apprenti (20). Puis le boulanger revient sur sa difficulté à se contrôler (21). Posté pour la première fois au guichet du boulanger pour vendre du pain, Atim observe la rue (22). Il s'approche de Nassara dans la cour pour le tuer. Son ennemi le voit venir mais l'arrivée de la boulangerie ambulante fait diversion. Une dispute éclate entre les deux boulangers (23).

Vengeances (00:43:57) : Nassara surprend Aïcha et Atim en train de se moquer de lui (24). L'apprenti fait les cents pas pendant que le boulanger se venge en frappant sa femme. Il provoque la colère de son patron en lui annonçant qu'il a oublié de mettre de la levure dans le pain (25). Atim vise Nassara avec son arme par la fenêtre du vestiaire : sa main tremble et sa cible

disparaît (26). Mécontents, les clients du boulanger jettent le pain raté à la figure d'Atim (27).

Désarmés (00:49:44) : Atim oublie son arme sur le rebord de la fenêtre du vestiaire. À son guichet, il observe l'arrestation de deux femmes, puis refuse la proposition de Nassara de l'accompagner à la mosquée (28). En pause déjeuner, le patron et son apprenti écoutent à la radio le témoignage de manifestants contre l'amnistie ; Nassara énérvé éteint le poste (29). Lors d'une coupure de courant, le boulanger demande à son apprenti le nom de son père (30). Alors qu'Atim cherche son arme, son patron lui demande avec malice s'il a perdu quelque chose (31). Après s'être coupé, Nassara s'assied dans la cour et pleure. Atim impassible reprend le travail sans lui (32).

La proposition (00:55:27) : Atim fait rire Aïcha quand un sac de farine se déverse sur lui (33). Nassara sort. En voulant soulever un sac de farine, le boulanger se fait mal au dos. Atim ne se décide à l'aider que lorsqu'Aïcha intervient (34). Nassara propose à Atim de vivre chez lui pendant le Ramadan (35). L'apprenti marche au bord du fleuve (36).

Un nouveau foyer (01:00:12) : installé chez Nassara souffrant, Atim travaille seul et réussit son pain (37), qu'il distribue aux enfants (38). Lors d'une promenade nocturne, le boulanger suscite la colère de son apprenti en le présentant comme son fils (39). En massant son patron, Atim provoque un début de lutte stoppé par le regard de son ennemi (40). Nassara demande à Atim de lui apporter sa ceinture de maintien et lui signale qu'il peut prendre également dans son armoire une de ses armes (41).

Retours de bâton (01:07:33) : des policiers

interrompent les boulangers dans leur travail pour annoncer à Nassara qu'il est convoqué au commissariat suite à son agression de l'autre boulanger (42). De sortie un soir, Atim revoit lors d'un concert le soldat qui l'avait menacé dans la jeep et se venge en le frappant (43, 44). Plus tard dans la nuit, il donne une cigarette à un soldat mutilé de guerre puis il tire un coup de feu dans le vide (45).

La perte de l'enfant (01:13:37) : le lendemain, Atim retourne chez Nassara, bien décidé à le tuer (46). Sa porte est fermée, il attend son retour dans la rue. Le boulanger arrive avec Aïcha, en pleurs : elle a perdu son bébé. Il annonce à son apprenti qu'ils ne travailleront pas aujourd'hui puis il sort (47). Atim reconforte Aïcha dans sa chambre (48). La nuit tombée, le jeune homme part à la recherche de son patron, qu'il retrouve ivre, et le ramène chez lui (49).

Demande d'adoption (01:20:27) : le couple propose à Atim de l'adopter. À deux doigts de céder, l'orphelin refuse leur proposition et part. Désireux de rencontrer son père, Nassara décide de conduire Atim jusqu'à sa famille (50).

Un meurtre symbolique (01:25:17) : la jeep de Nassara arrive dans la brousse. Les deux hommes marchent dans le désert, à la rencontre du grand-père aveugle. Atim fait semblant de tuer Nassara en tirant dans le vide puis repart avec le vieil homme (51).

RÉCIT

Changement d'optique

Les voyages qui ouvrent et clôturent *Daratt* trompent quant à la trajectoire effectuée par Atim : ils donnent l'impression qu'entre son départ et son retour avec le meurtrier de son père, le garçon a été fidèle à la ligne de conduite dictée par son ancêtre. Or, le récit du film est loin de suivre la ligne droite, fatale, désignée par sa mission.

Cette implacabilité est remise en cause dès les premières expériences qu'Atim fait hors de son village. Ses rencontres ne lui laissent pas la possibilité d'endosser un rôle de justicier infléchissant le cours des choses. Apparaît même une inadéquation totale entre sa détermination vengeresse et le monde : son regard du justicier semble bien mal ajusté à ce qui l'entoure. La détermination du jeune homme est d'abord contrariée par l'affront que lui fait un militaire qui le vise avec son arme : sous la menace, il finit par détourner le regard. Lors de son arrivée à la capitale, parce qu'il n'a pas vu un avertissement, il est brutalisé par deux soldats. D'abord méfiant envers son sauveur, Moussa, Atim accepte finalement de le considérer autrement. Puis, le changement vient d'Atim lui-même : face à son ennemi, la seule arme qu'il peut sortir ce sont ses yeux revolvers, qui se désarment progressivement au contact du boulanger et de sa femme. Bousculée par ces expériences inattendues, la narration se détache progressivement d'une logique purement effective, pour se laisser porter par un processus affectif et initiatique plus souple et aléatoire. Nous est alors donné à mesurer l'écart entre le récit fantasmé et programmé du passage à l'acte et celui façonné par une réalité plus imprévisible. Le regard s'impose très vite comme le point d'articulation et de bascule entre ces deux pôles narratifs.

Sans perdre de vue l'objectif premier de la vengeance, *Daratt* se concentre sur les phases d'observation et d'hésitation de son personnage. La procrastination d'Atim ne contamine que superficiellement le récit, jamais sclérosé : si répétition il y a (des affronts, des gestes), elle n'est jamais vaine, elle permet au contraire de travailler une matière humaine, comme on travaille une pâte. Emergent d'abord deux récits parallèles et elliptiques : d'un côté, la relation d'amitié entre l'orphelin et Moussa et de l'autre côté les phases d'approche des



ennemis. Une comparaison se met en place qui ne cherche pas à nourrir un contraste entre l'amitié et la haine, le bien et le mal, mais brouille plutôt les frontières affectives et morales. Aux côtés de Moussa Atim se met à voler, alors qu'avec le boulanger il exerce un travail respectable. Aux disputes et réconciliations entre les deux amis font échos les tensions et rapprochements entre Nassara et l'apprenti. La restriction ou l'incompréhension des dialogues contribuent également à mettre ces relations sur le même plan, tout comme certaines résonances visuelles : par exemple, une même couleur rouge portée par Atim et son ami puis par le boulanger.

Moussa disparaît rapidement, sans que l'on s'en étonne vraiment, cette élimination va presque de soi dans ce jeu de confusion. Le récit se resserre alors sur le caractère trouble de la relation entre Atim et le meurtrier de son père. L'enjeu lié aux soupçons portés par Nassara sur l'identité de son apprenti est perturbé par l'esquisse d'une relation père-fils, par le lien physique et affectif qui rapproche les personnages. Dans le flottement instauré par les ellipses, les couleurs des vêtements, la progression des gestes constituent presque nos seuls points de repère temporels. On ne sait pas toujours combien de temps s'écoule d'une scène à une autre. Cette indétermination perturbe les effets de réactivité liés à la haine au profit d'une logique interrogative, formelle et charnelle. Une logique ouverte aux contradictions, à la complexité qui permet au spectateur de faire sien le cheminement d'Atim. Nassara finit par être atteint, mais ce n'est pas par l'orphelin : c'est d'abord son corps qui le lâche, blessé, cassé. Si le récit de la vengeance semble reprendre le dessus à la fin du film, ce n'est qu'une illusion d'optique. Ce n'est pas le garçon, définitivement dépossédé de son intention vengeresse après la mort de l'enfant d'Aïcha, qui en est l'instigateur mais son ennemi, qui prend l'initiative de l'accompagner dans sa famille. Comme si, rattrapé par son repentir, Nassara était l'instigateur de sa propre condamnation morale.

Cheminevements intérieurs

Le film ne fournit pas de justification explicite concernant l'impossibilité d'Atim à passer à l'acte. Quelle est la raison de sa paralysie ? Peut-être y en a-t-il plusieurs, la première pouvant être liée au fait qu'Atim a vu (contrairement à son grand-père aveugle) l'explosion de la violence et ses conséquences au début du film. Peut-être que cela a suscité chez lui une forme de dégoût, au même titre que sa rencontre avec le soldat qui le vise avec son arme.

Les explications concernant l'attitude d'Atim peuvent très bien varier d'une tentative de meurtre à l'autre. En analysant les choix de mise en scène faits pour chacun de ces essais ratés, les élèves pourront évoquer les différentes causes possibles de cet échec. Les explications permettront de mesurer le cheminement intérieur du garçon, de voir l'évolution du personnage, pas seulement dans son rapport à l'ennemi, mais aussi dans son rapport au monde. Les élèves pourront s'interroger de la même manière sur ce qui explique le choix de l'orphelin d'entrer et de rester chez le boulanger (sa rencontre avec Aïcha influence-t-elle son attitude ?) et sur l'aveuglement de Nassara quant aux intentions de son apprenti. Lui aussi semble suivre un cheminement intérieur, qui traverse et guide le récit, en creux.





MISE EN SCÈNE

Trouver sa place

La mission confiée à Atim le contraint à occuper un rôle qu'il n'a pas choisi, mais auquel il consent. Cet ordre le pousse à agir comme un automate, au nom des siens, au nom du père. Tel qu'il apparaît pour la première fois, le garçon semble né pour endosser ce rôle : il est l'enfant de la vengeance. Or, au moment de passer à l'acte, tuer ne va pas de soi. Le geste se présente non pas comme une prise de pouvoir – qui ferait de l'adolescent un héritier et un homme – mais, au contraire, comme une expérience des limites. Ces limites sont-elles celles d'un corps, incapable d'exécuter sans fléchir, ni réfléchir ? Les limites éprouvées sont d'abord celles d'une mécanique dévastatrice de haine et de mort. Elles deviendront celles, plus constructives, fixées entre les murs d'une maison : des fondations.

Recadrages

En suspendant son geste, Atim s'écarte de cette spirale infernale de la vengeance pour occuper une place nouvelle, inconnue qu'il aura lui-même à définir. Lui est ainsi offerte la possibilité d'agir autrement. Où poser sa main ? Où fixer son regard ? Un autre rapport à l'espace et au temps devient possible. Une autre mise en scène. Un plan anticipe magnifiquement cette éclosion. Ce n'est sûrement pas un hasard s'il s'agit du plan du générique. Tout juste parti de son village, Atim avance dans la brousse : il porte une veste de militaire qui le confond avec le paysage, comme s'il n'avait pas d'identité visuelle propre. Il s'arrête pour enlever sa tenue de camouflage et reprend son chemin, affichant une silhouette aux contours beaucoup plus distincts. Comme dans le cinéma burlesque dont il se rapproche par instants, le film sait cultiver l'art de retourner les obstacles (une main tremblante) en atouts (un savoir faire artisanal). Parce qu'il se désolidarise d'une intention, le geste du vengeur peut se laisser guider dans une autre direction. S'amorce alors un processus de recadrage des corps, du regard, qui rend possible une mise à distance progressive de la violence. Ce recadrage cinématographique et moral s'inscrit dans un lieu précis : la cour de Nassara.



Motif central du film, le seuil de la maison du boulanger est d'abord le point d'achoppement du regard et du geste de l'apprenti justicier. Un miroir tendu à son impuissance, que ce soit au début du film ou à la fin, quand Atim, à nouveau décidé à tuer, se retrouve devant une porte fermée. Ce seuil constitue un élément pivot de la mise en scène, le marqueur d'une prise de conscience, à partir duquel une brèche s'ouvre et une main se tend.

Entre les murs de la cour ou devant les fourneaux, un autre rapport au monde se dessine, plus « senti » et sentimental : les ennemis se rapprochent, se ressemblent même parfois lorsque leurs corps couverts de farine et de sueurs se retrouvent sur un même plan de travail. Ce terrain reste souvent conflictuel, mais il met à la portée d'Atim des instruments de maîtrise lui permettant d'affûter ses gestes, d'ouvrir son regard, de palper une matière vivante et non une chair morte. De ses agissements dans la maison de Nassara dépendra son rapport au monde. Ainsi, lorsque l'apprenti se voit jeter à la figure les pains qu'il a ratés, ceci est la conséquence directe de ce qui s'est passé dans la maison : parce que le boulanger a battu sa femme, Atim a délibérément omis de mettre de la levure dans la pâte. Le seuil devant lequel l'adolescent se poste devient à nouveau le reflet de ses propres limites et la maison un laboratoire ouvert sur le monde, à l'image du guichet auquel se poste l'adolescent pour vendre ses baguettes. Ce point d'observation et de transition entre la demeure et l'extérieur devient un lieu de protection de la violence de la rue et de recadrage du regard. Il offre à Atim une véritable place de spectateur de cinéma.

Détournements de la violence

Hors de ces murs, les choses sont moins « cadrées », la nuit et ses possibles dérives guettent les personnages : Atim vole avec Moussa, il tabasse le soldat qui l'avait menacé, Nassara se saoule. Dans la continuité de ce mouvement de dérive, c'est hors champ, hors des limites du cadre, que la violence explose. Au spectateur privé d'image, cette violence se manifeste par le son (coups de feu séq. 1, de Nassara sur Aicha séq. 25...). En périphérie de la maison, se



retrouvent des échos du pouvoir autoritaire instauré par des voix sans corps (le grand-père, l'annonce radiophonique de l'amnistie), comme des réminiscences lointaines de cet ordre formel. Il y a les appels à la prière diffusés depuis le minaret de la mosquée. Il y a aussi le haut parleur de la camionnette du boulanger qui fait de l'ombre au petit commerce de Nassara (« *Approchez, approchez !* »). Ces autres voix invisibles remplissent une double fonction, paradoxale : celle de guide qui appelle les corps à suivre un mouvement collectif et celle aussi de dérivatif à la violence. En effet, les annonces de la boulangerie ambulante attirent les clients et déplacent le centre de la tension : à deux reprises, l'arrivée de ce concurrent coupe court à l'affrontement amorcé entre les deux hommes et polarise subitement les enjeux de violence.

Et, plutôt que de tuer Nassara la première fois qu'il le voit, l'orphelin le suit jusqu'à la mosquée. Mais le garçon sceptique ne trouve pas son compte et sa place dans ce cadre religieux : dans un plan montrant les hommes rassemblés pour la prière, Atim adossé à un arbre est à peine visible. Si l'orphelin ne sait pas ce qu'il veut, il sait très bien ce qu'il ne veut pas : qu'on l'appelle « *petit* », qu'on lui fasse la charité et qu'on l'entraîne à la mosquée, comme le boulanger essaiera régulièrement de le faire. Ce lieu associé à Nassara et à l'expiation de ses fautes (on devine que c'est là qu'il se rend lorsqu'il sort de la maison après un moment de tension) restera dès lors hors champ et hors de propos pour Atim qui ne mange pas de ce pain-là. D'ailleurs, en réponse au travelling vertical sur le minaret lors de la filature de Nassara, se dessine un autre travelling partant lui aussi des feuilles d'un arbre pour s'arrêter sur le duo harmonieux formé par Atim et Aicha. La différence de traitement du son est symbolique : à la voix tombée du ciel s'oppose une énonciation *in plus terre-à-terre*, celle du garçon qui imite le boulanger en parlant avec son micro, démystifiant ainsi la voix autoritaire du maître.

Les voies de la fiction

Avec sa voix diffusée par un micro et presque dissociée de son corps, Nassara (qui rappelle le célèbre Dark Vador de *La Guerre des étoiles*) semble lui-même reproduire ce dispositif autoritaire à hauteur d'homme. D'ailleurs, il sort parfois son micro comme on dégage une arme. D'où cette surprise quand le corps de cet homme, qui dégage une certaine puissance, faillit. Quant à Atim, assujéti à l'ordre de son aïeul, il semble souvent dépossédé de ses propres mots. Les quelques moments où l'on entend sa voix *off* témoignent d'une parole hors du monde, marquée au fer rouge par une malédiction : « *Tu connais l'histoire du type qui en a marre de son ombre et qui veut coûte que coûte s'en débarrasser ? [...] Un jour son ombre s'énerve et lui dit : écoute, inutile de te fatiguer, tu ne te débarrasseras de moi que le jour où tu auras accompli ta mission.* ». Mais la vengeance n'a-t-elle pas été de tout temps une histoire de spectres (*Hamlet*) ? Arrivé au terme de son apprentissage, Atim aura à composer avec cette matière fictionnelle et spectrale. Et sa grande force sera de l'appréhender comme telle, non comme une réalité fatale mais comme une véritable fiction. Dès lors, il peut la mettre à distance, la recadrer, la simuler. Atim peut choisir sa place, il est devenu metteur en scène.

Lueurs d'espoir

Quel rôle jouent les scènes de nuit dans le film ? Quel est leur point commun ? Leur contraste avec les autres scènes du film n'est pas seulement visuel. En répertoriant ces scènes, les élèves noteront qu'elles décrivent le franchissement de limites morales.

Il est intéressant de noter que la première scène de nuit est celle dans laquelle le grand-père donne à Atim l'arme de son père pour qu'il tue Nassara. Qu'est-ce cela nous dit du regard posé par le cinéaste sur l'injonction du vieil homme ? Marque-t-elle le début d'une transgression morale ? Cette même séquence montre Atim allongé, après s'être vu confier cette mission, et lever les yeux au ciel : ce mouvement du regard ressemble à une prière un peu vaine, car inscrite dans un espace sans repères, sans lumière. Ne dit-on pas « avoir une lueur d'espoir » ? À ce titre, on peut attirer l'attention des élèves sur le rôle joué par la lumière dans les scènes de nuit (les néons volés, le lampadaire qui éclaire Nassara et Atim lors d'une promenade nocturne) et revenir notamment sur les cigarettes allumées par Atim dans l'obscurité, lors de la panne d'électricité et lorsqu'un soldat unijambiste lui demande du feu. Dans ces deux cas, semble briller une lueur d'espoir : celui d'un dialogue possible avec le boulanger et celui d'une prise de conscience d'Atim des conséquences de la et de sa violence.



SÉQUENCE

Acte de naissance

La première scène de *Daratt* ouvre les portes d'un monde violent où le mythe côtoie la réalité brûlante de la guerre civile tchadienne. C'est pris en étau dans cet entre-deux qu'Atim, « celui qui n'a pas de père », apparaît pour la première fois.

Mythe et réalité

Un vieil homme aveugle fait quelques pas devant sa maison. Il tâtonne avec sa canne et appelle son petit-fils Atim. Dans ce premier plan frontal, qui écrase toute perspective, apparaît en arrière-plan le sommet d'une dune qui se superpose, tel un toit, à la façade couleur sable de l'habitation et se confond presque avec elle. La porte ouverte et la dominante beige qui envahit l'écran donnent l'impression que l'aveugle et sa voix sortent du désert. La canne fait écho au piquet dans la cour et renforce cette assimilation du personnage au décor. Les quelques touches figuratives accentuent paradoxalement l'abstraction du plan : elles affichent une gamme de couleurs restreinte et harmonieuse, entre le vert pistache, le jaune moutarde et le bleu-gris, teintes réunies dans les motifs d'un tapis. Cette composition minimaliste et picturale donne d'emblée au film un cadre irréal, intemporel et une dimension mythique : la maison-paysage apparaît comme le lieu des origines.

Tandis que retentit l'appel insistant du grand-père, s'enchaînent des plans de plus en plus large du village. Cet effet d'amplification semble provoqué par la voix elle-même, comme si elle avait le pouvoir d'ouvrir et d'embrasser tout l'espace, telle la parole créatrice d'un dieu. Progressivement le monde prend forme sous nos yeux : quelques femmes apparaissent d'abord au milieu de ruines, comme si elles sortaient de la terre, puis l'on découvre une rue animée du village. Enfin, une vue en plongée dévoile la communauté dans sa totalité. Monte progressivement, en même temps que cet appel, la rumeur du monde. Par ce montage, l'ancêtre semble ordonner l'agencement des plans et affirmer la puissance édicatrice de sa voix. On devine dès lors l'ascendant qu'elle aura sur son descendant : cette voix, qui sera celle de la vengeance, fait naître Atim à l'image. Le garçon répond immanquablement à l'appel. D'où l'a-t-il entendu ? Visiblement de loin, aussi étonnant que cela puisse paraître : il traverse une certaine distance avant d'arriver jusqu'à la maison de son grand-père. On ne sait pas d'où il vient - celui qui n'a pas de père n'est pas rattaché à un lieu d'origine mais à une voix.

On le découvre marchant dans une rue du village. La caméra pivote pour le suivre, d'abord le long d'un mur, dans un mouvement latéral puis dans une large rue où il s'enfonce en courant. Retentit alors le braiment d'un âne, contrepoint trivial à la voix quasiment divine de l'ancêtre, comme si Atim était associé à un monde plus concret que celui qui l'appelle. Son trajet n'est pas retranscrit de manière continue. Une courte ellipse relie ce plan au suivant qui reproduit le même mouvement de pivot. Dans la rue, des hommes sont regroupés pour écouter la radio dont on entend d'abord le son hors champ, puis *in* quand le garçon passe devant eux, puis plus fort au plan suivant. Comme l'appel du grand-père, la voix sans corps de la radio semble agir sur l'espace et produire un effet d'aimantation : trois plans évincent momentanément Atim pour montrer des villageois suspendus à l'annonce des résultats de la commission « *Justice et Vérité* » concernant les crimes perpétrés durant la guerre civile. Le garçon ne semble pas s'associer à cette grand-messe radiophonique – il a visiblement un temps de retard –, mais comme le verdict (et peut-être comme le messie), il est lui aussi attendu.

Cour de justice

Atim finit par s'associer à ce cérémonial. Planté au centre du cadre, le vieil homme l'attend dos à la caméra, en avant-plan, tel un pilier inébranlable. Dans la durée du plan, le spectateur a tout le temps de voir venir ce que l'aveugle ne voit pas : Atim franchit le seuil symbolique de la cour, lieu d'un ordre ancestral posé dans le premier plan. Une cour de justice, en somme, dont se dégage une certaine solennité. Y fera écho la cour de Nassara, lieu principal du film. Le plan suivant montre les deux hommes assis sur un tapis autour du poste de radio. Durant leur écoute religieuse, les personnages sont parfois isolés par le cadre et n'apparaissent alors pas de la même façon. De profil devant un fond uni (le mur couleur sable), le grand-père ressemble à une statue divine ; son visage reste de marbre. Face caméra, Atim est plus expressif : concentré, il a les yeux baissés, les sourcils froncés. Assis devant la porte, il est rattaché encore une fois à un espace plus figuratif que son aïeul. Lorsque le verdict tombe – l'amnistie pour tous -, les deux auditeurs sont rassemblés à nouveau dans le même cadre. Atim tape du poing de colère et éteint brusquement le poste. À nouveau isolé par le cadre, le garçon demande à son grand-père une explication. L'aïeul n'a pour seule réponse à lui

offrir que son visage stoïque : un mur d'incompréhension et de silence. Cette absence de mots, comme s'ils n'avaient plus de sens, laissera une marque profonde sur le petit-fils enfermé dans le silence une bonne partie du film. Dehors, la colère monte : « *Non à l'impunité ! À bas l'injustice !* ». Atim se lève et quitte le champ, laissant seul le vieil homme. La fixité du plan renforce la soudaineté et la détermination de son mouvement.

En produisant une courte ellipse, le montage souligne lui aussi l'impact symbolique des gestes et des postures. Le grand-père ouvre son portail à la recherche de son petit-fils. Une première déflagration de mitraillettes retentit juste au moment où la porte se referme derrière lui, comme s'il y avait un lien de cause à effet entre le geste et le son et qu'une barrière de protection entre lui et le monde était tombée. Puis explosent de nouveaux tirs au milieu des cris de la population. Le vieillard marche le long du mur, impuissant. Comme lui, le spectateur est aveugle : l'action reste hors champ. Où est Atim ? C'est la troisième fois qu'on le cherche du regard. Quelle place occupe-t-il dans ce déchaînement de violence hors champ ? Cette interrogation traversera tout le film : comment peut-il se positionner face à l'impunité et à l'injustice ? Quelle est sa place dans cette histoire de colère et de vengeance ? Atim réapparaît, dans une autre rue, de dos, spectateur (et non acteur) des dégâts : des chaussures jonchent le sol. Après un long temps d'observation (il ramasse deux chaussures, voit passer un homme poursuivi par un militaire), l'orphelin quitte le champ de bataille. Dans le plan vide qui dure, un seul spectacle à contempler, celui d'une profonde désolation. Entre la violence filmée hors champ et ses conséquences visibles, Atim aura disparu dans la collure du montage, dans un pli énigmatique, un champ aveugle. Cet angle mort est au fond l'angle de la mort qu'Haroun refuse de filmer dans son expression la plus crue. Comme Jean Douchet l'écrit à propos de la violence chez Mizoguchi : il ne filme pas l'acte mais l'idée de l'acte. Cette idée laissera une trace indélébile sur Atim, un vide. Tout l'enjeu sera de trouver le moyen d'habiter cet interstice, cet angle mort. Tout le long du film, la rue sera le lieu de la violence et la cour du grand-père, comme celle de Nassara, son antichambre : la scène presque théâtrale de son fantôme et de sa répétition.



1



2



3



4



5a



5b



6



7



9



10a



10b



11



12



13



14



15



19



20



21a



21b

Main libre

De retour chez lui, Atim traverse le désert d'un pas nerveux, comme s'il voulait échapper à Nassara qui le suit. Sa place dans ce plan large est ambiguë et génère un certain suspense : d'un côté il ouvre la marche, comme s'il dirigeait les opérations, et en même temps son mouvement semble déterminé par Nassara qui court derrière lui, comme s'il était poursuivi. Arrivé face à son grand-père, l'orphelin se retrouve pris en sandwich entre l'aveugle et le meurtrier de son père, qui portent des tenues similaires : ce plan rappelle la scène où Atim apporte sa ceinture à Nassara face à son miroir et se glisse entre lui et son reflet. L'effet de dédoublement met en évidence l'effacement des repères du garçon. Mis au pied du mur, pris au piège dans le cadre, Atim ne semble plus avoir de choix mais, paradoxalement sa présence se démarque et s'impose à l'image, comme un signe de sa future émancipation. Comme au début du film, c'est le vieil homme qui semble diriger la mise en scène. Pourtant un élément échappe à son autorité : progressivement, l'arme tenue par Atim n'apparaît plus en même temps que lui à l'image. Cette séparation établie par le cadre (de plus en plus resserré sur les personnages tendus) donne une première forme d'autonomie à la main de l'orphelin qui, au moment de tuer, sort du champ sans trembler, indépendante et libérée de ce cadre imposé.

Le monde à portée de main

Posté au guichet du boulanger, Atim observe le mouvement de la rue en écoutant la radio. Dos à la caméra, en avant-plan, il occupe une place de spectateur dans l'ombre face à un écran. Apparaît dans son champ de vision une jeune femme portant des mangues en équilibre sur sa tête. Les fruits tombent à chaque fois que la passante les ramasse : l'apprenti assiste à un véritable film burlesque. Il sort de l'ombre pour l'aider et la rejoint sur cette scène comique ensoleillée. Ce franchissement, proche de celui analysé ci-contre, est d'autant plus symbolique que les frontières sont très marquées par la composition contrastée et géométrique du plan. Aux pains alignés sur le comptoir répondent les briques posées le long du mur. Par cet écho visuel, les baguettes s'apparentent à des micro-fondations et le guichet ressemble à un monde miniature et intérieur où résonne une vision plus grave de la réalité : à la radio – associée à l'annonce de l'amnistie qui entraîne la mission dramatique d'Atim – on parle de désertification. En quittant son poste d'observation, Atim s'inscrit dans le monde de manière plus légère (la comédie) mais aussi plus attentive et attentionnée, comme s'il était délesté du poids de sa mission et sorti de son aveuglement.



PLAN

L'autre en miroir

Les occasions ne manquent pas à Atim de tuer le meurtrier de son père. Mais le jeune homme, paralysé, ne parvient jamais à passer à l'acte. Les premières fois où il voit Nassara, il ne sort même pas son arme de sa poche. Une occasion en or s'offre à lui alors qu'il répète, face à un miroir, le geste de menace qu'il entend accomplir. Filmée en un seul plan-séquence, cette tentative de meurtre est celle où le garçon se rapproche le plus de son but (à l'exception de la scène finale). Rien, a priori, ne peut l'arrêter, même pas le regard de celui qui est visé.

Au début du plan, la caméra montre Atim dans une pose de défi, face à son reflet : s'affiche une parfaite coordination du regard et du geste, provocateurs et déterminés, réunis par une même idée. Pour le moment, le meurtre n'est que la projection d'une image. Une image mentale mais aussi une véritable image de cinéma : cette posture rappelle une célèbre scène de *Taxi Driver* de Scorsese, dans laquelle Robert De Niro s'entraîne à dégainer et à jouer les durs face à un miroir. Elle évoque aussi un acteur répétant un rôle pour rentrer dans la peau de son personnage. Ce besoin de s'entraîner s'explique certainement chez Atim par ses précédents échecs et aussi par un fantasme de virilité chez l'adolescent désireux de devenir un homme, un vrai. Face à son reflet – une image sombre dans laquelle il disparaît presque – le justicier affiche des signes de faiblesse déjà vus précédemment : il se passe la main sur son front transpirant et baisse les yeux. Se souvient-il subitement de ce que cela fait d'être au bout du canon ? Se rappelle-t-il à nous, par ce jeu de miroir, la scène où lui-même était visé par un soldat au début du film.

Alors qu'Atim semble fléchir, un bruit hors champ lui fait lever la tête. La caméra accompagne son mouvement vers cette source sonore encore inconnue, et marque un temps d'arrêt en même temps que le garçon, alors de profil devant une partie rebouchée du mur. L'occasion de constater que le regard de l'apprenti s'est à nouveau durci, comme rappelé à l'ordre (du grand-père) par le réel, qui semble lui faire signe. Atim fait quelques pas de plus, la caméra le suit et pivote pour épouser son angle de vue, derrière son épaule : Nassara



apparaît à travers une ouverture dans la profondeur du champ. Cet encadrement, qui s'est substitué au miroir, ne permet plus seulement de fantasmer l'acte mais rend immédiatement possible sa réalisation. Le projet de meurtre de l'apprenti (acteur ?) lui est servi sur un plateau (de cinéma). Sont idéalement coordonnés l'idée, le geste et sa visée dans un mouvement de percée du regard indiquant la trajectoire de la balle. Là encore, la main d'Atim tremble. Débute alors un mouvement d'hésitation à contre-courant de cette percée : la caméra pivote, fait disparaître Nassara de notre vue, pour aller et venir entre le visage d'Atim et sa main tremblante. Ne pouvant pas soutenir son acte du regard, il tourne sa tête dans la direction opposée à celui qu'il vise et ferme les yeux. Regard et main se désolidarisent en quelque sorte dans ce qui apparaît comme une impossibilité pour le garçon à raccorder ses sentiments à son geste. Au début de ce mouvement de caméra apparaît un détail loin d'être anodin, mais qui échappait jusqu'ici : un voile transparent suspendu à la porte. Ce que l'on pouvait prendre comme la lumière blanche, un peu aveuglante, de la cour, était un effet visuel créé par ce tissu presque invisible. Son léger frémissement sous la brise (qui soulève aussi un drap étendu dans la cour) souligne subtilement la fébrilité de cet instant suspendu et semble amorcer le geste d'hésitation du jeune homme. Cette fine pellicule s'interpose entre l'apprenti tueur et sa cible comme un nouvel écran (en plus du miroir désormais vide et du mur, visibles derrière Atim) et donne subitement une autre dimension à cette vision de Nassara, comme s'il s'agissait d'une nouvelle projection de l'apprenti. Lorsqu'il relève les yeux, le garçon découvre que sa cible lui a échappé, comme elle est apparue, par enchantement. Dans ce court temps d'hésitation, le boulanger s'est évaporé dans le hors-champ, comme s'il n'avait été qu'une image mentale, dépendante du regard d'Atim. Le fruit d'une pensée magique ? Le jeune homme passe alors de l'autre côté du voile, ce film transparent, et sort de cet espace de projection pour se mettre symboliquement et définitivement à la place de l'autre.

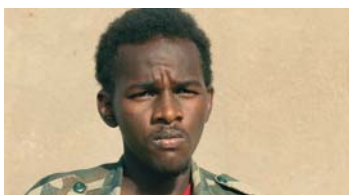
MOTIF

Duel au soleil

Emprunté au western, le motif du duel traverse régulièrement *Daratt* et fait planer sur le film un fantasme très cinématographique de violence mais aussi de virilité propre à l'adolescent en passe de devenir un homme. Cette confrontation revient dans le film presque comme un *running gag*, sur un mode ambigu et toujours détourné.

Malgré l'apparente détermination du garçon, le face-à-face a lieu non pas la première mais la deuxième fois qu'Atim se rend devant la maison du boulanger. Le contexte ne se prête pas vraiment au duel tel qu'on peut l'imaginer, frontal et solennel. Certes, Atim attend en tenue de combat – sa veste militaire – dans une rue déserte, mais l'ennemi n'est pas chez lui. Il finit par arriver au moment où Atim s'apprête à rebrousser chemin. Lorsqu'il ressort de sa maison, des enfants amassés devant son portail s'interposent entre le boulanger et le garçon armé. Difficile dans un tel cadre de régler ses comptes et de donner au champ-contrechamp (figure emblématique du duel) entre le garçon et son ennemi une valeur conflictuelle, d'autant plus que le boulanger ne voit pas encore celui qui le guette. Lorsqu'Atim entre dans le champ de son ennemi, il ne s'inscrit pas non plus dans le cadre comme une présence menaçante. Il semble plutôt s'intégrer au groupe d'enfants venus chercher un morceau de pain. C'est d'ailleurs ce que semble croire Nassara qui lui tend un bout de baguette. Cette assimilation du garçon aux gamins est symbolique et presque ironique : souvenons-nous que lors de sa rencontre avec Moussa, Atim se vexe que celui-ci l'appelle « *petit* » et refuse qu'on lui fasse la charité. Le désir de l'adolescent d'être considéré comme un homme, d'être respecté, l'emporte alors presque sur son désir de tuer. C'est peut-être ce désir-là qui poussera Atim à accepter de rentrer comme apprenti chez Nassara.

Ce pain tendu, comme une main, se substitue au geste de vengeance attendu et provoque chez Atim, sans doute interloqué, un mouvement de rétractation, puisqu'il cache son arme enfouie dans sa poche, derrière son dos. De la figure du duel, on retrouve néanmoins quelques éléments type lorsqu'Atim s'approche : le champ se vide et le cadre se resserre sur les deux adversaires muets.



Toute l'expression du conflit passe par la manipulation du pain offert et accepté pour mieux être rejeté, en l'occurrence recraché et lâché par Atim. Le duel esquissé ne signe pas la victoire de l'acte meurtrier sur la parole : au contraire, il permet l'instauration d'un dialogue certes singulier, mutique et provocateur, mais productif. Ce lien ou liant symbolique qu'est le pain ouvre une piste de lecture et de travail qui pourrait bien arranger les deux protagonistes : le pain n'est pas bon, tâchons de faire mieux.

Le vrai faux duel suivant confirme cette hypothèse puisqu'à son terme, Nassara propose à Atim de lui apprendre le métier. Paradoxalement, ce deuxième essai manqué affiche de manière beaucoup plus marquée les codes du règlement de compte façon western (voir illustrations ci-dessus) : plus resserré que les fois précédentes, le cadrage sur Atim met en avant une détermination plus forte soulignée par son regard perçant, un mouvement de mastication des lèvres typique des cowboys et un recadrage sur l'arme fermement tenue. Cette posture n'est pas sans conséquences : à sa vue, Nassara chasse les enfants qui l'entourent, ménageant un espace dramaturgique pour le duel. Très vite, au jeu de champ-contrechamp se substitue la réunion d'Atim et du boulanger dans un même plan. Ils se tournent autour, se cherchent dans ce qui ressemble plus à une chorégraphie qu'à un véritable combat. Encore une fois, l'arme dégainée n'est pas celle attendue : non pas une baguette cette fois-ci, mais le micro de Nassara. L'instrument ouvre le dialogue, plus qu'il ne le ferme. L'arrivée de la boulangerie ambulante, concurrente de Nassara, en rappelant les personnages à une autre réalité, semble les rappeler aussi à l'ordre et au monde. Il en sera de même lorsque Nassara à peine sorti de la sieste détournera son regard de l'arme qu'Atim pointe sur lui pour porter son attention sur son autre adversaire, professionnel (séq. 23). Plus qu'un art de la confrontation, le duel devient dans *Daratt* un art de la diversion et de la reconversion d'un geste.

Accuser le coup

Est-ce que le motif du duel s'évapore quand Atim se met au travail au côté de Nassara ? À quels moments resurgit-il et de quelle manière ? Finit-il par disparaître ? En revenant sur les scènes d'apprentissage, les élèves pourront identifier les expressions du face-à-face qui perdurent dans le film et notamment des éléments types de sa mise en scène.

Ainsi, lors de la première journée de travail de l'adolescent, les deux personnages sont filmés en champ-contrechamp et ainsi mis en situation d'opposition. Le passage de Nassara de l'autre côté de la table, dans le même champ qu'Atim, amorce néanmoins un début de changement. On retrouve également des expressions de défi dans la séquence où Atim se venge de Nassara après que celui-ci a battu Aïcha : d'abord lorsqu'il se met face au boulanger pour lui raconter son omission (il est debout, face à son interlocuteur assis, en position de force), puis lorsque celui-ci recrache le pain raté, reproduisant le geste de provocation de l'adolescent. Si le duel n'est, ici aussi, jamais poussé à son terme, on peut noter que c'est dans ce cadre de travail que le meurtrier du père d'Atim est atteint physiquement : il se blesse au doigt, puis chute après s'être fait mal au dos, comme si les coups non portés par l'adolescent atteignaient quand même leur cible.



TECHNIQUE

Au bord du cadre



Signe de l'attention toute particulière que le cinéaste porte à la définition de l'image et du cadre, son utilisation lors du tournage d'un viseur de champ, qu'il exigea de la production. Devenu rare, cet instrument muni d'un verre dépoli, permet de monter l'objectif de son choix et rend possible la visualisation des perspectives inhérentes à l'objectif utilisé, ainsi que la vérification de la profondeur de champ¹. Cet outil, qui donne une image réelle et précise de l'image filmée, est remplacé aujourd'hui par les combos (ou retours vidéos). Découle de son utilisation dans *Daratt* une grande maîtrise de l'image et du cadre, mise au service d'une interrogation permanente du regard.

Plusieurs scènes du film s'ouvrent sur des cadrages ne donnant qu'une vision partielle et trouble de la scène, avant que la situation ne s'éclaircisse. Ces débuts de plans flottants, énigmatiques, se focalisent souvent sur Atim seul, comme déconnecté de la réalité, avant de le placer dans un contexte plus précis. Ainsi en est-il de la scène d'inspiration burlesque (séq. 5), où le garçon s'arrête pour uriner contre un mur, et ne voit pas hors champ l'inscription « *Interdiction d'uriner* ». Le cadre épouse alors les limites d'un regard buté : Atim semble porter des œillères, n'avoir qu'une vision partielle de la réalité et partager avec son grand-père une forme d'aveuglement ; celui propre à la haine ?

Dans la séquence 31, Atim seul dans le vestiaire cherche son arme. Le cadre l'isole jusqu'au moment où Nassara entre par surprise dans le champ et lui demande, tout en ayant visiblement déjà la réponse, ce qu'il cherche. Cette intrusion subite du boulanger aux côtés d'Atim se reproduit à plusieurs reprises dans le film et donne à sa présence un caractère inquiétant, créant un climat de suspicion, comme si Nassara était tout le temps derrière son dos à le surveiller et qu'il pouvait surgir à n'importe quel moment. Le garçon apparaît dès lors plus menacé que menaçant.

Le cadre s'impose d'emblée comme le lieu du doute, d'une interrogation sur le sens de la scène et, plus largement, sur ce qui relie le personnage au monde. Quelle direction donner à un regard ? Quelle direction donner à une vie ? À la



fin du film, juste après que le massage fait par Atim à Nassara a tourné à la bagarre, on découvre le boulanger seul face à son miroir, puis Atim apparaît comme si leur coprésence allait de soi (séq. 41). Dans ce plan, qui rappelle le moment où Atim face à un miroir projette de tuer son ennemi (voir PLAN), l'entrée de l'apprenti dans le champ surprend et emmène encore une fois la relation entre le maître et l'élève dans une direction inattendue, celle d'une cohabitation singulière, où la confiance semble parfois prendre le dessus sur la méfiance.

C'est encore un cadre isolant Atim qui ouvre la scène où Nassara et Aïcha lui exprime leur désir de l'adopter (séq. 50). Ce réajustement du regard opéré par le cadre est particulièrement frappant dans l'une des dernières scènes de nuit du film : debout sur un pont, Atim donne une cigarette à un homme hors champ. Lorsque celui-ci s'en va, il apparaît dans le champ, et l'on découvre qu'il s'agit d'un soldat unijambiste. Le regard d'Atim suit alors une nouvelle perspective : rappelons que la scène arrive juste après le passage à tabac (hors champ) par Atim du soldat qui l'avait visé avec son arme lors de son voyage pour N'Djamena. Les conséquences d'un acte violent lui sont montrées après coup, dans cette vision nocturne glaçante où les œillères du garçon tombent. À l'image de l'indétermination d'Atim à tuer et à se positionner dans le monde, ces cadres flottants restent ouverts à différentes directions, se refusant à imposer un sens mais suggérant dans cette incertitude la possibilité d'un choix, d'une liberté d'agir. Ainsi, le regard posé par le cadre sur les personnages dans ces débuts de scène n'a pas une longueur d'avance sur eux et n'épouse pas une logique déterministe, il préfère au contraire se placer à leur niveau d'hésitation et partir de ce frémissement-là pour donner une perspective complexe et intime aux scènes.

1) <http://www.panophoto.org/forums/viewtopic.php?f=8&t=9367>

FILIATION

Le Fils de Luc et Jean-Pierre Dardenne

Sorti cinq ans avant *Daratt*, *Le Fils* de Luc et Jean-Pierre Dardenne présente de nombreux points communs avec le film de Mahamat-Saleh Haroun : dans le cadre d'un apprentissage professionnel, un homme et un adolescent voués à se haïr tissent une relation ambiguë entre défi et transmission, confrontation et filiation. Dans le film belge, les rôles sont inversés : l'élève est le meurtrier du fils de son professeur de menuiserie. Le mineur, tout juste sorti d'un centre de rétention, entre par hasard dans la vie du père en intégrant l'école où il enseigne. La directrice confie le nouveau venu à Olivier, qui reconnaît le nom du garçon mais tait sa propre identité.

L'enjeu majeur de ces films est posé par le cadre, désigné comme le lieu d'une cohabitation a priori impensable et d'une mise à l'épreuve du regard et des corps. Bien qu'appréhendé de manière différente par les cinéastes, le hors-champ occupe une place centrale dans leur mise en scène : c'est de là que vient l'ennemi, cet autre absolu, dont le surgissement est imprévisible. Plusieurs scènes de *Daratt* s'ouvrent sur un cadrage isolant Atim avant de révéler la présence de Nassara à ses côtés. La proximité du boulanger est inattendue car nullement suggérée par l'attitude du jeune homme. L'effet de surprise créé renforce l'idée d'un rapprochement n'allant pas de soi et d'une possible menace. Le cadre semble avoir des œillères susceptibles de tomber brusquement. Cette vision arrêtée correspond bien au regard buté d'Atim, qui semble se limiter au cadre strict fixé par sa mission.

Dans *Le Fils*, le suivi permanent du formateur en mouvement, filmé la plupart du temps de dos, dans un cadre serré, caméra à l'épaule, laisse le spectateur suspendu au moindre de ses gestes, à son souffle, à ses réactions brusques et provoque une tension physique et psychologique forte. Dans cette approche plus directe et nerveuse, le hors-champ se présente comme le lieu pressenti d'un choc, d'un face-à-face explosif, presque horrifique, un peu comme dans un film



d'épouvante. Là aussi, le monde est vu à travers un prisme étroit et fragile, filtré par un regard mi-concentré, mi-afolé et un corps endurent et tendu. Olivier est un traqueur traqué, qui cherche Francis mais se cache de lui (comme Atim lorsqu'il file Nassara). Lorsque l'adolescent entre dans son champ de vision, il apparaît comme une cible dans sa ligne de mire, et devient un point d'aimantation à la fois repoussant et fascinant, presque aussi difficile à exclure de son champ de vision qu'à intégrer.

Contrairement à *Daratt*, le point de départ du *Fils* n'est pas une vengeance préméditée, mais une rencontre accidentelle. Pourtant, Atim et le professeur se rejoignent dans cette même hésitation à endosser un rôle de justicier face à la figure ennemie. Une différence apparaît tout de même dans la suspension du geste vengeur : l'enseignant, qui n'a rien vu venir, pourrait bien passer à l'acte, alors que l'orphelin, programmé par son grand-père pour tuer, pourrait bien ne pas franchir le pas. La nature de l'enjeu reste d'abord obscure dans le film des Dardenne. Rien ne nous explique, dans un premier temps, la raison des agissements mystérieux de l'enseignant dès qu'il apprend l'arrivée de ce nouvel élève : il l'épie et semble sur le point de l'attaquer lorsque, dans son atelier, il s'empare brusquement d'outils comme d'armes potentielles.

Dans les deux films, ce geste est progressivement détourné de sa visée première : la fabrication du pain et le travail du bois occupent les mains nerveuses. Dans *Daratt*, le travail de la pâte permet de modifier et d'attendrir le regard posé par l'apprenti sur le monde. Dans *Le Fils*, la menuiserie favorise aussi un apprentissage symbolique de la matière, du maintien du corps et du regard : elle aide à trouver un équilibre (concrètement dans le transport des planches) et à prendre conscience de la distance qui sépare mais aussi qui réunit le maître et l'élève au sens propre comme au figuré. Le jeune Francis est impressionné par le



Le Fils (Arte)

fait qu'Olivier n'ait pas besoin d'un mètre pour mesurer la distance entre deux points. Testé par son apprenti sur son aptitude à évaluer une longueur, l'enseignant parvient à mesurer à l'œil nu la distance qui le sépare du garçon. Fébrile, aux aguets, la caméra des Dardenne ne cesse d'interroger la limite, ténue, entre le point d'équilibre et le point de bascule de son personnage. Parce que les mots font défaut, le corps devient le moteur de la mise en scène, une énergie à canaliser et à évacuer (comme dans les scènes où Olivier fait des abdominaux). Il constitue un véritable langage entre mouvement et rétention, impulsivité et maîtrise. D'où la portée symbolique des blessures physiques : Nassara et Olivier souffrent tous les deux du dos et portent une ceinture de maintien, comme s'ils portaient un poids trop lourd.

Si finalement le geste vengeur initial rattrape l'orphelin et le père, c'est pour mieux être dévié et débarrassé de ses conséquences fatales : Atim tire mais à côté de Nassara et Olivier commence à étrangler Francis (reproduisant le geste que le garçon a commis en tuant son fils) mais desserre ses mains à temps. Comme s'il fallait aller au bout d'un processus, aller jusqu'à se mettre dans la peau du tueur pour mesurer réellement la portée d'un acte criminel sur le point d'être reproduit. Dans les deux films, la proximité avec le meurtrier fait doublement écho à l'être disparu : cette présence, aussi intolérable que l'acte commis, ravive la douleur et l'injustice de la perte, mais elle instaure également un étrange jeu de substitution du fils (chez les Dardenne) et du père (chez Haroun) morts. Jeu renforcé par le fait que la femme de Nassara et l'ex-femme d'Olivier sont enceintes. Se noue un lien proche de la filiation, accentué par la volonté des personnages de tirer quelque chose de l'autre, de le pousser dans ses retranchements. L'explication attendue d'un geste inexplicable, irréparable se mue finalement en apprentissage, artisanal et moral, d'un geste salvateur car porteur d'un avenir.

PISTES DE TRAVAIL

Mises en regard



Surcadrages et mise en abyme

Plusieurs plans du film font écho, par leur composition, à la place du spectateur dans une salle de cinéma. Les élèves seront invités à repérer ces images, notamment les cadres dans le cadre qui rappellent l'écran de cinéma. En s'intéressant à la place occupée par Atim dans ces jeux de surcadrage, ils identifieront les scènes où il s'apparente au spectateur, hors du cadre, et celles où il occupe la place d'un acteur, voire d'un metteur en scène. Que nous disent ces positionnements de l'évolution du personnage ? Ces repérages et analyses peuvent ouvrir une réflexion sur la manière dont le cinéma « positionne » le regard du spectateur pour lui faire partager une interrogation, un point de vue, une réflexion.

Sorties de scènes

Quel est le point commun qui relie presque toutes les fins de scène du film ? Si les scènes s'ouvrent par un même effet de flottement, voire d'aveuglement, du regard (voir TECHNIQUE), elles se terminent souvent sur un temps d'arrêt et d'observation, plus fixe et défini : celui d'Atim ou de Nassara regardant l'autre quitter le champ et/ou celui du spectateur qui voit ces sorties de champ et s'attarde sur la scène désertée. Pourquoi mettre en évidence cet accompagnement du regard ? Que révèle-t-il des personnages et du point de vue du metteur en scène ? Les réponses restent ouvertes, le film suggère plus qu'il n'expose les pensées de ses personnages. On peut néanmoins voir ces moments comme un champ et un temps propices au cheminement intérieur de chacun, à la considération voire à l'acceptation de l'autre.

Les élèves seront invités à revenir sur des exemples précis du film et à interroger leur sens, comme cette scène où Nassara regarde Atim s'éloigner dans la rue, après que celui-ci lui a dit qu'il ne voulait pas être présenté comme son fils. En s'enfonçant dans cette ruelle sombre, l'orphelin devient une silhouette floue, comme le passant à qui le boulanger vient de parler. L'image de cet homme en arrière-plan s'interpose dans le cadre entre le maître et l'élève lorsqu'ils dialoguent, elle semble se glisser entre eux comme une présence fantomatique.

Elle peut évoquer au spectateur le spectre du père d'Atim, tué par Nassara. Peut-être que cette pensée traverse également l'esprit du boulanger lorsqu'il regarde s'éloigner l'orphelin qui suit les pas de ce faux revenant.

Il y a aussi la scène où l'apprenti regarde le boulanger quitter sa maison après la mort de son enfant : le plan s'attarde alors sur la cour vide, après la fermeture de la porte. Quelle pensée peut bien traverser l'esprit d'Atim à ce moment-là ? Un plan à part dans le film, qui n'est pas une sortie de scène, isole et reformule ce temps de pose : après que Nassara lui a demandé de venir s'installer chez lui, Atim marche le long d'un fleuve, il contemple le paysage et semble considérer cette proposition. Il serait intéressant de demander aux élèves ce qu'ils se sont imaginés à ce moment du film : qu'est-ce qui peut faire penser qu'Atim va accepter (ou pas) ? Le plan final suit à distance la longue sortie de scène d'Atim et de son grand-père, jusqu'à ce que ces derniers disparaissent derrière une dune. Même si le point de vue adopté n'est pas celui de Nassara, hors champ, on peut imaginer qu'il s'en rapproche et que celui-ci, sauvé, scrute ce départ. Que peut-il bien se passer dans la tête du personnage hors champ et du spectateur dans ce temps d'arrêt et d'observation ? À partir de cette dernière question, un débat sur le sens du film peut être ouvert.

Hors champ

Quels éléments importants de l'action sont maintenus hors champ ? Quel est leur point commun ? On compte parmi eux toutes les explosions de violence : les massacres dans la rue après l'annonce de l'amnistie, le passage à tabac d'Atim par des militaires, les coups donnés par Nassara à sa femme et ceux donnés par le garçon au soldat qui l'avait visé avec son arme. Pourquoi ce choix de maintenir ces images hors de vue ? Les élèves trouveront une réponse à cette interrogation en mettant en évidence ce qui nous est montré de la violence, à savoir ses conséquences. Quelles traces laissent-elles ? Comment sortir du cercle infernal qu'elle engendre ? Maintenir la violence hors champ, c'est déjà une manière de la mettre à distance pour ouvrir un espace de réflexion.

ATELIER

Expressions corporelles



Palette de jeu

Parce que les dialogues sont rares, le film s'inscrit dans un registre proche du cinéma muet et fait du corps des deux adversaires un élément central de la mise en scène. Cela ne limite pas la palette de jeu des acteurs, bien au contraire. En relevant les différentes expressions lisibles sur les visages et à travers les corps, les élèves pourront mettre en évidence les différentes tonalités et émotions qui traversent *Daratt*. L'expression d'Atim change-t-elle au cours du film ? À quel moment son comportement devient-il représentatif d'un film de vengeance ? La comparaison de ses différents regards permet de mettre en évidence le moment où il joue un personnage de justicier, ou il se prend pour un acteur de cinéma, et les scènes où son expression semble moins forcée, plus spontanée. Elle permet aussi de repérer les traces de l'enfance présentes chez lui et les signes révélateurs de son passage à l'âge adulte.

Les interprètes sont-ils toujours porteurs d'une certaine gravité ? De quel genre cinématographique relèvent les scènes comiques ? Repérés en classe, les instants burlesques pourront être comparés avec les scènes plus tragiques afin que soit analysés leur place et leur apport quant aux enjeux du film. Pourquoi le cinéaste a-t-il fait le choix d'insérer ces moments plus légers ? Concernent-ils tous les personnages du film ? Qu'est-ce que cela nous dit d'Atim et de Nassara ? Quel rôle joue Aïcha dans ces changements de ton ?

Si loin, si proches

Les personnages sont-ils toujours dans des rapports d'opposition ? En portant leur attention sur la couleur des vêtements, seconde peau des personnages (voir la scène où Nassara renifle les habits d'Atim), les élèves identifieront les signes de démarcation des corps, mais aussi et surtout des rapprochements inattendus : Nassara porte un chèche du même vert que celui porté par le grand-père d'Atim. Parfois le boulanger et son apprenti portent la même couleur en même temps, d'autres fois par alternance, comme si le maître et l'élève échangeaient leurs vêtements. Cette hypothèse est très probable puisque

dès le premier jour, on comprend que les habits de travail du garçon sont fournis par Nassara. Le cinéaste fait donc le choix de créer des correspondances entre des personnages pourtant opposés. Pourquoi ? Ces points de repère dans le récit (les habits permettent d'identifier le passage d'une journée) et de brouillage donnent au temps qui passe une couleur affective et réflexive. Parfois, les vêtements portés se confondent avec le décor, d'autres fois, quand Aïcha apparaît, l'écran se remplit de couleurs. Plus largement, quelles sont les moments où Atim et Nassara semblent se rapprocher ? Les élèves pourront repérer les éléments de mise en scène qui distinguent ou réunissent les personnages et s'interroger sur le choix du cinéaste de mettre parfois ces ennemis sur le même plan.

Symboles

À deux reprises, l'adolescent porte un tee-shirt noir avec l'inscription « *Mad of Afrika* » : lors de la panne de courant et au moment où Nassara se bloque le dos et chute. On peut s'interroger sur les raisons de ce choix du cinéaste de lui faire porter ce vêtement, à ces moments précis. Quelle image de l'Afrique, de son avenir, le garçon peut-il incarner ? Est-il pour autant envisagé comme un symbole par Haroun ?

Les élèves pourront également interroger le caractère symbolique d'autres éléments dans le film comme les néons volés et plus généralement la nuit, qui provoque un effacement des corps et des repères moraux. Il y a aussi le pain, qui fait écho à la chair, à la peau des personnages (souvent recouverte de farine) et qui permet de mettre à distance le geste meurtrier, repris sur un mode inoffensif (la main armée d'un couteau pour couper la pâte en morceaux).



TÉMOIGNAGE

« Pour humilier, il faut être deux »

Au cours de la préparation de *Daratt*, Mahamat-Saleh Haroun découvre un article¹ de l'écrivain Sylvie Germain² consacré à une citation d'Etty Hillesum, « Pour être humilié, il faut être deux ». Cette citation est tirée du journal tenu durant la seconde guerre mondiale par cette jeune intellectuelle juive néerlandaise, morte au camp de concentration d'Auschwitz en 1943. À sa lecture, cette phrase et plus largement le contenu du texte entrent immédiatement pour Haroun en résonance avec le sujet de son film.

« Dans son journal, Etty Hillesum notait, un soir de juin 1942 après une nouvelle journée de privations et d'épreuves devenues le lot quotidien des Juifs à Amsterdam occupée par les nazis : « Pour humilier, il faut être deux. Celui qui humilie et celui qu'on veut humilier, mais surtout : celui qui veut bien se laisser humilier. Si ce dernier fait défaut, si la partie passive est immunisée contre toute forme d'humiliation, les humiliations infligées s'évanouissent en fumée. Ce qui reste, ce sont les mesures vexatoires qui bouleversent la vie quotidienne mais non cette humiliation ou cette oppression qui accable l'âme ». Cette réflexion fait preuve autant de lucidité que de justesse.

Quand quelqu'un s'ingénie à humilier une autre personne, par haine, jalousie, mesquinerie ou vengeance, il blesse fatalement sa victime, mais le poids de la honte retombe en fait sur lui car l'infamie réside dans sa volonté de nuire, dans sa bassesse mentale. On se déshonore soi-même lorsqu'on cherche à avilir les autres.

Quant à la personne visée, elle est certes atteinte dans son amour-propre, mais elle ne doit pas se laisser détruire, ce serait accorder à l'offenseur une importance qu'il n'a pas, un pouvoir illusoire, et donc entrer dans son jeu misérable. Et ce serait aussi se réduire soi-même à une image, à une représentation de soi devant le regard des autres (ici dévalorisée, avilie, mais il en est de même dans le cas contraire, il est également dangereux de s'identifier à une image magnifiée de soi), alors qu'il s'agit toujours et seulement d'établir sa présence au monde. Une présence nue, nue et libre, délestée de tout narcissisme. [...] Il faut toujours faire défaut à ceux qui se dressent contre nous en calomniateurs, en juges implacables, en assassins de l'âme, opposer une fin de non-recevoir à leurs attaques et à leurs défis, en revenant discrètement, résolument à cette immensité cachée au cœur de la grande solitude intérieure. C'est cela tendre l'autre joue : non pas se complaire dans la passivité, mais présenter à l'adversaire son

propre visage en « profil perdu », infiniment détourné pour regarder ailleurs et autrement ».

Le lien entre les choix esthétiques et moraux d'Haroun et la pensée d'Etty Hillesum commentée par Sylvie Germain paraît effectivement évident. La mise en scène de *Daratt* s'emploie sans cesse à déjouer cette relation d'humilié-humiliant qui plane (dans les deux sens) sur Atim et Nassara, se refusant à « entrer dans ce jeu misérable », pour s'intéresser à la manière dont se définit la « présence au monde » de l'adolescent. Le refus du cinéaste de montrer la violence à l'image et sa volonté de maintenir son explosion à distance, hors champ, confirme ce positionnement : pour lui, « la mise en scène est forcément une affaire de morale », « il y a des images [de violence] qui n'existent pas, qui sont impossibles à montrer, parce qu'elles ne laissent aucune place au spectateur », ni à ses acteurs.

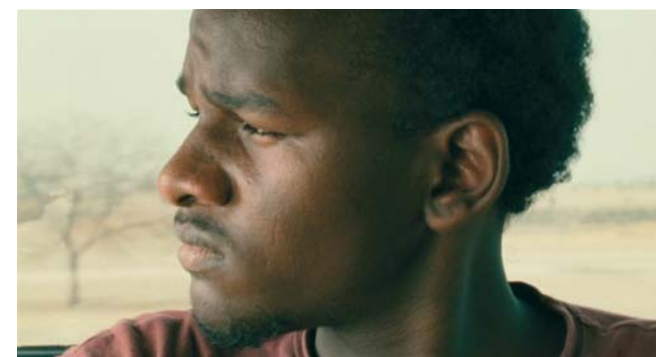
De nombreuses phrases s'accordent de manière troublante avec des situations précises du film. Les élèves seront invités à citer les scènes de *Daratt* pouvant coïncider avec tel ou tel passage du texte. Par exemple, à la lecture de la phrase « si la partie passive est immunisée contre toute forme d'humiliation, les humiliations infligées s'évanouissent en fumée » nous revient en mémoire la scène de massage qui dérape et le regard affolé de Nassara, en position de faiblesse. La violence qui monte chez Atim redescend vite face à l'image peu valorisante que l'autre en victime lui renvoie de lui-même. *Idem* lorsque Nassara se blesse le dos : son apprenti le regarde chuter sans l'aider et semble s'en délecter, puis il finit par sortir de sa passivité lorsque Aicha intervient. « Ce poids de la honte » dont parle Sylvie Germain, qui retombe sur « celui qui s'ingénie à humilier une autre personne par haine, jalousie, mesquinerie ou vengeance » nous évoque aussi bien le personnage de Nassara qui cherche à expier ses fautes que la honte ressentie par l'apprenti lorsqu'on lui jette à la figure le pain qu'il a délibérément raté, par pure vengeance.

Cette « présence nue, nue et libre, délestée de tout narcissisme » de celui qui sort du schéma humilié-humiliant se retrouve dans cette image d'Atim sortant du vestiaire après que sa cible lui a échappé (voir PLAN). Autre correspondance frappante, qui synthétise parfaitement un principe esthétique et moral du film : cette invitation à proposer à l'adversaire un visage en « profil perdu », « infiniment détourné pour

regarder ailleurs et autrement ». Cette pensée imagée (on est déjà dans de la mise en scène) raccorde avec plusieurs plans du film, dont celui d'Atim détournant son regard face au soldat qui le vise, pour regarder la route.

1) Le Journal du Dimanche, 31 juillet 2005.

2) Sylvie Germain est un écrivain français, auteur de plusieurs essais et romans dont *Le Livre des nuits* (1984), *Jours de colère* (1989) et *Magnus* (2005, prix Goncourt des lycéens). Elle signe en 1999 la biographie *Etty Hillesum*.



SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Daratt

Critiques

Philippe Azoury, parue dans *Libération* du 27/12/2006.

Raphaël Bassan, « Non-réconciliés », revue *Europe*, n° 933-934.

Éric Derobert, « La Vengeance aux deux visages », *Positif* n° 551, janvier 2007.

Émile Héhunnuid, *L'Humanité* :

<http://www.humanite.fr/node/40041>

La rédaction, « Le pain de la vengeance », *Cahiers du cinéma*, décembre 2006.

Mahamat-Saleh Haroun

Portrait

Par Vincent Malausa :

<http://www.festival-larochele.org/festival-2011/hommage/mahamat-saleh-haroun>

Entretiens

Entretien réalisé par Jean-Michel Frodon, pour le site [slate.fr](http://www.slate.fr), sur l'avenir du cinéma africain :

<http://www.slateafrique.com/2445/interview-mahamat-saleh-haroun-cinema>

Entretien réalisé par Michèle Levieux pour le journal *L'Humanité* à l'occasion de la sortie en salles d'*Un homme qui crie* :

http://www.humanite.fr/28_09_2010-rencontre-avec-mahamat-saleh-haroun-cineaste-tchadien-454414

Entretien réalisé au Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma) par Anthony Diaio, à l'occasion de la diffusion du téléfilm *Sexe, gombo et beurre salé* : http://www.acontresens.com/retines/15_3.html

Films

Abouna (2002), MK2, 2008.

Un homme qui crie (2010), Pyramide Vidéo, 2011.

Autres

Ouvrages

Elisabeth Lequeret, *Le Cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard*, éd. Cahiers du cinéma/Scérén-CNDR, collection Les petits cahiers, 2003.

Etty Hillesum, *Une vie bouleversée*, journal 1941-1943, éd. Points Seuil, 2009.

William Shakespeare, *Hamlet*.

Films

Le Fils (2001) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, Arte Vidéo, 2003.

Kill Bill vol.1 & 2 (2003 et 2004) de Quentin Tarantino, Miramax, 2006.

La mariée était en noir (1968) de François Truffaut, MGM/PFC, 2008.

Que la bête meure (1969) de Claude Chabrol, Openning, 2010.

Règlement de comptes (The Big Heat), 1953) de Fritz Lang, Columbia Classics, 2006.

S21, la machine de mort Khmer Rouge (2004) de Rithy Panh, Editions Montparnasse, 2004.

True Grit (2010) de Ethan et Joel Coen, Paramount Pictures, 2011.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Ouvrir les yeux

Un adolescent tchadien se voit confier par son grand-père une mission bien pesante : se rendre à N'Djamena pour tuer l'assassin de son père, qu'il n'a jamais connu. Héritier de la violence de son pays meurtri par la guerre civile, l'orphelin voit le monde par le prisme étroit et aveuglant de la vengeance. Comment faire bouger cette idée fixe ? Comment stopper la spirale de la violence ? Tel est le bel enjeu de ce film d'apprentissage artisanal et moral qui suit le cheminement d'un regard et d'une pensée pas aussi arrêtés qu'ils en ont l'air. En plongeant son justicier dans le grand bain de la vie, en le rapprochant de son adversaire boulanger, Haroun le met face à une matière humaine complexe, mouvante et émouvante, qui interroge et remet en cause le sens du geste meurtrier. Sensuelle, épurée, élégante, la mise en scène brouille nos repères en même temps que ceux de son jeune héros pour mieux les redéfinir : de quoi lui faire quitter sa place de spectateur pour le laisser devenir metteur en scène de sa propre vie.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Amélie Dubois est critique de cinéma aux *Inro-kuptibles*, programmatrice au festival EntreVues de Belfort. Elle intervient dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image, en tant que formatrice, rédactrice et animatrice d'atelier d'écriture critique.

