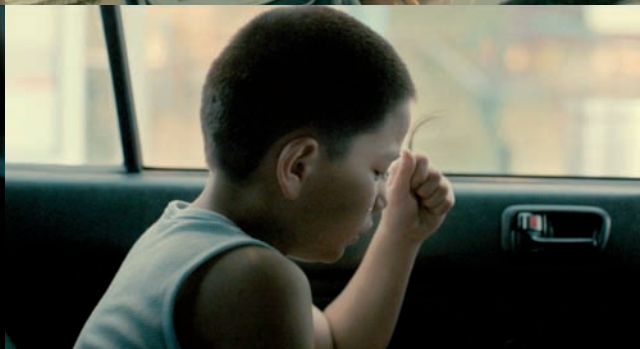
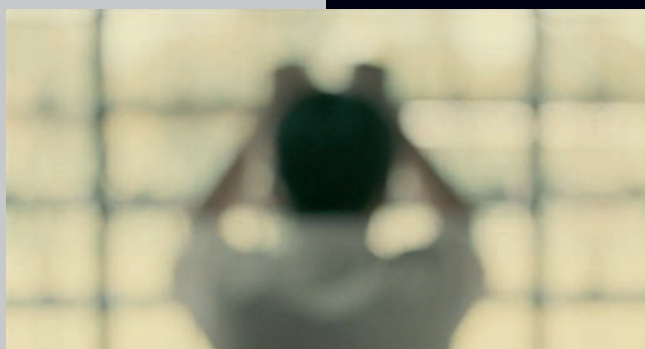


Dossier
interactif

ANTHONY CHEN

||o ||o



DOSSIER 222

COLLÈGE AU CINÉMA

L'AVANT FILM

| | |
|--|----------|
| L'affiche Entente parfaite | 1 |
| Réalisateur & Genèse Meilleur espoir | 2 |

LE FILM

| | |
|---|-----------|
| Analyse du scénario Situation de crise | 4 |
| Découpage séquentiel | 7 |
| Personnages Famille à recomposer | 8 |
| Mise en scène & Signification Besoin d'humanité | 10 |
| Analyse d'une séquence Le départ de Teresa | 14 |
| Bande-son Les bruits du silence | 16 |

AUTOUR DU FILM

| | |
|---|-----------|
| Singapour, cité-État conquérante | 17 |
| Kiasu, et la crise de 1997 | 18 |
| Le cinéma singapourien | 19 |
| Bibliographie & Infos | 20 |

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Muriel Vincent, Épicentre Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achévé d'imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

Singapour, 1997. Teck et son épouse Leng sont débordés par leur travail et leur fils de 10 ans, Jiale, qui multiplie les bêtises tant à l'école que chez lui. Pour le recadrer, et soulager Leng (enceinte) des tâches ménagères, le couple fait appel à une agence dans le but de recruter une nounou étrangère.

L'arrivée de Teresa, 28 ans, originaire des Philippines, s'avère tendue : Leng, consciente de sa classe, la traite avec mépris, et Jiale la rejette ouvertement. Espiègle, ce dernier se dérobe aussi souvent qu'il le peut à la vigilance de la nouvelle venue. Laquelle doit redoubler d'astuce et de patience pour tromper la roublardise du gamin. Aussi, ses efforts mâtinés de fermeté, et un accident de vélo de Jiale qui se casse le bras, rendent bientôt la jeune femme indispensable à l'enfant qui finit par s'assagir. Mieux, les deux forment un couple inséparable et complice.

Pendant ce temps, les ennuis s'accumulent sur les épaules des parents. La crise économique qui frappe la cité-État en cette fin de millénaire n'épargne pas Teck qui perd son travail et le cache à sa femme. Cette dernière assiste, pour sa part, à une véritable hémorragie d'emplois dans son entreprise. Abattu, le couple plonge dans un morne silence... Teck tente alors secrètement de remonter la pente en boursicotant, mais c'est l'échec. Et Leng cherche le moyen de se rassurer dans les promesses de bonheur d'un charlatan. En vain. À court d'argent, le couple décide de renvoyer Teresa dans son pays. Mis au courant, Jiale s'empresse de ressortir sa collection de résultats du loto pour gagner l'argent lui permettant de garder Teresa auprès de lui. L'enfant, qui pense détenir une martingale, joue. Et perd. La déception est alors vive. Et la séparation, avec celle qui est devenue une nouvelle mère à ses yeux, déchirante. Un espoir néanmoins... Teck et Leng, qui ont aussi beaucoup appris au contact de la douce Teresa, semblent à la fin prêts à assumer leur rôle de parents...

L'AFFICHE

Entente parfaite

C'est la sobriété, à l'image du film d'Anthony Chen, qui a guidé le choix des éléments visuels de l'affiche. Une simple photographie réduite au tiers du cadre et réunissant les deux personnages principaux, Jiale et sa nounou Teresa, compose sa part iconographique. Viennent au-dessous, la liste technique et artistique, les sites internet du film et du distributeur, eux-mêmes suivis des partenaires institutionnels servant à valider la qualité et l'exigence d'une œuvre classée « Art et essai ». Apparaît ensuite, au-dessus de la photo, le titre *Ilo Ilo*, en alphabet latin, et le même en V.O. (mandarin, littéralement « Papa et maman ne sont pas à la maison », joliment calligraphié à l'encre de Chine). Lequel est encore surmonté du nom des quatre acteurs principaux et du prestigieux logo du Festival de Cannes où le film a été présenté en 2013 (Quinzaine des Réalisateurs), et où surtout il a reçu la Caméra d'Or, récompensant la meilleure première œuvre d'un auteur ! Le tout baigne dans un ensemble de tons grisâtres quasi monochromes comme annonce de la fadeur de l'existence de la ville-État de Singapour, cadre de l'intrigue du film. Le ciel livide de la photo est même surmonté et repris par un fond aquarellé de gris pâles, comme autant de nuages porteurs de problèmes qui pèseraient sur la ville moderne – tours et barres d'immeubles – située au pied des personnages qui la dominent du haut de la terrasse où ils se situent.

La photo n'est ni un montage ni un photogramme extrait de la scène (de la gifle) à laquelle elle ne se réfère d'ailleurs pas (puisqu'à l'opposé dramatiquement). C'est une photo de plateau, ici retenue pour son caractère emblématique de l'évolution des relations entre Jiale et Teresa. Elle ne dit donc rien de la situation conflictuelle qui les oppose encore à ce stade-là de l'histoire. Tous deux regardent dans le même sens, le visage radieux, les yeux tournés vers un point hors-cadre que l'enfant désigne à la jeune femme, complice. Elle ne dit rien non plus de cet endroit du haut duquel s'est jeté un homme désespéré



par la crise économique et financière qui frappe le pays en cette fin des années 1990. Seul le bras en écharpe de Jiale laisse supposer quelque accident ou violence antérieurs. L'intention est d'orienter l'affiche dans le sens de l'harmonie, de l'entente parfaite entre les deux êtres. On distingue à peine le sac de classe porté par celle qui sert encore de *factotum* au jeune écolier en chemise blanche (cf. séq. 18).

Il est intéressant de noter que c'est le garçonnet qui oriente le regard de l'adulte. C'est lui qui voit, qui a vu, qui sait où regarder. Non qu'il en *sache* plus que la jeune femme, mais il est ici chez lui, il connaît donc mieux l'endroit que l'étrangère à ses côtés. Il est aussi la forte tête qui impose sa loi, qui guide souvent le point de vue du film, qui décide du sens de la marche et de l'orientation des choses. Pour autant, son large sourire oblitère la perversité dont il se rend longtemps coupable.

Les deux personnages forment ici une unité accolée dans le même cadre, un duo ou couple uni dans le même sens du partage et du plaisir, corps bicéphale soudé par l'effet de la perspective, ignorant la ville et son marasme (humain) en bas, la tête ailleurs, l'esprit plus loin, plus haut, le regard perpendiculaire aux lignes (de fuite) de la cité.

PISTES DE TRAVAIL

- Identifier les différents éléments qui composent l'affiche. Légitimer la simplicité du dispositif. Quelle est la couleur dominante (attirer l'attention des élèves sur le fond de la partie supérieure du cadre) ? De quoi est-elle annonciatrice ?
- Justifier la présence des idéogrammes correspondant au titre original du film.
- Que représente la photographie (disposition des corps, situation dominante par rapport à la ville au loin...) ? Se rapporte-t-elle à une scène précise ? Pourquoi ce choix ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Meilleur espoir

Filmographie

- 2004 *G-23* (CM)
- 2007 *Ah Ma* (Grand-mère, CM)
- 2008 *Haze* (CM)
- 2009 *Hotel 66* (CM)
- 2010 *Lighthouse* (CM)
- 2011 *The Reunion Dinner* (CM)
- 2012 *Karung Guni* (CM)
- 2013 *Homesick* (CM)
- 2013 *Ilo Ilo*



Ah Ma



Hotel 66



The Reunion Dinner



The Reunion Dinner



« Grâce à la délicatesse et à l'intelligence du cinéaste – de l'auteur-cinéaste –, les rapports de ses personnages évoquent des thèmes essentiels qui nous concernent et qui nous ont touchés : l'enfance, l'immigration, les rapports de classe, la crise économique. C'est donc au premier tour et à l'unanimité que nous avons choisi de primer Anthony Chen pour *Ilo Ilo*. »

Ainsi s'exprimait la présidente du Jury de la Caméra d'or, la réalisatrice Agnès Varda, lors de la remise du prix au Festival de Cannes 2013. Ce jour-là, le jeune cinéaste singapourien, Anthony Chen, se voyait adouber par ses pairs qui lui reconnaissent un talent et une sensibilité à valeur universelle, pleine d'une touchante attention pour les êtres et les choses. Ce prix – le premier de niveau international remporté par un long-métrage singapourien – faisait *ipso facto* de lui l'ambassadeur et le meilleur espoir du 7^e art de son pays.

Formation

Né dans la cité du Lion en 1984, Anthony Chen développe très tôt son goût pour le cinéma qu'il satisfait en s'inscrivant dès l'âge de 17 ans à l'École polytechnique de Ngee Ann, la plus ancienne école de cinéma de Singapour. Il en sort diplômé trois ans plus tard, et *G-23*, son court métrage de fin d'études, est aussitôt remarqué dans les grands festivals internationaux. Déjà sensible à la question de l'amitié, Chen y scrute la relation d'une poignée d'individus assidus au même cinéma de quartier. En 2007, son deuxième court métrage autobiographique, *Ah Ma* (mention spéciale à Cannes), raconte les derniers instants d'une grand-mère entourée par sa famille. Et *Haze*, l'année suivante, étudie la découverte des plaisirs amoureux de deux adolescents en rupture de bancs scolaires.

Chen s'envole ensuite pour Londres (où il vit depuis) afin de parfaire sa formation cinéphilique. Là, changement (de ton, décor, ambiance) et continuité (d'idées, regard, approche). Le jeune cinéaste tourne *Hotel 66* (2009) et *Lighthouse* (2010), narrant respectivement l'histoire d'un couple sur fond de Coupe du monde de football, et l'errance d'une mère avec ses enfants suite à une rupture. Ces deux films courts, réalisés pendant ses études à la National Film and Television School de Londres, se révèlent d'une plus grande maturité formelle. Le premier évoque la rigueur esthétique d'un

Wong Kar-wai, le second, tourné avec des acteurs britanniques, creuse la veine émotionnelle que l'on retrouvera dans *The Reunion Dinner* (2011), film de commande des autorités singapouriennes. Tous ces courts métrages, auxquels il convient d'ajouter *Karung Guni* (2012), un petit road-movie traitant des problèmes de racisme et d'immigration dans la ville-État, ont en commun de s'intéresser aux groupes (société, famille, couple, amis) et de questionner leur mode de fonctionnement. Ils posent aussi quelques jalons des thèmes abordés dans *Ilo Ilo* (poids de la société, difficulté de communication, impermanence des choses, solitude, nostalgie...).



Chen et son jeune acteur Koh Jia Ler.

Souci d'honnêteté

Chen, qui suit par ailleurs les programmes du Berlinale Talent Campus et de la Golden Horse Film Academy de Taiwan, sort de l'école de cinéma londonienne en 2010, un master de réalisation en poche. Il se sent alors prêt à passer au long métrage. C'est également à ce moment-là – l'âge, l'éloignement ? – qu'il se souvient de son pays, et de son enfance. Et notamment de Teresa, une gouvernante philippine originaire de la province d'Iloilo qui, après huit années passées au sein de sa famille, fut subitement remerciée quand il avait douze ans. Ce retour sensible à l'enfance s'accompagne aussi d'une réflexion sur les mœurs de son pays : « Le fait qu'une personne étrangère puisse devenir une mère de remplacement, et qu'elle puisse être révoquée si facilement, cela me paraissait le symptôme d'une société socialement très hiérarchisée et d'un système très brutal. C'est un peu le cas partout en Asie, mais le phénomène est particulièrement accusé à Singapour, où la réussite sociale et l'obligation, le cas échéant, d'en maintenir les apparences exercent une pression constante sur les individus et les familles. »¹

Un scénario s'élabore alors progressivement, avec pour toile de fond social et esthétique la crise économique de 1997 durant laquelle son propre père perdit son emploi (comme Teck dans le film, incarné par l'acteur Chen Tian Wen que le réalisateur choisit très vite dans l'élaboration de son projet).

« Pour ce qui est du financement, la commission du film singapourien a tout de suite accepté de nous aider, de même que la Media Development Authority [MDA, agence de promotion des médias dépendante du Ministère de la communication et de l'Information]. Elles ont sans doute été encouragées par la notoriété de mes courts métrages précédents. L'École polytechnique de Ngee Ann a également mis la main à la poche – c'est la première fois que l'école finançait ainsi un ancien élève. »² Bien parti, le montage du budget (environ 400 000 euros au total) s'avère en revanche laborieux à boucler : « Mon projet ne rentrait dans aucun des genres que nous voyons d'habitude figurer au box-office. Il a fallu beaucoup de bonne volonté et de foi pour que mon film devienne réalité. J'utilise le terme de "foi", car les gens ont réellement cru en mon désir de faire un film sincère et honnête. »³

Décors et acteurs

Un problème de taille attend encore le jeune réalisateur. Le scénario se déroule en 1997. Or, en quinze ans, Singapour s'est considérablement modernisée, et il est devenu difficile de trouver des lieux crédibles pour resituer l'ambiance de l'époque. Aidé de vieilles photos, Chen et son équipe arpentent la ville en long et en large. Les quartiers qu'il veut filmer n'existent plus. Las, le cinéaste entreprend de reconstituer le décor principalement de mémoire : « C'est la façon dont je me souviens de cette période. J'ai été très précis dans le choix de certaines couleurs et textures, dans la façon dont était meublé le bureau de ma mère par exemple, ou encore sa coiffure ou le rouge à lèvres rouge très vif qu'elle portait à l'époque. »⁴

Étalé sur une période de dix mois (!), le casting du garçonnet destiné à incarner le personnage de Jiale s'avère long et épuisant. Chen rencontre plus de 8 000 enfants, dont 2 000 passent une audition. Et c'est après une centaine d'heures de travail en atelier qu'il arrête son choix sur le jeune Koh Jia Ler, 11 ans et élève de CM2, dont c'est ici la première expérience cinématographique. Bien qu'il soit habitué à travailler avec des enfants depuis *Ah Ma*, Chen répète encore le rôle avec son petit acteur pendant une semaine entière avant le tournage. « Ce que j'ai aimé en lui, se souvient Chen, c'est son naturel, jouer semble ne lui coûter aucun effort. Le plus souvent, je me contentais de lui donner des indications générales sur ce que je voulais dans une scène [...]. Bien sûr, il y a eu des moments où il n'arrivait pas à trouver la note juste, et où ça a été un peu tendu entre nous. »⁵ C'est au cours d'un bref séjour aux Philippines que Chen décide d'engager Angeli Bayani pour le rôle de Teresa. Outre l'excellente réputation de l'actrice, deux raisons à cela : sa petite taille qui, selon le metteur en scène, lui « donne une sorte de fragilité »⁴, et son histoire personnelle. « C'est en effet une mère célibataire très proche de son enfant, et j'ai pensé que le fait qu'elle doive passer un mois à Singapour pour le tournage éveillerait en elle un sentiment de manque de son enfant similaire à celui que ressent le personnage du film. »⁴

Enfin, après avoir rencontré à peu près toutes les actrices singapouriennes en âge d'incarner Leng, la mère de Jiale, Chen revient vers Yeo Yann Yann qu'il avait déjà employée pour *Ah Ma*. C'est alors que, peu avant le tournage, l'actrice lui révèle sa grossesse. Après mûres réflexions, le cinéaste, mal à l'aise avec l'improvisation, décide de réécrire tout le scénario d'*Ilo Ilo* « pour l'adapter au rôle d'une mère enceinte... Au final, cela ajoute une nouvelle dimension à l'histoire. Quand on a commencé le tournage, elle était déjà à près de cinq mois de grossesse. »⁴ Aujourd'hui, celui qui se dit admirateur de Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-hsien, Hirokazu Kore-eda, Edward Yang (et son *Yi Yi* auquel *Ilo Ilo* nous fait songer), mais aussi de Ang Lee et Zhang Yimou, envisage de tourner à l'étranger (et en langue anglaise) : « Singapour, c'est un hôtel cinq étoiles où vous pouvez tout obtenir, mais ça reste un hôtel. Ce n'est pas facile d'y travailler et de s'y investir émotionnellement, et le marché est de toute façon minuscule. Le cinéma a ceci de bien qu'il ne se restreint pas à votre nationalité, il touche par nature à l'humanité toute entière. Et on peut en faire partout. »⁶

1) *Le Monde*, 3 septembre 2013.

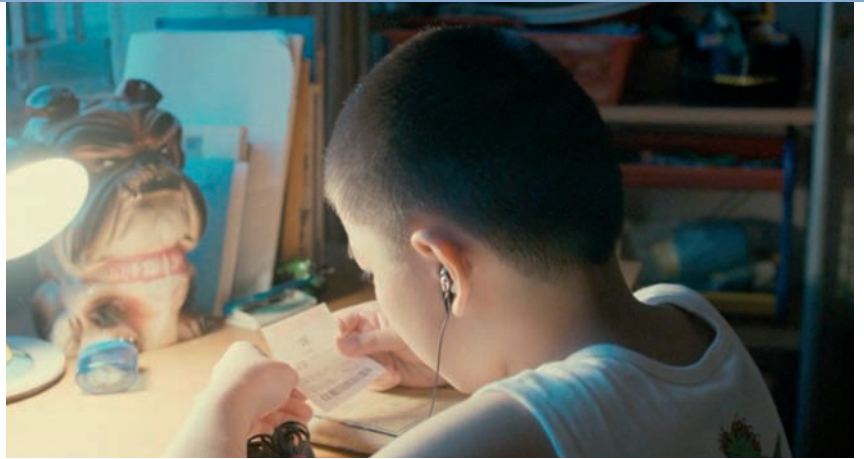
2) *Courrier international*, 29 août 2013, n° 1191.

3) *Ibid.*

4) Dossier de presse.

5) *Ibid.*

6) *Le Monde*, art. cit.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Situation de crise



La structure dramaturgique d'*Ilo Ilo* est très simple, parfaitement lisible, linéaire. La suite d'instantanés quotidiens qui la compose appartient au genre du mélodrame familial. Pour autant, rien ne fait saillie ici ; tout est délicat, pudique, mesuré. L'histoire est déclinée à bas bruit selon la volonté du réalisateur Anthony Chen de ne pas dramatiser la part douloureuse de ses personnages, et ainsi de faire de la sobriété le principe d'unité du récit et de sa mise en scène. La narration, qui multiplie les points de vue (sans en privilégier aucun sinon celui de Jiale), nous offre de suivre alternativement la trajectoire secrète ou solitaire de l'un et de l'autre des protagonistes ; son montage fragmenté, fait de courtes scènes comme autant de murs érigés entre les êtres, souligne l'éclatement du lien et la difficulté de communiquer.

Ilo Ilo est une tranche de vie tourmentée. La crise économique et financière qui frappe la cité-État de Singapour à la fin des années 1990 pèse de tout son poids sur l'histoire des personnages. C'est elle qui, ajoutée à leur mode de vie aliénant, maltraite les caractères et ordonne les rapports. C'est elle qui dicte sa loi au récit, elle qui le fonde et qui le clôt. En un mot, la question financière, source de tensions et d'angoisses, travaille l'intrigue de l'intérieur : elle ruine la stabilité de la famille, sape la confiance des êtres, pousse au repli sur soi. Face à cela, on ne sait plus vers quoi se tourner, ni en qui croire. Les repères vacillent. On travaille plus et/ou en catimini, on boursicote, on joue à la loterie, on croit aux charlatans. On se suicide.

Dans ce contexte en déliquescence, *Ilo Ilo* raconte aussi et surtout une histoire – un moment évitée – entre un jeune garnement, Jiale, et sa gouvernante philippine, Teresa, immigrée économique.

Mise à l'épreuve (1 à 25)

Ilo Ilo, c'est d'abord la réalité de la classe moyenne aisée de Singapour dont Teck et Leng sont les représentants ici. Accaparés par un emploi qui ne leur accorde guère le temps d'élever leur enfant, ils sont totalement démunis face à l'agitation de celui-ci. Le récit débute-t-il que l'équilibre de la famille est déjà fortement ébranlé, nonobstant la belle promesse de maternité de Leng.

Pour pallier l'absence de leur présence (et remettre bon ordre dans la maison), les parents font appel à une nounou étrangère qui doit soulager Leng de l'intendance du ménage tout en les confortant dans l'illusion de leur niveau social. L'illusion, car la situation économique se dégrade vite. Aux licenciements qui s'enchaînent dans l'entreprise de Leng (14, 24) répond la perte d'emploi de son mari (15), motifs d'une tension dramatique bientôt grandissante.

Élevé dans cette société de la compétition et du profit, Jiale en est le produit souffrant, détraqué, révolté. Régnant d'un pouvoir tyrannique, il rejette les règles des adultes,

de l'école et de ses parents réunis. Enfant unique, il vit seul, égoïstement et comme détaché du réel (le *Tamagotchi*). Alors, quand Teresa fait son entrée dans le petit cercle familial, Jiale sent son pouvoir menacé. Un rapport de forces s'installe aussitôt, qui prend un tour larvé, significatif de l'éducation du gamin. Sa mère, après avoir « caché » ses bijoux (5), accueille Teresa avec la froideur du maître, instaurant d'emblée un rapport de domination entre elle et la domestique. Jiale, qui refuse de faire espace commun avec Teresa (table, chambre), traite cette dernière avec dédain. Cependant, le garçonnet préfère l'affront à l'affrontement, la fuite au conflit direct. Une stratégie de l'évitement se met alors en place, consistant à garder Teresa à distance pour l'éprouver et la décourager.

À ce lent travail de sape, la jeune femme oppose une sage résistance, faite de patients silences, de douceur et de fermeté, lui permettant d'imposer peu à peu sa loi fondée sur le respect. L'exercice est d'autant plus difficile qu'elle est abandonnée à ses responsabilités dans un environnement culturel inédit pour elle. Elle passe d'abord son temps à courir après son autorité. L'enfant, matois, lui échappe, et remporte quelques victoires (11, 16). Il lui faut trouver la bonne distance. À l'inverse de la méthode autoritaire, et motif de conflit, de la mère (3), elle se met à sa hauteur ; elle entre dans son jeu et le combat sur son propre terrain de la ruse. Leurs rapports s'équilibrent alors peu à peu sur le mode ludique, autorisant un rapprochement physique à la suite de l'accident de Jiale qui, le bras cassé, est contraint de solliciter l'aide de Teresa pour faire sa toilette (21). Enfin, la gifle, ultime rappel à l'ordre et marqueur d'autorité, ponctue l'épisode de *reprise en main* du jeune garçon (25).

Venue de l'extérieur, Teresa se retrouve vite au cœur du récit. Pour autant, vu sa position sociale, elle n'a guère de prise sur lui. Il lui faut obéir, se plier aux injonctions de Leng et gagner servilement sa place dans les étroites limites de liberté que celle-là veut bien lui accorder. Loin de son rôle efficient auprès de Jiale, elle assiste en spectatrice à la lente dégringolade de la famille et doit bientôt subir la pression de sa propre sœur qui exige de l'argent pour garder son bébé (26). Asservie d'une part, elle est alors prise au piège de l'argent d'autre part.

Rires et angoisses (26 à 47)

Deux axes dramaturgiques vont alors diverger. Jiale et Teresa forment maintenant une belle équipe où paroles et sentiments circulent librement – participant également d'un discret éveil à la sexualité de Jiale. Leurs nouveaux rapports, qui aiguïsent la jalousie de la mère (culminant en 45), s'inventent autour d'un pouvoir allant de l'un à l'autre. Parallèlement, Teresa trouve un soutien inattendu dans le personnage éphémère de la voisine (27), et profite des plis du récit pour résoudre son problème d'argent en travaillant clandestinement dans un salon de coiffure (28, 35).

À la détente fusionnelle des uns correspond la désunion des autres, poussant à un déplacement du *centre de gravité* du scénario. Teck, désormais employé précaire (24), et Leng, de plus en plus angoissée par la crise qui sévit durement, s'isolent dans un silence mortifère. La communication se tarit entre les deux époux, les non-dits se multiplient. Teck cache son licenciement. Bientôt, Leng et Teck ne forment plus couple ; ils se querellent, et empruntent des trajectoires qui les éloignent l'un de l'autre, qui les écartent du noyau familial, et qui les conduisent respectivement dans une impasse. Leng, qui assiste impuissante à l'éloignement de son fils, essaie de trouver sens et réconfort dans le charlatanisme d'un certain Jimmy Goh (44) ; Teck boursicotte et ne peut éviter la débâcle, puis il « renonce » à la création de sa propre affaire (30). La tension est rude,



entretenu encore par le regard porté par la famille soucieuse des marques de réussite. Tous tentent alors de faire bonne figure, mais le masque craque. Teck, ivre-mort à l'anniversaire de la grand-mère de Jiale, finit par avouer son échec financier (39). Le piège de l'argent, garant du statut social, est un puissant moteur de la dramaturgie, jamais visible mais omniprésent. Le geste de Jiale, qui cherche une martingale pour gagner au loto, est symptomatique de cette société malade de l'argent qui pervertit jusqu'au système éducatif (le silence du conseiller d'éducation acheté par Jiale, 34), qui ronge les esprits, assèche les relations, isole et fragilise les individus tels que Teck, résolument aveugle à la grossesse de sa femme. Rouages d'une vaste machine qui pousse à la réussite sociale, les êtres sont broyés par elle, progressivement, inexorablement. Des images du temps qui passe, comme les feuilles détachées d'une éphéméride (41), en martèlent la marche froide. Les poussins, venus remplacer le *Tamagotchi* et disparaissant un à un, rappellent quant à eux la fragilité des êtres et des choses soumis à cette mécanique. De fait, la famille, qui éclate sous nos yeux, constitue la chambre d'écho de la classe moyenne singapourienne dont l'esprit de réussite pourrait se traduire par la devise de l'entreprise de Teck : « *Tant pis pour les autres* » (10). Ce à quoi répond à distance le slogan du tee-shirt de Teresa : « *Dream Team* » (13, 19, 33). CQFD.

Effondrement, séparation et retrouvailles (48 à 58)

À l'entame de la troisième partie, le contraste est violent entre le couple de parents et le duo Jiale-Teresa. Alors que la nounou apaise d'un baume les fesses endolories de Jiale (après châtimement scolaire, 46), les parents doivent encaisser seuls de nouveaux coups durs. L'heure est grave (48). L'intensité dramatique, qui laisse présager la crise finale, culmine. Cependant, le réalisateur ne s'écarte pas de son principe narratif qui consiste à désamorcer ce que le récit peut contenir de (trop) pesant. Il se charge ainsi de diluer le pathos de la déroute familiale dans le sort désopilant réservé à Jimmy Goh (52), et dans le grotesque de la peur et de la chute de Teck à son travail (51). La réalité sonne néanmoins avec fracas la fin du règne des fausses valeurs. Jimmy Goh est placé sous les verrous, la vieille voiture envoyée à la casse. Jiale détruira bientôt ses journaux pour le loto...

Le bilan est sans appel. L'argent manque ; il faut se séparer de Teresa. Une fois encore, le réalisateur fait la preuve de la haute valeur morale de son cinéma. La discrétion de la mise en scène rejoint l'économie de la narration. Quelques plans incisifs et concis, quasi silencieux, suffisent à dire l'essentiel. La séparation entre Jiale et Teresa, seul climax du film, évite la sentimentalité. La séquence est de fait déchirante d'émotions (mal) contenues. Et sans transition superflue, cette séparation trouve un écho inversé, ou épilogue heureux, dans la scène de l'hôpital où Teck s'intéresse enfin à Jiale, le regarde et l'écoute. Le passage de relais semble alors assuré ; l'épreuve a été profitable. Leng, qui gifle Jiale, retrouve son fils qui, lui-même, découvre un père. Pour finir, l'irruption de la réalité sous forme d'images-amateur de l'accouchement de l'actrice Yeo Yann Yann (Leng) entérine l'espoir du renouveau, ou retour aux vraies valeurs de l'existence. La parenthèse (enchantée pour Jiale) de la présence de Teresa se referme-t-elle enfin que les parents ont gagné leur place. Ils ont appris à devenir père et mère.



PISTES DE TRAVAIL

- Commenter les trois premières séquences du film. Quels rapports Jiale entretient-il avec l'autorité (école, mère), et avec lui-même ? Y a-t-il des indices qui permettent de comprendre le comportement conflictuel de l'enfant ?
- Brosser le portrait de Jiale durant la première partie du récit ? Analyser sa réaction à l'arrivée de Teresa. Face à son mépris affiché, et à celui de sa mère, comment Teresa (dont on dressera le portrait) réagit-elle ? Souligner le rapport de classes.
- Justifier le comportement de Teresa pour parvenir à amadouer Jiale. Quelles sont les différentes étapes du récit qui y conduisent ?
- Sur quoi repose ensuite la relation Jiale-Teresa ? Qu'est-ce que la nounou apporte au garçonnet pour qu'il trouve enfin le moyen de s'épanouir ? La fin était-elle prévisible ?
- Quelle vision *Ilo Ilo* nous livre-t-il du monde du travail ? Pression, violence et impact sur les êtres ? Observer la structure du récit et commenter la nature des relations entre les deux époux, Teck et Leng. Quelles trajectoires empruntent-ils ?
- Observer la dernière séquence du film. En quoi peut-on dire que Jiale (re)trouve ses parents à la fin ?

Découpage séquentiel

1 – 0h00' Générique.

Singapour, 1997. Jiale, élève turbulent, se blesse volontairement et accuse le conseiller d'éducation de maltraitance. Il se jette ensuite sur lui, le mord et s'enfuit du bureau.

2 – 0h01'29

Leng, sa mère, doit s'absenter de son travail.

3 – 0h02'27

Arrivés chez eux, celle-ci s'empare contre son fils. Titre du film.

4 – 0h03'57

Teck, le père, est chargé de choisir une gouvernante dans une agence de travailleuses immigrées.

5 – 0h04'50

Leng place ses bijoux sous clé et recommande à son fils d'être aimable avec la « bonne ».

6 – 0h05'23

L'enfant se montre odieux envers Teresa, jeune femme originaire des Philippines.

7 – 0h08'01

Leng adresse diverses recommandations à Teresa.

8 – 0h09'21

Le soir, Jiale quitte la table au moment où Teresa se joint à la famille.

9 – 0h10'06

Renonçant à dormir dans sa chambre avec elle, le garçon retrouve le lit de ses parents pendant la nuit.

10 – 0h11'23

Au travail, le père échoue dans sa démonstration d'un verre prétendument incassable.

11 – 0h12'05

Après un passage dans une épicerie, Jiale part acheter des crayons dans un supermarché sous la surveillance de Teresa. (0h12'48) « Remercié » par ses partenaires de travail, le père boursicoté au téléphone. (0h13'27) Jiale sème Teresa, qui voulant le rattraper, est arrêtée par les agents du magasin.

12 – 0h15'15

La mère réprimande Teresa pour son retard. Laquelle s'empare à son tour contre Jiale.

13 – 0h16'23

Jiale part à l'école et ignore le petit-déjeuner de Teresa.

14 – 0h17'03

Vague de licenciements dans l'entreprise de Leng.

15 – 0h18'12

Son mari, désormais sans emploi, se débarrasse de ses vitres « incassables ».

16 – 0h18'30

Jiale fuit Teresa, venue le chercher à l'école.

17 – 0h19'01

Au retour, la jeune femme est abordée par une voisine, travailleuse immigrée comme elle.

18 – 0h20'15

Fin des cours : Teresa attend Jiale.

19 – 0h20'52

Teresa tente de mettre Jiale à ses devoirs, mais celui-ci s'enfuit à vélo et est renversé par un taxi.

20 – 0h23'48

Le bras cassé, il est réprimandé par son père.

21 – 0h25'04

Handicapé, il fait appel à sa nounou pour sa toilette.

22 – 0h26'56

Leng rentre du travail, et déplore des cendres de cigarette sur son palier. Dans la soirée, Teresa téléphone d'une cabine à sa sœur restée au pays. Au retour, elle croise Teck en train de fumer...

sur le palier.

23 – 0h29'36

Teresa assiste à la défenestration d'un homme.

24 – 0h30'45

Nouvelle lettre de licenciement tapée par Leng. Pendant ce temps, son mari obtient un modeste CDD.

25 – 0h31'42

Teresa gifle Jiale pour son impertinence au sujet du suicide.

26 – 0h32'47

Teresa s'accroche au téléphone avec sa sœur qui lui réclame de l'argent.

27 – 0h34'38

Au retour, la voisine immigrée conseille à Teresa de faire des extras au centre commercial.

28 – 0h35'38

L'entente entre Jiale et Teresa est désormais excellente. La jeune femme se rend au Lucky Plaza. (0h36'42) Jiale critique la cuisine de sa mère. (0h37'53) Teresa décroche quelques heures de coiffure dans un salon.

29 – 0h40'16

Teresa offre des bonbons à Jiale. Dans la soirée, elle surprend Teck en train de laver ses vêtements de travail.

30 – 0h41'48

La famille se rend à l'anniversaire de la grand-mère maternelle de Jiale. Dans la voiture, les parents se querellent.

31 – 0h43'36

La famille de Leng refuse d'accueillir Teresa à sa table. Installée dans une pièce voisine, celle-ci est rejointe par Jiale, qui assiste ensuite à l'ivresse de son père.

32 – 0h47'22

Ce dernier est désormais vigile. (0h47'43) Documentaire télévisé sur l'éclosion des œufs de poules.

33 – 0h48'16

Pour son anniversaire, Jiale reçoit des poussins.

34 – 0h50'29

Jiale est surpris en classe en train de compiler les résultats du loto.

35 – 0h51'59

Au salon, une « collègue », et immigrée philippine, recommande la prudence à Teresa pour ne pas être découverte.

36 – 0h52'32

Complicité entre Jiale et Teresa à la sortie de l'école.

37 – 0h53'09

Jiale nourrit ses poulets.

38 – 0h53'21

Teresa au côté de Jiale à l'hôpital où on lui ôte son plâtre.

39 – 0h53'43

L'enfant vole les cigarettes de son père. Après avoir découvert un mégot, Leng soupçonne Teresa. Son mari confesse alors que ce sont les siennes, et Jiale rend les cigarettes à Teresa. Teck avoue à sa femme qu'il a perdu beaucoup d'argent en boursicotant.

40 – 1h00'22

Échographie de Leng.

41 – 1h01'48

Teresa égorge un premier poulet.

42 – 1h02'31

La famille se recueille sur la tombe du grand-père maternel de Jiale.

43 – 1h05'46

Le conseiller d'éducation gagne au loto.

44 – 1h06'08

Leng assiste à un séminaire de Jimmy Goh.

45 – 1h09'11

Jiale blesse un de ses camarades. Teresa se présente à l'école et défend le cas de l'enfant. Leng, arrivée entre-temps, gronde son fils.

46 – 1h13'08

Flagellation de Jiale devant l'école réunie.

47 – 1h14'47

Teresa soigne les blessures du garçon.

48 – 1h16'36

Teck et Leng sont préoccupés par leur situation financière.

49 – 1h18'02

Leng tombe sur un faux numéro quand elle tente de joindre l'équipe de Jimmy Goh.

50 – 1h19'11

Jiale et Teresa mangent le deuxième poulet.

51 – 1h19'32

Peur, et chute de Teck sur son lieu de travail.

52 – 1h20'17

Pendant que Leng assiste à l'arrestation télévisée de l'escroc Jimmy Goh, son mari lui annonce qu'il a perdu son emploi.

53 – 1h22'40

Teck abandonne sa voiture à la casse.

54 – 1h23'10

Leng et Teck décident de se séparer de Teresa, faute de moyens.

55 – 1h24'34

À l'annonce de ce choix, Jiale est contrarié.

56 – 1h27'11

Teresa fait sa valise.

57 – 1h28'28

Départ de Teresa le lendemain. Jiale s'agrippe à elle dans la voiture et lui coupe une mèche de cheveux. Sa mère le gifle, puis elle offre « son » bâton de rouge à lèvres à Teresa.

58 – 1h31'21

À l'hôpital. Teck et son fils attendent l'accouchement. Générique.

Durée totale du film sur DVD : 1h35'24

PERSONNAGES

Famille à recomposer



Jiale (Koh Jia Ler)

Jiale est un enfant malheureux, et violent. Sa psychologie, son comportement sont d'abord ceux d'un jeune être en souffrance (1). Le film s'ouvre-t-il que le garçonnet est en colère contre tous. Contre les adultes qu'il n'hésite pas à affronter bruyamment, et contre ses camarades de classe (18, 45).

Anthony Chen postule donc d'un enfant furieux, « malade », ou qui serait le symptôme éruptif d'une maladie plus vaste qui ronge une société singapourienne sourdement tyrannique, victime d'elle-même, de sa folie du travail et de sa quête du profit, asséchée, déshumanisée. Comme cette société, Jiale est dur, vaguement désolé, isolé, esseulé (son *Tamagotchi* et quelques copains, 19) et obnubilé par le gain (les résultats du loto).

Élève indiscipliné et distrait, Jiale ne craint rien ni personne. Surtout pas ses parents qui, accaparés par leur travail et les problèmes dus à la crise, ne parviennent plus à exercer leur rôle en offrant un *cadre* – affection et autorité – propice à sa construction et à sa stabilité.

Manipulateur jusqu'à la perversité, Jiale se montre au début inhospitalier avec Teresa. Son rejet initial est l'expression d'un mépris de classe (et de l'étranger) que sa mère lui a peu ou prou transmis (5). Une mise à l'épreuve de Teresa se met alors en place, qui consiste à esquiver sa compagnie pour l'humilier, la mettre en porte-à-faux (par rapport à Leng), et se dérober à sa surveillance (11). Une victoire remportée par Teresa (18) et l'accident-sanction du bras cassé (20) forcent Jiale à la détente dans leur relation (25).

Dans cette nouvelle carte des sentiments affectifs, la femme venue de l'extérieur occupe dès lors une place centrale. De 21 à

47, la critique de son odeur capillaire devient motif de plaisanterie, et Teresa apparaît bientôt au goût du garçonnet comme meilleure cuisinière (nourricière) que sa propre mère. Plus intime, leur complicité rieuse aiguise la jalousie de Leng, et participe parallèlement d'un éveil discret à la sexualité (honte de sa nudité devant Teresa, 20 ; remarque et toucher de sa poitrine, 28, 47 ; choix et compliments vestimentaires, 28, 36). La découverte du féminin, mais aussi le vol des cigarettes (39), sont à voir ici comme des indices du passage de Jiale à l'adolescence. Teresa, à qui Jiale reproche d'avoir « délaissé » son bébé, mais aussi vers qui il se précipite lors de son exclusion de la fête d'anniversaire de la grand-mère, apparaît à ses yeux comme une figure de l'abandon en qui il se reconnaît naturellement. Au bout du compte, c'est un enfant docile, réconcilié avec lui-même et son entourage, que la douce Teresa laisse derrière elle. Son départ sera certes cause d'une violente déchirure (Cf. Analyse de séquence, p. 14), mais aussi et surtout motif d'un nouveau démarrage pour Jiale et ses parents enfin retrouvés. La douloureuse béance de sa disparition bientôt heureusement comblée, sans doute est-ce là le meilleur témoignage du passage de sa belle et humaine présence.

Teresa (Angeli Bayan)

« Ilo Ilo », toponyme du titre, c'est elle. En souvenir de la propre gouvernante du cinéaste Anthony Chen, originaire quant à elle de la province d'Iloilo aux Philippines (cf. page 20). Teresa *alias* Terry est une jeune mère de 28 ans qui a quitté son pays après avoir confié son bébé d'un an à sa sœur (22). L'argent, mais aussi quelque malheur (voir ses traces de coupures au

poignet, 23), sont les moteurs évidents qui l'ont poussée à répondre à l'offre d'emploi déposée par Teck. Pressée par sa sœur (28), Teresa est bientôt contrainte de prendre un travail supplémentaire (celui-là clandestin) dans un salon de coiffure tenu par une Philippine comme elle. La situation évoque non seulement l'exploitation du travail clandestin mais aussi le problème de la prostitution des jeunes immigrées qui sont pour beaucoup d'origine philippine à Singapour (28). Par ailleurs, la domestique, voisine de palier entrevue derrière les barreaux de la grille d'entrée de l'appartement, et la confiscation du passeport de Teresa par Leng, posent discrètement la question sensible de l'esclavage moderne du personnel de maison d'origine étrangère, corvéable et privé de liberté.

Teresa, petit bout de femme à peine plus grande que le petit diable dont elle aura la charge, débarque donc dans sa « famille d'emploi » comme dans un désert... affectif. Après avoir essuyé les premières rebuffades, elle s'applique à sa tâche qui consiste autant en besognes domestiques qu'à l'encadrement de Jiale. Avec celui-ci, qui lui mène d'abord une rude existence, Teresa se montre pugnace, et agit avec astuce et intelligence. Son mélange de fermeté et d'humour lui assure une autorité progressive et durable. Sa radieuse présence, et son énergie naturelle pour occuper dignement l'espace, la rendent ensuite indispensable à Jiale qui voit en elle autant une compagne de jeu qu'une mère de substitution attentionnée et *caressante* (littéralement quand elle lui applique un baume apaisant sur ses fesses endolories après la correction reçue à l'école, 47). Ce faisant, la jeune femme trouve en Jiale le moyen de jouer le rôle de mère dont elle est privée depuis son arrivée à Singapour.

Discrète et sensible, Teresa (la catholique) est aussi une femme coquette qui aime se peindre les lèvres et porter la toilette. Elle entretient avec les parents de Jiale un rapport froid de maître à esclave en particulier avec Leng (45). Avec Teck les liens, certes ténus, sont en revanche d'une autre nature. La jeune femme perçoit en lui une douleur, un sentiment sans lequel elle se reconnaît. Elle a pour lui une sympathie que l'homme refuse non par mépris, mais par dignité (29). Proches sinon semblables, ils se comprennent tous deux à demi-mot.



Leng, la mère (Yeo Yann Yann)

Malheureuse (comme son fils) dans sa vie, Leng est une femme et une mère autoritaire, fatiguée, amère. Comme son époux, nous ne la verrons guère sourire. Secrétaire de direction, cette femme sévère, pour qui ce que l'argent apporte importe, vit dans la crainte d'un licenciement synonyme de déclassement. Elle est criarde avec son fils qu'elle ne comprend pas, querelleuse avec son mari qu'elle couvre de reproches humiliants. Méprisante avec Teresa qu'elle consigne dès son arrivée à la sous-classe des domestiques (et qu'elle appelle du diminutif commode de Terry), Leng assiste longtemps impuissante à l'évolution des rapports de celle-ci avec son fils. Elle ne sortira

finallement de son mutisme hostile que pour faire éclater sa jalousie à la face de Teresa qu'elle soupçonne de vouloir la spolier de son rôle de mère (45). Outil et produit frustré de sa classe, Leng cherche par ailleurs un peu de rêve, et s'abandonne aux promesses chimériques du bonimenteur de *self-help*, Jimmy Goh le mal nommé. Reconnaisance enfin pour le dévouement et le travail accompli par Teresa, elle offre à cette dernière « son » bâton de rouge à lèvres, comme geste tardif de réconciliation et passage de relais inversé d'une mère à l'autre. Et de complicité révélée : ce cadeau inattendu (on songe également à la découverte de l'argent restée sous silence en 39) constitue la part d'humanité de Leng.



Teck, le père (Chen Tian Wen)

Très tôt licencié, Teck vit dans l'angoisse permanente du manque d'argent. Tétanisé par la sombre perspective de l'échec social, il prend un boulot de gardien d'entrepôt, et se réfugie dans un silence sourcilieux et parfois irrité par le comportement turbulent de son fils avec qui il ne communique guère. D'un naturel doux et respectueux avec Teresa, il se méfie de Leng qui, par ses critiques, nourrit son manque de confiance et lui cachera longtemps ses échecs professionnels et financiers. Alors Teck, le fumeur refoulé, un pleutre ? Plutôt un être abasourdi, perdu, déboussolé par l'ampleur de la crise et de tout ce qu'elle remet en question. L'argent viendra-t-il à manquer que Teck, au terme de cette pénible épreuve, aura gagné en humanité, et se sera redécouvert un rôle de père au profit d'un fils retrouvé.

PISTES DE TRAVAIL

- De quoi les parents de Jiale sont-ils déficitaires à l'égard de leur enfant ? À travers l'analyse des relations de Jiale avec les autres (parents, institution scolaire, camarades de classe, Teresa), expliquer comment s'exprime son sentiment d'abandon. Commenter le rapport à la mère. Un conflit castrateur ?
- Teresa devient donc une « mère » pour Jiale. Quelle réalité cette relation affective de substitution recouvre-t-elle ? Comment la jeune femme parvient-elle à gagner la confiance du garçonnet ? Est-ce là l'unique moyen de calmer sa colère et avoir autorité sur lui ?
- Étudier les rapports entre Teck et Leng. En quoi cette dernière, qui sape la confiance de son époux, se montre-t-elle parfois humiliante ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Besoin d'humanité

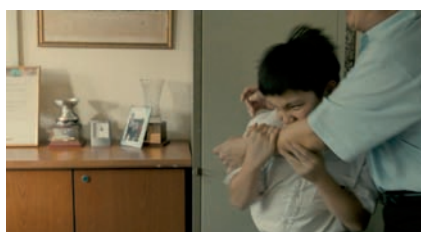


La colère d'un enfant

Le premier plan d'*Ilo Ilo* est flou. Surexposé et flou. Une petite silhouette à contre-jour agite les bras en l'air. La bande-son laisse entendre un léger bruit de frottement. Raccord. Tout s'accélère. Un homme armé d'une baguette, que l'on devine être le conseiller d'éducation d'une école, fait irruption dans son bureau et se retrouve face à un garçonnet lui-même en colère (Jiale, la silhouette floue) qui vient de s'auto-mutiler aux stores de la fenêtre. Vraisemblablement puni, l'élève retourne la situation à son avantage et accuse l'adulte de l'avoir violenté. La mise en scène de cette séquence, qui nous plonge *in media res* dans la fiction, annonce la réalité qu'elle prétend capter et dénoncer. La rage, la roublardise de l'enfant, sa manière de se blesser, de retourner la violence contre soi (fût-elle pour mystifier l'adulte), et la nervosité du montage des plans courts, le cadrage serré et tremblotant, comme fiévreux, tout est suspect ici. Quelle est donc cette société, née à l'écran d'une image floue, à ce point égarée, trouble, troléée, qu'un enfant d'une dizaine d'années martyrise son propre corps pour l'opposer à la dureté des adultes ?

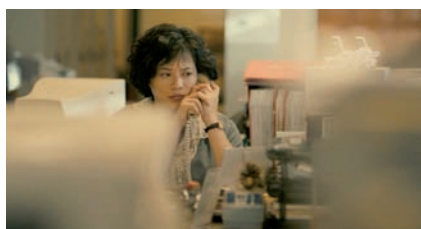


Le décor de l'école, et la scène suivante de la mère jointe par téléphone à son bureau, nous renseignent sur le milieu social où se déroule l'action du film : la classe moyenne aisée, travailleuse et sous pression. Comme la séquence d'ouverture, celle-ci est courte. Une succession de plans brefs, presque furtifs, qui ne dit rien de plus que nécessaire. La caméra est portée à l'épaule, le cadre instable, et étroit, et réduit encore par des objets flous à l'avant-plan qui en obstruent le champ. Sentiment de gêne, d'oppression. Les visages sont tendus. Traits tirés, regards anxieux. L'emplacement de la caméra mime la prise sur le vif, soulignant la fébrilité du travail et le malaise entre la mère (qui doit s'absenter) et ses collègues. L'atmosphère du lieu, comme celle du conflit entre l'enfant et l'adulte, est croquée rapidement, en quelques plans bien choisis. Enfin, un long plan-séquence, qui clôt le premier épisode mouvementé du film, montre le retour à la maison de Jiale et sa mère, et ce avant l'apparition, comme un cri d'appel prémonitoire, de son titre : *Ilo Ilo*. Ce dernier plan-séquence apporte alors un premier élément de réponse à la question liminaire de la violence détraquée de l'enfant : Jiale, isolé dans le cadre et enfermé dans le silence, ne partage rien, ou peu, avec sa mère. Enfant délaissé, il attire l'attention pour qu'on s'intéresse à lui...



Délicate mise en scène de l'invisible

Créatrice de tension, l'esthétique du film – la réalité montrée et la manière de la mont(r)er – est déjà en place dans ce qui est à voir comme le prologue du récit. L'image est sobre, précise, concise. Délicate, et à distance. À bonne distance morale. Aucune insistance ici, aussi bien dans le traitement de l'espace que dans l'emploi du temps. La durée des plans, comme celle des séquences souvent limitées à une simple scène, est économe, et efficace. C'est la méthode du réalisateur Anthony Chen que de procéder par petites unités narratives successives, qui sont autant d'enjeux de mise en scène servant à dévoiler peu à peu la psychologie tourmentée des personnages. Sa mise en scène définit les contours d'une réalité dont chaque plan, parfaitement compté, pesé, mesuré, fait sens, est plein de sens. Ni longueur superflue, ni mot, ni mouvement inutile. Gestes et dialogues des personnages sont réduits à l'essentiel de leur signification. L'image raconte vite et bien, car Chen sait l'art de la vignette (de la litote), qui est de faire beaucoup avec peu. C'est là sans doute toute la délicatesse de son cinéma très *concentré* sur ses acteurs, au point d'en paraître souvent intimiste alors qu'il est surtout social. En réglant la mise au point de son image sur les personnages (revoir la séq. 3 par exemple), il indique d'emblée son intention de faire de l'humain le point focal de son dispositif. L'usage du flou lui sert d'abord





à dire la confusion de Jiale, perdu, en quête de repères, accroché à son *Tamagotchi* comme à une bouée. Le flou exprimera bientôt l'égaré, le déficit d'humanité de la société singapourienne dans son ensemble.

Sans jamais être indiscret, Chen use du plan rapproché pour *cerner* ses personnages. Aidé souvent en cela par un cadre dans le cadre ou surcadre qui accentue le sentiment d'oppression général du film (montant de porte ou de fenêtre, objet en amorce...), il traque le geste, le regard, le rictus qui trahit l'intériorité des personnages. Il fait de sa mise en scène non tant le lieu de la circulation des êtres que celui d'une émotion, d'un climat, d'un sentiment qui habite ou traverse le cadre. Fuyant le cinéma démonstratif, Chen s'avère souvent suggestif, elliptique même quand il s'agit de couder les séquences entre elles, travaillant la réalité par allusion, par le creux des images, par le jeu d'attitudes pleines de sous-entendus, qui lui permettent de débusquer les failles et les effets dévastateurs d'une société violente avec les siens, enfants et adultes confondus. On devine, on ressent bien souvent autant qu'on ne voit. Cette circulation de l'invisible émane des silences, des corps, ou d'un mot aigre comme « *tel père, tel fils* » (4), lâché en aparté par Leng face à l'indélicatesse de son mari, qui « dit » beaucoup des rapports de la famille, de ce qui la lie et la divise, de ce qui agit en son sein. Quelque œil en coin et un jeu en retrait suffisent à signaler la montée progressive de la jalousie de Leng. Quelques mots piteux de Teck à sa femme traduisent l'immensité de son désarroi. Enfin, l'argent est-il invisible à l'écran qu'il déborde de l'espace du cadre, occupant les esprits, motivant les dialogues et les comportements.

Traitement de froideur

La délicatesse de la mise en scène est aussi le résultat d'un subtil équilibre entre ce qui est montré à l'écran et ce qui est suggéré, entre la sobriété de l'image et l'espace du hors-champ où se trouve contenue la vie fourmillante de la société singapourienne. À la macro-économie, Chen préfère la micro-économie

d'un dispositif qui se satisfait du cadre de la famille. Nous ne sortirons par conséquent presque jamais de cette cellule domestique. Pour autant, la sociologie qu'il en tire n'en est pas moins édifiante.

Après le prologue, la première apparition ombrageuse de Teck, le mari de Leng et père de Jiale, nous semble suggérer le poids d'une vie sous influence. L'homme, oublieux des règles élémentaires de savoir-vivre avec les siens, paraît anxieux et préoccupé, visiblement absent à ce(eux) qui l'entoure(nt). Jamais, de fait, nous ne le verrons sourire, ni émettre aucun signe de satisfaction. Teck affichera de bout en bout du film (exception faite de l'épilogue et de son enivrement comme moyen d'oublier) le même visage fermé, comme corollaire de ses ennuis professionnels et financiers. Lesquels passent par trois étapes successives (licenciement, faillite, précarité), constitutives d'une spirale du déclassement qui vient en écho de la violente crise économique qui frappe le pays en cette fin de millénaire. Seule l'ultime étape de l'éclatement de la famille, perceptible dans l'éloignement croissant qui sépare Teck et sa femme, ne restera jamais qu'une hypothèse ou allusion de mise en scène (le suicide en 23, ou l'énième tension entre Teck et Leng au cimetière en 42).

Pour expliquer ce parcours, et l'état semi-dépressif dans lequel Teck plonge peu à peu, Chen s'intéresse d'abord au monde du travail. Enfin « s'intéresse » est un bien grand mot, car le cinéaste (qui a choisi de privilégier le point de vue de Jiale) limite volontairement sa mise en scène à quelques plans, froidement exécutés, pour stigmatiser le climat anxiogène qui y règne. L'unique plan fixe, où Teck tente de vendre son verre « incassable » à des partenaires, s'avère à cet égard aussi rapide qu'efficace (10). Mutisme et geste méprisant de ses interlocuteurs, géométrie de l'espace (surcadre), lumière et couleurs froides, slogan affiché au mur (« *Tant pis pour les autres* »), sont les indices d'une mise en scène à l'humour pince-sans-rire dénonçant la tyrannie sourde d'un monde fortement hiérarchisé (y compris linguistiquement) qui s'emploie à tordre les

êtres, à faire pression sur eux. Aussi, quand la crise s'en mêle, l'angoisse devient quasiment palpable. Teck n'est alors plus qu'un pantin ahuri face à une situation qui lui échappe totalement et qu'il préfère taire. Tout aussi démunie, Leng assiste, quant à elle, aux vagues de licenciements qui secouent son entreprise, et qui n'ont droit également qu'à quelques plans furtifs (14, 24). Durant toutes ces séquences, la mise en scène est succincte, lapidaire, parfait reflet esthétique de la brutalité avec laquelle le monde du travail, a fortiori en faillite, traite les individus.



Déficit d'humanité

C'est donc indirectement que Chen, le regard davantage porté aux conséquences (humaines) qu'aux causes (sociales), nous parle de la société singapourienne. Ou plus précisément de la classe moyenne aisée, néo-petite bourgeoisie laborieuse d'autant plus fragile et angoissée qu'elle dépend d'un travail à la merci des caprices du marché. Cette classe sociale qui travaille dur, possède, consomme, mais qui n'est pas heureuse. Et qui en souffre. Esclave volontaire (à la différence de Teresa) d'un système qui l'exploite, l'épuise, l'abrutit en lui donnant l'illusion du bonheur de la consommation à laquelle elle est ensuite aliénée misérablement. Cette classe, à laquelle appartiennent Teck et Leng, qui s'identifie et s'épanouit dans l'aisance matérielle, et où les choses sont comme des trophées qui confortent et rassurent. Aussi faut-il savoir s'afficher, afficher son train de vie pour gagner la reconnaissance (elle aussi tyrannique) des siens, de sa propre famille comme celle bruyante de Leng qui possède l'argent de sa classe (nouvelle ?) mais qui, selon les remarques des employés de l'hôtel-restaurant où se déroule l'anniversaire de la mère de Leng, n'en possède guère les codes (31). Quoi qu'il en soit, ne pas se montrer généreux pour le cadeau de la grand-mère de Jiale serait déchoir (30).

Dans cette société, le culte de l'argent est à ce point développé que la principale occupation de Jiale (y compris pendant ses heures de cours, 34) consiste à essayer de trouver une suite logique dans les tirages du loto pour gagner le gros lot ! C'est pourquoi si *Ilo Ilo* est la mise en scène (indirecte, disions-nous) de la crise économique qui frappe la société singapourienne, il ne faut pas se méprendre sur la nature profonde du mal qui la ronge. La faillite du pays n'est jamais qu'un élément d'exacerbation d'un système qui égare et qui isole, de cette quête du profit et des fausses valeurs qui produit parallèlement une perte cruelle d'humanité, préjudiciable à l'équilibre des familles. Parce que cette société, seulement préoccupée d'elle-même, oublie ses propres enfants qu'elle prive de l'humanité qui aide à grandir. Elle les laisse en déshérence, les abandonne à eux-mêmes, à l'intranquillité de leur désolation et de l'ennui de ne plus se sentir aimés, amputés enfin de repères, de la vraie présence et de l'autorité d'un père et d'une mère.

Aussi, la mise en scène ne fait jamais étalage de tendresse entre

les parents et leur fils Jiale, encore moins entre les deux époux contigus, querelleurs et dissimulateurs. La lumière pâle et diffuse qui éclaire l'espace de la mise en scène teinte leurs relations aux couleurs diaphanes de la société exsangue dans laquelle ils vivent (notons que les couleurs « passées » du film appartiennent aussi à la volonté de Chen de dater son histoire à la fin des années 1990). Mais, ni le récit ni la mise en scène, soudés par une solide unité de ton, ne cèdent à la facilité du jugement. Chen fait de son cinéma moral un espace de dignité où ses personnages ne se livrent à aucune plainte ni bassesse. Il ne les réduit pas ni les juge. Il nous peint surtout des êtres impuissants qui se rétractent sur eux-mêmes, dans le pesant secret de leurs doutes et espoirs mélangés. Et c'est probablement la sobriété de cette image douloureuse, nous les montrant seuls face à eux-mêmes et repliés dans le digne silence de l'angoisse, qui nous émeut tant.



Jeu des relations

Teresa débarque dans une famille en crise. Bien qu'attendue, son arrivée suscite méfiance et inquiétude. Et rejet. Or là encore, Chen fait le choix d'une mise en scène délicate qui s'appuie sur le jeu de ses acteurs pour dénoncer la nature des relations frelatées qui se jouent entre les protagonistes. La comédienne Yeo Yann Yann déploie tout ce qu'elle sait de froideur pour composer un personnage odieux qui relègue Teresa dans l'infra-classe des travailleurs immigrés. Pour elle, la nouvelle venue est une *étrangère*, une intruse qu'il faut tenir à distance. À son arrivée, elle lui désigne une maigre couche (comme une litière animale) sous le lit de Jiale, et renvoie son intimité (son humanité donc) à l'extérieur de l'appartement en exigeant d'elle qu'elle passe ses coups de téléphone personnels dans une cabine située au pied de l'immeuble. Plus tard, à l'anniversaire de sa mère, Leng validera même l'exclusion de Teresa du cadre familial des festivités (31). En attendant, chaque recommandation qu'elle adresse à Teresa est une marque d'autorité délimitant son territoire, un signal fort du pouvoir qu'elle entend exercer sur elle. La méthode est d'autant plus sournoise qu'elle passe pour une nécessaire séance d'informations liée à l'entrée en fonction de Teresa. Elle est évidemment l'occasion d'une distribution de l'espace fondatrice de la relation de domination qui se met immédiatement en place entre la « domestique » et la maîtresse de maison. Et que Teresa, jouée avec beaucoup de nuances (y compris dans la voix) par l'actrice philippine Angeli Bayani, ne lui contestera jamais.

Pour autant, Teresa doit pouvoir trouver sa place dans la famille, comme l'indique comiquement la mise en scène au moment où la jeune femme croise Teck, nu au petit matin (13). Elle doit rapidement se situer par rapport à Jiale qui, à l'image de sa mère, lui dénie ostensiblement le partage de son espace (à table et dans sa chambre). L'exercice est d'autant plus difficile que l'exilée philippine est seule dans son nouvel environnement culturel.

Il n'y a guère que Teck qui lui accorde un soutien discret. L'acteur Chen Tian Wen use pour cela d'une finesse de jeu intériorisé, fait de lourds silences et de regards navrés, traduisant son impuissance face à l'injustice faite à Teresa. Et, à l'inverse de son épouse et de son fils, Teck lui réserve, d'emblée et sans préjugés (sociaux, religieux), une place dans l'espace de sa famille (à table). Aussi est-ce sur la base d'un respect et d'une reconnaissance mutuels que ces deux exclus nouent une complicité dont l'expression muette se trouve relayée par la circulation de la cigarette.



Recadrage

Le projet de recadrage du petit Jiale (et grand comédien, Koh Jia Ler parfaitement dirigé) fonde une partie du récit – et de sa mise en scène. Sans le cadre de ses parents, sans leur présence qui cadre, qui fait loi et qui apaise, Jiale s'agite en tous sens et fait de sa famille l'espace de sa tyrannie. L'entrée en scène de Teresa apparaît comme une réponse possible à l'urgence de la situation. Or, la réussite de l'entreprise de reprise en main du garçonnet dépend de la méthode employée par la jeune femme, de sa manière de se situer par rapport à lui. Le projet de recadrage de Jiale est donc une affaire de trajectoires, d'espace et de corps, que le cinéma de Chen prend brillamment en charge.



Recadrer Jiale, c'est d'abord pouvoir l'approcher pour le cerner et le comprendre, le faire tenir dans l'espace de la mise en scène, cadre de l'autorité que Teresa tente de mettre en place. Or, à chaque fois, l'enfant fuit, se soustrait à sa présence, sort des limites de l'écran qui fait cadre. Teresa court en vain après lui, qui la sème aussi souvent que son esprit malicieux le lui commande. S'opposer frontalement à lui, comme le fait sa propre mère, ne serait pas plus profitable pour elle. La jeune femme décide alors de le contourner, de prendre à revers la méthode de l'évitement que Jiale a mise en place et de le rattraper sur son propre terrain semi-ludique de la perversité (18). La fermeté et la patience de Teresa font bientôt le reste. Jiale est peu à peu conquis, obéissant. Et pour preuve de la confiance qu'il lui accorde enfin, c'est lui qui, après l'avoir rejointe lors de la fête de sa grand-mère, l'invite à prendre place dans le cadre de la (photo de) famille lors de son propre anniversaire (33). Après avoir été un moment tenus éloignés, les corps voisinent désormais ; les rapports deviennent tactiles ; Jiale s'éveille discrètement à la sexualité.

Cette nouvelle relation mi-maternelle mi-amicale évacue nombre des maux qui minent la famille, mais fait progressivement écran à la relation entre Leng et son fils. Le rapport de classes entre Leng et Teresa glisse alors du social à l'humain, et se trouve pour le coup inversé, forçant Leng à sortir de sa jalousie silencieuse pour rappeler Teresa à l'ordre et revendiquer une maternité qui lui échappe définitivement (45).

Jiale redevient un fils pour sa mère. L'humaine présence de Teresa aura donc été une réussite de recadrage, pour l'un comme pour l'autre. Aussi, Jiale, que le cinéma aura replacé au cœur des préoccupations (de l'encadrement) de ses parents, devra-t-il encore en passer par le traumatisme de la séparation quand il verra Teresa sortir à son tour, et définitivement, du cadre de son existence. Teresa qui fut à son cœur, comme à celui du cinéaste autrefois, la quadrature du cercle familial enfin refermé, et de sa mise en scène ici.

PISTES DE TRAVAIL

- On aura à cœur de définir la « délicatesse » de la mise en scène. Sur quels choix esthétiques repose-t-elle ? De quelles tensions est-elle l'expression ? Que fait-elle apparaître dans l'espace du cadre ? Que suggère-t-elle du hors-champ social et économique ? Comment s'exprime la violence du monde du travail sur les êtres ?
- Commenter le jeu des acteurs. Expliciter l'usage du flou dans l'image. Observer la rigueur du cadre, le motif du sur-cadrage et des objets en amorce du cadre. Quelles significations ? Interroger la valeur des couleurs et de la lumière.
- Analyser le rapport de classes entre Leng et Teresa. Souligner la complicité discrète de Teck et Teresa.
- Justifier la « colère » de Jiale. Quels en sont les différents facteurs ? Figures de conflit et expressions dans l'espace du cadre ?
- Comment se noue l'amitié entre Jiale et Teresa. Comment celle-ci parvient-elle à recadrer l'enfant ? Que lui apporte-t-elle ?
- Outre la peine qu'il lui cause, le départ de Teresa ne risque-t-il pas d'hypothéquer le calme et l'équilibre retrouvés de Jiale ? Le passage de Teresa a-t-il permis de recadrer solidement la situation de l'enfant face à ses parents ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Le départ de Teresa

Séquence 57, de 1h28'28 à 1h31'21

Seul dans sa chambre, Jiale dépèce ses journaux à coups de ciseaux vengeurs, furieux de n'avoir pu gagner au loto l'argent lui permettant de proroger le séjour de Teresa à ses côtés (1). Au pied de l'immeuble (2, en plongée), Leng s'impatiente déjà du retard de son fils, tandis que Teck aide Teresa à charger ses bagages dans le coffre du taxi qui lui sert désormais de gagne-pain. Un plan à l'avant du véhicule en direction de Singapour Changi (3), et un autre tout aussi bref, au ras du sol (4, clin d'œil à Ozu), suffisent à rallier l'aéroport. Fidèle à sa méthode, le réalisateur filme la géographie reliant les lieux avec une grande économie de moyens dont le motif se trouve accentué ici par la dramaturgie du départ. Le découpage de l'espace est donc sommaire, c'est-à-dire réduit à l'essentiel, le montage rapide et concis. Toute la scène, guidée selon le point de vue de Jiale, est soumise à une puissante intensité dramatique. Le dynamisme géométrique des images – lignes de fuite, mouvement de la voiture sur la route, cadrage plaqué au sol – imprime d'emblée sa marque à cette séquence traversée par le sentiment écrasant de l'inexorable.

Arrivés à l'aéroport, les parents sortent du véhicule. Jiale demeure quant à lui prostré dans la voiture (6), enfermé seul dans le cadre et son immense tristesse. Contrechamp (7a) : Teresa regarde une dernière fois son protégé. Elle hésite, puis faute de mieux, et de mots, se retourne pour partir. Les deux personnages, isolés dans leur cadre respectif, vont-ils se quitter sur ce navrant silence ? C'est alors que le bras de Jiale, lancé en avant (en amorce de 7b), franchit les limites de l'écran et fait voler en éclats le cadre de cette scène déceptive. Récréant pour un instant un lien, une unité. Faisant corps encore avec celle à qui il est désormais *désespérément attaché* (8, même que 6). Sans effusion mélodramatique cependant. La mise en scène joue avec une digne contenance l'amère douleur de la séparation, préférant creuser l'émotion dans la petite lutte des corps qui résistent un moment l'un contre l'autre pour (ne pas) se séparer. Pendant ce temps, Leng s'inquiète et s'approche de la voiture (9*), d'où Teresa tente à nouveau de sortir. Jiale se jette à nouveau sur Teresa et lui coupe une mèche de cheveux. Lui volant ainsi un peu d'elle-même (10). Mais, Jiale a-t-il à peine le temps de regarder son trophée, tout étonné encore de son audace, que sa mère (castratrice) fait retour dans le cadre de cette puissante amitié pour le gifler et ainsi clore la scène d'adieu, *couper* le lien (11, même que 6 et 8). Un plan de coupe (12) souligne l'effacement de Teresa à qui la mère demande aussitôt de partir. Laquelle s'exécute (14), non sans s'être retournée encore une fois et avoir adressé une ultime leçon de vie à Jiale – « *Tu dois apprendre à t'occuper de toi.* » –, que Leng, en arrière-plan, interrompt à nouveau, laissant ainsi seul l'enfant mal aimé par sa mère, sa petite mèche de cheveux en main, le regard tourné vers celle qu'il a appris à aimer et qui sort définitivement de sa vie (15). L'image subjective de Teresa (Leng à ses côtés), qui

se fonde dans les reflets des vitres, est trouble, et le montant de la portière (en amorce) flou (16). Le cadre se rétrécit, la visibilité s'amenuise ; les repères de Jiale vacilleraient-ils à nouveau ? Pendant ce temps, Teck, à l'écart de l'espace du drame, se voit interdire de fumer à l'entrée de l'aérogare... Le plan 18 stigmatise l'absurdité d'un pays réputé liberticide, et désamorce la tension par le comique dont Teck est parfois porteur dans le film. Pendant ce temps, dans le hall, Leng et Teresa s'apprentent à se séparer. Un mouvement d'appareil partant du tableau d'affichage des départs (19a) descend sur le visage de Leng (19b) qui cherche et trouve dans son sac à main une enveloppe (19c) qu'elle tend simplement à Teresa (19d). On reconnaît un exemplaire de son bâton de rouge à lèvres que Leng lui offre en guise de cadeau d'adieu (19f). Chen profite de ce dernier instant entre les deux femmes pour les réconcilier, les rendre enfin complices de leur propre contentieux. Ce bâton de rouge à lèvres devient par un astucieux retournement du récit le moyen d'apurer leur discord (due à celle-là même qui en fait le geste), discord un moment prise en charge par ce petit objet symbolique des non-dits, de la lutte des classes qui s'est jouée en sourdine entre les deux femmes et qui les a tenues éloignées durant tout le récit. Ainsi donné, le bâton de rouge apparaît comme une reconnaissance de dettes, un moyen de rendre son identité à Teresa, dont atteste le rictus de contrition en guise d'excuse de Leng (20, on se souvient de la confiscation du passeport, séq. 6). Le plan-séquence souligne dans sa continuité la valeur du geste qui est aussi une passation de pouvoir à l'envers entre la fausse-vraie mère qui a fait œuvre de pédagogie et la vraie-fausse mère qui en a reçu le don (comme la gifle du plan 11 semble l'attester).

Retour à Jiale, vu seul – de loin – dans la voiture le regard malheureux en direction de l'aérogare (21). Le montage alterné emboîte les deux séparations, les met en perspective et accentue le contraste pathétique entre la « réconciliation » d'une part et le vide laissé par Teresa d'autre part. Contrechamp (22) : après avoir humé l'odeur des cheveux, Jiale laisse éclater sa peine dans l'amer silence des sanglots sincères. À bonne distance encore une fois, la caméra filme l'enfant dans un demi-profil. La parenthèse est maintenant refermée. Jiale, accroché à son souvenir, est en route vers son domicile, et son nouveau destin (23a). La caméra panote vers l'extérieur, suivant le regard embué de tristesse de Jiale tourné vers le cadre de l'horizon lointain où s'est envolée Teresa (23b).

* Les plans dont les numéros sont imprimés en caractères maigres ne sont pas représentés



1



2



3



4



6



7a



7b



8



10



11



14



15



16



19b



19d



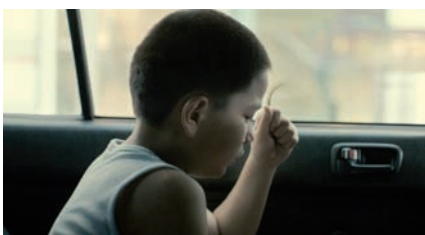
19f



20



21



22



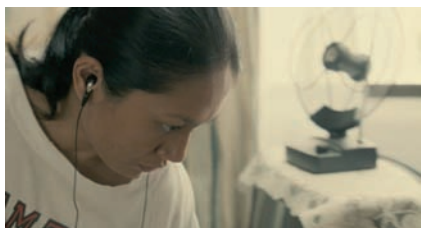
23a



23b

BANDE-SON

Les bruits du silence



Pas de musique

C'est à l'occasion d'un premier montage qu'Anthony Chen prend conscience de la densité de la bande-son de son film. Lui qui songeait y ajouter un peu de musique pense finalement que celle-ci peut s'avérer importune. Sage décision. Non seulement la musique serait venue, comme souvent dans les mélodrames familiaux, napper les images d'un effet décoratif déplorable, mais elle aurait en plus tiré le film dans une direction que Chen a justement pris soin d'éviter : le pathos. Manipulatrice et duplicatrice d'émotions, la musique serait en outre venue adoucir ce que le film contient de rigueur sèche, qui peut parfois l'apparenter au modèle documentaire. Toute l'esthétique du film, qui puise sa morale de sa sobriété (de ses rares mouvements d'appareil ou de la pâle couleur de ses images par exemple), en aurait été largement affectée.

C'est précisément dans la retenue, la soustraction, l'épure que s'inscrit la réussite d'*Ilo Ilo*. Chen nous montre une société asséchée par la discipline, la quête de réussite, le projet consumériste de faire le plein de choses. Or, suprême paradoxe, c'est en remplissant, nous dit-il, que cette société se vide. Qu'elle vide les êtres de leur humanité, qu'elle les prive de leurs sentiments, qu'elle les coupe des liens faisant groupe. C'est donc sur ce sentiment de vide que le cinéaste fonde une partie de son dispositif, et qu'il stigmatise le déficit de chair et d'amour de cette société désolée. La musique, au contraire, remplit, crée du volume, sonore et émotionnel.

Du silence et des bruits

Pas de musique ici, mais du silence, qui est l'écho de la gravité de la vie menée par les personnages. Du silence pesant et amplificateur de tension, comme espace vide plein d'angoisses où se réfugient les âmes malades de Teck et de Leng. Du silence, enfin presque. Car la bande-son d'*Ilo Ilo* est remplie de bruits aseptisés, petits claquements secs, cliquetis, bris de verre, sonneries diverses, bruits de la ville et de la vie, qui sont au fond la vraie musique du film, musique du quotidien écrite sur la page blanche du silence, de la tristesse et de l'amertume. Cette bande-son de l'ordinaire, fondatrice du réalisme du film, est aussi ponctuée d'une chanson, à peine audible pour le spectateur, que Teresa écoute au baladeur (9, 19). Et qui est celle du générique de fin. Le titre, « *Kahapon at Pag-ibig* », interprété par la chanteuse folk Lolita Carbon, est très populaire aux Philippines. Arrivant à la toute fin du film, il accompagne la « remise en liberté » de Teresa. Il apparaît, au même titre que la mèche de cheveux que lui a chipée Jiale, comme la « fragrance sonore », l'empreinte d'humanité laissée par son passage. Partagée également avec Jiale en 36, c'est de fait une chanson dédiée à la mémoire de Teresa. C'est une chanson qui lui appartient en propre, qui fait partie d'elle-même.

Des langues

Du silence, des bruits, une chanson. Et des langues. Qui nous rappellent que Singapour n'est pas qu'un carrefour économique et financier, qu'il est aussi celui des langues. Et il y en a trois dans *Ilo Ilo* : le mandarin, le tagalog (dialecte philippin) et l'anglais. Le mandarin (mêlé à un peu de dialecte chinois hokkien) est ici la langue de la famille, de l'entre soi. Le tagalog, la langue de l'autre, de l'étranger. L'anglais la langue commune qui relie. Mais qui divise aussi. Car l'anglais est aussi la langue du pouvoir qui structure et hiérarchise les rapports. C'est la langue de l'administration, et du travail. En tout cas, est-ce grâce à son niveau d'anglais courant que Teresa est embauchée (voir séq. 4). Mais l'anglais doit encore être maîtrisé correctement. Parler le singlais (l'anglais parlé par nombre de Singapouriens) ou un anglais approximatif s'avère disqualifiant face au pouvoir. Pour preuve, quand Teck échoue à faire la démonstration de son verre incassable (séq. 10), il propose à son interlocuteur de renouveler l'expérience le lendemain. Or, l'homme lui rétorque que le directeur ne parle qu'anglais. « *Un snob* », précise-t-il.

PISTES DE TRAVAIL

- Justifier le choix de la bande-son (sans musique). Quel genre de musique peut-on imaginer pour un film comme *Ilo Ilo* ? N'aurait-elle pas été préjudiciable à l'enjeu esthétique de la mise en scène ? Qu'est-ce que son absence « ajoute » au film ?
- Quelle est la valeur (couleur, ambiance, émotions, liens avec Teresa...) de la chanson philippine du générique de fin ?
- De quels types de bruits la bande-son du film est-elle composée ? Impres - sions de réalisme qui s'en dégagent ? Pourquoi ?

Montrer comment les langues utilisées, et notamment l'anglais (à l'école, au travail...), déterminent l'espace du pouvoir.



Singapour, cité-État conquérante

Surnommée la Suisse de l'Asie pour sa propreté et son niveau de vie élevé, la République de Singapour se compose de 64 îles et îlots situés à l'extrémité méridionale de la péninsule malaise. Étendue sur une superficie de 714 km², elle compte près de 5,5 millions d'habitants. À la fois île, ville (220 gratte-ciels !) et État, Singapour fête le cinquantenaire de sa fondation en août 2015.

Histoire

Singapour entre dans l'histoire en 1819 quand les Britanniques choisissent d'y établir une base commerciale. Achetée à la Malaisie, l'île devient colonie britannique en 1867. L'ouverture du Canal de Suez et le développement de la navigation à vapeur la consacrent bientôt dans sa vocation portuaire – étroitement lié à la vitalité économique du pays, le port est aujourd'hui le 2^e du monde pour son trafic et ses exportations. Après la crise de 1930 surmontée grâce à la diversité de ses activités, Singapour doit faire face à la menace nipponne, poussant l'Empire britannique à y implanter sa plus puissante base navale d'Extrême-Orient. Malgré cela, Singapour tombe en 1942 et n'est libérée qu'en 1945.

Après la guerre, la nouvelle donne internationale incite les Anglais à doter Singapour de sa propre constitution, inspirée du parlementarisme unicaméral britannique (1959). Lee Kuan Yew du *People's Action Party* (PAP) devient Premier ministre et propose une fusion avec la Fédération malaise, actée en 1963. Mais, des troubles raciaux éclatent, poussant Singapour à l'Indépendance en 1965. C'est alors une démocratie « autoritaire » qui se met en place, davantage soucieuse de développement économique que politique. En effet, depuis cette date, seuls trois Premiers ministres se sont succédé : Lee Kuan Yew, le père fondateur du pays, décédé en mars 2015 (1959-1990), Goh Chok Tong (1990-2004), et Lee Hsien Loong, le fils aîné de Lee Kuan Yew, en poste actuellement.

Un pouvoir fort

Le PAP, qui a remporté en 2011 pour la treizième fois consécutive les élections législatives, s'est vu néanmoins inquiéter sur sa gauche par le *Workers » Party*. Le vote a mis en lumière le fossé qui se creuse entre les classes populaires et les dirigeants historiques du PAP qui n'ont pas su apaiser les inquiétudes portant notamment sur les questions d'inflation et d'immigration – la forte activité économique et le faible taux durable

des naissances suscitent un besoin massif de travailleurs immigrés (30 % chez les actifs) qui, angoissant la population, a provoqué (fait rarissime) des émeutes à Little India en 2013. Dans un pays où les médias sont soumis à la censure, les réseaux sociaux ont joué un rôle important dans la mobilisation des jeunes lors de ce scrutin. Le coup de semonce a néanmoins provoqué une inflexion de la politique en matière de logement, de transports et de coût de la vie particulièrement élevé à Singapour (l'une des villes les plus chères au monde).

Quoi qu'il en soit, dans cet État pratiquant encore la peine de mort et les châtiments corporels (*caning*), l'opposition reste faible. Le droit de grève y est quasiment interdit, la liberté d'expression fortement réduite. Par ailleurs, le pays, soucieux de cohésion sociale face à sa diversité culturelle et confessionnelle, s'appuie sur un système scolaire strict (et gratuit) favorisant le respect de l'autorité et l'excellence. Signe des temps, les enfants, qui apprennent l'anglais dès leur plus jeune âge, sont désormais encouragés à pratiquer le mandarin.

Croissance forte

Singapour, avec une moyenne de 8% ces dernières années, connaît depuis son indépendance une croissance économique exceptionnelle. L'appareil de l'État, fortement centralisé et à la tête duquel se trouvent des personnalités dûment choisies, est directement impliqué dans la gouvernance des grands groupes industriels et commerciaux. Si bien qu'il n'est pas excessif de dire que le pays est géré comme une firme multinationale.

Dépourvu de richesses naturelles, le « modèle » singapourien s'appuie en vérité sur une ouverture importante vers l'extérieur. Son propre marché étant limité, les deux tiers de ses exportations s'effectuent avec ses voisins asiatiques. Enfin, preuve de son ouverture aux marchés extérieurs : environ 7 000 sociétés étrangères y sont installées, représentant un quart de son activité économique.



Mr Kiasu

Kiasu, et la crise de 1997

Début 1997, tout est calme... L'économie singapourienne, mue par l'optimisation de l'accumulation, tourne à plein régime. La croissance dépasse les 10 % depuis plusieurs années ; le taux de chômage est négligeable ; les résidents sont quasiment tous propriétaires (85 %) ; le revenu par habitant compte comme l'un des plus élevés de la planète (30 000 dollars/an), juste derrière le Japon. La stabilité et la confiance règnent.

La peur de manquer

La population éduquée, disciplinée, soumise aux vertus filiales et matrimoniales, n'aspire, selon les mots du Premier ministre Goh Chok Tong lui-même, qu'à « une carrière, une carte de crédit, une voiture, un bel appartement et à l'appartenance à un club. » Or, est-ce le voisinage d'économies dynamiques et voraces ou le fait de dépendre très largement des décisions prises ailleurs dans le monde, un sentiment d'insécurité ronge les dirigeants et la population elle-même.

Ce sentiment, c'est la peur de manquer, ou l'insatiable besoin de croître revendiqué haut et fort par M. Goh Chok Tong. Une peur, qui cristallise la plupart des angoisses des habitants, et qui est « incarnée » par un héros de bande dessinée – Mr Kiasu – célèbre à Singapour depuis 1991. *Kiasu* signifie « paniqué à l'idée de manquer » en dialecte chinois hokkien, et la pensée du personnage pourrait se traduire par le proverbe inscrit sous le tableau de Claude Monet accroché au mur de la séq. 10 d'Ilo Ilo : « *Tant pis pour les autres* ». Mr Kiasu agit comme s'il vivait sans cesse sa dernière heure. C'est un être éminemment individualiste mû par un constant besoin de consommer. Il veut tout, tout de suite, bouscule tout le monde, emprunte sans rendre, resquille dans les files d'attente, profite au maximum, se goinfre dans les buffets et se réjouit surtout de n'en laisser à personne...

Aussi, afin d'éviter que le peu social « kiasuisme » ne dégénère, les autorités (qui y décèlent cependant avec satisfaction une certaine rage de vaincre) ont depuis longtemps doté la société d'un arsenal d'interdictions (faisant d'ailleurs l'objet de railleries de la part des Singapouriens eux-mêmes). Il est en effet interdit par exemple de mâcher du chewing-gum, de jeter un mégot au sol, de traverser hors des passages protégés, de manger ou de boire dans le métro, de cracher par terre, de ne pas tirer la chasse d'eau après usage... sous peine d'amendes parfois élevées. Autant de « délits » que l'on ne saurait discuter

s'ils n'étaient soumis à sanction plutôt qu'à explication ou éducation. La méthode punitive soumet ici l'individu davantage qu'elle ne l'élève, ne l'émancipe. Elle pratique sur lui une pression, une surveillance qui se diffuse dans la société et qui attend de lui une droiture, un contrôle permanent du comportement. Elle exige de lui une obéissance qui trahit une conception paternaliste, procédurière et hiérarchisée des relations de dominants à dominés, de gouvernants à gouvernés. Elle est surtout au niveau de la rue l'expression visible d'un autoritarisme sournois, exercé à tous les degrés de l'échelle sociale.

Séisme économique et financier

C'est donc dans ce « drôle » de contexte moral, social et humain qu'au mitan de l'année 1997 éclate la crise économique et financière à Singapour. Là, l'angoisse de tout perdre, parfois effective, atteint son paroxysme, provoquant angoisses, dépressions et suicides. En causes majeures : le ralentissement de l'activité du commerce et l'affaiblissement des systèmes financiers de la zone du Sud-est asiatique. Le détonateur : la crise de change affectant la devise thaïlandaise. En quelques semaines, les bourses plongent, les monnaies locales sont dévaluées de 30 à 50 %. Le dollar singapourien tombe à son plus bas niveau depuis 1995. À la fin de l'année 1997, les marchés des actions et de l'immobilier s'affaissent ; le chômage grimpe de 1,8 à 4,5 %. Le gouvernement en profite pour faire « passer » quelques mesures impopulaires en d'autres temps comme la baisse des salaires d'au moins 10 % pour, dit-il, soutenir la compétitivité. De toute la zone, Singapour est somme toute le pays qui résiste le mieux. Dès le premier trimestre 1999, tous les indicateurs repartent à la hausse.



Be with Me

Le cinéma singapourien

Ce n'est pas lui faire affront que de dire que le cinéma en provenance de Singapour est méconnu en France. Peu distribué dans les salles, pas diffusé à la télévision, nous n'avons hélas que de rares occasions de le rencontrer. Mais, force est de dire, sinon de nous réjouir, qu'il existe bel et bien. Ou plutôt, devrions-nous préciser, qu'ils existent. Car le cinéma singapourien est double, composé de deux époques distinctes séparées par une césure, un silence, un temps littéralement mort où rien ne s'est produit. Sa première vie, donc, s'étale de la fin des années 1940 à la fin des années 1960. Pour ensuite renaître en 1995. Entre les deux, rien. Rien qu'un essor économique et financier duquel est exclue l'industrie cinématographique...

L'âge d'or (fin 1940-fin 1960)

C'est la période, sous présence britannique, des studios historiques des frères Shaw (fondés en 1948) et du groupe Cathay-Keris (1953). Les yeux des producteurs (chinois) sont alors ouvertement tournés vers le voisin et (encore) frère malais. Les films sont réalisés par centaines en langue malaise, alors parlée par tous à Singapour. L'activité est florissante et attire compositeurs, acteurs et réalisateurs. Ces derniers étant souvent d'origine indienne, la production est fortement influencée par l'esthétique hollywoodienne. Des acteurs malais émergent tels que P. Ramlee qui, en plus de sa voix et de ses qualités d'acteur-danseur, devient l'auteur du fameux *Penarik Beca* (1955), un mélodrame au style néoréaliste. Autre figure emblématique, l'acteur-cinéaste Hussain Haniff réalise le très populaire *Hang Jebat* (1961), histoire d'un héros légendaire du XV^e siècle, et *Les Voisins du village* (1965), évoquant les conflits de générations. En 1965, Singapour rompt avec la Malaisie. La production cinématographique se replie à Kuala Lumpur, offrant de meilleures perspectives. Des films américains ou en provenance de Hong-Kong, et la télévision, distrairont la population en attendant...

La renaissance en 1995

Eric Khoo, 30 ans, est le premier cinéaste à sortir du néant. Dans les festivals étrangers d'abord avec *Mee Pok Man* (1995), qui pose d'emblée les codes d'une cinématographie nouvelle dont les réalisateurs suivants seront partiellement les héritiers. Peintre de l'angoisse urbaine, Khoo récidive deux ans plus tard avec *12^e étage (12 Storeys)*, qui nous offre de suivre le fantôme d'un homme revenant à l'étage de la tour d'où il s'est défenestré

pour observer la vie de ses contemporains. Là, derrière la façade de la grande réussite singapourienne, se cachent des frustrations, des échecs, des conflits entre générations de migrants, tout un mal de vivre qui vide les cœurs, et que déclinera en 2005 son autre chronique collective tissée de solitudes urbaines, *Be with Me*. Apparaissent également des films comme *Eating Air (Chi Feng)* de Kelvin Tong (1999), tragi-comédie entre désirs de vie et désolation d'une jeunesse sacrifiée, et *Perth* de Djinn (2004), sorte de *Taxi Driver* qui évoque la question de l'émigration pour qui refuse d'entrer dans la compétition sociale.

Dans un pays prompt à la censure, et qui produit à peine une dizaine de films par an, il est très difficile de trouver les budgets pour réaliser son projet. Khoo, par exemple, finance ses propres œuvres, et celles des autres, grâce à sa société de films publicitaires. C'est notamment lui qui a permis à Royston Tan de tourner *15* (2003), chronique d'une bande d'adolescents « nihilistes ». Dérangeant, le film dut subir près de trente coupes... Car il faut dire que la nudité, la violence, et surtout toute image contrevenant à l'imagerie sociale projetée par le pouvoir, sont écartées des écrans. Si bien qu'une classification des films a été mise en place. Six catégories la composent, plus une, « Inéligible à la classification », signifiant que le film sera expurgé avant sa mise en circulation.

Les dirigeants singapouriens sont d'autant moins enclins à favoriser l'émergence du *soft power* du cinéma que même les comédies de Jack Neo, amuseur cathodique passé à la réalisation, ne sont pas toujours tendres avec le modèle officiel. Son film *I not Stupid* (2002) en prend justement le contre-pied en fustigeant les attentes excessives de parents vis-à-vis de leur enfant-roi. Autre succès populaire, *The Best Bet* (2004), du même auteur, ironise sur la folle passion des Singapouriens pour le loto, à l'image forcément suspecte du jeune héros d'*Ilo Ilo*.

Bibliographie

Sur les travailleurs immigrés de Singapour

– « Singapour : le grand retour de l'immigration », par Jean-Louis Margolin.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remi_0765-0752_2000_num_16_1_1714

Sur Singapour

– « Singapour vers le meilleur des mondes... », par Bernard Cassen, *Le Monde diplomatique*, août 1994.
<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/singapour/presentation-de-singapour/>

Sur le cinéma singapourien

– « La vigoureuse renaissance du cinéma de Singapour », *Le Monde*, 11 octobre 2005.
<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/cinemas-singapour.632.html>

Vidéographie

Le DVD d'*Ilo Ilo* (Épicentre Films) comprend entre autres le court métrage *Ah Ma (Grand-mère)* d'Anthony Chen.

Mee Pok Man d'Eric Khoo

12e étage (12 Storeys) d'Eric Khoo

Be with me d'Eric Khoo

Eating Air (Chi Feng) de Kelvin Tong

Perth de Djinn

15 de Royston Tan

Yi Yi d'Edward Yang

Une seconde mère d'Anna Muylaert

D'Iloilo à Singapour

Ilo Ilo, titre du film d'Anthony Chen, est aussi, nous le savons, la province de la République des Philippines d'où est originaire Teresa, la gouvernante de Jiale. « Iloilo », en un seul mot – sans doute les producteurs ou distributeurs du film ont-ils voulu séparer les deux parties redondantes du vocable pour des questions de lisibilité –, est à la fois une province et une ville portuaire du même nom (*Iloilo city*), sa capitale, située sur l'île de Panay, au centre de l'archipel des Philippines. L'agglomération compte environ 430 000 habitants (4^e du pays), et sa densité autour de 6 000 hab/km², est l'une des plus fortes des Philippines.

Autochtones de l'île, les Ati (ou Inati) furent colonisés par les Espagnols au début du XVI^e siècle. Dès 1855, le port d'Iloilo s'ouvre au commerce et devient le centre économique le plus important des Philippines. À la fin du siècle, Iloilo acquiert le statut de ville, qui est bientôt la seule à résister lors du soulèvement contre les Espagnols. En 1898, les Américains s'y installent. Chassés, ils reviendront la libérer de l'occupation nipponne en 1945. Bien sûr, la richesse architecturale de la ville témoigne de la longue présence des Espagnols, mais aussi des États-Uniens. Pour cette raison également, l'archipel des Philippines est l'un des deux pays avec le Timor oriental où l'on pratique officiellement (et avec ferveur) la religion catholique en Asie.

Travailleuses immigrées

Beaucoup de Philippines travaillent à l'étranger, et comptent pour une large part (10 % environ) à la formation du PIB. Et beaucoup de femmes sont comme Teresa à converger vers Singapour qui, en raison du vieillissement de sa population (faible natalité), exprime une forte demande en termes de main-d'œuvre étrangère, en particulier comme personnels de maison employés à des tâches dédaignées par les classes aisées.

Les Philippines sont, avec les Indonésiennes et les Indiennes, appréciées des Singapouriens parce qu'elles parlent couramment anglais et qu'elles ont la réputation d'être âpres au travail. Vivant au domicile de leurs employeurs, celles-ci sont souvent mal payées (environ 450 dollars par mois, sachant que le salaire moyen était de 4433 dollars en 2012). Corvéables à tout instant, elles ne disposent légalement (!) que d'un seul jour de congé par mois. Leur permis de travail leur est retiré en cas de demande en mariage d'un Singapourien. En cas de litige avec leur patron, elles n'ont droit qu'à une médiation du Ministère du Travail ; l'assistance judiciaire gratuite leur est refusée, et elles ne peuvent en principe pas être hospitalisées sans la présence officielle de celui-là. Cet état de dépendance, et leurs conditions de travail, conduisent parfois à des situations malsaines : séquestration, abus sexuels, etc. Aussi, pour compléter leur salaire et subvenir aux besoins souvent urgents de leur famille restée au pays, beaucoup sont contraintes comme Teresa de travailler au noir (serveuse, vendeuse, coiffeuse...), au risque de se voir expulser. D'autres vendent leur corps et deviennent les *Sunday prostitutes* de leurs compatriotes immigrés. Toujours est-il que souvent maltraité(e)s,

■■■

les travailleur(se)s immigré(e)s apparaissent pour nombre de Singapouriens comme un mal nécessaire. Ceux-là font en effet l'objet d'un dénigrement général. On leur reproche notamment de dégrader l'environnement (la saleté, une idée fixe chez les Singapouriens) et de propager la délinquance (à tort, comme le montrent les chiffres)¹. Enfin, selon un rapport de *Human Right Watch*, 147 travailleurs étrangers à domicile sont morts à Singapour d'accidents du travail ou pour cause de suicide entre 1995 et 2007. Un état de fait dont Anthony Chen nous donne, avec son sens aigu de la métaphore, une idée dans *Ilo Ilo* quand Teresa, en plein travail, laisse échapper son mât à linge de la fenêtre (séq. 23). Scène elle-même suivie d'une défenestration. Singapour compte aujourd'hui environ 200 000 *maids* ou aides ménagères, nounous, gouvernantes, bonnes, domestiques... Un foyer sur cinq environ en emploi.

1) Lire l'article de Jean-Louis Margolin, « Singapour : le grand retour de l'immigration » sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remi_0765-0752_2000_num_16_1_1714

Acteurs et actrices

Angeli Bayani (Teresa)

Actrice d'origine philippine, Angeli Bayani est née en 1977 d'une mère institutrice et d'un père comédien de théâtre. Après de courtes études de biologie, elle débute sa carrière en 2002 en rejoignant la troupe de théâtre permanente Tanghalang Pilipino (TP) du centre culturel des Philippines à Manille.

En 2006, elle joue dans *Ang Huling Araw Ng Linggo* de Nick Olanca. Elle enchaîne avec *Adela* d'Adolfo Alix Jr (2008), puis *Esclaves des mers* de Joël Farges (2009), un téléfilm produit par Arte sur des enfants-plongeurs des récifs coralliens. Outre *Pink Halo-Holo* (Joselito Altarejos, 2010), *Ka Oryang* (Sari Raissa Lluch Dalena, 2011) et d'autres films et téléfilms philippins, Angeli Bayani est surtout connue sur le plan international pour son rôle de Catalina tenue en 2007 dans *Death in The Land of Encantos (Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto)* du Philippin Lav Diaz, fresque de 9 heures (!), Prix Horizons à la Mostra de Venise 2007. Lav Diaz, qu'elle retrouve l'année suivante, et qui en fait son actrice-fétiche, dans *Melancholia* (Prix de la meilleure actrice au Festival de Manille), puis en 2013, dans *Norte, The End of History*.

Yeo Yann Yann (Leng, la mère)

Yeo Yann Yann est née en 1977 à Johor Bahru en Malaisie. Diplômée de l'Intercultural Theatre Institute de Singapour, elle débute sur les planches à la fin des années 1990, puis s'oriente vers le cinéma. En 2006, son rôle de Mei dans la comédie dramatique *Singapore Dreaming* (Woo Yen Yen et Colin Goh) la révèle au grand public. Elle confirme l'étendue de son talent polyvalent l'année suivante dans la comédie musicale *881* de Royston Tan, un des représentants de la nouvelle génération de cinéastes singapouriens. Elle tourne ensuite dans *12 Lotus* du même réalisateur (2008), avant de faire une apparition remarquée dans *Love Matters* (2009), une farce du comique de télévision et réalisateur Jack Neo.

Chen Tian Wen (Teck, le père)

Né en 1963 à Singapour, Chen Tian Wen est un acteur de télévision très populaire dans la ville-État. Il entame sa carrière en 1984 et compte aujourd'hui plus de 70 rôles à son actif. Celui notamment de moine jovial dans la série *The Royal Monk* (1997) a durablement marqué le public.

Koh Jia Ler (Jiale)

Recruté pour le rôle de Jiale au terme d'un casting de quelque 8 000 candidats étalé sur 10 mois, Koh Jia Ler incarne ici son premier rôle à l'écran.

Presse

Discretion de la mise en scène

« Le charme du premier long-métrage d'Anthony Chen repose sur une mise en scène d'une délicate fluidité, laissant la caméra capter les faits et les humeurs sans ostentation mais avec une grande précision [...]. Cette crise en pente douce permet de révéler les personnalités sans pour autant porter de jugement. Anthony Chen évite aussi de surjouer le choc des cultures en opposant les riches urbains bouddhistes à la pauvre Philippine catholique. Il ne donne pas non plus à la domestique une mission à la *Théorème* de Pasolini. La famille n'a pas attendu l'arrivée d'une étrangère pour dysfonctionner. Elle ne fait qu'en révéler les failles et les manquements. Comme les autres membres de la famille, elle va se retrouver entraînée sur les rivages abrupts de la précarité. Non sans humour, Anthony Chen s'intéresse aux déplacements affectifs et sociaux les plus imperceptibles. Fugaces et fragiles, ils dessinent un portrait de famille d'une noble fragilité. »

Vincent Thabourey, *Positif*, n° 631, septembre 2013.

Critique de la société singapourienne

« C'est là l'un des meilleurs bénéfices secondaires proposés par le film : déchirer le voile tout de même intrigant qui continue de laisser Singapour à l'abri des questions désagréables ou indiscrettes. L'aperçu que donne *Ilo Ilo* sur la cité-État souveraine [...] n'a pas besoin d'être frontalement critique pour être efficace : la façon dont sont regardés les immigrants, la dureté des rapports d'argent, la peur de l'opinion publique donnent au film sa toile de fond un peu amère et mélancolique. Le refus d'un *happy end* putassier est également le signe d'une rigueur morale qui honore le metteur en scène. Enfin, la qualité la plus évidente d'*Ilo Ilo* se niche sans hésiter dans son interprétation, et particulièrement celle du duo Jiale-Teresa, auquel le jeune Koh Jia Ler et la très noble et émouvante Angeli Bayani (grande professionnelle philippine) donnent toutes les vibrations nécessaires. »

Olivier Séguret, *Libération*, 4 septembre 2013.

Récit universel

« [...] Anthony Chen n'appuie jamais sur la corde sensible ou dramatique pour raconter une histoire à la fois locale et universelle, [...]. Le cinéaste prend son temps pour filmer le mépris de classe et la découverte de l'autre, serre le cœur sur des détails – l'odeur des cheveux, la mélancolie exprimée par une chanson populaire. »

Yannick Vély, *Paris Match*, 4 septembre 2013.

Générique

| | |
|-----------------|---|
| Titre original | <i>Bà Ma bù zài jia</i> (« <i>Papa et maman ne sont pas à la maison</i> ») |
| Production | Singapore Film Commission & Ngee Ann Polytechnic |
| Producteurs | Ang Hwee Sim Anthony Chen Wahyuni A. Hadi |
| Prod. associé | Huang Wenhong |
| Prod. Délégués | Anita Kuan Gina Lau Ivan Tan Leong Sze Hian Ng Aik Hock |
| Réalisateur | Anthony Chen |
| Ass-réalisateur | Charlotte Lim |
| Scénario | Anthony Chen |
| Photo | Benoit Soler |
| Son | Zhe Wu |
| Montage | Hoping Chen Joanne Cheong |
| Dir. artistique | Michael Wee |

Interprétation

| | |
|-----------------------------|------------------|
| <i>Hwee Leng (la mère)</i> | Yeo Yann Yann |
| <i>Teck (le père)</i> | Chen Tian Wen |
| <i>Teresa (Terry)</i> | Angeli Bayani |
| <i>Jiale</i> | Koh Jia Ler |
| <i>Jimmy Goh</i> | Gim Goh |
| <i>Conseiller d'éduc</i> | Peter Wee |
| <i>Lisa (collègue Leng)</i> | Jo Kwek |
| <i>Principale école</i> | Jo Kukathas |
| <i>Patronne du salon</i> | Pamela Wildheart |
| <i>Coiffeuse</i> | Judee Bendiola |
| <i>Manager info.</i> | Donovan Lee |
| <i>Garçon gros</i> | Delwin Neo |
| <i>Prof d'anglais</i> | Naomi Toh |
| <i>Secrétaire</i> | Michael Chua |
| <i>Recruteur</i> | Michael Foong |
| <i>Épicier</i> | Elvin Leong |
| <i>Grand-mère</i> | Teo Siew Khim |

| | |
|--------------|-----------------|
| Film | Couleur |
| Format | 35 mm (1/1.85) |
| Durée | 1h39' |
| Pays | Singapour |
| Visa n° | 137 475 |
| Distributeur | Épicentre Films |

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC