



Le Fils adoptif

Aktan Abdykalykov

LYCÉENS AU CINÉMA

SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - De la peinture au cinéma	4
FILMOGRAPHIE	4
GENÈSE - Naître au bout du bout du monde	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
<i>Guide</i>	7
ANALYSE DU RÉCIT - Ligne et boucle	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION - Une ode à la terre	8
<i>Piste pédagogique 1</i>	9
ACTEUR/PERSONNAGE - Mirlan Abdykalykov, le fils de son père	10
<i>Piste pédagogique 2</i>	11
MISE EN SCÈNE - Traditions et classicisme	11
<i>Définition(s)</i>	11
<i>Piste pédagogique 3</i>	12
ANALYSE DE SÉQUENCE - D'une mise en abyme	14
<i>Atelier 1</i>	15
ANALYSE DE PLANS - La scène du fantôme	16
<i>Atelier 2</i>	16
FILMER... La mort et le deuil	17
<i>Atelier 3</i>	17
POINT TECHNIQUE - Logiques du son	18
<i>Atelier 4</i>	18
L'AFFICHE <i>Atelier 5</i>	19
<i>Ouvertures pédagogiques</i>	19
CRITIQUE - De l'usage d'André Bazin	20
AU PRÉSENT - Le film adolescent	21
EN MARGE - Les dieux et les hommes	22
RÉFÉRENCES	23
VIDÉOGRAPHIE	23



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau est critique de cinéma. Il collabore aux revues *Cahiers du cinéma*, *Trafic* et *Vacarme*.

Rédacteur du dossier : Stéphane Bouquet a été critique de cinéma aux *Cahiers du cinéma*. Il est actuellement scénariste et mène en parallèle un travail de poésie.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : David Kessler - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau - Auteur du dossier : Stéphane Bouquet - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentalistes : Fanny Marc, Romain Derenne, Marie Perrin, David Simon - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2003 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org
L'APCVL remercie Aktan Abdykalykov, Eugénie Zvonkine, Cara M, Christophe Caudéran, Michèle Tatu, Guy Fillion, Noé Productions, Connaissance du cinéma, Studio Canal, Bac Films, MK2, Pathé Distribution, Les Inrockuptibles, le Musée national des Arts asiatiques-Guimet, le Musée de l'Hermitage, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un critique de cinéma un écrivain ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent est particulièrement porté sur la définition des rubriques, avec la volonté de dégager des perspectives et des cadres différents d'analyse : récit, acteur/personnage, séquence mais aussi plans, archétypes de mise en scène (filmer...), point technique, etc. Autant de vitesses et d'angles d'approche du film étudié. Pour autant, cette variété n'a pas prétention à en offrir une lecture exhaustive mais tout au contraire à y proposer une série d'entrées à la fois précises et ouvertes afin que ce livret soit pour le professeur un outil à usage immédiat et multiple.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite et souligne encore cette dimension *pratique*. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué de "Pistes pédagogiques" directement déduites du texte principal. Le second est constitué d'"Ateliers", dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation active des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ➡ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, dans le même souci de clarté et d'efficacité.

SYNOPSIS

Le Fils adoptif

Dans un village des montagnes de Kirghizie, où règnent encore traditions et travaux des champs, Azate atteint l'âge de l'adolescence bouillonnante. Il quitte ses jeux d'enfant et s'initie aux réalités du monde adulte : découverte de l'émoi sexuel et amoureux, apprentissage du travail... Cette initiation serait celle de n'importe qui si, un jour, un camarade jaloux ne lui lançait à la figure la vérité : Azate est un enfant adopté. Ce n'est pas seulement à entrer dans le monde des grands que va, désormais se consacrer le jeune homme. Il lui faut refonder une famille. Sa grand-mère, en mourant et en l'instituant seul héritier, l'aidera à s'intégrer à son tour dans le cycle des générations.



FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

Le Fils adoptif / Beshkempir

France-Kirghizstan, 1998

Réalisation : Aktan Abdykalykov - **Scénario** : Aktan Abdykalykov, Avtandil Adykoulov, Marat Saroulou - **Image** : Khassan Kydryraliev - **Son** : Bakyt Niyazaliev, Gaoukhar Sydykova - **Montage** : Tilek Mabetova - **Conseiller artistique** : Emil Tilekov - **Musique** : Nourlan Nyshanov - **Interprétation** : Mirlan Abdykalykov (Azate), Adir Abilkassimov, Mirlan Tchynkodjoiev, Bakyt Djylkytchiev, Albina Imasheva, Taalai Mederov - **Production** : Noé Productions, Kyrgyzfilm - **Producteur délégué** : Irizbai Alibaev, Cedimir Kolar, Frédérique Dumas-Zajdela - **Durée** : 79 minutes - **Noir et blanc/Couleurs** - **Son** : Mono - **Format** : 35mm, 1/1,85 - **Visa n°** 90 959 - **Sortie française** : 10 février 1999 - **Distribution** : Cara M.

De la peinture au cinéma



Aktan Abdykalykov est né en 1957 dans le village de Kontouou, région de Sakoulou, dans l'actuelle république indépendante du Kirghizistan, qui ne fut longtemps qu'une région sans État, la Kirghizie. Après une enfance passée au plus près de la nature, dans un rythme paresseux et assumé de contemplation tranquille du monde et du temps, il se dirige vers la peinture. Il étudie de 1976 à 1980 à l'Institut d'art du Kirghizistan. C'est cette activité de peintre qui l'amène, par hasard, au cinéma. En 1981, il est engagé comme décorateur pour les studios Kirghiz-Film. Pour celui qui ne connaissait plus ou moins du cinéma que ce que des projectionnistes ambulants proposaient de films indiens droit venus de Bollywood, le travail de décorateur est en même temps une découverte et une révolution. « *Je trouvais que le cinéma était un moyen exceptionnel d'exprimer ce qu'on avait en soi. Par essence, c'est un art de synthèse. J'ai alors décidé que mes tableaux seraient, en quelque sorte, peints à l'écran.* » Sans doute doit-on à cette origine picturale la place prépondérante que prend l'image dans les films du cinéaste. Le cinéma d'Abdykalykov est avant tout un art visuel, des idées de cadre — et ensuite une construction sonore.

Peu marqués par l'histoire du cinéma, les premiers films du Kirghiz retrouvent ce qui faisait l'essentiel de sa jeunesse : la contemplation, le lent regard sur les choses. Il dit même que c'est un trait de civilisation : « *Nous, les Kirghiz, sommes des gens qui prenons le temps. Nous étions des nomades toujours en harmonie avec la nature. Cela nécessitait une relation calme et sereine avec l'environnement.* » Ses premiers films ont donc été des documentaires, surtout consacrés aux animaux. *Un chien courait* (1990) suit en dix-sept minutes la vie de chiens multiples : chiens errants, chiens de cirque, de combats ou de marchés à bestiaux. La fable est évidente. Derrière les chiens, il y a les hommes, leur propre misère et douleur. Mais

attirent surtout l'attention, dans ce court métrage, deux aspects qui traversent toute l'œuvre ultérieure du cinéaste : la longueur des plans, qui durent et parfois durent encore ; et la construction d'un univers qui doit beaucoup au monde de l'enfance.

Son premier long métrage est d'ailleurs un film pour enfants, réalisé pour le compte du Goskino, comité d'État pour le cinéma, sur proposition du grand cinéaste kirghiz de la génération précédente, Tolomouch Okeev (né en 1935). *Où est ta maison escargot ?* (1992) n'est pas un film qui rend Abdykalykov très fier — « *si aujourd'hui on m'avait proposé de faire un tel film, je n'aurais jamais accepté* » —, mais au moins il apprit grâce à lui quelques ficelles indispensables du métier. Le tournage de quelques publicités sociales (*Travaillons ensemble, Nous vivons dans le même pays*) l'a aussi formé au maniement de la caméra.

C'est après l'écroulement de l'Union soviétique que le cinéaste entame ce qui pour l'instant est son œuvre principale : une trilogie sur sa propre enfance et jouée par son propre fils. *La Balançoire* en 1993 (son fils a 9 ans), *Le Fils adoptif* en 1998 (son fils a 17 ans), *Le Singe* en 2001 (son fils a 17 ans). L'effondrement du rouleau compresseur colonialiste de la Russie soviétique a redonné place aux cultures propres de chaque république. Enfin, on peut filmer à nouveau les origines, les racines, les traditions, sans risquer de graves ennuis avec la censure ou avec l'État, comme il était arrivé vingt ans auparavant au cinéaste arméno-géorgien Serguei Paradjanov. Ce retour aux rites séculaires, très présent dans *Le Fils adoptif*, se double chez Aktan Abdykalykov d'un enjeu purement biographique : comme le héros de sa trilogie, il est un enfant adopté. Filmer les racines et la culture d'un pays, c'est filmer aussi ce à quoi l'on appartient, à défaut de connaître ceux de qui l'on descend.

FILMOGRAPHIE

- 1990 *Un chien courait / Bejala Sobaka*
(court métrage documentaire)
- 1992 *Où est ta maison escargot / Gde tvoi dom ulitka ?*
- 1993 *La Balançoire / Selkintchek*
(court métrage)
- 1997 *Assan-oussen* (court métrage)
- 1998 *Le Fils adoptif / Beshkempir*
- 1995-2001 *Arrêt d'autobus / Beket*
(court métrage)
- 2001 *Le Singe / Maimyl*

Naître au bout du bout du monde

Si l'on demandait à Aktan Abdykalykov d'où vient son film, sans doute répondrait-il : de très loin, du passé. Ce n'est pas pour rien que sa trilogie n'est pas situable historiquement : c'est qu'elle ne se revendique d'aucun temps. Ni hier ni aujourd'hui mais le toujours des origines. Bien sûr, c'est de toute façon au présent que se tournent les films, ce qui n'est pas forcément d'une grande facilité dans un pays où les difficultés économiques et sociales sont telles qu'elles ne font certes pas du cinéma une priorité nationale. Le tournage de *Fils adoptif* a ainsi duré un an, problèmes de financement obligent. Le film n'aurait pas été possible sans la bonne volonté des techniciens et le soutien des acteurs-villageois, tous non professionnels.

Il est important de souligner combien le cinéma a toujours été un parent pauvre au Kirghizstan, géographiquement une des Républiques d'Asie centrale les plus isolées. Moins enclavé, le Kazakhstan, par exemple a pu mener une politique cinématographique plus active. C'est en 1941 seulement qu'est créée la première unité de production et il faut attendre le début des années soixante pour voir surgir la première génération de cinéastes kirghiz, formée à Moscou et de retour au pays, dont les noms sont d'ailleurs restés largement inconnus en Occident : Tolomouch Okeev, Bolot Chamchiev, Melis Ouboukeev. Cette génération, marquée par le néo-réalisme, a produit des films sur l'identité vacillante et la perte des repères d'un pays soumis à la puissante acculturation tsariste puis soviétique. Il est intéressant de noter combien les films de la « trilogie de la souffrance », comme la nomme son créateur, s'inscrivent en faux contre ce courant néo-réaliste et soucieux de l'Histoire. Dans *Le Fils adoptif*, par exemple, d'où la modernité est exclue, rien n'a changé et rien en vérité ne menace de changer.

Après la perestroïka et l'indépendance, aucune structure étatique n'est venue remplacer les anciennes structures socialistes. Le cinéma n'est plus aidé que ponctuellement. Abdykalykov le disait lui-même, au moment de la sortie française de *Fils adoptif* : « Depuis sept ans que nous sommes indépendants, c'est la première fois qu'un grand film kirghiz voit le jour avec l'argent de l'État. » Le film a aussi été aidé par le fonds économique du CNC français et produit par une société française, Noé productions. Il est évident que cette pauvreté du cinéma kirghiz détermine des choix esthétiques relativement contraignants mais ces choix ne sont pas forcément un handicap à la création, surtout pour qui prône un cinéma du secret intime. La grande légèreté technique des films, induite par le peu de moyens, permet à Abdykalykov de ne pas choisir, de ne pas trop anticiper, de laisser de l'espace à l'inspiration du moment, aux propositions des acteurs, à la spontanéité et à l'évène-

ment. Le scénario de *La Balançoire* a entièrement changé au cours du tournage, celui de *Fils adoptif* en partie.

Si le cinéaste dessine beaucoup ses plans sur papier, ce n'est donc pas dans la logique ultra-protectrice du storyboard, qui fait tout pour se préserver ainsi des aléas du plateau. Ce sont ces aléas qui terrifiaient par exemple Alfred Hitchcock, monstre de contrôle, dont le cinéma est avant tout une aventure de l'Esprit. Abdykalykov utilise plutôt le dessin parce qu'en même temps que cinéaste, il ne cesse jamais non plus d'être un peintre, de penser le monde comme une suite d'images, une logique de cadre. Le storyboard ici est plutôt affaire de pratique (visuelle) que de théorie. Il suffit d'ailleurs de regarder les dessins du cinéaste pour s'apercevoir qu'ils sont infiniment plus travaillés que des storyboards traditionnels. Le storyboard, d'ordinaire un pur dessin de situation, devient ici une œuvre en soi, avec jeux d'ombres et de lumières, attention portée aux détails (traits du visage, cheveux). Il échappe ainsi à sa pure fonction préparatoire.



Motifs préparatoires de la séquence 4 ("Le briquetier se plaint"), ces quatre dessins, extraits d'une planche de storyboard signée Abdykalykov lui-même, manifestent toute l'attention que le cinéaste porte à l'organisation spatiale des plans. On y constate notamment la position structurante du regard du jeune héros, comme souvent dans le film. ➔



Découpage séquentiel

Générique.

1) 35s. L'adoption. Sur un tapis où elles viennent lentement s'asseoir, cinq vieilles femmes effectuent des gestes rituels. Elles dotent de vertus protectrices les draps et le berceau qui doivent envelopper l'enfant.

2) 4mn36s. La coiffure. Assis sur un siège de bois, dans la cour d'une ferme d'un village perdu, Azate regarde la caméra puis le ciel. Sa mère arrive, une tondeuse à la main, pour lui couper les cheveux. Son père taille les arbres, sa grand-mère pétrit la bouse de vache.

3) 7mn13s. Jeux d'enfants. Un groupe d'enfants joue avec la boue l'étalant sur les visages, cheveux et bras. Azate, qui les rejoint, est brutalement jeté dans la boue.

Les enfants réveillent un nid de guêpes, qu'ils doivent ensuite fuir en écrasant le travail patient d'un briquetier et en se jetant dans une mare. Sortis de l'eau, ils se déshabillent mais arrive une jeune fille, Ainoura, ce qui les contraint à replonger.

4) 14mn16s. Le briquetier se plaint. Azate se douche à nouveau. Dans le miroir, il voit surgir le briquetier qui se plaint à son père, lequel vient durement le frapper.

5) 15mn37s. L'entremetteur I. Un jeune homme vient trouver Azate pour lui demander d'aller chercher une jeune fille. Il s'exécute. Jeune homme et jeune fille partent ensemble sur le vélo (lui sur la selle, elle sur le porte-bagages), sous le dais des arbres, le tamis de soleil et le regard d'Azate.

6) 17mn51s. Les voyeurs. Les enfants glissent derrière un mur. De l'autre côté d'une porte de bois, une femme obèse. Les garçons se disputent pour obtenir le droit de voir. Éjecté, le plus jeune grimpe sur un toit pour dévaliser le nid d'une poule. Le chien de garde se libère et donne la chasse aux garçons.

7) 21mn39s. Jeux d'ados. Les mêmes dessinent une femme de sable sur le sol : ses seins, son sexe. Ensuite, chacun mime un coït. Le plus faraud sort son sexe quand un troupeau affolé de vaches les oblige à fuir.

8) 25mn28s. La demande. Azate demande à sa grand-mère l'autorisation d'aller au cinéma. Elle renvoie le garçon vers son père. La réponse de celui-ci est négative. Azate regarde les autres partir au cinéma quand arrive sa grand-mère, qui lui offre l'argent nécessaire.

9) 28mn39s. Le cinéma. Tout le village est réuni au cinéma en plein air. Azate, en retard, fend la foule. Il retrouve ses copains, hésite entre regarder le film et dévisager Ainoura. Après l'entracte, Azate vient se placer près de son amie.

10) 31mn40s. Rêves. Branches fleuries du printemps. Ainoura marche et contourne un arbre. Elle sourit à la caméra (en couleurs). Allongé (en noir et blanc), Azate est presque nu dans son lit. Sa masturbation est interrompue par la course d'un oiseau qui se jette sur la vitre. Azate l'attrape et lui déplie les ailes avant de sortir et de lui rendre sa liberté.

11) 34mn29s. L'entremetteur II. Le projectionniste démonte le porte-bagages de son vélo avant d'aller retrouver Azate. Même jeu que dans "L'entremetteur I" mais cette fois, la jeune fille est obligée de grimper sur la barre avant et de se tenir près du garçon.

12) 36mn39s. La révélation. Nouveaux jeux d'enfants. Ainoura joue avec un anneau, qu'elle laisse finalement entre les paumes d'Azate. Ils s'éloignent ensemble. Rires et murmures. Jaloux, son ami Adyr se jette sur Azate, qu'il déculotte par surprise. Ils se battent. Vaincu, Adyr crie à Azate qu'il est un enfant trouvé.

13) 40mn20s. Le désarroi. Couché, Azate ne dort pas. Il demande à sa grand-mère, qui file à ses côtés, s'il est vraiment un enfant trouvé. La

grand-mère dément puis l'admet à demi-mots. Azate pleure en silence.

14) 42mn41s. Les conseils. Pendant que la grand-mère et la mère d'Azate vannent les céréales, l'une conseille à l'autre plus de tendresse envers son fils.

15) 44mn46s. La vengeance. Rencontre, au sommet d'un pont, entre Adyr et sa bande, et le solitaire Azate. La bataille rangée se poursuit au fil de la rivière.

16) 46mn58s. Cinq femmes. Cinq femmes agenoillées roulent avec les bras un long tube de tissu (sans doute compressent-elles de la laine pour en faire du feutre). Dispute entre les mères d'Azate et d'Adyr, qui prennent chacune fait et cause pour leur fils. Traitée de femme stérile, la mère d'Azate s'en va pendant que les autres appellent à la réconciliation.

17) 48mn29s. L'envie. Azate marche longtemps sur une route solitaire avant de voir passer, avec envie, un groupe de cyclistes, garçons en selle, filles sur la barre avant — dont Ainoura.

18) 49mn31s. Contre-vengeance. Des adolescents en coursent d'autres. La poursuite se termine dans la cour d'une maison dont sort la mère d'Adyr, furieuse qu'on vienne jusque chez elle battre son fils.

19) 50mn27s. La mère se plaint. Le père démonte une fenêtre pour y monter une moustiquaire. Réquisitionné pour aider, Azate se voit reprocher son absence et son manque de participation aux travaux de la maisonnée. Débarque, en furie, la mère d'Adyr. Le père se fâche, frappe son fils que sa mère défend. Azate s'enfuit.

20) 54mn26s. La pêche. Azate et Adyr pêchent en marchant dans la rivière. Récupérés, les poissons sont vidés et salés. On vient chercher Azate.

21) 58mn35s. Le deuil. Dans les herbes hautes

d'un champ, il apprend que sa grand-mère est mourante.

On amène un cheval auquel on attache les pattes pendant que commence le chant de deuil des femmes. Dehors, les enfants se courbent et pleurent. Le père vient voir son fils et lui explique que, s'il fut dur avec lui, c'était dans l'espoir de bien l'élever. Réconciliation avec Adyr et les autres. Azate pleure.

Autour du cercueil, Azate devient l'héritier officiel de sa grand-mère. Le cortège funèbre s'éloigne.

22) 1h08mn25s. Jeux de miroir. Un arbre, son feuillage, le vent, reflétés dans un miroir. Ainoura joue avec une amie et un miroir. Azate, qui passait par là, reçoit la lumière dans l'œil.

23) 1h10mn01s. La cour des grands. Azate demande au projectionniste s'il peut emprunter son vélo et démonter le porte-bagages. Cette fois, c'est Azate qui vient chercher une jeune fille.

24) 1h14mn. Jeux de mains. Des mains (en couleurs) tracent des figures géométriques avec un élastique.

1h15mn03s. Fin.

Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo du Fils adoptif. La vitesse de défilement d'une cassette étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 19 minutes). Le découpage séquentiel est identique au chapitrage du DVD (référence en page 23).

Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils précieux dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences — définies comme unités narratives — permet un regard synthétique sur une structure perçue d'abord intuitivement. Éléments récurrents (terre, arbres, oiseaux, mains) et motifs répétés (scènes d'exclusion, approches du corps féminin, utilisation de la bicyclette) apparaissent ainsi nettement. Ils montrent, comme les effets de boucle, que l'enjeu du récit, où la notion de modèle est prépondérante, est l'intégration plus que l'émancipation. Parallèlement, la description des écarts et des variantes souligne l'évolution d'Azate en aidant à appréhender le film dans sa dimension initiatique. À cet égard, *Le Fils adoptif* met en valeur une étape décisive, qu'une étude comparée de la longueur des séquences peut mettre particulièrement en relief : la mort de la grand-mère.

ANALYSE DU RÉCIT

Ligne et boucle



D'une certaine façon, *Le Fils adoptif* est un récit d'initiation classique. Il commence par la présentation d'Azate, presque nu sur un tabouret et encore aux mains de sa mère qui lui coupe longuement les cheveux. Il finit par un jeu de mains et d'élastiques entre Azate et Ainoura, son premier flirt. Des mains pendantes du début à la dextérité de la fin, il y a évidemment un trajet : l'acquisition d'une autonomie et d'un savoir-faire.

Cette fable linéaire rencontre sur son chemin tous les ingrédients classiques du passage à l'âge adulte. Par exemple, découverte de la sexualité selon une logique rigoureuse d'approche du corps. D'abord, les jeunes garçons cachent leur nudité lorsqu'une jeune fille approche. Ensuite, le plus faraud d'entre eux sort son sexe pour mimer la copulation sur une femme de sable. Plus tard, Azate nu sur son lit laisse lentement descendre la main le long de son torse et de son ventre. Enfin, il démonte le porte-bagages d'un vélo pour pouvoir tenir le corps d'Ainoura plus près du sien. La main est bien un enjeu symbolique, un des moyens par lesquels se marquent les étapes de l'apprentissage. Plus la main ose, plus l'enfant est adulte.

Sexe, mais aussi amour, travail et mort : tels sont les quatre domaines auxquels le héros doit s'initier. On pourrait multiplier les progressions symboliques, dont le film n'est pas avare. Par exemple, quant aux oiseaux et à l'amour : oiseau seul sur une branche ; oiseaux qui se rejoignent enfin sur une branche lorsqu'un couple se forme ; oiseau qui se cogne à une fenêtre lorsque Azate pense à Ainoura ; oiseau qui passe à travers une fenêtre fermée à laquelle manque une vitre, un autre oiseau étant posé dehors. La métaphore est transparente.

À cette structure linéaire classique, le récit en ajoute une autre, circulaire et étonnante. En général, un film d'initiation ouvre sur une ligne de fuite. C'est le jeune John Mohune certifiant à plusieurs reprises dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* (Fritz Lang, 1956), une dernière fois notamment à l'adulte qui meurt, que « l'exercice a été profitable, monsieur ». C'est Antoine Doinel qui, à la fin des *400 coups* (François Truffaut, 1959), court jusqu'à la mer et

la liberté. Dans *Le Fils adoptif*, au contraire, pas de fuite mais un bouclage du récit sur lui-même. Du prologue sur fond de tapis à l'épilogue sur fond d'un autre tapis, le film a progressé mais pour revenir au même endroit. Il faut préciser que le projet du jeune Azate n'est pas de se libérer (de la famille, de l'enfance...), mais de s'intégrer. Adopté, comme il découvre sur le tard, il comprend pourquoi il ne se sent pas appartenir à cette société-là. Il voit ses amis partir sans lui au cinéma et ce n'est qu'ensuite qu'il les rejoint, devant se frayer un chemin dans la foule déjà réunie, arrivant une fois encore trop tard : après, comme toujours l'enfant adopté. Tout son projet est donc un projet d'appartenance, non de désaffiliation. Il ne s'agit pas de transgresser mais de se conformer.

Il y a ainsi plusieurs effets de répétition qui montrent qu'Azate fait ou veut faire comme les autres. Il imite notamment le projectionniste amateur : même jeu de regards sur les filles, même technique de drague. C'est dire qu'il suit les images que les autres donnent à voir. Un personnage est essentiel dans ce cycle d'intégration. Plusieurs fois, la grand-mère ouvre la porte de la société à son petit-fils. C'est elle qui recommande à la mère d'Azate de mieux traiter son enfant. C'est elle qui donne à Azate l'argent pour aller au cinéma (pour le laisser aller se mêler à la foule des autres). C'est elle enfin et surtout qui l'institue son héritier, qui lui offre donc temps, racines et filiation. Redonnant généreusement son histoire à Azate, sa grand-mère ouvre l'ère des réconciliations : puisqu'il y a du temps derrière, il peut y avoir du temps devant. La réconciliation englobe successivement trois espaces, de plus en plus larges : la famille (le père), les amis (le copain jaloux), le village entier (Azate déclare la rémission générale des dettes et délits). Ensuite, il ne reste plus qu'à former un couple pour être adulte, et se retrouver devant un tapis comme au début : recommencer, enfin recommencer. Le jeu de mains qui clôt le film renvoie certes au fait que le jeune homme a grandi mais aussi à la phrase prononcée en ouverture : « *Ce ne sont pas mes mains mais celles de notre ancêtre.* » Structure circulaire, reproduction du même au fil du temps.



TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

Une ode à la terre

LA DÉESSE TERRE

Cachés derrière une porte à claire-voie, Azate et ses congénères regardent quelque chose qui les fascine. C'est une femme assise, énorme, obèse. Il y a tout à parier qu'elle veille pour Abdykalykov comme une figuration de la puissance féminine de la terre, semblable aux fameuses (et, semble-t-il, mal nommées) "Vénus" préhistoriques. Un réseau symbolique se déploie à cet endroit du film, qui ne laisse aucun doute sur l'importance, pour le cinéaste, de l'identification entre la femme et les forces terrestres. Évidemment, les sangsues qui collent à la peau de la masse charnue et immobile ne peuvent que renforcer l'impression qu'il y a égalité symbolique entre le corps et le sol, un sol spongieux, boueux, mixte d'eau et de terre. Mais aussi, il faut prendre garde à l'activité du seul des enfants qui ne peut pas voir la femme obèse parce qu'il n'y a plus de place pour lui. En compensation, il décide de voler des œufs, c'est-à-dire de s'approprier par le geste la puissance fécondante dont il est privé par le regard (on en a déjà souligné l'importance dans la stratégie d'intégration sociale d'Azate). Bien sûr, les œufs cassent parce que l'anecdote le réclame et parce qu'un jeune garçon ne peut pas tenir lieu de principe de procréation mais Abdykalykov a bel et bien affirmé que l'enjeu du voyeurisme était dans la captation à son profit de la puissance féminine (sexuelle, procréatrice).

C'est chargés de cette nouvelle puissance que, dès la séquence suivante, les jeunes gens construisent une femme de sable pour s'essayer aux gestes du coït. Se poursuit ici le déploiement symbolique. Non seulement, la femme naît littéralement de la terre mais son sexe est soumis à une libation d'eau qui renforce l'origine terraquée de son apparition. Enfin, les vaches qui, affolées, traversent le champ, laissent pourtant intacte la femme de sable, la contournent et ne la piétinent pas, comme une divinité sur laquelle il faudrait ne pas marcher. La capacité de création quasi divine dont sont dotées les femmes est, à l'évidence, un des *leitmotifs* du film. On rappelle que

c'est la grand-mère qui ouvre la voie de l'origine à son petit-fils. La femme est donc la garante de tous les cycles terrestres : procréation, affiliation, régénération.

ENTRE TERRE ET CIEL, L'ARBRE

Il est certain que par cette emphase mise sur la terre-mère, Abdykalykov fait allégeance aux mythologies du domaine turcomongol, auquel appartient le Kirghizstan. C'est d'autant plus certain que le film s'attarde volontiers sur des gestes rituels (parfois incompréhensibles pour nous et non explicités) et qu'il utilise un autre motif important de la mythologie locale : l'arbre, qui pour les Kirghiz est à la fois arbre de vie (c'est en effet le printemps perpétuel dans le film) et axe cosmique, instrument de communication entre les différents niveaux de l'univers, par exemple entre la terre-mère et le dieu-ciel. Abdykalykov joue d'ailleurs constamment de ce contraste entre le haut et le bas, et fait bien de l'arbre le lieu d'un passage, d'une circulation des signes. L'arbre survient toujours, dans *Le Fils adoptif*, à des instants où un devenir est en jeu : naissance de l'amour entre jeunes gens, naissance à la mort de la grand-mère. L'arbre est là, qui veille et accompagne le passage.

La tendance d'Abdykalykov est donc de filmer vers le bas. Pointer sa caméra vers le sol est sans doute son mouvement fétiche parce cela lui permet de déséquilibrer la représentation au profit de la terre. Dans le partage du plan entre le ciel et le sol, ce dernier a très largement l'avantage et ce, dès l'ouverture du film. Un tapis ouvre le récit, objet terrestre s'il en est, filmé en plongée profonde. Cinq grands-mères pénètrent dans l'image par le bord supérieur du cadre. Il n'y a donc là que du sol. Le cinéaste recommence souvent ce genre de plans sans ciel et sans perspective, où les personnages se détachent sur des aplats de terre. Il y a une façon volontaire, et signifiante, de poser la terre comme horizon privilégié qui ne peut être qu'un parti pris. L'arbre, dans ce cadre, est une puissance verticale bienvenue : il est véritablement une puissance de renversement.

Par l'arbre, un autre infini est envisageable : infini du ciel et infini de l'affect. L'arbre trace un chemin vers. Reste que la terre finit toujours par l'emporter à un moment ou à un autre. Un chiasme formel montre bien comment la terre est puissance d'attraction : après la mort de la grand-mère, on monte lentement depuis le visage d'Azate jusqu'au faite des arbres, à l'agitation des feuilles. Puis, passé un fondu au blanc, nouveau plan de feuillages et descente à nouveau, retour au visage d'Azate. L'âme de la grand-mère rendue au vent, il ne faut pas s'attarder au ciel mais revenir sur la terre. De même, après qu'Ainoura apparait debout et en marche autour d'un arbre vibrant de fleurs, on retrouve Azate couché par terre et un oiseau ne pouvant pas voler. Toujours, le bas, le sol, l'anti-ciel ont le dessus.

L'ORIGINE

Une fois reconnu le recours à la matière mythologique, il reste à en comprendre la ou les raisons. Le mythe, par principe, tente de définir ou d'expliquer une origine (du monde, d'un animal, d'une plante). Or, *Le Fils adoptif*, on l'a dit, est avant tout le récit d'une origine inconnue et à reconquérir. Il se déroule dans un monde en noir et blanc et privé de couleurs, non pas selon une logique temporelle (le passé contre le présent) mais selon une logique eschatologique. D'un côté, il y a le monde " désoriginé ", l'expulsion hors du monde coloré. De l'autre, il y a le monde des origines, qui est couleur et fête. Quelques anamnèses de couleurs au sein du monde sans origine sont autant d'indices qu'il y a un monde au-delà, vers lequel il faut aller. Notons qu'au début et à la fin du film, le passage d'un monde à l'autre est figuré par le même fondu au blanc, dont la puissance expressive est nettement plus forte qu'un fondu au noir, devenu depuis longtemps un signe banal de ponctuation filmique. Le blanc, par sa capacité d'éblouissement et d'illumination, donne au passage (départ et retour) le sentiment qu'il est une épreuve de la lumière et donc plus ou moins de la connaissance (perdue et retrouvée).

C'est bien là l'enjeu de la puissance mythique du film. Pour atteindre la révélation du secret intime, la raison, la logique ne sont pas des armes. Il faut accepter de s'en remettre au geste d'amour qui unit le principe créateur (la mère, la femme) à ce qu'elle a ou va créer (l'enfant, l'amant).



PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Un point de départ possible est un bref rappel des quatre éléments fondamentaux et de leur définition. Terre, eau, air et feu sont chez Aristote les principes constitutifs de tous les corps. *Le Fils adoptif* ne dit pas autre chose mais impose leur ordre traditionnel comme une hiérarchie qu'il est facile aux élèves de retrouver en recensant leurs diverses occurrences. Omniprésence d'une terre qui envahit le cadre (cadrages plongeants) et renvoie aux mythes de création du monde. Complémentarité d'une eau qui la rend modelable. Rareté d'un air privé d'un ciel qui n'est perçu qu'à travers le lien au tellurique et l'aspiration à l'envol : poussière, paille et arbres sous le vent, oiseaux posés sur des branches. Seul manque ici le feu, qui reste à conquérir et n'est suggéré que par le reflet du soleil dans un miroir orienté par Ainoura vers Azate. En joignant à l'analyse de cette promesse le visionnage de la séquence 7, on peut conclure au lien éternel des éléments et de la femme.



ACTEUR/PERSONNAGE

Mirlan Abdykalykov, le fils de son père

Mirlan Abdykalykov, qui joue le rôle central d'Azate, n'est pas un acteur professionnel. Il est seulement le fils d'Aktan. Que Mirlan ne soit pas un acteur — et même pas un acteur-né — se devine assez facilement à son jeu, qui est moins un jeu de l'expressivité qu'un jeu de la présence, moins une affaire de visage et de gestes, de significations à faire percevoir qu'une affaire de masse corporelle, d'existence pure et simple.

Aktan ne demande pas à son fils de jouer mais d'être là. L'idée, bien sûr, le film étant le second volet d'une trilogie filmée à de longs intervalles, est que quelque chose va jouer dans le corps de l'acteur, en dépit ou en deçà de lui-même, et qui est le temps. Bien plus que dans le cas du vieillissement virtuose d'Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud chez Truffaut, le bloc relativement inexpressif qu'est l'acteur Mirlan Abdykalykov laisse apparaître à plein, dans sa double logique de changement et de conservation, le passage du temps. Ce choix de traiter le corps de l'acteur principal comme un bloc peu modifié par les affects intimes est d'autant plus signifiant dans la trilogie que, autour du personnage, tout change sans cesse. Comme le remarque Natalia Sirivlia, critique russe, « *le héros est sans aucun doute toujours le même (seul son âge varie), pourtant la réalité autour de lui est organisée à chaque fois de manière radicalement différente. Et ce non seulement dans la narration, le style, la langue mais également dans des éléments aussi apparemment objectifs que les détails des relations familiales, du milieu, du lieu de l'action* ». (*Iskusstvo Kino*, mai 2002, traduit du russe par Eugénie Zvonkine ; ce bel article est consultable intégralement en russe sur kinoart.ru/2002/5/9.html ; de larges extraits sont disponibles en français sur le DVD).

Si le temps est mythique dans *La Balançoire* et *Le Fils adoptif*, il devient linéaire dans *Le Singe*, marquant une entrée dans l'Histoire. Selon Sirivlia, la volonté de maintenir homogène, malgré le temps qui passe, l'acteur des trois films est une façon de témoigner de

combien « *tout ce qui semble objectif, externe, tout ce qui se rapporte à la sphère du "non-moi" porte la trace du processus géologique gigantesque de l'établissement du "moi", de la construction d'un univers personnel unique* ». *La Balançoire* serait dans ce cadre la naissance du moi psychique ; *Le Fils adoptif* celle du moi social ; quant au *Singe*, il témoigne du fait que toute vie adulte (sociale, historique) est un danger pour l'intégrité du "moi". Cette analyse rend compte avec une grande justesse de l'idée de l'acteur à l'œuvre dans ce film : un bloc à la fois durable et peu expressif, parce qu'il n'est pas censé rendre compte du caractère labile des sentiments mais de la permanence de l'existence.

Il faut aussi s'arrêter un instant sur le fait que Mirlan est le fils de son père. Abdykalykov n'est certes pas le premier cinéaste à faire jouer son fils dans un de ses films. Récemment, et rien qu'en France, on peut citer les exemples de Maurice Pialat (*Le Garçu*, 1995), de Gérard Blain (*Ainsi soit-il*, 2000), de Yann Dedet (*Le Pays du chien qui chante*, 2002). Mais le point central est sans doute que le fils joue ici le propre rôle du père puisque le cinéaste n'a pas caché l'inspiration autobiographique du scénario. Il n'y a probablement pas d'enjeu psychologique à cette identification avec le fils puisque *Le Fils adoptif* est tout sauf un traité de psychologie (de là vient aussi qu'il importe peu que l'acteur sache donner à voir, ou pas, des sens subtils, cachés). Il faut bien plutôt y lire une prise de position métaphysique. *Le Fils* ne joue pas le rôle annonciateur traditionnel dans les sociétés à temps linéaire du type « *Tandis qu'il était encore loin, son père l'aperçut...* ». Au contraire, le fils peut venir naturellement s'inscrire à la place du père, il n'est qu'une des étapes du cycle des générations. Ce qui arrive à l'un arrive aussi à l'autre, et à l'infini. C'est, d'une certaine façon, le même corps continué. ☞

PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Du *Fils adoptif* au genre littéraire du roman de formation, un parallèle paraît spontanément se tracer. Deux exemples archétypaux, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe et *David Copperfield* de Dickens, peuvent être étudiés. La trilogie d'Abdykalykov évoque aussi le principe du cycle romanesque qui décrit, d'un tome à l'autre, l'évolution du monde autour d'un personnage (ou d'un groupe) qui mûrit. Proust et *À la recherche du temps perdu* paraissent bien sûr inévitables mais des auteurs très différents exploitent le même procédé, d'Alexandre Dumas dans le cycle des *Trois Mousquetaires* à J.K. Rowling avec la saga *Harry Potter*, où le héros, censé grandir avec le lecteur, lui tend un miroir. L'interrogation ainsi induite sur la frontière réalité/fiction se trouve encore enrichie au cinéma. Un film comme *La Vie ne me fait pas peur* (1999) de Noémie Lvovsky, dont le tournage avec les mêmes actrices s'est étalé sur plusieurs années, s'inscrit dans cette problématique. Qui, de l'acteur, du personnage ou de lui-même, le spectateur vient-il alors voir vieillir ?

MISE EN SCÈNE

Traditions et classicisme



Classique à bien des égards, la mise en scène du *Fils adoptif* en élabore le sens à partir d'un nombre restreint de choix précis : longueur des plans, importance des plongées ainsi que des obstacles disposés dans le champ, enfin et surtout privilège donné au motif du regard.

UNE LECTURE CLASSIQUE

En première approche, *Le Fils adoptif* peut être qualifié de film classique. Non pas qu'il y ait à proprement parler effacement de la mise en scène, transparence absolue de celle-ci au profit de l'intrigue mais tous les choix filmiques (position de la caméra, angle de la prise de vue...) se tiennent au service du récit, des personnages et de la narration. La mise en scène ne cherche jamais à bâtir un discours propre, autonome, qui avancerait parallèlement au récit et parfois sans se soucier de lui. Elle tend toujours à condenser, à souligner ou à renforcer le sens de ce qui est vu/dit.

À la disposition du message, la mise en scène peut donc s'analyser selon les codes "classiques" de la grammaire cinématographique (alors que dans un film de, mettons, Wong Kar-wai, il n'y a aucun sens à comptabiliser laborieusement les mouvements de caméra puisque ceux-ci ne relèvent pas exclusivement d'une logique du sens). S'il est vrai, par exemple, que les plans du *Fils adoptif* sont relativement longs, plus longs en tout cas que la moyenne (et donc relativement moins nombreux), ce n'est pas parce que le sujet du film,

DÉFINITION(S)

"Mise en scène" est une notion ambivalente, dont l'emploi entrelace d'ordinaire trois significations au moins. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps dans un espace donné (au théâtre la scène, au cinéma le champ). Par une nuance subtile mais décisive, la seconde est un transfert de cette origine vers le cinéma seul : la mise en scène serait le langage, l'écriture propre au cinéma — la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, moins vers l'art du cinéma cette fois que vers ses artistes : mise en scène y désigne les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne — une affirmation de singularité, un effet de signature en somme. Dans la rubrique ci-dessus, "mise en scène" est entendue selon ses premier et deuxième sens : non seulement la distribution des corps dans l'espace, mais surtout l'exercice d'un *regard* qui est celui du personnage et plus encore du film lui-même, dans la perspective d'une sorte de "cinéma pur".

au-delà de ce qu'il raconte, pourrait devenir l'expérience brute du temps, l'épreuve du vide. C'est que la durée des plans participe ici du récit rituel. Les rites et les traditions ont besoin de temps pour se déployer parce qu'ils sont en eux-mêmes (tous les anthropologues l'affirment) l'indice de la continuité des temps, le lien entre les générations, entre les morts et les vivants. Sans durée, ils perdent leur sens. Les faire durer, c'est donc s'accrocher à leur sens même.

Il est clair, d'ailleurs, que les plans du *Fils adoptif* sont plus souvent pleins que vides. Non que chaque plan ait sa place dans la marche du récit mais tous les plans ont une utilité descriptive, participent à l'élaboration d'un monde (celui d'un village kirghiz). De ce point de vue, la lenteur relative du film ne doit pas cacher sa véritable efficacité narrative, toute classique quant à elle (et sans doute est-ce pourquoi le film est si court). Il n'y a pas de plans contemplatifs, c'est-à-dire insoucieux du sens qu'ils ont : ils sont par contre soucieux du regard qu'ils portent.

RÉCURRENCE DES FORMES

Qu'il y ait une farouche volonté signifiante dans *Le Fils adoptif* se laisse lire, aussi, dans la récurrence systématique de quelques stratégies discursives.

1. *La plongée*. On a dit déjà combien la plongée marquait la construction directionnelle du plan. Il est sans doute important d'ajouter que les nombreuses plongées que compte le film ne sont presque jamais motivées par le regard d'un personnage. Elles n'indiquent pas des différences (physiques, psychologiques) entre les personnages mais disent le point de vue (métaphysique) du film lui-même : tendu vers le bas, le pays natal, la terre originare.

2. *Les obstacles*. Beaucoup des plans sont bâtis de manière à ne pas être entièrement donnés au regard. Des herbes s'intercalent entre la caméra et les personnages, parfois des portes, des fenêtres, des murs. On peut bien sûr avoir une lecture psychologique de ces procédés de rétrécissement du cadre. Le jeune héros est prisonnier,

engoncé dans sa condition, non pas parce qu'il voudrait fuir l'ici de son village, on l'a dit, mais parce qu'il est empêché de rejoindre les autres, d'être dans le grand espace avec eux. Ce statut carcéral est encore renforcé par une opposition très nette entre les plans du bonheur (de l'amour, de l'être-avec) et ceux consacrés à la solitude du héros. Autant les uns sont des plans centripètes, fragmentés, repliés sur des bouts d'espace, autant les autres sont des plans ouverts, qui inscrivent en eux des possibles lignes de fuite. Aux plans très bouchés du jeune Azate, assis par terre, interdit de cinéma et donc de collectif, succède sans doute le plan le plus large de tout le film. D'autant plus large que ce plan-là joue, comme aucun autre, de la profondeur du ciel en découpant le gris-noir des nuages sur le blanc du soleil couchant en une nuit nettement américaine.

Le social est donc marqué du côté de l'ouverture. L'amour, qui est inscription dans le cycle des générations, est lui aussi, assez logiquement, du côté de la figuration ouverte. Métaphoriquement, l'identité amour = oiseau évoque les idées de liberté, de bond, de se-poser-où-l'on-veut (remarquons que les oiseaux ne sont jamais filmés en plein vol mais dans leur rapport à la branche, au sol). Visuellement aussi, l'amour est un chemin, une marche, une ligne de fuite. Trois fois, la formation d'un couple sur une bicyclette donne lieu à une perspective classique, un plan de sentier s'éloignant sous le dais des arbres. Couples et bicyclettes vont au reste de pair dans ce monde, comme en témoigne un plan où défile, sous les yeux attristés d'Azate, une théorie d'amoureux montés sur des vélos. Aïnoura elle-même apparaît d'abord comme une jeune fille qui marche. Enfin, pour former les couples, il semble qu'il y ait besoin d'un émissaire, d'un messenger chargé de faire le chemin en courant entre jeune homme et jeune femme. L'amour est donc bien mouvement mais jamais Abdykalykov n'accompagne ces trajets avec sa caméra. Bien plutôt, l'amour est passage dans le plan puis sortie du champ, en tout cas éloignement de la caméra. Il est l'extraction, la libération même, l'adieu au cadre.



PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Plusieurs plans du *Fils adoptif* présentent un cadre à l'intérieur du cadre. Relever et décrire les occurrences de ces emboitements ne présente pas de difficulté. Cependant, interstices, vitres, fenêtres, portes et miroirs peuvent donner lieu à des analyses distinctes mais complémentaires. Possibilité n° 1 : s'appuyer sur la notion de " montage dans le plan ". La démultiplication de l'espace affirme le lien du personnage principal avec le monde qui l'entoure. L'emboîtement dit ainsi, par la mise en scène du regard dans le plan, l'aspiration d'Azate à l'intégration. Possibilité n° 2 : analyser la dimension spéculaire d'un film dont le héros, représentant du réalisateur, cherche toujours à recadrer le réel et à renvoyer le spectateur à sa situation de voyeur. L'ébauche de mise en abyme dans la séquence 9 ainsi que le choix d'un projectionniste comme initiateur confirment l'hypothèse : c'est bien ici le cinéma qui se définit lui-même.

3. *Le regard*. Que *Le Fils adoptif* soit majoritairement fait de plans larges et très peu de gros plans, cela se comprend doublement. D'abord, ne pas oublier que le film est un récit du collectif. Il ne s'agit pas de suivre l'évolution d'un affect mais l'aventure d'un village. Plans longs et larges semblent être une association possible (et même vaguement convenue) pour un tel récit d'ensemble, on peut évidemment faire le récit d'un groupe en gros plans, mais il faut alors les faire se succéder à grande vitesse, comme le faisait Eisenstein). D'autre part, *Le Fils adoptif* étant aussi l'histoire d'une exclusion, l'opposition (récurrente) plan large/plan sur le regard d'Azate est un moyen de faire sentir l'écart spatial qui existe entre le héros et le monde. C'est à franchir cette coupure, cette fracture qu'il devra se consacrer. On comprend dans ces conditions que le mouvement de l'amour soit une façon de franchir la coupure. Deux fois, Ainoura fixe l'objectif en un regard-caméra souriant, deux fois elle tire l'espace du spectateur (Azate/nous) dans le sien.

Mais il existe d'autres stratégies, comme d'accroître les puissances du regard. Voyeurisme, cinéma, miroirs qui permettent d'étendre le champ accessible à la vue : autant de moyens d'augmenter le savoir qu'on peut posséder sur les autres. Et, plus encore, le regard est ce qui fait lien, ce qui suture les deux espaces contigus. Au cinéma en plein air, l'essentiel est moins le jeu de regards entre les soupirants (le projectionniste et son amie, Azate et Ainoura) que le long plan où on voit tout le monde regarder dans la même direction, vers l'image colorée de danse et de chant — colorée c'est-à-dire portant en elle le monde des origines. Le miroir, de même, marque explicitement le lien retrouvé ou trouvé. C'est en déviant la lumière, grâce au miroir, sur le visage d'Azate, en l'éblouissant donc, qu'Ainoura lui signifie son accord ultime.

On retrouve ici la même logique qu'avec les fondus au blanc : l'éblouissement, la perte du regard marquent l'accès à la connaissance, au monde commun. Il n'est pas indifférent qu'un peintre-cinéaste tel qu'Abdykalykov fasse du regard un accès privilégié à la connaissance, un mode de résolution des conflits. Il y a là au contraire, comme un sens donné à l'art. La mise en scène (le regard) n'est ni un simple délassément narratif ni une expérience purement esthétique : elle est à proprement parler un acte de connaissance, une construction du sens. Le dernier plan, une suite de géométries abstraites là où il y a eu successions de géométries concrètes (espaces clos, mi-clos, ouverts) dit bien que, par l'art, on peut passer à un niveau abstrait de la perception.



D'une mise en abyme

À l'ouverture du récit d'Azate, Abdykalykov se livre à une double exposition : de la situation familiale de ses personnages mais aussi de son propre style. En quinze plans, il condense de manière remarquable la plupart des enjeux narratifs et formels du *Fils adoptif*.



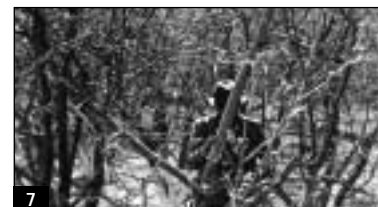
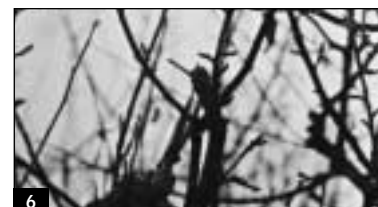
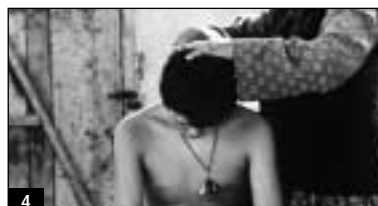
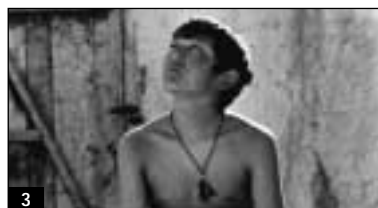
UNE EXPOSITION

Cette séquence — séquence 2 du *découpage*, durée : 2 minutes 36 secondes — débute à 4 minutes 36 secondes. Elle ouvre le récit proprement dit, et se situe immédiatement après l'ouverture en couleurs (un rite d'adoption) et un long fondu au blanc. De manière habile et enchevêtrée elle présente l'entourage familial d'Azate : respectivement, ses mère, père et grand-mère. Chacun y apparaît dans son activité quotidienne : Azate ne fait rien (ce qui lui sera reproché plus tard), les autres travaillent, chacun à sa tâche selon la répartition sexuelle des rôles.

Formellement aussi, la séquence est un savant tissage. D'une part, elle associe à peu près toutes les valeurs de plan (du gros plan au plan d'ensemble) et tous les mouvements de caméra (plan fixe, panoramique qui lie 7 et 8, travelling). D'autre part, elle joue de plusieurs procédés de montage. Aucun champ/contrechamp — il y en a peu dans le film — puisque les personnages sont seuls ou ne se parlent pas mais des procédés de concentration (passage de 3 à 4, de 14 à 15), d'ouverture (passage de 5 à 6, de 12 à 13) ou d'attraction (passage de 4 à 5).

LES PARENTS

Surgissant lentement du blanc (1), expulsé de l'autre monde, celui des couleurs, assis demi-nu sur un tabouret, Azate a le regard droit sur nous. Sans doute le film fait-il ici allusion aux présentations anthropométriques et sèches de la police. La



tondeuse qui surgit en 4 renforce l'impression carcérale. De même, la première apparition du père est figurée par un ciseau coupant une branche (6) aux bourgeons déjà naissants. Ajoutez à cela le regard en biais et vers le haut du garçon dans 3, comme vers une fenêtre inaccessible, pendant qu'hulule une chouette et le tableau de la situation est dressé. D'un côté, le désir de liberté, d'évasion (d'ores et déjà associé aux motifs de l'oiseau et de l'arbre) et de l'autre, les instruments (tranchants) de la coercition. Une lecture psychanalytique est sans doute, et au premier abord, inévitable ici, même si la suite du film l'atténue au profit d'une lecture plus symbolique. N'empêche, il est difficile de ne pas être sensible au potentiel de castration enfermé dans ces images. Couper les cheveux, couper une branche avant qu'elle ne fleurisse, c'est aller contre l'instant de devenir un sexe.

La grand-mère est introduite différemment dans la fiction, conformément à son rôle ultérieur. Plutôt qu'une activité tranchante, elle se livre à une tâche à la fois plus régressive (pétrir de la bouse de vache) et plus constructive (la bouse sert ensuite à la fabrication). Contrairement aux parents d'Azate, son activité est donc connotée positivement. Elle ne détruit pas, elle produit. Elle est d'ailleurs traitée tout à fait autrement du point de vue de la mise en scène. Là où la mère n'a pas son plan à elle mais est toujours en compagnie de son fils, et où le père n'a qu'un seul plan (7 et 8 appartenant au même plan), la grand-mère bénéficie d'une série de plans (10 à 13) de valeur et de longueur différents.

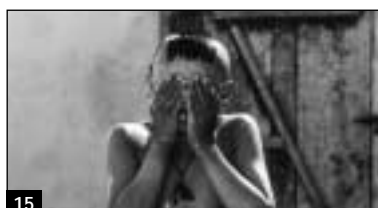
Quatre plans contre un, dès le départ, on peut en induire que son rôle sera essentiel. D'autre part, si dans les trois cas les personnages sont pris dans des activités manuelles (tondre, cisailer, pétrir/aplatir — ce qui du reste anticipe sur l'insistance mise à filmer les activités traditionnelles dans

Le Fils adoptif —, la main de la grand-mère est la seule à être saisie, en gros plan, hors de toute activité. Or cette main disponible a une importance cruciale dans le récit de libération à venir : elle apporte l'argent, lâche la quenouille, témoignant par là de la véracité de l'information quant à l'état d'orphelin. Elle est un instrument en elle-même, un outil. Bien sûr, il faut faire attention : l'exercice de l'analyse de séquence pousse volontiers à la sur-interprétation. Mais, dans le cas de cinéastes storyboarders, cette sur-interprétation se légitime au moins de ce que l'écriture filmique est bien hantée par le souci de construction plan à plan des séquences.

LES GESTES DE LA LIBERTÉ

Les derniers plans de la séquence annoncent quant à eux les prodromes de la libération. La mère rince les cheveux du jeune homme, lequel se frotte les yeux sous cette eau lustrale. Ce geste de se nettoyer les yeux n'est pas sans évoquer l'importance que prendra bientôt le regard dans le film. Azate doit se servir de ses nouveaux yeux pour voir et pour atteindre. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'étrange raccord dans l'axe de **14** à **15**. Au moment où le garçon met en place pour lui-même le complexe main-œil (en se frottant les yeux), la caméra qui se tenait à distance respectueuse s'approche brusquement. C'est que ce complexe main-œil est bien ce qui permet de s'approcher du (et de s'appropriier le) monde.

En cette proposition, encore une fois, on reconnaît bien le discours d'un peintre et sans doute y a-t-il une malicieuse évocation picturale dans le fait de montrer la grand-mère étaler de la bouse sur un mur, comme de la pâte sur une toile. Au demeurant, **10** commence par un lent travelling latéral le long du mur savamment et régulièrement tapissé de bouses aplaties avant d'arriver sur la grand-mère au travail, devant sa pâte naturelle. La grand-



mère est donc sans hésitation du côté de l'œuvre, comme le sera son petit-fils. Bouse et eau, c'est aussi une première inscription de la grand-mère du côté de la mythologie : si la grand-mère met en forme, en ordre, les bouses comme un tableau, c'est que sa tâche première est d'assurer l'ordre du monde, de garantir les successions là où les parents qui n'ont pas pu/su avoir d'enfant ne peuvent que couper le fil. On voit par là que la première séquence instaure le mode de lecture du film : les choses ne sont pas seulement ce qu'elles sont mais prises dans un réseau de signification symbolique.

Le tout dernier plan de la séquence (qui est aussi le premier de la séquence suivante, tant Abdykalykov a l'art de l'enchevêtrement, des géométries compliquées) indique non seulement que du temps a passé, l'air de rien, puisque les branches sont en fleurs quand elles n'étaient que boutons dix plans auparavant mais surtout que la crise est résolue. Le père ne voulait pas empêcher les branches de pousser mais faire au contraire qu'elles poussent mieux (d'où sa violence). Il s'en expliquera à la fin du film, mais maintenant : les arbres fleurissent, la réconciliation est arrivée.

On aura compris que l'intérêt de cette séquence d'ouverture tient avant tout à sa capacité à être aussi un résumé du film à venir. En quinze plans se présente ce que celui-ci n'a plus qu'à déplier. Tour de force sans doute, mais qu'il ne faut pas exagérer : c'est le propre de beaucoup des récits traditionnels d'être constitué de micro-structures qui ne sont que la réduction de la grande structure générale.

ATELIER 1

L'analyse de séquence repose sur plusieurs exercices préliminaires : situer l'extrait dans le schéma narratif d'ensemble, préciser ses enjeux en rappelant ce que l'on sait des personnages, résumer le passage en une phrase, trouver enfin un titre. D'autres informations se tirent d'un nouveau visionnage : nombre de plans, durée de l'extrait, présence éventuelle de musique et de dialogues. Reste à repérer les choix saillants de mise en scène afin d'interroger ce qu'ils disent de l'action en cours. Dans cette séquence d'exposition, le montage alterné est producteur de sens : il propose des analogies et annonce les rapports des trois adultes à l'enfant. L'étape finale, qui décrit les photogrammes de la Fiche Élève (actions et mouvements internes, cadrages, angles, mouvements d'appareil), confirme cette observation. À la fixité austère des plans castrateurs perpétuant des traditions dénuées de sentimentalisme s'opposent deux travellings. L'un humanise le père, l'autre consacre le travail de l'aieule. ☞

La scène du fantasma

ATELIER 2

La couleur est une voie d'accès essentielle à l'analyse du film. Premier temps : repérage des plans qui instaurent une rupture dans le récit en noir et blanc. Émergent alors les séquences inaugurale et finale (où les fondus au blanc fonctionnent comme transition) et des plans isolés, insérés dans la narration (talisman triangulaire, oiseaux, monnaie, film indien, arbres en fleurs, objets de l'aieule), dont on peut rechercher les caractéristiques communes. Second temps : interprétation, à partir de l'observation des quatre plans proposés. La couleur renvoie aux aspirations fantasmagiques d'Azate : sexualité, identité, intégration au groupe, cinéphilie. Prolongement possible à partir d'autres visionnages : Abdykalykov déjoue certaines conventions du cinéma (assimilation du noir et blanc au flash-back) pour en retrouver d'autres. Ainsi, la couleur comme horizon utopique évoque aussi bien *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming que, plus près de nous, les poissons bleus et rouges de *Rusty James* (1983) de Francis Ford Coppola.



Issus du tout début de la séquence 10 du découpage ("Rêves", 31mn40s), ces quatre plans témoignent d'un procédé récurrent du *Fils adoptif* : un décrochement dans la trame narrative. Arrivent alors une perte du réel et un accès dans le monde du fantasma, du rêve, du bonheur.

1 : debout près de la jeune fille, Azate touche presque concrètement, et des yeux, le bonheur, ce que le film figure aussitôt. **2** : une branche en fleurs, qui pourrait être un raccord de regard (ce que voient les jeunes gens) mais qui est en fait un raccord de fantasma, une métaphore visuelle qui vaut pour le désir. Cette accession à l'espace de la plénitude est donc rendue lisible à un double niveau. Niveau du signifiant d'abord : sourire de la jeune fille, promenade sereine, arbres en fleurs. Niveau formel ensuite : **3** : est en couleurs, indiquant une rupture diégétique évidente, un enchantement. Le silence de **1**, d'ailleurs irréaliste, puisque le public assiste à la projection d'un film, est remplacé par le thème du *Fils adoptif*, rarement utilisé et leitmotiv au sens propre, puisque toujours associé à l'apparition érotisée de la jeune fille. Il est ici transparent que la couleur est du côté de l'union, du don, de la génération (les arbres en fleurs). Elle est l'horizon utopique du film, ce qui explique aussi qu'à sa suite celui-ci ne tarde pas à retomber. Dans le noir et blanc d'une part, dans le silence de l'autre, dans l'horizontalité enfin, puisque **4** substitue aux lignes verticales de **3** un lit, un corps couché, la ligne du plafond. La fenêtre (fermée) elle-même ne donne sur aucun paysage, que sur une espèce de blanc laiteux. Ces quatre plans construisent donc une sorte d'arc narratif isolé.

Que cette intrusion du fantasma fasse rupture, c'est bien ce qui est figuré aussi par le travail du rythme et du mouvement. À **1** et **4**, très longs et

centrés sur des corps immobiles, s'oppose **3**, long aussi mais captant un corps en mouvement marchant vers l'avant-plan. La durée des plans change donc de sens : si elle est attente en **1** et **4**, elle devient promesse en **3**. Promesse renforcée par le sourire-caméra d'Ainoura et sa marche vers l'objectif, sa façon de se recoiffer comme pour se préparer à être vue de près. Tous ces gestes, bien sûr imaginés par Azate, ont pour effet de faire communiquer l'espace du film et l'espace du spectateur. C'est bien là le projet érotique du fantasma : faire se toucher les choses. Ce sentiment de contiguïté est d'autant plus fort que le film s'est employé auparavant à multiplier les ruptures. Outre celles déjà mentionnées, on remarque que **2** est très court quand **1** fut long, et jour quand il fut nuit. Mais surtout **2**, qui est un insert, rompt toute continuité spatio-temporelle. Au sens propre, c'est un plan-embrayeur, dont l'unique fonction diégétique est de signifier la cassure.

On peut imaginer qu'un cinéaste plus audacieux encore qu'Abdykalykov se serait contenté d'un montage de type **1/3/4**, sans la préparation de **2**. Mais sans doute alors aurait-il fallu que **3** soit plus long, pour laisser respirer le fantasma. Or **3** est pris entre des bornes bien précises. Il ne peut guère commencer plus tôt car alors, soit Ainoura serait hors-champ (illogique dans l'espace du fantasma), soit le plan aurait nécessité un léger mouvement de caméra (peu conforme à l'idée que la jeune fille vient littéralement à nous). Il ne peut pas non plus finir beaucoup plus tard car Ainoura aurait approché trop près, rompant le sentiment que le fantasma est seulement un fantasma et donc inaccessible. Sans doute est-ce donc cette longueur quasi-imposée de **3** qui a conduit à l'introduction disruptive de **2**.

FILMER...

La mort et le deuil

Du corps aux rites. Logiquement, la mort est l'un des objets les plus filmés de toute l'histoire du cinéma. Mais si l'on met à part les morts violentes, dont la signification repose en général sur la violence montrée (crime, guerre, accident), qu'y a-t-il à filmer ? Pas grand-chose sinon le passage à l'immobilité, d'autant moins facile à saisir que la pente naturelle de tout spectateur est d'aller voir où ça respire encore, où la vie se trahit encore.

C'est pourquoi la figuration de la mort se détourne souvent vers une figuration des rites qui entourent le corps mort. Le mourir n'est pour ainsi dire jamais filmé du point de vue du sujet qui disparaît. Il n'y a guère qu'Alexandre Sokourov qui ait affronté avec persévérance la figuration du mourir. Non seulement il a filmé de très près l'agonie (*Mère et Fils*, 1997) mais il a accompagné, en longs plans séquences, un corps dans son cercueil (*Sauve et protège*, 1989). Ailleurs, on voit surtout les gestes du deuil, les cérémonies de l'adieu, le côté pratique des choses. *Le Fils adoptif* ne fait pas exception à cette règle.

Un enjeu réaliste. Il y a là un enjeu réaliste évident. De même que celle de l'acte sexuel, la représentation de la mort est un moyen d'affirmer un parti pris réaliste. Comme on a été de plus en plus loin dans la description des gestes sexuels, jusqu'à figurer la pénétration elle-même, la mise en scène de la mort a donné lieu à des images toujours plus audacieuses, jusqu'à montrer la merde qui s'écoule de sphincters désormais inefficaces. Sans aller jusqu'à cette implication corporelle, beaucoup ont filmé ce qu'il y a de plus extrêmement matériel dans les pratiques funéraires : la femme qu'on enferme dans sa boîte dans *La Gueule ouverte* (1974) de Maurice Pialat, les vis qui ferment le cercueil et le chalumeau qui le soude dans *La Chambre du fils* (2001) de Nanni Moretti. Ce goût pour la matérialité de la mort donne lieu, le plus souvent, à une multiplication d'inserts, qui sont, dans toute la gamme des plans, ceux de l'expressivité de la matière, du discours des choses comme matière.

Une mort sociale. Abdykalykov a opté pour une stratégie différente. Plutôt que filmer les gestes funéraires comme l'aventure d'un corps, il les montre comme un événement social. Il ne décrit pas comment un corps devient simple matière (optique individualiste occidentale). Il montre comment une société est déséquilibrée par la mort (les enfants pleureurs autour de la tente) et par quels gestes elle se rééquilibre, de quelle façon elle prend acte de l'absence et l'annule (plan où Azate annule les dettes envers la morte). Aucun plan ne prend en charge le destin singulier du corps de la grand-mère. On ne voit ni son cadavre ni même sa mise en terre mais plutôt le cortège de la société. Le plan large, voire très large, l'emporte d'ailleurs dans cette séquence. Sans doute est-ce logique, au sein d'un film qui a choisi de filmer le temps des rites mais on peut aussi dresser un parallèle avec le film de Jacques Nolot, *L'Arrière-pays* (1998). L'enterrement de la mère y donne lieu à un très long cortège funèbre, peut-être encore plus étonnant dans le cinéma français contemporain où cette pratique a pour ainsi dire disparu. Constatons que, dans les deux cas, il s'agit d'enfants à l'origine ignorée (au moins en partie) et problématique. Intégrer la société au rituel mortuaire est donc une façon de s'intégrer à elle, par la mort. Il ne faut pas seulement enterrer sa mère (sa grand-mère), il faut être tenu pour légitime dans cet acte. ☞



De haut en bas : *Le Fils adoptif*, *Mère et Fils* d'Alexandre Sokourov, *La Chambre du fils* de Nanni Moretti.

ATELIER 3

Séquence la plus longue du film, la mort de la grand-mère occupe une place charnière dans le récit. Les élèves peuvent relever ce qui, dans l'attitude du héros (et celle du groupe à son égard), marque ici sa profonde transformation : accession à la parole (il n'a pas parlé jusqu'ici... sauf à l'aieule), manifestation d'émotions (larmes), contact avec le père (qui se justifie devant lui), fusion-réconciliation avec la communauté (en présence des deux symboles nationaux kirghiz : la yourte et le chyrlak – la tente et le chapeau). La ponctuation de la séquence par un fondu au blanc, écho du rituel d'adoption initial, dit aussi l'enjeu exceptionnel de ce moment, à la fois passage à l'âge adulte et réussite du projet de conformité. Dernière étape : les éléments non représentés (décès, corps de la défunte, mise en terre) ainsi que le symbolisme des séquences suivantes renforcent cette interprétation. Le hors-champ de la mort rend visible la vraie naissance d'Azate.

Logiques du son

Il existe plusieurs méthodes d'enregistrement du son au cinéma. À un bout, le son entièrement direct, quand tout est enregistré à la prise de vue. À l'autre, le son entièrement postsynchronisé, où dialogues et bruits sont incorporés à l'image en studio. Entre les deux extrêmes, on peut recourir à des solutions mixtes. Ainsi, celle souvent pratiquée qui consiste à enregistrer les dialogues en son direct et d'ajouter ensuite, au mixage, des sons d'ambiance qui viennent soit de vastes sonothèques, soit du plateau lui-même. Dans ce dernier cas, on parle de "sons seuls". Ce sont des sons enregistrés directement dans les décors du film pour conserver la qualité et l'épaisseur sonore de l'endroit. Il peut même arriver que les acteurs jouent la prise sans les dialogues afin de mieux capter le bruit d'un pas, le froissement d'un tissu, etc.

Il est important de comprendre qu'aucune méthode n'est plus réaliste qu'une autre. Bien sûr, des cinéastes tels qu'Éric Rohmer ou Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en tiennent pour une ontologie du son direct. La chose ne doit pas être séparée de son bruit, le corps de sa voix, le réel ne doit pas être fracturé. Mais d'un autre côté, les cinéastes néo-réalistes italiens, Roberto Rossellini en tête, n'ont jamais pratiqué que la postsynchronisation intégrale. Vu leur maigre équipement et les conditions liées au décor réel où ils avaient décidé de tourner, il leur aurait été impossible de toute façon de filmer en son direct. Or l'impression de réalité n'est pas moindre chez eux. C'est même ce qui marqua les premiers spectateurs : l'impression de voir des films plus réalistes que les autres. Le réalisme sonore comme le réalisme visuel est avant tout une question de convention. Le choix d'une technique de captation sonore plutôt qu'une autre est donc motivé par un triple impératif :

- impératif technique : le son direct n'est pas toujours et partout possible ;
- impératif esthétique : on peut avoir besoin de sons extra-diégétiques, par exemple la musique, ou vouloir construire son film sonoremment, comme il arrive souvent dans les films contemporains qui sont, progrès technique aidant, des masses sonores de plus en plus complexes ;
- impératif philosophique : toute une veine du cinéma, en particulier français, se refusant à manipuler le réel, se refuse du coup à transformer les sons.

L'intérêt du *Fils adoptif* est de témoigner qu'il ne suffit pas de ne rien manipuler pour atteindre à la plus grande impression de réalité. Abdykalykov reconnaît

volontiers que le son n'est pas sa préoccupation première. Ce qui s'entend facilement : son film frappe par le silence relatif de la bande-son. Les dialogues furent enregistrés en son direct et mêlés en studio à la musique et aux bruits. Mais les sons d'ambiance sont réduits à leur plus strict nécessaire. On entend en général le bruit, d'ailleurs souvent faible, de l'action (marcher, flâner, pêcher). Rares sont les sons additionnels qui viendraient donner une présence sonore et vivante au hors-champ. Car c'est une des caractéristiques du son de devoir faire vivre le hors-champ, d'être dans le plan la présence du monde environnant. La faiblesse des sons d'ambiance tend à faire du monde du *Fils adoptif* un monde muet et presque absent. On se gardera d'en tirer de hâtives conclusions esthétiques parce qu'il n'est pas sûr que cette économie sonore soit entièrement volontaire. En revanche, cette bande-son démontre *a contrario* que le réalisme sonore contemporain réclame un certain niveau de bruit, et qu'en deçà, l'impression de déréalisation cinématographique est accentuée.



ATELIER 4

Introduction aux problématiques du son au cinéma. Dans le cadre d'une rencontre avec un ingénieur du son, la classe visionne une séquence (comme celle du "fantasme", cf. p. 16) sans sa bande sonore. Puis, à partir de l'audition séparée des éléments susceptibles de la constituer (sons ambiants, thème musical à la flûte, bruitages importés), est invitée à proposer plusieurs montages correspondant aux images. En dernier lieu, on compare les choix du réalisateur, en les justifiant, aux propositions des élèves.

Lycéens au cinéma permet la découverte de films de tous horizons en version originale. Un coup de projecteur est ainsi donné à un pays mal connu : la Kirghizie, l'une des cinq anciennes républiques soviétiques d'Asie centrale, devenue le Kirghizstan en 1991. S'il est difficile, hors festivals, de l'approcher à travers sa cinématographie (par ailleurs limitée), le film du Russe Andreï Konchalovsky, *Le Premier Maître* (1965), adapté de l'écrivain kirghiz Aïtmatov, peut constituer un apport précieux.

ATELIER 5

L'affiche, comme la bande-annonce, illustre le statut et les conditions d'exploitation d'un film. Sa fonction publicitaire est déterminante puisqu'elle est d'abord chargée de séduire un public. Outre le titre et des extraits du générique, plusieurs éléments de l'intrigue y sont dévoilés à travers la présence fragmentaire de personnages, d'objets ou de décors, qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis. De la reproduction de photogrammes à l'utilisation, comme ici, de photographies de plateau en passant par tous les supports picturaux imaginables (dessins, esquisses, collages...), toutes les combinaisons sont possibles. Couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage sont eux aussi au service d'une stratégie que la description aidera à décoder.



Analysée après la projection, l'affiche française du *Fils adoptif*, réalisée par Soazig Petit, frappe par son ambition. Elle ne se contente pas d'effets d'exotisme faciles (caractères cyrilliques en filigrane, coiffure étrange exhibée) mais valorise les partis pris esthétiques que les élèves ont perçus. L'opposition de la couleur et du noir et blanc est flagrante. Elle dit à la fois les procédés d'inclusion d'image dans l'image et l'insertion de plans colorés dans le noir et blanc. Le regard de l'enfant, présenté ainsi comme chromogène, est doté d'un vrai pouvoir. Il permet à l'oiseau de corriger l'austérité des autres éléments, aisément repérables : solitude du personnage accentuée par le titre, semi-nudité, pauvreté du décor, porte fermée, fausses rayures, etc. ☞

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



● **Initiations parallèles.** Initiateur privilégié, le projectionniste est maître de machines sœurs : vélo et projecteur. Il transmet au héros les clefs des univers fantasmatiques que celui-ci veut découvrir : les femmes et le cinéma.



● **Esprit de géométrie.** Du talisman aux tas de briques en passant par le cadre du vélo, les figures tracées à l'élastique et les motifs du dernier tapis, le triangle, emblème d'Azate, joue dans *Le Fils adoptif* un rôle important. Est-ce le triangle parental qu'il figure ?



● **Esprit de géométrie (2).** À côté du triangle abondent cercles et disques, dont on peut relever les apparitions. Et mettre ainsi en rapport lune, roues de bicyclette, bobines de films, pièces ou jeu de l'anneau avec la dimension circulaire du film.



● **Cinq femmes.** Trois occurrences d'un plan quasi-identique : cinq femmes alignées sont cadrées frontalement. Si leur présence est liée au titre (*Beshkempir* = cinq vieilles femmes = enfant adopté), on peut repérer à quelles grandes étapes correspondent les moments du film où on les aperçoit.



● **Tapis.** Associés aux rituels, les tapis kirghiz sont plus qu'un simple élément de décor. Composés à partir de découpes de feutre colorées, ils sont aussi emblématiques de la structure du film et des principes de montage d'Abdykalykov. De plus, le film lie explicitement le fils au fil.



● **Tapis (2).** Tissu et texte étant issus d'une racine commune, des écrivains ont logiquement soutenu qu'un tapis pouvait être lu. Après Charles Péguy et ses *Tapisseries* ou *L'Image dans le tapis* d'Henry James, une étonnante nouvelle contemporaine de Jean-Claude Dunyach, *Déchiffrer la trame (Le Futur a déjà commencé)*, Libro n° 364) situe parfaitement les enjeux de cette thématique. ☞

Au début de sa critique élogieuse du *Fils adoptif*, Serge Kaganski invoque le nom et les théories d'André Bazin. Extrait puis lecture.

L'enfance de l'art

Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 10 février 1999

Régulièrement débarque sur nos écrans un film ou un cinéaste qui réinstaurer un rapport virginal entre le spectateur et le cinéma, qui réinvente la sensation de "première fois", qui renouvelle une conception ontologique, bazino-rossellinienne pour aller vite, où le septième art, vieille carne fourbue ou mode d'expression en perpétuelle mutation, redevient cette chose très simple : une formidable machine à enregistrer le monde et à le redonner au spectateur. Généralement, ces films et ces cinéastes viennent de contrées lointaines, tant sur le plan géographique que politique et culturel. Ainsi, loin de notre ethnocentrisme franco-américain où les cinéastes semblent déjà tout connaître du cinéma et des images avant de tourner leur premier mètre de pellicule, il y eut l'Iran puis aujourd'hui le Kazakhstan (Omirbaev), la Chine populaire (Jia Zhang Ke) et cette semaine, le Kirghiz Aktan Abdykalykov et son superbe *Fils adoptif*. Autre chronique d'enfance et récit initiatique, *Le Fils adoptif* (à la teneur très autobiographique selon le cinéaste) montre les journées d'un jeune garçon adopté à sa naissance dans un village paysan d'Asie centrale. On voit aussi les grands-mères qui psalmodient les rituelles prières païennes quand un petit vient au monde, qui malaxent des galettes de fumier, les enfants qui découvrent le monde, se livrent à toute une série de jeux et de farces, assistent à quelques séances de cinéma ambulancier en plein air et s'éveillent à la sexualité.

De l'usage d'André Bazin

Le Fils adoptif reçut un accueil critique chaleureux lors de sa sortie française. Il faut dire que le film bénéficia de la forte vague d'intérêt pour le cinéma asiatique qui avait saisi alors critiques et cinéphiles. Surtout centrée sur le cinéma de Chine et du Japon, l'"asiemanie" avait fini par bénéficier aussi aux cinémas de "l'autre Asie" : républiques d'Asie centrale, Thaïlande, Philippines, Sri Lanka.

Par ailleurs, le film d'Aktan Abdykalykov, comme en témoigne la critique de Serge Kaganski, entre facilement dans certains codes de lecture qui ont facilité sa réception. L'estampille "ontologie bazino-rossellinienne" est souvent utilisée en France et dans la critique intellectuelle pour définir des films qui échappent aux codes du récit hollywoodien ou européen et qui, par ce seul fait, semblent porter en eux un degré supérieur de réalité. S'il est sans doute utile d'identifier ainsi les films afin de les rendre plus aisément appréhendables, on peut regretter que l'apport d'André Bazin — co-fondateur des *Cahiers du cinéma* et critique à tous égards essentiel — soit réduit à cette formule : « machine à enregistrer le monde ». Comme le dit bien Kaganski, Bazin développa avant tout une ontologie, c'est-à-dire une théorie de l'être. Pour lui, le grand cinéma est le cinéma qui ne décide pas de l'être, qui ne l'identifie à rien et surtout pas à un sens. L'être est là, simplement et sans discours : d'où le goût marqué de Bazin pour la profondeur de champ, qui laisse voir la profondeur et l'ambiguïté de l'être sans l'inclure dans une chaîne syntagmatique (pour ouvrir une rapide piste, les théories de Bazin appartiennent à ce que le philosophe Jacques Rancière nomme le régime esthétique de l'art, où celui-ci s'affronte au monde devenu muet).

Tout ce que nous avons dit du *Fils adoptif*, de son recours au symbolisme et au signifiant, montre que le film ne relève pas d'une stricte ontologie bazinienne. Loin de se contenter « d'enregistrer le monde » muet, Aktan Abdykalykov l'inscrit dans une construction mythologique qui lui donne un sens plein et fort.



AU PRÉSENT

Le film adolescent

Film d'initiation, *Le Fils adoptif* est à la fois proche et distinct d'un genre aujourd'hui en vogue, le film adolescent, où l'adolescence devient davantage qu'un moment ou une phase : une stase ou un tout.

Le Fils adoptif s'inscrit dans un genre abondamment illustré dans l'histoire du cinéma qu'on pourrait appeler le *Bildungsfilm* ou "film de formation". Un enfant découvre le monde, en général dur et cruel, et devient un adulte. Curieusement, le film d'Abdykalykov débarque sur les écrans à contre-temps. Car depuis quelques années, les *Bildungsfilm* ont laissé la place à ce qu'on pourrait appeler plutôt des "films adolescents", qui viennent pour la plupart des États-Unis mais s'acclimatent sans difficulté à nos contrées.

Qu'est-ce qu'un film adolescent ? Un film qui lit l'adolescence comme une stase, un arrêt dans le développement, une possibilité d'identification durable. Si les films américains ont toujours été friands du genre *college*, ce qui les caractérisait auparavant était la confrontation avec la loi adulte. Le *college* (chez nous le lycée) était le lieu du formatage, refusé ou accepté, combattu ou défendu (d'où l'opposition systématique entre sérieux binoclard et beau gosse vaguement vandale). Il s'agissait de montrer la grande machine à reproduction. Aujourd'hui, ce n'est plus un monde qui se reproduit, c'est l'adolescence éternelle, désirable et consommatrice qui se représente comme monde, seul monde souhaitable.

Légion sont les représentants de cette tendance depuis *Scream* (1996) de Wes Craven jusqu'à *Virgin Suicides* (2000) de Sofia Coppola ou *Spiderman* (2002) de Sam Raimi, *Bully* (2002) de Larry Clark ou

Elephant (2003) de Gus Van Sant, récente Palme d'Or. Dans tous ces films, il n'y a semble-t-il pas d'issue : soit rester adolescent, soit mourir. Car c'est par le rapport à la mort que ceux-ci se ressemblent d'abord. Alors qu'en général, dans tout roman de formation, la mort est la chose sérieuse, celle qui fait entrer dans le temps et donc aussi dans l'Histoire (de ce point de vue-là, *Le Fils adoptif* est tout à fait conforme), elle n'a pas d'importance dans les films adolescents. Elle fait partie du jeu. Il ne s'agit pas d'être contre la mort ni d'en avoir peur, mais de fuir les responsabilités de la société adulte, celle qui ne meurt pas (encore) mais qui (déjà) ne joue plus. Les adolescentes de *Virgin Suicides* organisent leur suicide comme un vaste jeu de drague, ceux de *Bully* tuent l'un des leurs et le disent à tout le monde comme si ce n'était pas interdit, ceux de *Scream* (où il n'y a pas un adulte) orchestrent de savants assassinats. De toute façon, il n'y a pas le choix : si on ne veut pas grandir, la mort est la dernière solution. *Spiderman* est de ce point de vue un film ambivalent : c'est bien la mort de l'oncle qui entraîne le passage à l'étape ultérieure mais cette étape est celle d'un jeu encore plus grand, d'un monde devenu jeu où les femmes et l'amour (autre grande étape de la vie adulte) ne sont pas admis.

Sans doute le cinéma n'est-il pas l'inventeur de ce genre "adolescent" : comme d'autres, il en est le réceptacle. D'une certaine manière, la télévision elle-même déborde de ce spectacle où le monde n'est plus que ce "vaste jeu entre nous et sans conséquence". *Loft story*, par exemple, représente une version télévisuelle et réaliste du film adolescent. Des gens sont entre eux, baignant dans le même univers, absolument protégés du réel, et n'ont plus qu'à

s'occuper. C'est à la fois plus passionnant qu'un film parce que ce sont de "vraies gens" et moins palpitant narrativement parce que, évidemment, *Loft Story* ne peut pas assumer jusqu'au bout les règles du monde adolescent, notamment l'indifférence à la mort.

Il est certain, en tout cas, que ces films et émissions ont infiniment plus de chances de séduire le public adolescent parce qu'ils fonctionnent sur le plaisir grégaire de la reconnaissance des signes que *Le Fils adoptif*, qui n'a rien d'autre à promettre que la violence de l'autre monde.



De haut en bas : *Le Fils adoptif*, *Virgin Suicides* de Sofia Coppola, *Elephant* de Gus Van Sant.

À lire

DUFRESNE, David, *Toute sortie est définitive : Loft story autopsie*, Paris, Bayard, 2002. Reprise en livre des chroniques de David Dufresne sur la télé-réalité parues dans *Libération* au printemps 2001.

SHARY Timothy, *Generation multiplex : The image of youth in contemporary American cinema*, Austin, University Texas Press, 2002. Analyse des formes diverses de représentation des jeunes et des adolescents dans le cinéma contemporain américain (80-90). Disponible seulement en anglais.

Les dieux et les hommes

A maintes reprises, *Le Fils adoptif* retrouve certaines constantes des mythologies turco-mongoles.

Chez les peuples altaïques, apparentés linguistiquement — dont font partie les Kirghiz — et qui regroupent le vaste ensemble turco-mongol, les cérémonies funèbres ont un certain nombre de traits communs. Exposition du cadavre dans la tente mortuaire, visites de contemplation, ensevelissement dans le linceul, lamentations le jour du trépas autour de la tente. Il arrivait même qu'on se tailladât le visage ou l'oreille. Il était d'usage aussi de capturer des chevaux pour les rendre ensuite à la liberté et les faire courir.

On reconnaît là les coutumes dépeintes par *Le Fils adoptif*, ce qui pousse à penser qu'Aktan Abdykalykov a tenu à se montrer d'une grande fidélité aux traditions les plus ancestrales. Ces traditions furent d'ailleurs modifiées ou anéanties par l'islamisation des peuples altaïques mais il faut noter l'absence de toute référence à l'Islam dans *Le Fils adoptif*. La religion des anciens Kirghiz est en fait un monothéisme à dieux multiples, concept paradoxal mais qui désigne l'existence d'un Dieu unique, le Dieu-Ciel, dispensateur du viatique de la vie, garant de l'ordre cosmique et de l'ordre politique et social, et d'une série de puissances secondaires. Celles-ci sont nommées parfois divinités, parfois esprits, elles sont la Terre, le Plasma, l'Arbre.

La Terre est la puissance secondaire la plus importante. Elle est une des deux zones cosmiques, celle d'en bas, formée en même temps que le Ciel. Elle est souvent associée à l'eau. En turc, par exemple, il existe une expression — "idi yer sut" signifiant "terres et eaux sacrées" —, qui indique l'extrême complémentarité de ces deux éléments (ce que *Le Fils adoptif* n'a pas oublié). Chez certains peuples altaïques, elle est adorée sous la forme d'une vieille femme qui chevauche un bœuf gris. Si le Dieu-Ciel a été facilement assimilé à

Allah, la déesse-Terre se maintient plus difficilement après l'islamisation. Elle aurait disparu si ne s'étaient maintenus quelques rites étranges et aujourd'hui difficilement compréhensibles. La Terre-mère subsiste, par exemple, dans les "terres de force", petites parcelles de sol situées en un lieu saint, souvent près d'un tombeau, dans lesquelles on vient puiser de la glaise pour en manger. Les recoupements avec *Le Fils adoptif*, dont le titre original *Beshkempir* signifie "cinq vieilles femmes" et qui exploite sans cesse le motif de la boue, est trop évident pour qu'on ait besoin d'y insister.

De même, Abdykalykov réutilise le motif de l'arbre. Associant l'arbre à l'amour, au printemps, au bourgeonnement ainsi qu'à la circulation haut/bas, le cinéaste retrouve le rôle traditionnel de la divinité. Chez les peuples altaïques, les mythes anciens donnent à l'arbre un rôle dans la naissance des grands hommes, chez les Kirghiz en particulier, ce dont témoigne l'épisode Er-Töshtük de l'épopée de Manas. Ce grand guerrier défia aux alentours de l'an mil les envahisseurs mongols et unifia les clans kirghiz éparpillés. Cela donna lieu à un poème national, transmis oralement et recueilli seulement au XIX^{ème} siècle. Dans ce poème, il apparaît que la voûte du ciel repose sur un arbre sans égal. Cet arbre cosmique est censé faire communier, au même titre que la montagne, les deux ou trois niveaux de l'univers. Il est donc un principe de génération.

Il faut enfin noter un point spécifique des mythologies altaïques : alors que les mythologies sont traditionnellement, et inséparablement des cosmogonies, des théogonies et des anthropogonies, les mythes altaïques insistent peu sur les deux premières dimensions du programme mythologique. L'essentiel des récits mythiques se concentre sur une explication de la naissance des hommes. Idéologie assez bien faite pour renforcer le souci de l'origine individuelle.



Statue-menhir d'une femme, XII^e et XIII^e siècle, Turkestan : Kamennaia Baba ("Grand-mère de pierre"). Ces statues jalonnaient par centaines les étendues de la Sibérie. Cette figure de femme de taille surhumaine (largeur des épaules : 58 cm) est à la fois sculptée et gravée. Elle porte des boucles d'oreille et un médaillon autour du cou. Catalogue de l'exposition du Musée Guimet *L'Asie des steppes d'Alexandre le Grand à Gengis Khan*.

À lire, en ligne

- BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, coll. Mille et une pages. Nombreux articles (Terre, Ciel, Arbre, Animaux) sur les croyances et les rites des peuples de la sphère turco-mongole. Lecture très éclairante pour percer le substrat traditionnel à l'œuvre dans le film.
- *L'Asie des steppes, d'Alexandre le Grand à Gengis Khan*, Catalogue de l'exposition du Musée des arts asiatiques-Guimet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001
- http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Asie_centrale
- L'encyclopédie Agora propose à la rubrique "Asie centrale", un dossier géo-politique sur cette région. Compte-rendu d'une mission diplomatique citant de nombreux ouvrages en langue française portant sur l'évolution historique de la région. Nombreux liens vers des sites consacrés à des approches socio-culturelles ou universitaires.
- <http://www.museeaguimet.fr/>

Références

Le Fils adoptif étant un film récent d'un jeune cinéaste issu d'une cinématographie périphérique et minoritaire, on comprendra aisément que la bibliographie soit assez maigre.

SUR LE FILS ADOPTIF

Le conseil régional de Franche-Comté, l'Association Premiers Plans des Pays de la Loire et l'Association Cinépromo du Nord-Pas de Calais ont réalisé un DVD-Rom sur *Le Fils adoptif*. Il s'agit d'une édition très complète conçue et coordonnée par Michèle Tatu, Christophe Caudéran et Sylvain Crapez, sous la direction pédagogique de Guy Fillion. Elle peut être utilement consultée parallèlement au présent dossier.

Outre le film dans son intégralité, ce DVD-Rom présente des exercices et des éléments sur le cinéma et la culture kirghize. Les étapes de la création : scénario, storyboard, photos de tournage, dialogues et *De l'écriture à l'image*, une étude du processus de création sur la séquence dite "du miroir". Une rencontre avec Aktan Abdykalykov : les questions portent sur certains éléments énigmatiques de civilisation ainsi que sur la mise en scène et certains aspects cinématographiques frappants — les plongées, l'intemporalité, les mains. Interview de Mirlan Abdykalykov : Sses souvenirs de la trilogie et le rapport entre la vie personnelle d'un adolescent qui grandit et sa représentation à l'écran. Analyse de la séquence d'ouverture avec défilement de plans. Dix exercices d'observation, de comparaison et de manipulation sur le montage (deuxième séquence), les mains, les plongées, la durée et le rythme, les plans énigmatiques, groupes et individus, la fonction dramatique des lieux, le son, le cadre et les mouvements de caméra. Une exposition (voyage au Kirghizstan) sur la singularité du Kirghizstan et son histoire.

Ce DVD-Rom peut être disponible auprès des coordinations régionales *Lycéens au cinéma*.

SUR AKTAN ABDYKALYKOV

CHAUVIN, Jean-Sébastien, "Portrait-entretien avec Aktan Abdykalykov", *Cahiers du cinéma* n° 564, janvier 2002. À l'occasion de la sortie du *Singe*, propos et portrait du réalisateur.

SIRIVLIA, Natalia, "Le monde enfantin", *Iskusstvo Kino*, mai 2002, consultable sur l'Internet à l'adresse suivante : kinoart.ru/2002/5/9.html. Seule étude complète sur le cinéma d'Aktan Abdykalykov parue à ce jour, elle trace notamment les nombreux liens unissant les films de la trilogie.

SUR LE CINÉMA D'ASIE CENTRALE

RADVANYI, Jean (dir.), *Le Cinéma d'Asie centrale soviétique*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991. Paru longtemps avant l'apparition d'Abdykalykov, le volume a le mérite de dresser un point précis du cinéma kirghiz au moment des premiers pas filmiques du cinéaste.

SUR LES MYTHES AU CINÉMA

STOKES, Melvyn, HUMPHRIES, Reynold, MENEGALDO, Gilles, *Cinéma et Mythes*, Poitiers,

coll. "La Licorne", Université de Poitiers, 2002. Essai portant sur les mythes et l'imaginaire cinématographique. Que devient la dimension plastique, narrative, symbolique et idéologique du mythe lorsque le cinéma s'en empare ? Que produit l'imaginaire cinématographique lui-même en tant que producteur de mythes ?

SUR LE CINÉMA

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 11e édition, 1999. Bien qu'intitulée définitive, cette édition ne recueille qu'une partie des quatre volumes voulus par Bazin et publiés à la fin des années cinquante. Elle reste néanmoins la meilleure approche de son travail, selon cet équilibre de combat critique et de théorie qui est sa signature et dont une marque décisive demeure la définition du cinéma comme art ontologiquement réaliste.

CHION, Michel, *L'Audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Fac.Cinéma", 1990. Spécialiste de cette question, Michel Chion présente dans ce livre une synthèse accessible aux non spécialistes de ses travaux multiples sur le son au cinéma.

SUR L'ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1983 (2e édition revue et augmentée : 1994). Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous ses différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. "Fac. Cinéma", 1988 (2e édition : 1996). Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique...).

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, 2 vol., Paris, Larousse, coll. "In Extenso", 1995. Dictionnaire très complet qui propose des entrées par cinéastes, acteurs, producteurs, techniciens, genres, écoles, mouvements esthétiques, matériels et termes techniques.

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. "Réf.", 1996 (réédition : 2002). Cet ouvrage recense les principaux termes techniques du cinéma pour en proposer des définitions et des explications claires et accessibles à tous.

SITES INTERNET

www.3continents.com : site du festival nantais qui a consacré en 2001 un rétrospective au cinéma d'Asie centrale (Kazakhstan, Kirghizstan). Introduction historique, filmographies et riche iconographie.

www.bifi.fr : la base de données encyclopédique de la Bibliothèque du Film ; dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr) ; fiches méthodologiques (la recherche documentaire, les droits d'auteur) ; guide des sites Internet sur le cinéma. Site fondamental.

http://www.crac.asso.fr : base de données sur les films au programme des dispositifs scolaires (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens au cinéma*)

www.ac-nancy-metz.fr/cinemav : site de l'académie Nancy-Metz consacré à l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel et à l'éducation artistique : ressources pédagogiques, outils d'éducation à l'image, travaux d'enseignants...

VIDÉOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur le cinéma Kazhak (Asie centrale) :

Kairat, Darejan Omirbaev, 1992 - VHS / DVD (Zalys distribution, zone 2).
ADAV : Réf. 21455 (VHS) / 41541 (DVD)

Kardiogramma, Darejan Omirbaev, 1995 - VHS / DVD (Zalys distribution).
ADAV : Réf. 19002 (VHS) / 41541 (DVD)

Tueur à gages, Darejan Omirbaev, 1998 - DVD (Zalys distribution). ADAV : Réf. 26829

Films sur l'adolescence :

Les 400 Coups - DVD (MK2, zone 2).
ADAV : Réf. 35967 (DVD) / 38952 (VHS)

La Chambre du fils - DVD (Studio Canal, zone 2)

Les Contrebandiers de Moonfleet - DVD (Warner Home Video, zone 2) - DVD (SCÉREN-CNDP, collection "L'Éden Cinéma", zone 2)

Elephant (sortie le 22/10/2003 au cinéma)

Le Magicien d'Oz - VHS / DVD (Warner Home Video, zone 2). ADAV : Réf. 37583 (DVD)

Mère et Fils - DVD (Fox Lorber, zone 1)

Rusty James - VHS / DVD (Universal Pictures, zone 2)

Scream - DVD (Paramount, zone 2).
ADAV : Réf. 41227 (DVD) / 21366 (VHS)

Spiderman - DVD (G.C.TH.V., zone 2).
ADAV : Réf. 40665 (DVD) / 40661 (VHS)

Virgin Suicides - VHS (Studio Canal)

Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

Sources iconographiques : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Cara M.

p. 2, p. 4, p. 5, p. 10, p. 18, Erkin Boljurov ; p. 17 Connaissance du cinéma, Bac Films, Studio Canal ; p. 21 Pathé Distribution, Studio Canal, MK2 ; p. 22 musée de l'Hermitage. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.



Film d'initiation, *Le Fils adoptif* obéit aux lois rigoureuses du genre. Un adolescent rencontre sur son chemin les épreuves initiatiques qui doivent le transformer en homme adulte. La grande originalité du film vient de ce qu'il montre qu'être adulte, c'est moins devenir un sujet libre de soi-même qu'une position précise dans l'espace social. Tissé de références subtiles aux mythologies des peuples altaïques, *Le Fils adoptif* suggère qu'il y a un ordre du monde (social et cosmique), et que le travail de l'adolescence est de disparaître dans cet ordre éternel et bon.

Stéphane Bouquet

