

Marcelo Piñeyro

DOSSIER 166



Kamchatka

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



SYNOPSIS

Harry, dix ans, est le fils aîné d'une famille qui vit à Buenos Aires. Son père est avocat, sa mère est scientifique. Il a un petit frère surnommé « le Nain ». La famille mène une vie tout à fait normale jusqu'à ce jour de 1976 où un coup d'État militaire fait basculer son quotidien. Les parents sont de « l'autre bord » et sont donc recherchés par le nouveau régime d'extrême droite. La famille se réfugie dans une maison de campagne qu'on lui a prêtée, et malgré la lourde menace qui plane sur elle, tente de vivre normalement. Ce climat d'attente et d'angoisse est entrecoupé de vrais moments de bonheur et de joie. Tout comme son petit frère, Harry est encore trop jeune pour comprendre pourquoi il ne peut plus voir ses amis, répondre au téléphone ou révéler son vrai nom. Dans sa nouvelle chambre, il trouve un livre sur l'illusionniste Houdini qui nourrit son imaginaire et lui donne une vocation : lui aussi sera un roi de l'évasion. Il se montre défiant envers Lucas, un mystérieux jeune homme qui vient vivre un temps avec eux. Mais Lucas parvient à rompre la glace et Harry s'attache à lui. Aussi, même s'il ne le montre pas aux autres, Harry est-il déchiré quand Lucas doit partir. Le quotidien plutôt plaisant de la famille est émaillé de parties du jeu « Risk » entre Harry et son père : lequel des deux parviendra à « conquérir » le monde ? Qui détiendra ce pays où l'on peut résister à tout : le *Kamtchatka* (*Kamchatka* en espagnol) ? Apparemment repérés ou dénoncés, les parents sont obligés de confier leurs enfants aux grands-parents. Avant de les quitter, le père glisse à l'oreille d'Harry un secret sur le Kamtchatka. Les enfants ne reverront jamais leurs parents.

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

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.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Stéphan Krezinsky, scénariste, réalisateur, lecteur de projets, critique.
Avec la collaboration d'Yvette Cazaux, Michel Cyprien, Joël Magny.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Marcelo Piñeyro, Annie Battista, Colifilms Diffusion, Albarès Productions.
Photos de *Kamchatka* : Colifilms Diffusion.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2008

KAMCHATKA

MARCELO PIÑEYRO

LE FILM

Stéphan Krezinski

LE RÉALISATEUR ET SON UNIVERS	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	7
DRAMATURGIE	8
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	10
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	13
RETOURS D'IMAGES	16

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	17
-----------------------	----

PASSERELLES

LE COUP D'ÉTAT DU GÉNÉRAL VIDELA : DES BLESSURES ENCORE VIVES	21
RENOUVEAU DU CINÉMA ARGENTIN	22
AUTOUR DES FONCTIONS DU JEU	23
LE TRAUMATISME DE LA VIOLENCE COLLECTIVE	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Marcelo Piñeyro, l'engagement non militant



Marcelo Piñeyro et Najwa Nimri en 2007 sur le tournage de **La Méthode**.

Désir précoce de cinéma

Marcelo Piñeyro est né à Buenos Aires en 1953 dans une famille de la classe moyenne aisée : père avocat (comme celui d'Harry ?) et mère professeur de littérature. Tout enfant, le cinéma est déjà sa passion et il reçoit en cadeau un projecteur 16mm avec de petits films en N & B de Chaplin et Disney. Pour ses neuf ans, on lui offre une caméra Super 8 qui devient son passe-temps favori. Pas une semaine qu'il n'aille au cinéma et, dans ses années collège, il crée avec des amis un ciné-club, où chaque projection est suivie de débats passionnés qui supplantent même (on est en Argentine !) l'intérêt pour le football. Le désir de faire du cinéma est alors en gestation, il y songe.

Il doit avoir 17 ans quand il voit **Le Conformiste** (1970) de Bertolucci et ce désir devient certitude. Marcelo Piñeyro éprouve un tel choc émotionnel qu'il décide d'étudier le cinéma pour, à son tour, faire des films. Encore aujourd'hui, il reconnaît qu'il se sent toujours aussi impressionné lorsqu'il revoit ce film qui raconte, en jouant sur le flash-back, comment un fasciste en réalité pas très convaincu doit cependant exécuter un de ses anciens professeurs. Il reste marqué par la façon d'utiliser l'image, la mise en scène, les acteurs, les mouvements de caméra. Il aimera à peu près tous les grands films de Bertolucci.

La formation du goût

Visconti est aussi un metteur en scène qui l'enchanté, et certains de ses films ont été importants dans sa période de formation au cinéma. Il admirait l'ambition de Visconti d'illustrer le XIX^e siècle.

D'ailleurs, il dit avoir aimé aussi le cinéma d'Antonioni (**Blow Up** notamment, il avait 14 ou 15 ans, après quoi il s'acheta aussitôt un appareil photos), le Louis Malle d'**Atlantic City** (1979). Il n'est pas fan de Godard, mais il aime **Pierrot le Fou**. Il trouve **Le Mépris** fantastique, ainsi qu'**À bout de souffle**, qu'il voit à 19 ans à l'école de cinéma et qu'il considère comme une invitation à prendre la caméra. Le même jour, face à **Citizen Kane** qui le paralyse, il se dit au contraire qu'il ne pourra jamais faire de cinéma ! À son panthéon figurent aussi David Lean, Billy Wilder, Arthur Penn, Coppola, il aime Claude Sautet mais pas Truffaut.

Côté lectures, sa formation est celle d'un jeune intellectuel de l'époque, aussi bien marqué par Stendhal que par Carson McCullers, Scott Fitzgerald, Dos Passos ou J.D. Salinger, sans oublier Julio Cortázar, Borges, **L'Étranger** de Camus ou **Les Chemins de la liberté** de Sartre.

Producteur, puis réalisateur

Après ses études aux Beaux-Arts de l'Université de La Plata, Marcelo Piñeyro crée en 1980 avec Luis Puenzo une société de production de films publicitaires qui deviendra l'une des plus importantes d'Amérique latine. En 1984, il est primé plusieurs fois en tant que producteur de **L'Histoire Officielle** de Luis Puenzo, un des grands films du cinéma argentin, Oscar du Meilleur film étranger 1985. À peine, le 10 décembre 1983, l'Argentine avait-elle son premier président élu démocratiquement que, deux mois plus tard, on commençait à tourner ce film qui raconte comment, pendant la dictature, une bourgeoise en découvre les mensonges et les horreurs.



Héctor Alterio dans *Caballos Salvajes* (1995).

Marcelo Piñeyro ne se lance dans la mise en scène qu'en 1993 avec *Tango Feroz*. Tango, chanteur de vingt ans, va connaître tour à tour le succès, l'oubli, la gloire et le désespoir en voulant lancer le rock chanté en espagnol, et reste fidèle à ses convictions et à son amour, au milieu des compromissions du système. Ce premier long métrage reçoit le prix du Jury Jeune au Festival de Saint-Sébastien et le prix du Meilleur premier film par l'Association des Critiques de films argentins, il est primé aussi à Turin et La Havane. *Caballos Salvajes*, en 1995, connaît un grand succès en salle aussi bien en Argentine qu'en Espagne. Ce *road movie* commence par un hold-up dans une banque. Un employé prétend avoir été pris en otage par le gangster pour l'aider à s'échapper de cette nasse. Dans leur cavale, ils rencontrent une jeune fille qui bientôt s'intègre à cette bande improvisée.

Une carrière bien lancée

Dans son troisième long métrage, *Cenizas del Paraiso* (Goya du meilleur film étranger en 1998), un juge se jette du toit du palais de justice et une femme est assassinée. L'enquête de la nouvelle juge va relier ces deux morts par le biais des trois fils du juge. Mais pourra-t-elle aller au bout de la vérité qu'elle veut mettre à jour ? *Vies Brûlées* en 2001 est le premier film de Piñeyro qui sort sur les écrans français. Adapté du roman à succès de Ricardo Piglia par Marcelo Piñeyro et Marcelo Figueras (également co-scénariste de *Kamchatka*), le film remporte notamment le Condor d'Argent de la meilleure adaptation cinématographique et le Goya du meilleur film étranger de langue espagnole. En 1965, Angel et Nene, sont deux gangsters surnommés « les jumeaux » bien qu'ils ne soient pas frères, mais amants. Un mafieux leur propose d'attaquer un important transfert de fonds. Ils acceptent moins par appât du gain que pour tâcher de retrouver leur complicité d'avant, qui s'est effilochée. Le hold-up est sanglant et la cavale des « jumeaux » se termine mal, sur fond d'une première dictature militaire.

Après *Kamchatka* en 2002, Piñeyro réalise en Espagne son sixième long métrage : *La Méthode* en 2005. Sept candidats se présentent pour un entretien d'embauche dans une multinationale. L'entretien se transforme en une sorte de jeu de



La Méthode (2007).

société : pour gagner l'emploi, il s'agit d'éliminer les autres concurrents. Enfermé dans un décor unique, chacun va se dévoiler. Le film par son sujet très contemporain (il s'agit presque d'une allégorie sur le libéralisme) a un retentissement international.

Refus de l'idéologie

Si les sujets de ses films sont très divers, on peut y reconnaître une veine à la fois sociale et sociologique plutôt que politique. Marcelo Piñeyro revient souvent sur le passé récent de son pays, les années 60 et les années 70, décennies marquées par des dictatures qui sont la toile de fond déterminante des histoires individuelles qu'il met en scène, avec un certain goût pour les marginaux ou les contestataires d'une société souvent tentée par des dérives totalitaires.

Mais contrairement à Visconti et Bertolucci, très engagés dans l'idéologie politique, Piñeyro ne veut jamais voir le monde en idéologue. Bien qu'il ait été très proche, dans sa propre famille, de gens qui ont souffert directement de la dictature. Ses films montrent et constatent les dégâts sociaux sans être ni des pamphlets, ni des démonstrations, et préfèrent s'arrêter à ce que ressentent ses personnages dans des situations données et qui, elles, en revanche, sont parfaitement choisies, en connaissance de cause, et illustrent clairement ce qui ne lui plaît pas dans le monde qui l'entoure. Face à un cinéma délibérément politique (*La Bataille d'Alger* de Pontecorvo par exemple, 1966), il préfère juste montrer, et le spectateur se fera son idée. D'ailleurs, ses films sont toujours très débattus en Argentine. Toujours en collaboration avec Marcelo Figueras pour l'écriture, Marcelo Piñeyro prépare un nouveau film qui se passera pendant la crise économique de 2001/2002, et aura pour cadre un de ces quartiers fermés, construits pour la bourgeoisie à la périphérie de Buenos Aires.

N.B. Nombre d'informations données dans les pages *Réalisateur et son univers* et *Genèse du film* doivent à l'entretien que Marcelo Piñeyro, nous l'en remercions vivement, a accordé par courriel à Michel Cyprien le 14 mai 2008.

En pleine crise économique

Cinquième long métrage de Marcelo Piñeyro, *Kamchatka* est le fruit de son étroite collaboration avec son scénariste Marcelo Figueras. Le cinéaste voulait faire un film sur l'époque de la junte militaire vue par un enfant et en parlait avec lui avant même de réaliser *Tango Feroz*, son premier film, qui traite déjà de l'intrusion de la dictature dans la vie de son chanteur de rock.



Points de vue convergents

Au départ, il y a une idée de Marcelo Figueras proche de celle de Piñeyro : deux enfants sans leurs parents, en fuite, après le coup d'État militaire de 1976, doivent apprendre à survivre. Ils développent donc un canevas qu'ils laissent reposer. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que le projet revient à la surface et commence à prendre tournure. Sauf que ce qui les avait motivés au départ (la survie d'enfants privés de leurs parents) ne les intéresse plus autant. Ils décident alors de raconter les derniers jours que les enfants passent avec leurs parents au début de la dictature, avant d'en être séparés. Lorsque Piñeyro décide de passer à sa réalisation, il obtient le financement et entre avec Figueras dans le cœur du sujet. Piñeyro explique : « *Bien qu'en Argentine il ne soit pas facile de financer un film qui touche à la dictature, le succès de Vies brûlées fut pour beaucoup dans la décision d'Oscar Kramer de prendre une part importante du financement, tenant compte que le projet n'était pas très coûteux, et que des producteurs italiens et espagnols étaient impliqués. Le tournage était prévu pour février 2002** », mais fut repoussé à mai. « *Pendant que nous tournions, le pays vivait sa plus profonde crise économique : la moitié des gens était sans emploi, des bons provinciaux remplaçaient la monnaie officielle, la désespérance régnait. Dans ce contexte, faire un film sur la résistance prenait un nouveau sens, bien plus nécessaire**. » Le coût final du film devait se monter à un million de dollars.

Tourner avec des enfants

Jusqu'à là, Marcelo Piñeyro avait toujours réalisé des films avec un point de vue choral, des histoires s'entrecroisant. En écrivant *Kamchatka*, il privilégie le point de vue d'un enfant dans l'intention de montrer que ce qu'il perçoit de la réalité est tronqué, terriblement subjectif, mais aussi plus poétique que ne le serait le point de vue d'un adulte. Autre rupture : il avait fait ses films précédents avec un acteur récurrent, Leonardo Sbaraglia, qui devait jouer le rôle du père. Mais quand Cecilia Roth (*Tout sur ma mère*, de Pedro Almodóvar), s'impose à lui, Piñeyro s'aperçoit que le couple avec Leonardo ne fonctionne pas, et il choisit Ricardo Darín.



Cecilia Roth et Eloy Azorín dans *Tout sur ma mère*, de Pedro Almodóvar (1999).

C'est aussi la première fois que Piñeyro réalise un sujet avec des enfants. Il y a d'abord une première sélection parmi 700 enfants, puis une quinzaine d'essais pour les derniers retenus, jusqu'à ce qu'on en arrive à la paire finale de Matías et Milton. Marcelo Piñeyro est convaincu qu'il y a beaucoup d'intuition dans ce genre de choix, parce qu'il faut penser à la façon dont les gamins vont réagir à dix semaines de tournage.

Le film sort en Argentine en octobre 2002 où il atteint 500 000 entrées (une partie de la presse y est hostile pour des raisons idéologiques, pas cinématographiques), en Espagne en novembre (élu par les critiques comme l'un des cinq meilleurs films 2002), dans le reste du monde à partir de 2003. Ce sera le second film argentin dans la course aux Oscars du Meilleur film étranger à Hollywood.

Kamchatka est aussi un film de mémoire. L'Argentine, pendant un temps, a été obsédée par la dictature récente, puis a voulu absolument l'oublier, passer à autre chose. À présent, un film comme *Kamchatka* permet de revenir sur ces années noires avec un point de vue « moderne », plus serein si l'on veut, pour ne pas oublier ce qui a eu lieu. Et tandis que du scénario commun surgissait le film de Piñeyro, Figueras, de son côté, en faisait un roman éponyme !

* Propos recueillis par Michel Cyprien le 14 mai 2008

Une famille anonyme, pas des héros



Harry

Le fils aîné est le protagoniste de l'histoire. C'est à travers lui que nous interprétons les situations qu'il commente en voix *off*. Il n'est encore qu'un enfant de dix ans, mais souvent, il manifeste presque un comportement d'adolescent. Harry surprend parfois par une acuité, une lucidité qui suggère qu'il n'est plus tout à fait un enfant. Est-ce la marque d'une maturité rendue plus précoce par les événements ? Ou le fait qu'un adulte qui se souvient a plutôt tendance à penser les choses du passé avec son expérience d'adulte ? Quand il est face à sa mère angoissée, ou quand il perçoit des bribes de conversation sur la situation du pays, ou quand il fugue pour aller frapper chez son copain et reçoit comme une gifle intérieure la réception de la mère de celui-ci, ses actes ou ses attitudes expriment des interrogations d'adolescent plus que d'enfant. Avec son petit frère, il est protecteur et parle de lui à ses parents avec presque un sérieux d'adulte. Quand il court après la voiture de ses parents, à la fin du film, il réagit comme un grand qui a compris, plus que pressenti, l'enjeu de la séparation. Et c'est à ce moment où l'histoire s'arrête qu'Harry quitte définitivement l'enfance.

Mais sa manière de se comporter peut prendre aussi un tour très enfantin. Il suffit que le père transforme toute situation problématique en situation ludique pour qu'Harry en soit aussitôt complice. Avec Lucas, qu'il rejette d'abord, puis qu'il adopte après que celui-ci a utilisé le livre sur Houdini pour briser la glace, autour du souffle et du sport, il oscille entre deux extrêmes qui participent bien du comportement enfantin. Il se montrera distant avec lui à son départ, alors qu'il est en réalité très dépité. Cependant, quand il lui avoue avoir déniché la photo d'une fille dans son portefeuille, il se veut complice de jeux qui ne sont pas encore les siens.

« Le Nain »

C'est le surnom de Simon, le petit frère, âgé de huit ans. Si Lucas est le devenir d'Harry, « le Nain » est son passé tout proche. Harry entretient donc une réelle complicité avec les deux, tout en n'appartenant plus tout à fait au monde du « Nain » et pas encore à celui de Lucas. « Le Nain » est encore dans le jeu, dans une certaine innocence qui le fait s'interroger sur le sens des choses sans encore en deviner la causalité, même s'il est perturbé par ce qu'il peut voir et sentir : comment se fait-il que les autres familles qui doivent aussi avoir des « branle-bas de combat », ont l'air si joyeuses ? Ou serait-ce à dire qu'il n'y a que leur famille qui ait droit au « branle-bas » ? Et puis c'est quoi au juste, ce « branle-bas » qui ressemble à un jeu où l'on court, on se cache, on disparaît ? Il n'a pas la maturité de son frère, mais il manifeste l'inquiétude et l'angoisse, qu'il n'a pas les mots pour formuler, par d'autres moyens : il pisse au lit !

Le père

Il est avocat, ce qui signifie pour Harry qu'il défend les autres, mais aussi qu'il est protégé par la loi. Mais Harry apprend que Roberto, un ami de la famille, a été emprisonné, pourtant c'était aussi un avocat. Est-ce que son père va le faire sortir ? Ou est-ce que son père va aussi aller en prison ? Son activité l'a amené à défendre des causes qui sont mal vues par le nouveau régime.

Le père symboliquement est censé représenter l'autorité et la raison (en contraste avec l'intuition féminine et la protection maternelle), mais si Harry veut ressembler à Houdini, artiste d'évasion, quelqu'un qui est dans la maîtrise de la matière et du réel, son père, par contre, est dans le ludique, la magie, le jeu, la virtualité de l'illusion. Il propose de s'appeler David



Vincent car il sait que cela va amuser Harry et c'est lui qui joue au « Risk » avec son fils.

Ce faisant, il veut le protéger de la réalité, le préserver de la terreur ambiante et diffuse. Mais l'on n'est pas exactement dans la manière dont le fait Roberto Begnini avec son fils dans *La Vie est belle** où le père « transforme » le camp d'extermination en camp de vacances. Non seulement le contexte est totalement différent (et peu comparable, y compris dans le registre cinématographique), mais Harry, contrairement au fils de Begnini, est parfaitement au courant de ce qui se trame à l'extérieur, même s'il n'en connaît pas tous les éléments.

La mère

Elle est scientifique et donne toujours des explications physiques et rationnelles aux phénomènes (elle dit que les étoiles filantes sont des météorites, tandis que le père prétend qu'elles permettent de faire des vœux). Chez elle et son mari, les prérogatives habituelles de l'homme et de la femme semblent inversées. Est-ce un symbole ? mais elle fume (beaucoup) alors que son mari ne fume pas ! Pour autant, cela ne veut pas dire que la mère est froide et que le père est trop dans l'affectif. Ils échappent simplement aux définitions toutes faites sans pour autant inverser un cliché et donc en créer un nouveau. La mère est donc affectueuse et sensible, mais le père aussi. Ce couple se caractérise par sa complémentarité, sa complicité et par l'amour sans faille qu'il prodigue à ses enfants. Quoique rationnelle dans ses discours, la mère ne peut pas toujours refréner ses sentiments. Dès le début du film, dans la voiture, elle ne peut cacher sa nervosité et son angoisse à l'idée de devoir traverser le barrage de militaires. Quand Harry rentre tard la nuit de sa fugue en ville, elle serait près de le frapper (non par méchanceté mais pour le prix de l'angoisse causée), mais elle surmonte son impulsion et couvre son fils de gestes d'amour.

Lucas

Il a encore un pied dans l'adolescence, mais il est déjà presque un adulte. Le drame qu'il traverse (que, comme celui de la famille, on ne connaît que par la partie de cache-cache qu'il est contraint de jouer) ne peut que le mûrir prématurément. Comprenant le désarroi d'Harry et son isolement, dans lequel il peut reconnaître un peu du sien, il rentre dans son jeu sur Houdini, pour obtenir son amitié et y parvient. Mais, paradoxalement, il ne se comporte pas du tout avec Harry sur le terrain du « on joue pour oublier », comme le fait le père. Lucas ne parle pas de ce qui se passe à l'extérieur, certes, mais il joue plus sérieusement que le père : il tient presque un rôle de père (ou de grand frère) quand il initie Harry à la respiration de la course à pied. Il est pour lui une sorte de pont entre l'enfance et l'âge adulte, entre le jeu et le sens de la responsabilité, entre la famille et les amitiés extra-familiales. Il joue un rôle que les parents ne pouvaient pas tenir.

Les grands-parents

Même si la grand-mère fait un peu de la figuration, les grands-parents, grâce au rôle du grand-père, ne sont pas là seulement pour servir de prétexte à l'escapade à la campagne puis à la scène finale. Alors qu'il y a une belle entente entre Harry et son père, c'est entre ce dernier et son propre père que se situe le conflit de générations clairement exprimé. Et c'est même Harry qui jouera les médiateurs, demandant à son grand-père, en des mots très posés, de ne pas se disputer avec David (autre manifestation de l'esprit mature de l'enfant).

* Voir dossier-maître « Collège au cinéma » n° 102 (1999/2000)

Un inéluctable engrenage

1 0h00'00

Prégénérique suivi de la séquence d'ouverture sur la division des cellules avec plans presque abstraits.

2 0h01'50

Plan qui annonce qu'on est dans un cours au collège. Le titre s'affiche : **Kamchatka**. Les élèves écoutent le professeur qui commente le film. Harry et Bertuccio jouent au « Pendu ». La mère d'Harry entre dans la classe, à la surprise de son fils.

3 0h02'36

La mère et Harry sont dans le couloir de l'école. Bertuccio vient apporter la feuille où ils ont joué et demande à Harry de passer chez lui plus tard.

4 0h03'25

Harry entre dans la 2CV et annonce que la mère de Bertuccio fait des escalopes ce soir. Dans la voiture, il y a déjà « le Nain », son petit frère. La mère démarre et dit qu'ils partent en voyage. Harry n'est pas content.

5 0h04'12

La voiture arrive devant un barrage de militaires. La mère, nerveuse, ne peut reculer. Le soldat, la voyant avec des enfants, la laisse passer. Harry et son frère observent les militaires en s'éloignant. Une voix off parle des **Envahisseurs**.

6 0h05'15

Ils sont allés chez des amis, où Harry et son frère regardent la série **Les Envahisseurs**. Harry surprend une conversation entre la mère et l'amie qui les héberge. Il apprend que Roberto a été arrêté.



7 0h06'14

Le soir, au lit, chez les amis. « Le Nain » dort. Harry lit. Son père entre vient, lui dire bonsoir. Harry demande ce qui est arrivé à Roberto, et si son père, avocat, va le faire sortir. Le père annonce qu'ils vont vivre dans une villa.

8 0h08'10

Les enfants dorment. Les parents veillent, inquiets.

9 0h09'28

La famille, dans la 2CV, cherche la route pour la villa. Bonne humeur comme pour un départ en voyage. En ville, dans une vitrine, on voit un jeu de « Risk » et un lion en plastique. Le père a envie de l'acheter pour « le Nain ».

10 0h10'40

La voiture arrive à la propriété. Le père dit que s'il crie « branle-bas de combat », les enfants doivent accourir et passer par le passage dans la haie, pour fuir.

11 0h12'27

Devant la piscine à l'eau croupie, Harry se retrouve face à un crapaud, dans la même position que lui. Le crapaud saute dans l'eau.

12 0h13'06

Dans le jardin, Harry pose des questions à son père sur les gens qui habitaient là puis prend possession de sa chambre. En haut d'une étagère, il trouve un livre sur Houdini, qu'il lit, fasciné.

13 0h14'46

Ellipse. Harry lit toujours et envoie paître son petit

frère qui veut jouer. Dans le jardin, le père taille la haie et semble satisfait.

14 0h15'56

Repas du soir. Les parents annoncent qu'ils vont vivre dans cette villa un bout de temps. En attendant, pas d'école. Ils vont même changer de nom et prendre celui du héros des **Envahisseurs**. Harry est ravi. Interdit de téléphoner.

15 0h18'24

Coucher des enfants. Le père offre le lion en plastique au « Nain ». Dans la nuit, les parents sont réveillés par un bruit. Harry entre et dit : « Il ramollit son lion ».

16 0h19'01

La maison à l'aube. Harry constate que « le Nain » a fait pipi au lit et promet de ne rien dire.

17 0h19'50

Harry et « le Nain » recueillent un crapaud qui semble mort dans la piscine, mais revient à la vie.

18 0h20'14

Harry lit son livre à haute voix. Le père écoute les informations à la télé : l'ordre règne et les subversifs ont été arrêtés. Harry se fait attacher par « le Nain », pour s'exercer à s'évader.

19 0h22'08

Le père coupe du bois et fait répéter à Harry leurs fausses biographies à savoir par cœur. Puis il lui apprend à couper avec une hache.

20 0h23'32

Harry lit dans son lit. Sa mère vient lui dire bonsoir et dit que demain, un « nouveau » arrive. Elle compte sur Harry pour y préparer son frère.

21 0h25'51

Harry et « le Nain » mettent en place une planche pour que les crapauds sortent de la piscine. Perché dans un arbre, Harry voit arriver le « nouveau » : Lucas. Les enfants rangent la chambre où Lucas va dormir aussi.

22 0h29'31

Les parents s'absentent pour la journée. Les enfants restent avec Lucas qui essaie de briser la glace. Harry est rétif.

23 0h31'35

Harry joue au « Risk » avec son père, qui gagne.

24 0h33'28

Dans la nuit, Harry fouille dans le portefeuille de Lucas. Au matin, Lucas parcourt le livre sur Houdini pendant qu'Harry s'entraîne comme son idole.

25 0h36'46

Harry et « le Nain » sont inscrits dans une école religieuse. Harry est furieux. Le prêtre le présente à ses camarades de classe.

26 0h39'34

Repas du soir. Le père met un disque. Tout le monde danse, pendant qu'Harry continue à s'entraîner dehors. Lucas le rejoint et ils courent ensemble. La glace est rompue. « Le Nain » se saoule en cachette, ce qui fait rire tout le monde.

27 0h46'58

Harry, au matin, voit sa mère triste. Elle a été renvoyée de son travail. À l'école, à son tour il est triste. Il ne s'intègre pas.

28 0h48'44

Il regarde **Les Envahisseurs**, et malgré l'interdiction, téléphone à Bertuccio, lui devant la série. Il répond, mais Harry ne dit rien.

29 0h50'21

Lucas ficelle Harry qui doit parvenir à se détacher.

Harry s'inquiète car ses parents se sont encore absentés. Il vomit dans les toilettes.

30 0h52'40

Harry feint de dormir. Sa mère vient l'embrasser et lui confie à quel point elle l'aime. Il feint toujours de dormir, mais elle n'est pas dupe. Au matin, elle fait la cuisine avec ses deux fils. Ils sont tout joyeux.

31 0h55'28

Visite chez les grands-parents. L'ambiance est chaleureuse, même s'il y a un différend entre le père et le grand-père. Celui-ci est inquiet quand il comprend, à ce que lui dit Harry, que la famille se cache.

32 1h02'37

Harry se balade avec son père. Ils vont sur l'embarcadère du lac, puis ils rentrent fêter l'anniversaire du grand-père.

33 1h06'06

Le soir, ils regardent la voie lactée et les étoiles filantes. Harry observe ses parents danser.

34 1h10'37

Retour à la villa. Lucas doit partir et fait ses adieux aux enfants qui enterrent un crapaud mort. Harry est affecté par le départ de Lucas.

35 1h14'57

Harry prend le train, va chez Bertuccio qu'il voit rentrer chez lui. La mère de celui-ci prétend qu'il n'est pas là. Harry rentre à la villa au soir. Ses parents sont soulagés.

36 1h18'17

Partie de « Risk ». Harry gagne mais ne parvient pas à prendre le dernier pays qui reste à son père : le Kamtchatka.

37 1h21'39

« Branle-bas de combat ». La famille quitte la villa en catastrophe, erre à la recherche d'un refuge et, le soir, revient à la villa qui a été fouillée par les militaires. Harry remet en place le livre sur Houdini. Les parents dorment avec les enfants nichés entre eux.

38 1h30'46

Fuite en 2CV. La voiture s'arrête à une station-service.

39 1h32'22

À la cafétéria, le grand-père attend pour récupérer les enfants et permettre aux parents de s'enfuir.

40 1h33'42

Les parents font leurs adieux sur l'aire de stationnement, puis s'en vont. Harry court après la 2CV qui disparaît au loin.



41 1h37'45

Générique de fin.

Durée du film : 1h42'10

L'issue annoncée de la menace



Dès l'ouverture de *Kamchatka*, le principal protagoniste, Harry, annonce en voix *off* que l'on va voir comment, à cause de la dictature de 1976, il n'a plus jamais revu ses parents. D'emblée aussi sont posés le thème de la métaphore et même de l'allégorie à travers le cours de biologie sur la cellule, et celui du jeu, dont la place sera permanente tout au long du film.

Effet d'annonce et crescendo

Jusqu'à la conclusion, l'aspect métaphorique et allégorique du récit avance en parallèle avec, sur le mode de la chronique, le crescendo dramaturgique de l'angoisse face à un danger dont on connaît la présence obsédante et que l'on ne voit pas. On sait comment ça finira (pas de suspense sur l'issue), et *Kamchatka* réserve donc ses rebondissements à la façon dont on va parvenir à cette issue. Les commentaires de la voix *off* d'Harry vont donner à la chronique des allures de journal intime, parti pris qui justifie le rythme étale du film, le propre de la chronique étant de montrer le temps qui passe avec de petites variations au sein d'une répétitivité quotidienne. C'est par excellence le ton qui correspond au temps des vacances ou d'une année scolaire. Sauf que, dans *Kamchatka*, ces vacances sont une fuite. Et que le film emprunte la forme d'un thriller angoissant, calquant son mode d'emploi dramaturgique sur celui de beaucoup de films d'épouvante très grand public (on songe même à *Scream* de Wes Craven, parodie du genre, 1997), le gore en moins. Car la violence reste hors champ, exceptionnellement montrée après le saccage de la maison, mais plutôt induite par les réactions d'angoisse des parents, ou celles de peur (masquée bien sûr) de la mère de Bertuccio, quand Harry vient sonner chez elle. Mais jusqu'au bout, le rythme reste le même, sans réelles aspérités. Piñeyro instille peu à peu la terreur larvée qui ravage les adultes à travers une ambiance de banalité familière : la vie de ces gens ressemble à la plupart de nos vies, avec son lot de drames, de

problèmes et de joies. Mais cette ressemblance de surface permet de creuser une dissemblance de fond : à la différence de nos vies, celle de la famille « Vincent » tient à un fil, peut se briser à n'importe quel moment. C'est parce que ces personnages nous ressemblent tant que leur situation inhabituelle et, finalement, tragique, nous touche, et d'autant plus que cela est perçu par un enfant. Comme pour le reste du film, c'est par allusion que l'on comprend que si Harry ne reverra jamais ses parents, c'est parce qu'ils sont morts, victimes de la junte au pouvoir.

Cette manière singulière de traiter du basculement dans la terreur d'une dictature donne au film, sur un tel sujet, sa singularité. Hormis le contrôle de véhicules par les militaires au début, et le reportage sur la situation en Argentine que regarde le père, il n'y a aucune référence directe au coup d'État. Piñeyro a choisi de ne pas montrer les horreurs, mais de les rendre implicites. Cette famille est « presque » en vacances, dans une situation « presque » normale, sauf que le monstre de la dictature rôde, prêt à frapper.

La cellule

Marcelo Piñeyro a pris le parti, comme dans tous ses films, de ne pas se placer sur le plan du message politique, mais sur celui de la vie de ses personnages. En cela, ses problématiques dramaturgiques ressemblent plus à celles de Claude Sautet qu'à celles de Bertolucci, qu'il admire tous les deux. La scène d'ouverture, en classe, interroge sur ce qui fait l'identité d'un individu depuis la cellule biologique. De biologique et quasiment abstraite sous le microscope, cette cellule devenue symbole passe dans le film par différents états : cellule familiale unie, qui d'abord quitte son milieu où elle gravitait avec d'autres (la ville) pour aller vivre isolée, puis qui s'agrandit (Lucas) et se fractionne. Les lieux eux-mêmes deviennent des concepts cellulaires qui seraient les successives enveloppes de

cette cellule familiale mise à l'épreuve : dans le traitement scénarique de l'imminence de l'inéluctable, la nouvelle maison refuge, la voiture, le lit (cf. « Retours d'images », p. 16, Image 5) s'organisent en crescendo dans la réduction du lieu et la précarité de la sécurité.



L'illusion ludique

Au tout début, en classe, l'esprit du jeu est annoncé par le mot mystérieux qui possède cinq A (abracadabra). Mais la fonction du jeu dans *Kamchatka* se révèle pleinement avec ce que le père d'Harry lui murmure à l'oreille au sujet du Kamtchatka, ce pays imprenable, le seul où l'on puisse résister à tout. L'incongruité apparente du titre (un mot asiatique pour un film sud-américain) se justifie par cette métaphore sur la résistance à l'oppression. Tout au long du film, le jeu et les situations ludiques provoquées souvent artificiellement ne cessent de se poser en contrepois psychologique face aux manifestations sournoises de la menace. Dans la propriété prêtée pour ces « vacances », leur père leur montre un jeu : passer à travers la haie qui permet en réalité de pouvoir s'échapper (sans leur dire à quoi ils auraient à échapper) et leur dit la formule « magique » (écho à abracadabra) qui devra les faire rappliquer au point de ralliement : « branle-bas de combat ». Et l'on voit aussi la famille, pour conjurer le sort, en train de rire et de danser : les parents donnent l'illusion de s'amuser vraiment. Mais dans ses essais d'imitation de l'illusionniste Houdini, Harry joue très sérieusement (comme un enfant) l'apprentissage de l'évasion. Il se prend littéralement au jeu (cf. « Autour des fonctions du jeu », p. 23).



Harry au poste de commande narratif

Même si les images sont vues parfois par le regard d'autres personnages, c'est Harry qui interprète les informations fragmentaires qu'il happe au passage, et qui voit des situations sans le

contexte qui lui permettrait de les appréhender pleinement. Mais les quelques repères fournis par le film (carton indiquant qu'on est deux jours après le coup d'État) et ce que nous connaissons de cette période nous permettent d'avoir une lecture sensiblement différente. C'est ainsi que nous déduisons que le père, avocat, et la mère scientifique, sont des opposants au nouveau régime et doivent se cacher. C'est par diffraction à travers le regard d'Harry sur ses parents qu'on appréhende l'épreuve qu'ils traversent : au début, sa mère vient le chercher à l'école et lui annonce qu'ils vont partir en voyage pour un certain temps – on pense à *Papa est en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica (1985 et Palme d'or à Cannes), où cette formule rituelle signifie qu'une fois de plus le père, forte tête, a été mis en prison par le régime titiste.

La dramaturgie s'inscrit entre deux moments symétriques hautement symboliques. Après l'introduction qui laisse la famille dans cette « villégiature » improvisée, Harry explore sa nouvelle chambre et, mû par une sorte de prémonition (il n'a aucune raison d'aller voir ce qu'il y a sur l'étagère du haut), trouve une biographie d'Harry Houdini, artiste d'évasion, livre ayant appartenu à un certain Pedro qui à son nom, de son écriture enfantine, a ajouté : 1975. Sorte de bible pour Harry, ce livre servira, tout au long du film, à commenter ses tentatives pour devenir lui-même un artiste d'évasion. Après la scène du « branle-bas », la famille fuit la villa en catastrophe, puis y revient en catimini. Harry retrouve par terre le livre souillé. Il y inscrit alors son nom, sous celui de Pedro, avec l'année où il l'a lu : 1976, année du coup d'État. Il le remet alors à l'endroit où il l'avait déniché : un autre enfant trouvera le livre et peut-être que lui aura la chance de percer le mystère d'Houdini et de devenir un artiste d'évasion, ce qui signifie qu'il sera libre et que peut-être l'Argentine sera libre aussi.



Séquence 37 : *Après avoir fui le pavillon à cause d'un « branle-bas de combat », la famille arrivée en ville, essaie de trouver un nouveau refuge. Tandis que le père téléphone à toutes ses relations, la femme attend anxieusement dans la voiture, avec les deux enfants, sur la banquette arrière.*

Errance dans la ville



Plan 1 - Plan serré de la mère qui fume à l'avant-plan de la voiture, avec Harry à l'arrière-plan. Le père entre dans la voiture gauche cadre et regarde sa femme : « *Ils ont Carla* ». « *Qu'est-ce qu'on fait alors ?* », demande la mère. Entre les deux, à l'arrière-plan, au centre, importe essentiellement Harry qui les regarde intensément, avec gravité. La mise au point est faite sur lui, tandis que ses parents sont légèrement flous : important moins les informations qui nous sont transmises que la façon dont Harry, protagoniste de l'histoire, les interprète



Plan 2 - Panoramique au téléobjectif dans un restaurant, d'abord vers la droite (suivant le passage d'un serveur), puis vers la gauche (suivant le déplacement d'une tête) et encore à droite avec des mouvements un peu heurtés qui indiquent qu'on est « à la place » d'un regard qui se déplace vivement entre les diverses tables où mangent des familles calmes et riantes avec des enfants décontractés, en particulier une fillette qui fixe l'observateur-spectateur.



Plan 3 - Plan rapproché du « Nain », retourné sur sa chaise, le père mangeant à l'arrière-plan. C'est lui qui regardait d'un œil dubitatif ce que l'on vient de voir. On comprend instantanément pourquoi le spectacle de familles heureuses et décontractées l'interpelle : pourquoi tout a l'air d'aller si bien pour les autres alors que ses parents à lui sont soucieux. « Le Nain » amorce un retournement.



Plan 4 - Raccord à 180° sur « le Nain », toujours en plan serré qui finit de se retourner et pose son lion en peluche sur la gauche de la table. Le geste, inconscient, correspond à un abandon momentané et inattendu du jeu et de l'insouciance : pour nous, ce spectacle d'un restaurant et de ses familles était plutôt banal et rassurant.



Plan 5 - Plan rapproché d'Harry, sombrement pensif. En amorce droite du cadre, on voit la peluche que finit de poser « le Nain », assis, hors champ, à droite d'Harry. Celui-ci paraît étonné de la brusquerie et regarde son frère d'un air interrogatif. Comprend-il déjà que son frère, à son niveau, partage, sinon ses propres inquiétudes, du moins certaines de ses interrogations ?



Plan 6 - (Reprise du **plan 4**) « Le Nain » demande s'il peut aller aux toilettes. La façon dont il le fait est empreinte d'un sérieux qui surprend, mais renvoie à son regard attentif et interrogatif dans la voiture, quelques images avant le premier plan de cette séquence et confirme ce que faisaient subtilement deviner, de manière nette (après coup) et diffuse en même temps, les **plans 2** et **3** de l'étonnement du « Nain ». Il y a même une sorte de défi dans son regard : puisque vous ne dites rien, je vais me débrouiller avec mon frère.



Plan 7 - Plan rapproché de la mère, qui cache son désarroi derrière des lunettes noires. Elle paraît surprise par la question du « Nain », prise au dépourvu, cherchant à gagner du temps. Elle regarde vers son mari, apparemment en vain, puis vers l'assiette de ce dernier, avant de répondre : « *Quand ton père aura fini de manger* ».



Plan 8 - Plan rapproché du père, les yeux penchés sur son assiette tandis que la mère finit, en *off*, la phrase précédente. Il ne lève pas les yeux de son assiette. On le devine préoccupé par les coups de téléphone sans réponse qui précèdent juste la séquence comme par la suite des événements. Plus ou moins consciemment, son attitude élude ce que comporte la demande du « Nain » : une demande d'explication.



Plan 9 - (Reprise de 4 et 6). « Le Nain » qui regarde en face, sa mère, hors champ, puis à gauche vers Harry, hors champ également : « *Il peut m'emmener, lui, il a fini* ». Son insistance et son argumentation détruisant la restriction maternelle, ainsi que la lueur de défi persistant dans son regard, annihilent ce qui pouvait subsister de la première impression : non, « le Nain » ne répond pas à un besoin « naturel », mais à un besoin plus psychologique d'explication, pour lequel Harry est d'ailleurs mieux placé que leur père.



Plan 10 - (Reprise du 5). Harry, toujours en plan rapproché, lève les yeux vers son frère, hors champ à droite, tandis que celui-ci achève sa phrase. Son regard est toujours interrogatif, pressentant confusément qu'il y a autre chose derrière la demande de son frère, mais quoi ? Les mêmes questions que celles qu'il se pose ? Puis Harry lance un regard interrogatif à sa mère, hors champ, dont la réponse, dès lors, n'est peut-être pas évidente.



Plan 11 - (Reprise du 7) Plan rapproché de la mère au visage défait qui acquiesce vaguement à la demande de son fils. Sa surprise est passée et elle semble résignée, indifférente, renonçant à garder seule les choses en main.



Plan 12 - Plan moyen de la table. Les enfants à l'avant-plan sortent gauche cadre, laissant les parents seuls. Au premier plan, restent la peluche du « Nain » et la BD d'Harry, vestiges de l'enfance un instant abandonnée. En arrière-plan, les familles insouciantes, rieuses : la vie ordinaire qui continue. Le père mange un peu mécaniquement. La mère fumant devant son assiette sans doute intacte. Les enfants seront sortis du champ, vers leur propre univers. Les parents restent silencieux. Leur attitude – plus tétanisés que résignés – semble les préparer à la séparation à venir.



Plan 13 - Plan de la lunette des toilettes sur laquelle Harry, droite cadre, place soigneusement du papier pour que son frère puisse s'asseoir sans se salir. Il accomplit en fait ce rite comme s'il entérinait le « besoin naturel ». Une fois dehors, séparé du cadet par la porte fermée, la caméra le cadre en plan rapproché : c'est encore sa réaction qui importe lorsque « le Nain » le questionne en *off* sur les gens de la salle. Un simple grognement d'acquiescement obligé, un peu agacé...



Plan 14 - Plan poitrine du petit frère sur le trône, dont la question se précise : « À ton avis, ils ont eu un branle-bas de combat comme nous, tu crois ? » La manière dont il la pose laisse imaginer qu'il a une réponse à laquelle il ne veut pas croire et qui provoque une angoisse imprécise sur son visage.



Plan 15 - Le film répond par une ellipse. Plan poitrine de la mère qui fume sur un banc public, en se balançant légèrement, contractée, ce qui donne une scansion temporelle et émotionnelle au plan. L'arrière-plan est flou. On y distingue vaguement une cabine publique. Un enfant qui court, flou, à l'avant-plan, fait un effet de volet devant la caméra, dynamisant la transition. Cette impression de flou semble la seule réponse possible à la question du « Nain ».



Plan 16 - Plan moyen au téléobjectif des enfants qui jouent sur une balançoire. « Le Nain » essaie de s'amuser comme si tout était normal, tandis que Harry qui a la même attitude à la fois désenchantée, anxieuse et responsable depuis le premier plan de la séquence étudiée, est déjà dans son rôle d'adulte précoce, confirmant les soins sanitaires du **plan 13**. À l'avant-plan, des enfants courent, flous, et font un volet en écho à celui du plan précédent.



Plan 17 - Plan mi-ensemble de la mère regardant ses enfants hors champ, depuis le banc, tandis que des enfants courant créent un mouvement plus rapide, plus violent. À l'arrière-plan, une cabine publique d'où le père téléphone. Tout en fumant et en se balançant, elle regarde vers le ciel, les yeux fermés, dans une sorte de prière muette.



Plan 18 - (Reprise du **plan 15**) Un raccord dans l'axe nous projette vers la mère, comme pour répondre à cette tension. Elle se retourne alors vers la cabine de téléphone floue. L'objectif fait brusquement le point sur la cabine, nous montrant clairement ce qu'elle voit et prolongeant le mouvement d'attente, de tension vers l'avant. Après la réponse négative du père, flou et net s'inversent, nous ramenant au début du plan, à l'angoisse de la mère comme chargée cette fois de celle du père. Leur solitude est renforcée par l'ambiance sonore joyeuse de jardin public.



Plan 19 - Le crépuscule. Brusque ellipse redoublée par le silence subit (plus de cris d'enfants) qui règne sur le parc, désert à cette heure. Le père en plan serré est toujours au téléphone. Il raccroche, accablé et regarde vers sa femme, hors champ. On s'attend à un changement de plan dès que le père la regarde, mais le plan s'attarde longtemps sur ce regard, avant qu'il ne baisse les yeux. Ce qui fait ressentir de manière presque musicale, l'angoisse qui le ronge et sa honte de ne pouvoir mieux protéger sa famille.



Plan 20 - Dans le même axe, un plan d'ensemble montre au fond le père immobile dans la cabine. À l'avant-plan, la mère sur le banc, ses deux enfants dans les bras. Elle se détourne de la cabine et embrasse Harry qui feint d'être endormi dans ses bras. Elle a compris, et nous avec elle, que son mari n'a trouvé aucun refuge. Le silence et la nuit environnants accablent cette famille sans abri, suggérant une situation sans issue. Ce que confirmera le retour pour une nuit au refuge antérieur, entre-temps « visité ».

Au plus près des personnages



Pas de métaphysique

L'ouverture du film, cosmique et abstraite, permet de poser d'emblée un regard enfantin, « naïf » (même si on découvre que Harry est loin d'être aveugle ou inconscient de ce qui se passe autour de lui) sur les origines : en se posant des questions sur le mystère des lois naturelles qui à partir d'une cellule, font un alpiniste qui gravira l'Himalaya, un inventeur d'un vaccin ou un roi de l'évasion, l'enfant se demande qui il est, quelle est son identité, qu'est-ce qui a fait qu'il est devenu ce qu'il est, une personne unique. La réponse du film ne sera pas métaphysique. L'histoire qui nous est contée est celle d'un traumatisme et d'une perte : les parents d'Harry et du « Nain », un jour de 1976, partiront sur une route d'où ils ne reviendront jamais.

Cette introduction apparemment abstraite appartient à un film que projette le professeur dans un cours d'histoire naturelle auquel assistent distraitemment Harry et Bertuccio qui jouent au jeu du pendu (mot à trouver : abracadabra). Mais dans ce film se glissent des images personnelles de l'histoire à venir de la famille d'Harry. Comme si le destin individuel de cette famille était déjà tracé dans le destin collectif de l'univers. En plaçant les personnages dans cette perspective cosmique, l'accent est mis sur une donnée très contemporaine. Le sentiment généralisé que notre destin nous échappe, que le monde s'affole, que nous ne sommes qu'un « moment » dans l'histoire de l'univers, un moment qui se demande si tout cela a un sens. La question est : qui sommes-nous dans cette immensité qui n'a plus rien de lyrique, mais semble au contraire nous menacer ?

D'entrée le ton est donné

Lorsque la mère vient chercher Harry à son cours, Piñeyro nous place aussitôt au cœur du sujet. La situation est exceptionnelle (on ne vient pas tous les jours chercher son fils en pleine classe) et banale : elle pourrait venir le chercher pour

partir en vacances un peu plus tôt, car un parent de passage veut le voir avant de repartir, ou parce qu'il est arrivé un malheur dans la famille. Mais comme l'indique un intertitre, nous sommes deux jours après le coup d'État. À peine a-t-elle passé quelques rues que la 2CV orange, conduite par la mère accompagnée de ses deux fils, doit franchir un contrôle militaire. On remarque que le premier réflexe de la mère est de voir si elle peut reculer pour éviter ce contrôle, ce qui montre qu'elle est venue chercher son fils en classe pour fuir le nouvel ordre qui dirige son pays.

Le ton est donné : la prise du pouvoir par les militaires d'extrême droite et ses conséquences sur la population argentine seront le sujet du film, mais ce sujet ne sera pas traité comme l'on pourrait s'y attendre. On pourrait entrer de plain-pied dans un drame mais, à peine le réalisateur a-t-il posé les conditions d'une tragédie familiale, qu'il en désamorce l'enjeu, ne prenant même pas la peine d'entretenir un petit suspense entre le militaire qui contrôle et la mère au volant. L'homme lui dit de passer, croyant reconnaître en elle une « bonne » mère avec ses deux enfants, le culte de la famille étant au cœur de toutes les idéologies totalitaires.

Privilégier les personnages

Hitchcock affirmait à Truffaut, lors de leurs fameux entretiens, qu'il y a deux sortes de films : ceux où la situation prime (dans les thrillers par exemple) avec des personnages en retrait, et ceux où les personnages priment, et c'est alors la situation qui est en retrait. La difficulté, ajoutait-il, est d'avoir un certain équilibre entre une situation qui se doit d'être forte et des personnages qui doivent exister.

Ici, Piñeyro fait le choix de privilégier nettement les personnages, leurs relations, leurs pensées. La situation « réelle » (la dictature) n'est là qu'en sourdine, et la situation apparente, semble faire de ce « séjour » dans cette propriété, une villé-

giature. La mise en scène reste très discrète pour laisser les personnages s'épanouir, mais en sous-main, Piñeyro sait créer du sens. Un simple exemple. Dans la scène où la famille fuit de la propriété (cf. « Analyse d'une séquence », p. 10), on voit le père passer un coup de téléphone dans une cabine publique tandis que la famille attend anxieusement dans la voiture. Quand le père revient dans la voiture, il entre à l'avant-plan gauche tandis que sa mère est à l'avant-plan droit. Harry est exactement entre ses deux parents à l'arrière-plan tandis que le père dit : « *Ils ont Carla* », et que la mère demande : « *On fait quoi, alors ?* » Tous deux sont flous alors que le point reste au fond, sur Harry. Ce qui est une façon de rappeler que, si l'information vient des adultes et que seuls ceux-ci ont les tenants et les aboutissants des situations, Harry est le protagoniste du film. S'il n'a pas tout en main pour comprendre ce qui se passe, il saisit, il sent les enjeux qui sont en train de déterminer leur destin, tandis que son petit frère est encore à un stade intuitif d'interprétation des événements. Cela n'empêche pas « le Nain » de se demander dans la scène du restaurant, en voyant dans un plan subjectif panoramique au téléobjectif à travers les tables sur des visages d'enfants puis d'adultes riant, décontractés, si ces familles aussi ont eu, comme eux, un « *branle bas de combat* ». À ce moment aussi c'est par la mise en scène que l'on comprend ce qui se passe, et la nature de l'interrogation du « Nain » qui sent que tout ne va pas pour le mieux.



Cette volonté de Piñeyro de placer le spectateur au plus près des personnages se traduit encore par les plans où la « caméra subjective » montre une scène dont on s'aperçoit qu'elle est observée par un personnage précis : la mère regardant Harry et Lucas courir dans le jardin, Harry les yeux rivés sur ses parents qui dansent comme s'il regardait une scène de film sur un écran, ou encore la belle scène entre Harry et son père sur le ponton, avec l'appareil photographique.



Importance de l'interprétation

L'un des traits marquants de la mise en scène de *Kamchatka* est l'insistance avec laquelle Marcelo Piñeyro s'est attaché à rendre ses personnages proches du spectateur. Que ce soit à l'intérieur du cadre, dans le déroulement du plan ou dans le temps même des séquences, l'œil de la caméra colle au plus près de leurs mouvements, fixe leurs expressions, photographie soudain une bouche expressive, des mains qui se tordent. Cet œil de la caméra est celui d'Harry adulte, qui se souvient, revisite ces journées de 1976. La caméra est son œil de mémoire, qui réorganise les scènes du passé, fait resurgir l'image de sa famille et offre celle du petit garçon qu'il était (ou qu'il pense avoir été), à son regard d'homme qui en a réchappé.



L'interprétation des acteurs est ici prépondérante, car elle participe de cette dualité entre la banalité apparente de la vie quotidienne et les enjeux véritables qui avancent masqués, mais dévoilent justement la préoccupation de la menace sur les visages, sur les gestes captés par le cadrage et la durée toujours très étudiée du plan qui les concernent. Et ce couple mise en scène-interprétation donne même parfois du sens à des détails sur lesquels rien n'est dit par ailleurs : par exemple, lorsque les enfants sont placés dans l'institution religieuse, il n'est pas difficile de voir qu'ils n'ont reçu dans la famille aucune éducation de ce style, « le Nain » ne sachant même pas faire le signe de croix.

Cette mise en scène, dans ses choix, affirme un point de vue qui permet à l'émotion de s'installer dans le film. Elle facilite aussi l'identification des spectateurs, pas tant à Harry que Piñeyro ne transforme pas en « icône » de l'enfance pure et merveilleuse, mais à la situation pénible, angoissante que traverse une famille banale, aimante et attachante.



Allégorie, métaphore, symbole

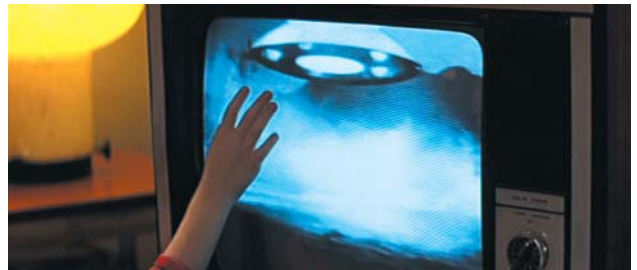
Mais Kamchatka est aussi un film allégorique et ce déjà dans son titre, le nom d'une région du fin fond oriental de la Russie, et qui n'a rien à voir avec la situation du film. Le pays imprenable (« *Kamchatka est l'endroit où on peut résister* », dit la voix off d'Harry dans l'épilogue) qu'est le Kamchatka dans le jeu T.E.G. (ou Risk, cf. « Infos », p 19) est une métaphore de la liberté personnelle, de la conscience individuelle et peut-être même de l'âme, mais le réalisateur pose cette « trinité » avec une telle insistance qu'il nous oblige à interpréter ce qu'il veut nous faire comprendre d'une manière unilatérale.

Une métaphore joue sur le glissement entre le sens littéral d'un mot, et celui qu'on lui prête par une association avec un autre mot, qui lui donne un sens image : par exemple les « feux » de l'amour. Une allégorie exprime une idée par une image, un tableau, un être vivant : *La vérité sortant du puits* est figurée par une femme sortant d'un puits. L'allégorie réduit le « sens » de cette femme à n'être qu'une représentation, alors qu'un symbole prête à une personne ou un objet, un sens multiple, et donc riche : une femme peut incarner la beauté et donc la symboliser. Le monolithe noir de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968) ne peut se résumer à un sens unilatéral, il n'est pas allégorique, son opacité résiste à l'interprétation univoque, il est, par nature, symbolique.



Kamchatka, par le sens donné à ce pays dans le jeu ou par celui que donne Harry à Houdini, ou l'utilisation de la référence à la série *Les Envahisseurs*, est plus proche de l'allégorie que du symbole. Tout le monde pense qu'Houdini est un magicien donc un « menteur », ce qui énerve Harry qui le définit comme un « artiste d'évasion ». Les premières interventions de la voix off sur Houdini ont lieu sur des images du père d'Harry en train de couper des branches de la haie par laquelle, peu avant, il avait indiqué un chemin « secret » à ses

enfants pour pouvoir s'évader. La référence à l'actualité du coup d'État est flagrante. Il en est de même avec *Les Envahisseurs*, la série américaine des années 60 qu'Harry et son père connaissent bien, ce qui pousse le père, de façon ludique, à se donner le nom du héros de la série, David Vincent. La première voix off d'Harry intervient tandis qu'à l'arrière de la 2CV conduite par sa mère, il regarde les militaires qui contrôlent les voitures. Les envahisseurs (qui dans la série pouvaient, en période de guerre froide, s'assimiler au « péril soviétique ») sont manifestement associés aux militaires putschistes, et Houdini est associé au père d'Harry, mais aussi à Harry qui se projette à la fois sur son père et sur Houdini auquel il voudrait ressembler. Le discours explicite est littéralement qu'Harry veut devenir aussi fort que l'artiste d'évasion pour pouvoir échapper aux envahisseurs que sont les militaires putschistes.



Des nuits hollywoodiennes

Kamchatka oscille entre la subtilité d'une mise en scène qui inscrit en creux une situation dont les enjeux ont lieu hors champ et dont on voit les conséquences dans le mode de vie de cette famille et une symbolique appuyée qui pose une grille de lecture obligatoire à ce qui se passe, ce qui facilite la compréhension de cette symbolique de l'enfance.

On voit cela jusque dans les scènes nocturnes, qui jouent beaucoup des couleurs presque outrancièrement bleutées, style film d'horreur américain (cf. « Dramaturgie », p. 8). La mise en scène, toujours au plus près des personnages, exprime alors une sorte de lourdeur, celle de l'attente et de l'anxiété qui pèsent sur eux. La nuit est de toute autre facture dans cette scène proche du merveilleux mélodramatique hollywoodien où, sous les étoiles, le père et la mère ont des commentaires opposés sur la nature des étoiles filantes, après avoir dansé, amoureux sous le regard d'Harry, au rythme languoureux de la voix d'un crooner chantant *The way you look tonight* ! Avant que la nuit du retour, dans la pluie et le vent, ne fasse revenir le film à sa réalité tragique.

Gestes de tendresse compensatoire

1



2



3



4



5



6

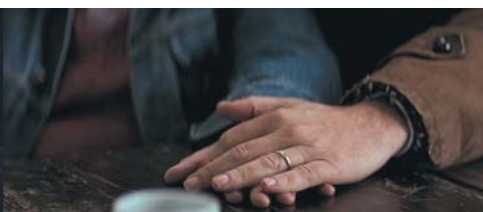


Image 1 (7' 24'')

Harry demande à son père si Roberto a bien été arrêté. Le père feint de ne pas comprendre, mais Harry lui dit d'arrêter de faire l'idiot. Est-ce que son père, avocat, va le faire libérer ? Le père, dans un geste qui ressemble à une apposition de mains pour guérir, pose sa main sur la poitrine d'Harry comme pour lui donner confiance en lui, lui montrer qu'il a bien le pouvoir qu'il lui prête de sortir les gens de prison. Mais Harry, tout en caressant la main de son père, fait remarquer que Roberto est avocat lui aussi et se demande si son père n'est pas en danger. Le père sourit, mais Harry sent que c'est pour le rassurer. Le père rajoute que la famille va partir. Il l'annonce comme s'il s'agissait d'un jeu. Son geste d'affection sert à faire passer cette nouvelle.

Image 2 (23' 09'')

Le père coupe du bois tout en interrogeant Harry sur leurs identités fictives et les biographies abrégées qu'il a inventées pour chaque membre de la famille. Il s'énerve car Harry n'a pas bien appris sa leçon. Ensuite, il regrette son énervement et, pour se faire pardonner, dit à Harry de venir près de lui. Il lui glisse la hache entre les mains, tout en les lui tenant entre les siennes, et le guide pour lui apprendre à couper comme il faut. La hache, d'abord montrée comme une extériorisation du mécontentement du père, devient un outil d'apprentissage par lequel le père fait passer la tendresse qu'il éprouve pour son fils.

Image 3 (24' 50'')

(24' 50'') – La mère vient dire bonsoir à Harry dans son lit et lui demande ce qu'il lit. Il lui parle d'Houdini. Elle l'embrasse sur la tête et le caresse, lui annonçant comme ça, « en passant », qu'à partir de demain, il y aura un autre garçon avec eux. « Tu vas l'adopter ? » La mère, qui avait pressenti l'angoisse de son fils devant un étranger qui risquait de venir s'immiscer entre eux, a voulu lui annoncer cela dans un moment d'intimité, pour le rassurer d'avance. Pour dépasser un possible conflit affectif, elle lui demande sa complicité en s'occupant du « Nain » qui risque de s'angoïsser de l'arrivée de cet inconnu. Harry, responsabilisé par cette demande, pactise avec elle.

Image 4 (52' 30'')

La mère vient embrasser Harry qui feint de dormir. Elle lui dit qu'elle sait qu'il fait semblant, car c'est elle qui l'a fait ; elle le connaît par cœur. Elle lui susurre qu'elle l'aime et qu'il est la meilleure chose que la vie lui ait donnée. Elle fait ça sincèrement tout en voulant le rassurer. Elle connaît effectivement son fils et sait qu'il s'angoïssait de leur absence, qu'il avait peur qu'ils ne reviennent jamais. Et à vrai dire, elle aussi redoutait cela. Ils auraient pu ne pas revenir de cette escapade qu'ils ont « vendue » aux enfants comme une simple balade, alors qu'ils ont dû prendre le risque de se montrer. Cette angoisse réciproque est donc une préfiguration de la fin du film.

Image 5 (1h 30' 13'')

Les parents sont couchés sur le lit, les enfants serrés entre eux, comme s'ils étaient en sécurité dans le nid formé par les parents. La mère dort, mais le père, éveillé et soucieux, caresse les cheveux de sa femme qui, dans son sommeil, lui caresse le bras. C'est la dernière image de tendresse partagée de cette famille en cavale qui est revenue, en dernier recours, se réfugier dans cette propriété où elle est à présent en danger. Le père semble jeter un dernier regard sur le bonheur familial qu'il sait qu'il va perdre dès le lendemain.

Image 6 (1h 33' 40'')

Le père dans la cafétéria de la station d'essence anonyme où il a donné rendez-vous à son propre père pour lui confier les enfants, pose sa main sur celle d'Harry pour le rassurer, puisque juste après viendront les adieux qui, hélas, seront définitifs. Le grand-père, ému, pose sa main protectrice sur leurs deux mains, attestant par là qu'il les aime tous deux (et l'on a deviné qu'il y avait entre lui et son fils des sujets de discorde, à présent dépassés devant la tragédie qui frappe leur pays) et qu'il va prendre le relais auprès d'Harry et du « Nain ». Il veut donc rassurer à la fois son fils et son petit-fils : ils peuvent compter sur lui.



GÉNÉRIQUE

Titre original *Kamchatka*
Réalisateur Marcelo Piñeyro.
Scénario Marcelo Piñeyro, Marcelo Piñeyro, Alfredo Mayo
Images Bingen Mendizabal
Musique Juan Carlos Macias
Montage Jorge Ferrari
Décors Francisco Ramos, Oscar Kramer, Pablo Bossi
Producteurs Patagonik Film Group, Argentine, Oscar Kramer S.A., Argentine, Alquimia Cinema S.A., Espagne

Interprétation :

Le père Ricardo Darín
La mère Cecilia Roth
Le grand-père Héctor Altério
La grand-mère Fernanda Mistral
Harry Matías Del Pozo
« Le Nain » (Simon) Milton De La Canal
Lucas Tomás Fonzi
Bertuccio Nicolás Cantafio
La mère de Bertuccio Mónica Scapparone

Distribution Colifilms Diffusion, France
Film 35 mm Couleurs
Format 1, 85, son Dolby SRD
N° de visa 111 313
Sortie en France 1^{er} décembre 2004
Durée 1h 42'10

FILMOGRAPHIE DE MARCELO PIÑEYRO

Réalisateur

1993 *Tango feroz : la leyenda de Tanguito* (+ scénario)
 1995 *Caballos salvajes* (+ scénario)
 1997 *Cenizas del paraíso* (+ scénario)
 2000 *Vies brûlées (Plata quemada)* (+ scénario)
 2001 *Historias de Argentina en vivo* (2001)
 2002 *Kamchatka* (+ scénario)
 2005 *La Méthode (El Método)* (+ scénario)

Producteur

1985 *L'Histoire officielle (la Historia oficial)* de Luis Puenzo

LES CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE

- Guy Hennebelle, Alfonso Gumucio-Dagmon, dir., *Les Cinémas d'Amérique latine*, Éd. Lherminier, Paris, 1981.
- F. Saint Dizier, *Cinéma d'Amérique latine*, n°7 (« Cinémas latino-américains des années 90 », Éd. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.
- Paulo Antonio Paranaguá, *Le Cinéma en Amérique Latine : le Miroir éclaté, Historiographie et comparatisme*, coll. « Horizons Amériques latines », Éd. L'Harmattan, Paris-Montréal, 2000.
- * *Cinéma argentin – Une nouvelle garde*, in Positif n°487, septembre 2001, et *Le creux de la (nouvelle) vague*, in Positif n° 547, septembre 2006, par Gregory Valens pour les deux.
- * Cahiers du cinéma, Hors-série « Atlas du cinéma » 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, par Quentin (critique argentin).

L'Argentine

- S. Bleichmar, *Douleur pays : l'Argentine sur le divan*, Éd. du Félin, Paris, 2003.
- P. Calveiro, *Pouvoir et disparition. Les camps de concentration en Argentine*, La Fabrique, Paris, 2006 (1^{re} éd. 1998).
- D. Herard, C. Raimbau, *Argentine rebelle, Un laboratoire de contre-pouvoirs*, Éditions Alternatives, Paris, 2006.
- N. Ponce, *Argentine : crise et utopies*, Éd. du Temps, coll. « Terra Nostra », Paris, 2001.

DVD

Usage strictement limité au cercle de famille.

Films de Marcelo Piñeyro

Kamchatka, DVD zone 2, PAL, vo, vostf et vf, Studio Albarès, « Collection latine ».
La Méthode, DVD zone 2, PAL, vo, vostf et vf, TF1 Vidéo.
Vies brûlées, DVD zone 2, PAL, vo, vostf et vf, Antiprod, « Cinéga Collection ».

Film argentins

Whisky Romeo Zulu, d'Enrique Piñeyro, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, Studio Avenir.
La Cienaga, de Luciana* Martel, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, Prod. GCTHV. (existe en coffret avec *La Nina Santa*, du même auteur, même éditeur.
Historias Minimas de Carlos Sorin, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, TF1 Vidéo.
Carnets de voyage, de Walter Salles, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, TF1 Vidéo.
Neuf Reines, de Fabian Bielinsky, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, Seven 7.
El Aura, de Fabian Bielinsky, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, Seven 7.
Tan de Repente de Diego Lerman, DVD toutes régions, PAL, Antiprod.
L'Ours Rouge, 2003, d'Israel Adrian Caetano, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, Harmonia Mundi.
Bombón el Perro, Perro, de Carlos Sorin, DVD zone 2, PAL, vo, vostf, TF1 Vidéo.

*Attention, la couverture du DVD sur Amazone porte le nom de Lucrecia Martel et non Luciana...

ACTEURS ET FILMOGRAPHIES

Ricardo Darín (le père)

Né à Buenos Aires le 16 janvier 1957, Ricardo Darín est un acteur argentin fort apprécié dans son pays pour sa gouaille et son charme. Fils d'un couple d'acteurs, il a débuté sur les planches à dix ans. Il a interprété plusieurs séries télévisées. Après un grand succès dans une comédie TV en 1993, *Mi Cuñado*, il joue dans *El Hijo de la Novia (Le Fils de la mariée)*, de Juan José Campanella, nommé aux Oscars en 2002 dans la catégorie des films en langue étrangère. Avant et après *Kamchatka* (2002), il a interprété deux films de Fabian Bielinsky : *Nueve Reinas (Neuf Reines)*, 2000, qui a fait une belle carrière en France, et *El Aura* (2005). En 2007, Darin a réalisé (avec Martin Hodara) son premier long métrage, *La Señal (The Signal)*, mêlant détectives de bas étage, corruption et mafia sous la présidence d'Eva Peron. Le film a reçu de nombreuses nominations en Argentine. En 2008, il tourne sous la direction de Martin Carranza et Victoria Galardi *Amorosa soledad*.

Autres films (filmographie sélective) :

La canción de Buenos Aires (Fernando Siro, 1980)
Abierto día y noche (Fernando Alyala, 1981)
Revancha de un amigo (Santiago Carlos Oves, 1987)
El faro (Eduardo Mignogna, 1998)
El Mismo Amor, la Misma Lluvia (Juan José Campanella, 1999)
La Fuga (E. Mignogna, 2001)
Luna (Avellenada, 2004)
XXY (Lucía Puenzo, 2007)

Cecilia Roth (la mère)

Née le 8 août 1956 à Buenos Aires, de son vrai nom Cecilia Rotemberg Rot, elle s'installe en Espagne en 1975, ce qui lui permet de tourner à plusieurs reprises avec Pedro Almodóvar (*Pepi, Luci Bom et les autres filles du quartier*, 1980 ; *Le Labyrinthe des Passions*, 1982 ; *Dans les ténèbres*, 1983 ; *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, 1984, dont elle a fait les costumes ; *Tout sur ma mère*, 1999 ; *Parle avec elle*, 2002), après avoir débuté en 1976 dans *No toquen a la nena*, de Juan Jose Jusid. De retour en Argentine en 1995, elle devient une star de la télévision, du théâtre et du cinéma. Elle a été mariée au chanteur Fito Pàez, a obtenu le Prix de la meilleure actrice en Espagne en 1997 pour *Martin (Hache)*, d'Adolfo Aristarain, et a fait partie du jury du Festival de Venise en 2001.

Autres films (filmographie sélective) :

Best Seller (Inigo Botas), 1982)
Historias Paralelas (Tote Trenas), 1983)
El Señor Galindez (Rodolfo Kuhn, 1984)
Vivir Mata (Bebe Kamin, 1991)
Caballos Salvajes (Marcelo Piñeyro, 1995)
Cenizas del Paraíso (Marcelo Piñeyro (1997)
Una noche con Sabrina Love (Une Nuit avec Sabrina Love), Alejandro Agresti, 2000)
Afrodita, el sabor del amor (Fernando E. Solanas, 2001)
Vidas Privadas (Fito Pàez, 2001)
Kamchatka (Marcelo Piñeyro, 2002)
Otros días vendrán (Eduard Cortés, 2005)
El Nido vacío (Daniel Burman, Espagne, 2008).



PRESSE

Le visible désir d'éviter le pamphlet

« La dictature, Marcelo Piñeyro la filme comme un orage lointain, mais menaçant. On la sent dans les regards brouillés de chagrin des parents (Ricardo Darín et Cecilia Roth, une des égéries d'Almodóvar, également formidables). Dans la terreur qui les pousse à accourir dans la chambre des enfants, la nuit, au moindre bruit suspect. Dans la tendresse éperdue dont ils entourent les gamins : comme si ces caresses, ces embrassades répétées pouvaient les protéger. Comme si elles devaient être les dernières. Par moments, on songe à *Cría cuervos*... où Carlos Saura dénonçait l'Espagne franquiste à travers les yeux d'Ana Torrent. Le petit Matías Del Pozo hérite du même rôle : refléter l'absurdité de la menace qui rôde. Avec le visible désir d'éviter le pamphlet, Marcelo Piñeyro réussit une magnifique chronique intimiste, où douceur et douleur, insidieusement mêlées, aboutissent au lyrisme. »

Pierre Murat, *Télérama*, 4 décembre 2004

La crème des acteurs argentins

« Fernando Solanas regrettait [...] qu'il n'y ait pas davantage de films argentins sur l'époque de la dictature. Il n'appelait sans doute pas de ses vœux des films comme *Kamchatka*, qui prennent l'époque de la dictature comme toile de fond [...]. Cela dit, le film de Piñeyro est attachant, servi par la crème des acteurs argentins, toujours impeccables, en particulier Ricardo Darín, tout en retenue. On peut tout de même regretter la mise en scène nerveuse et autrement inspirée de *Vies brûlées*, son opus précédent. »

Grégory Valens, *Positif*, n° 526, décembre 2004

Fuir le réel ou l'occulter

« *Kamchatka* est un lieu, et un lieu existant sur l'atlas. Ce n'est pas Utopia, mais une destination réelle qu'un voyageur peut décider de prendre, même par jeu, en lançant un coup hasardeux de dés sur la table d'un passe-temps en famille. [...] Soustrait à une prétention strictement documentaire, le film de Marcelo Piñeyro est surtout l'analyse fine d'une problématique proprement historique : le rapport entre générations face à un réel qui voudrait anéantir les différences d'âge ; la dictature militaire est telle pour tous, de l'enfant au vieillard ! La question n'est donc pas "être enfant pendant la dictature", mais plutôt comment faire face à ce réel qui déchire tout âge. On peut le fuir ou l'occulter. Ou l'on peut prendre position. Et *Kamchatka* peut être une position bien réelle. »

L'intrigue est soutenue par des personnages bien esquissés, réalisée par des acteurs remarquables, et dynamisée par l'enchevêtrement réussi entre les différents regards que ces personnages portent sur la Nature (matière cardinale du film, appréhendée entre l'imagination et la science) qui les entoure. [...]

Alessandra Russo, *Nuevo Mundo* Numéro 5-2005

Qualité du scénario et de l'interprétation

« Au premier abord, *Kamchatka* a tout de la grosse production faite pour ratisser large et combler « l'attente » des foules les plus diverses. Deux acteurs de renommée internationale (Cecilia Roth et Ricardo Darín), deux adorables bambins, un sujet sur les relations parents-enfants... Sur le plan cinématographique, l'impression est confirmée. Marcelo Piñeyro filme ses personnages et raconte leur histoire de façon standardisée. Rien d'innovant. Mais l'intérêt de cette fiction est ailleurs. Il repose principalement sur la qualité du scénario et de l'interprétation. Et si *Kamchatka* évoque la dictature, ce n'est pas pour autant un film politique au sens strict du terme. On voit très peu de militaires. Il n'y a pas d'images d'archives, la dictature est suggérée plus que montrée. Pourtant, elle est présente et pesante, puisqu'elle conditionne entièrement les comportements au quotidien d'Harry et de ses proches. »

Philippe Scrine, *MCinéma.com*

Sous le règne des barbares

« Ce qui pourrait être une histoire triste, amère et douloureuse se métamorphose en histoire plus belle que tout ce qu'on peut imaginer. Le truc est simple : c'est Harry, le fils aîné, qui raconte cette histoire. Et Harry n'a pas conscience des militaires, de la répression ni des persécutions. [...] *Kamchatka* est un film merveilleux qui nous parle d'une enfance normale, dans une époque et un pays où les barbares firent et gagnèrent la guerre. »

Jose Joaquín Rodríguez (critique argentin)

Le choix d'un ton subjectif

« Le genre auquel appartient *Kamchatka* est un des plus rigides et définis qui soient : le récit d'enfance, passage obligé pour tout artiste... Ici, le petit plus, le bonus obligatoire permettant de distinguer l'œuvre de la cohorte de celles abordant le même sujet est la situation historique du récit, le contexte de l'Argentine du coup d'État de 76. [...] De manière prévisible, le réalisateur choisit un ton subjectif, adoptant le regard du héros sur des événements historiques si graves. Habilement, Piñeyro n'évite pas la noirceur du sujet, se situant surtout dans la cruauté de l'enfance, souvent intolérante face à un quotidien insupportable. [...] Les meilleurs moments apparaissent ici dans cet égocentrisme bien compréhensible d'un être face à des faits trop énormes pour lui. »

Simon Gutman, *Fiches du cinéma-L'Annuel du cinéma* 2005

Les Envahisseurs

Les Envahisseurs est une fameuse série américaine de la fin des années 60. Des envahisseurs venus de l'espace veulent coloniser la Terre. Ils ne sont que l'avant-garde précédant l'invasion proprement dite. Leur rôle : prendre peu à peu les postes clés chez les humains bien plus nombreux qu'eux, pour préparer le terrain. David Vincent, un architecte, découvre leur secret et n'a de cesse de démontrer aux autres humains l'existence des envahisseurs. Il se heurte à un scepticisme généralisé. Parfois aussi, en parlant à des responsables, il lui arrive de découvrir qu'il s'agit d'envahisseurs. David Vincent découvre plusieurs modalités pour reconnaître leur vraie nature. La plus célèbre est le petit doigt. L'apparence humaine qu'ont prise les extra-terrestres est parfaite sauf sur un point : le petit doigt de leur main a une certaine rigidité et se tient un peu en l'air. C'est un défaut de fabrication qui les trahit. David Vincent, à force de persévérance, parviendra à convaincre ses concitoyens que les envahisseurs sont là.

La série ayant été conçue en pleine Guerre froide, les Américains pouvaient assimiler ces envahisseurs aux communistes, à la « cinquième colonne », à des citoyens apparemment semblables à eux, mais mal intentionnés à leur égard. En fait, la série ne jouait pas vraiment sur la fibre anticommuniste, ce qui permet d'ailleurs d'y greffer d'autres interprétations, comme le fait Harry dans *Kamchatka*.

En dehors des extraits de la série, il y a deux références explicites aux *Envahisseurs*, que seuls ceux qui la connaissent peuvent comprendre. Quand Lucas arrive dans la chambre des enfants, « le Nain » qui, d'une certaine façon, considère qu'il envahit leur territoire, lui fait un petit bonjour en agitant les petits doigts de ses deux mains. Lucas, qui visiblement ne saisit pas l'allusion, lui répond en agitant ses petits doigts aussi. Pour « le Nain », le message est clair : Lucas est bien un « envahisseur », mais un envahisseur sympathique.

Quand Harry fugue et prend le train, il remarque le doigt légèrement relevé d'un voyageur qui lit un journal dont on voit les gros titres : football, course automobile, réunion des recteurs d'université tandis que la voix *off* d'Harry nous dit qu'un artiste d'évasion doit savoir faire la différence entre ce qui est important et ce qui est superflu. Ce voyageur est à sa façon un « envahisseur » : il lit un journal qui parle de football alors qu'un coup d'État vient d'avoir lieu. Le journal ment par omission, ce qui est une des formes les plus perverses du déni. Le voyageur apparaît donc comme favorable au coup d'État qui vient d'être commis par de nouveaux envahisseurs.



Le jeu du risk ou du T.E.G.

Risk (ou *T.E.G.**) est un jeu de stratégie inventé en 1957 par le réalisateur Albert Lamorisse (*Bim, Crin Blanc, Le Ballon rouge...*) sous le nom de « Conquête du monde », amélioré par Jean-René Vernes. Il se joue de deux à six participants. Le plateau présente une carte politique stylisée du monde, divisée en quarante-deux territoires groupés en six continents. Pour commencer, un des joueurs distribue les « cartes pays », en ayant pris soin de retirer les jokers. Une fois la distribution faite, tous les joueurs posent un fantassin sur chacun de ces pays. Puis le distributeur des cartes fait choisir, face cachée, une mission. On ne doit bien sûr pas connaître la mission de son adversaire, mais essayer de la deviner en fonction de sa stratégie de jeu.

Le jeu consiste à placer des armées dans des territoires contrôlés puis attaquer les zones voisines pour les conquérir. La résolution des combats se fait en jetant un, deux ou trois dés.

Il faut savoir trahir ses plus fidèles alliés ou épargner ses pires ennemis afin de mener à bien son plan de conquête du monde. Tous les retournements d'alliance sont possibles. Un participant est éliminé s'il ne lui reste plus de territoire. Le Kamtchatka (Kamchatka en espagnol) est situé au fin fond de la Russie (en Sibérie). C'est un endroit stratégique, car entouré de peu de pays. Il est difficile d'accès, donc facile à conserver. Mais c'est surtout un endroit de passage entre les deux continents les plus importants du jeu, l'Eurasie et l'Amérique (il faut entièrement contrôler au moins un de ces continents pour espérer gagner). Il occupe donc une place centrale dans le jeu, malgré la modestie de ses dimensions.

Outre sa version classique, le *Risk* connaît deux éditions dites « Napoléon », une édition de voyage dite « Express », ainsi que des éditions liées à des films à succès : « *Le Seigneur des Anneaux* », « *L'Attaque des Clones* » (*Star Wars*), « *Transformers* », etc. Il existe également des versions pour ordinateurs PC et Mac, et vidéo pour plateforme de jeux. Des sites permettent également de jouer des parties en direct.

* *T.E.G.* pour *Tenes Empanadas Graciela*, ou *Plan Táctico y Estratégico de la Guerra*.

Palabras para Julia (Paroles pour Julia)

La chanson du générique final est un poème du poète catalan José Agustín Goytisolo (photo ci-dessus), mis en musique par Paco Ibañez et chanté ici par Liliana Herrero. Il donne la clé de la fin du film : le message du père à son (ses) fils...

Tu ne peux plus t'en retourner,
Car la vie est là qui te pousse,
Comme une plainte interminable.
Interminable.
Tu te sentiras enfermée,
Tu te sentiras perdue, seule,
Ou tu voudras n'être pas née.
N'être pas née.

(refrain)
Mais toi, à jamais souviens-toi
(Entonces siempre acuérdate)
De ce qu'un jour moi j'ai écrit
(De lo que un día yo escribí)
Pensant à toi, pensant à toi
(Pensando en ti como ahora pienso)
Comme j'y pense.
(como ahora pienso)

La vie est belle, tu verras
Comment, en dépit des chagrins,
Te viendront les amis, l'amour,
Viendront les amis.
Un homme seul ou une femme,
Ainsi, regardés un par un,
Ils sont poussière, ils ne sont rien
Ils ne sont rien.

(refrain)
Ils attendent que tu résistes,
Que tu les aides de ta joie,
Et que les aide ta chanson
Parmi les leurs.
Ne te livre, ni ne t'écarte,
Sur le chemin ne dis jamais :
Je n'en peux plus, je reste là,
Je reste là.

(refrain)
Je ne sais rien dire de plus,
Mais tu dois comprendre ceci :
Je suis encor sur le chemin,
Sur le chemin.
La vie est belle, tu verras
Comment, en dépit des chagrins,
Te viendront les amis, l'amour,
Viendront les amis.

Mais toi, à jamais souviens-toi
De ce qu'un jour moi j'ai écrit
Pensant à toi, pensant à toi
Comme j'y pense.

Traduction : Pierre Pascal

Données sur l'Argentine

Des événements

Dès 1516, l'Espagnol Díaz de Solís découvre le Río de la Plata, estuaire des fleuves Paraña et Uruguay. Mais la colonisation se heurte aux Indiens. En 1580, Buenos Aires est fondée, et devient en 1776 capitale de la vice-royauté du Río de la Plata. Une junte de créoles argentins destitue le vice-roi en 1810. L'indépendance est proclamée en 1816. La constitution fédérale de 1853 met fin à des luttes politiques sanglantes et à la dictature jusqu'à la guerre civile de 1880 qui marque la victoire définitive des fédéralistes. La période 1853-1929 (malgré quelques moments de crise) voit une forte immigration qui contribue à l'essor du peuplement et à un puissant développement économique. Mais la crise de 1929 amène la dictature militaire du général Uriburu, suivie en 1943 d'un putsch après lequel le jeune colonel Juan Perón finit par imposer la « révolution péroniste », dictature populiste, nationaliste, antioccidentale, qui accueille les réfugiés nazis. Un putsch la renverse en 1955. Il revient en 1973, meurt en 1974, sa deuxième femme Isabel lui succède, puis le général Videla prend le pouvoir (cf. p. 21). Fragilisée par les crises économiques et financières, une démocratie constitutionnelle est en place depuis 1983 : présidence du radical Raúl Alfonsín, puis, tous péronistes, Carlos Menem en 1989 et 1995, Néstor Kirchner en 2001 et sa femme Cristina en 2007. L'actuel nationalisme économique constitue une résistance aux États-Unis et les mouvements sociaux montrent une opposition au modèle néolibéral, mais, en réalité, les grands propriétaires très conservateurs tiennent l'Argentine et bloquent le système à l'intérieur.

Un territoire

L'Argentine (40 millions d'habitants pour 2 780 000 km²) est une république fédérale de 22 provinces, sans religion officielle. De la Bolivie au nord (climat subtropical), à la Patagonie et à la Terre de Feu (froid) en passant par la Pampa (plus tempéré), son territoire, au relief varié, s'allonge sur quelque 3700 km, bordé à l'Est par l'Atlantique, à l'Ouest par la cordillère des Andes (l'Aconcagua, 6960 m, à la frontière chilienne, est le point culminant des Amériques). L'Argentine tire ses principales ressources de ses produits agricoles (céréales, sucre, vins – certains vignobles sont établis depuis le XIX^e siècle, notamment autour de Mendoza –) et de son élevage (la viande est très réputée, mais on travaille aussi la laine et la peausserie est active).

Buenos Aires, la capitale, compte 14 millions d'habitants (l'agglomération). C'est le port d'où partent les exportations, et la région est le principal foyer industriel du pays. Córdoba (1,6 million d'hab.) dans l'intérieur, Rosario (1,4 million d'hab.) sur le Paraña sont des centres industriels et commerciaux, Comodoro Rivadavia (120 000 hab.) en Patagonie est un centre pétrolier.

Videla



Cinéma argentin

· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·



Le jeu

Violence collective



Le coup d'État du général Videla : Des blessures encore vives

Les blessures du coup d'État du 24 mars 1976 qui sous-tend l'action de **Kamchatka** sont encore si vives, que le 23 avril 2008 lors de la remise du prix Cervantès en Espagne et du discours rituel sur l'auteur de *Don Quichotte*, le poète argentin Juan Gelman n'a pu s'empêcher d'y faire allusion : « *On dit qu'il ne faut pas remuer le passé, qu'il ne faut pas avoir les yeux sur la nuque, qu'il faut regarder devant et ne pas s'acharner à ouvrir de vieilles blessures. Les blessures ne sont pas encore fermées. Elles vibrent dans le sous-sol de la société comme un cancer sans répit. Leur seul traitement est la vérité, et ensuite la justice. L'oubli est à ce prix.* » Ce coup d'État perpétré par une junte militaire dirigée par le général Jorge Videla chassa du pouvoir Isabel Perón. Troisième épouse du général Juan Domingo Perón réélu président en septembre 1973, elle ne devait son ascension politique qu'à sa situation conjugale : épouse devenue vice-présidence, veuve portée à la présidence en juillet 1974. Pendant son bref mandat, la situation se détériora rapidement. La violence ravageait l'Argentine au point qu'en 1975, 700 personnes furent victimes du terrorisme. Le coût de la vie augmenta de 335%. Grèves et manifestations pour l'augmentation des salaires se multiplièrent. Les crises ministérielles se succédant, les militaires d'extrême droite qui manipulaient déjà la présidente n'eurent guère de mal à l'écartier et proclamer la dissolution du Congrès. Le général Videla, proclamé président, imposa la loi martiale et gouverna par décret jusqu'en 1981. Les trois militaires qui lui succédèrent jusqu'aux élections présidentielles de 1983 qui mirent fin à la dictature, suivirent son exemple.

Les « familles saines »

La politique économique de la dictature au service des plus puissants fut désastreuse pour les classes populaires, mais aussi pour le pays dont la dette passa de 8 milliards de dollars en 1976, à 45 milliards en 1983. L'échec de la tentative de l'invasion des îles Malouines n'améliora pas la situation... Mais l'aspect le plus dramatique a été la mise en place, sous l'influence des États-Unis, de la

répression érigée en système, au nom de la « doctrine de la sécurité nationale » menacée par « le communisme international ». Les militaires au pouvoir traquent tous ceux qui ne sont pas explicitement pour le coup d'État, exécutent, torturent, font disparaître, afin de détruire toute opposition. À l'initiative du général Pinochet, les militaires au pouvoir en Amérique du Sud coordonnaient leur action. En 1977, la Commission argentine des droits de l'Homme, basée à Genève, accusa la junte de 2300 assassinats politiques, 10 000 arrestations et de la disparition de 30 000 personnes, dont le plus grand nombre fut assassiné et enterré sans sépulture. Diverses sources parlent de 500 000 exilés. Depuis avril 1977, des femmes, des mères de disparus, ont commencé à défiler sur la Plaza de Mayo (Place de Mai) au centre de Buenos Aires, devant le palais présidentiel. Elles portaient des foulards blancs, rappelant les langes de leurs enfants, protestant et réclamant des enquêtes légales pour retrouver les victimes. S'y est adjoint le mouvement des Grand-mères de la Place de Mai, pour retrouver et faire revenir les petits-enfants enlevés et placés dans une « famille saine », non contaminée par des « idées subversives ». La filiation rompue bloquait toute recherche ultérieure. Environ 500 ont connu le sort monstrueux de Macarena. Ses parents furent arrêtés en août 1976 et les restes de son père retrouvés en 1989 dans un tonneau rempli de ciment et de sable jeté dans un fleuve. Sa mère, Maria Claudia, transférée en Uruguay, accoucha à l'hôpital de Montevideo en novembre 1976. Elle ne retrouva Macarena, devenue une jeune Uruguayenne, qu'en 2000. Elle partage les idées de son grand-père biologique qui a mené toutes les recherches et vient de demander à la justice uruguayenne la réouverture de l'enquête concernant la mort de sa mère...



Le Général Videla.



Affiche pour les mères de la place de Mai.

Renouveau du cinéma argentin

José Ferreyra avec *El Tango de la Muerte* (1917) et *Perdon Viejita* (1927), Mario Soffici avec *Prisioneros de la Tierra* (1939) ou *El Curandero* (1955), Leopoldo Torre Rios avec *La Vuelta al Nido* (1938), son fils Leopoldo Torre Nilsson considéré à l'époque comme l'égal d'un Bergman et d'un Antonioni, avec des films comme *La Maison de l'Ange* (1957) ou *Fin de Fête* (1960), Hugo Santiago avec deux classiques très réputés en France comme *Invasion* (1969) et *Les Autres* (1974), Fernando Solanas avec *L'Heure des Brasiers* (1969), *Les Fils de Fierro* (1977) et *Le Sud* (1988), Luis Puenzo avec, *L'Histoire Officielle* (1984, au sortir de la dictature, Oscar du meilleur film étranger en 1985) ont fait l'histoire du cinéma argentin.



Historias Minimas, de Carlos Sorin (2002).



Eduard Fernández dans La Méthode (2005).



Whisky Romeo Zulu, de Enrique Piñeyro (2004).

même si Marcelo Piñeyro dans plusieurs de ses films ou Walter Salles, dans *Carnets de Voyage* (2004), interrogent le passé douloureux de l'Argentine. Il y a une commune volonté de ne pas donner dans l'esthétisme ou la recherche formelle et de créer un néo-réalisme contemporain.

Critique sociale sous-jacente

Les thèmes sociaux et politiques sont majoritaires mais sans polémique. On y voit souvent une classe moyenne en plein malaise existentiel et social (*La Ciénaga*, *Whisky Romeo Zulu*), des chômeurs et des paumés (les minables arnaqueurs de *Neuf Reines*, les deux punkettes lesbiennes de *Tan de Repente* de Diego Lerman, 2003). La critique sociale est plutôt sous-jacente qu'affirmée, aussi bien sur le libéralisme que sur les pratiques de l'État argentin ou encore le machisme sud-américain. À la manière du cinéma de la cruauté de Chaplin ou de Buñuel, les films argentins rient avec tendresse, mais d'un rire teinté d'amertume, sur les mésaventures désenchantées de leurs héros (*Garage Olimpo* de Marco Bechis, 1999, *Historias Minimas* de Carlos Sorin, 2002, *L'Ours Rouge*, 2003, d'Israel Adrian Caetano). Celui de *Bombon el Perro*, de Carlos Sorin (2005), Perro, bonne pâte et minable, devient un « monsieur » grâce au grand chien très laid dont il hérite. L'étonnant *Whisky Romeo Zulu* d'Enrique Piñeyro (2004) rapporte l'histoire vraie de son comédien réalisateur, commandant de bord pour une compagnie d'aviation qui, pour faire le maximum de bénéfices en déboursant le moins possible, néglige jusqu'à l'absurde les consignes de sécurité et de contrôle dans ses avions, jusqu'à rendre presque inexorable une catastrophe. Ce film devient une sorte de parabole sur la situation du pays : l'Argentine, depuis longtemps au bord d'un abîme, pourrait s'en sortir si, un jour, l'intérêt général primait l'intérêt égoïste !

* Bielinsky, né en 1959, est décédé en 2006 un an après la sortie de son second long métrage, *El Aura*.

Autour des fonctions du jeu

Quelques pistes de réflexion

La place du jeu dans *Kamchatka* a quasiment la valeur d'une thérapie de fortune face à l'urgence de la situation (cf. « Dramaturgie », p. 8). Mais avant que Freud et ses successeurs n'envisagent la fonction thérapeutique du jeu (« le jeu est une thérapie », affirme carrément le pédiatre et psychanalyste anglais Winnicott), Platon en avait déjà compris la fonction éducative qui, elle aussi, s'est développée à partir du début du XX^e siècle. Montaigne voyait aussi dans les jeux que pratiquent les enfants le miroir des « penchants profonds de l'être », formule qui préfigure toutes les études sur la fonction représentative du jeu, en tant que chez l'enfant qu'affirmation de soi et témoignage essentiel de son monde mental. Mélanie Klein, par exemple, démontrera autour de 1920 que le jeu constitue pour l'enfant un terrain privilégié où s'expriment ses fantasmes et ses angoisses.

Le jeu obéit à des règles (soit imposées par le jeu de société, soit inventées par le protagoniste). Le jeu offre un cadre, une structure. C'est pour cela qu'il peut prétendre à une utilisation pédagogique, éducative, thérapeutique. Il a une fonction essentielle de construction de la personne.

On fait aussi la différence entre le jeu de l'enfant, qui s'investit dans son illusion pleinement, avec sérieux, sans crainte de jouer seul, et celui de l'adulte, qui participe plus de la distraction, a plus une propension au collectif.

Le monde ludique est inséparable d'une dialectique de la réalité et de l'illusion, et il est admis que l'enfant, dès l'âge de cinq ans, est capable de faire la distinction et de se rendre compte que ce monde ludique appartient à celle-ci et non à celle-là. Dans *L'Origine de la tragédie*, Nietzsche pose au plan philosophique la question fondamentale de la survie face à la douleur de l'existence. Chez lui, l'illusion devient un moyen que met en œuvre notre volonté pour nous protéger et résister.

Houdini, joueur de l'évasion

Si l'illusion s'exerce en permanence pour aider à vivre ou à survivre, elle peut

devenir plus signifiante en certaines circonstances, comme dans *Kamchatka*, où le jeu se manifeste sur le mode de sa fonction d'évasion, notamment à travers la référence à Houdini. De son vrai nom Ehrich Weiss, Harry Houdini est né à Budapest en 1874 et mort aux États-Unis en 1926. C'est par admiration pour Robert-Houdin (1805-1871), le grand illusionniste français spécialiste de la « double vue », qu'il prit ce pseudonyme, se promettant de dépasser son modèle. Il débuta par des numéros de « magie » et de transmission de pensée. Se découvrant un talent pour se défaire de menottes et pour se contorsionner, il devint célèbre en mettant au point son style, celui de l'évasion, qu'il poussa à une manière de perfection. Sortant d'abord d'une camisole de force, on le voyait parvenir ensuite à sortir en quelques instants d'un coffre hermétiquement fermé, après s'être délié de ses chaînes ! Tous ses numéros étaient exécutés devant un public subjugué par une savante mise en scène. Roi de l'illusion, Houdini est le modèle d'Harry dans *Kamchatka*, dans une mise en abyme, en quelque sorte, du jeu de l'évasion. Un film *Houdini, le grand magicien* a été tourné en 1953 par George Marshall avec Tony Curtis dans le rôle-titre, et Janet Leigh dans celui de son épouse (qui était sur scène la partenaire du magicien).

À consulter :

Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu, de Johan Huizinga, 1938, et 1951 pour la traduction française chez Gallimard

Jeux et sports, sous la direction de Roger Caillois, Encyclopédie de la Pléiade, 1967, Gallimard

Jeu et réalité, l'espace potentiel, de Donald Woods Winnicott, 1971, et 1975 pour la traduction française chez Gallimard.

Encyclopædia Universalis (nombreux articles à consulter).



El Bola, d'Achero Mañas (2001).



M. le maudit, de Fritz Lang (1931).



Les Oiseaux, d'Alfred Hitchcock (1963).

Le traumatisme de la violence collective



Cria Cuervos, de Carlos Saura (1976).



Victoire Thivisol dans Ponette, de Jacques Doillon (1996).



Les quatre cents coups, de François Truffaut (1959).



Marina Golbahari dans Osama, de Siddiq Barmak (2003).

Kamchatka parle de l'enfance à travers le prisme d'une terreur politique ressentie comme telle par les adultes, mais diffuse, déformée, ou niée par l'enfant. Cela ne signifie pas qu'il ne soit pas touché par cette violence. Car tous les films qui, comme *Kamchatka*, mettent en scène des enfants pris dans les situations de violence collective que sont les guerres ou les dictatures (ou les catastrophes naturelles), renvoient à une réalité vécue tous les jours, et dont on connaît les ravages. Ces événements sont en effet générateurs de traumatismes qui peuvent perturber les victimes pour longtemps. Sandor Ferenczi, disciple de Freud, avait évoqué l'idée d'une possible dysharmonie dans l'évolution de la personnalité chez les sujets ayant subi ces situations, montrant la co-existence d'une hypermaturité et d'une fixation dans l'enfance. Bruno Bettelheim, déporté à Dachau et à Buchenwald, a analysé les comportements qui contribuent à préserver l'intégrité du moi (*Le Cœur conscient*, 1960, Livre de Poche, coll. « Pluriel » et *Survivre*, 1979, Robert Laffont). Depuis, l'analyse a beaucoup avancé et les travaux, notamment de Françoise Sironi (*Bourreaux et victimes*, 1999, Odile Jacob) s'attachent à montrer comment ces situations détruisent à la fois les liens psychiques, sociaux, familiaux et culturels. Il existe ainsi une notion de « psychose traumatique », qui correspond à une sémiologie particulière aux situations de barbarie que les victimes ont traversées. Dans notre monde contemporain, résume F. Sironi, « les événements collectifs tels que les guerres civiles et économiques, la répression politique, la torture, les génocides, les déplacements forcés de populations, laissent des traces indélébiles sur le fonctionnement psychologique (intellectuel, affectif et social) des enfants et des adolescents qui ont connu ce type d'expériences. »

Renouer les liens brisés

Il n'est pas besoin que la victime, surtout si c'est un enfant, soit elle-même torturée, battue, emprisonnée, pour que les conséquences d'un environnement hostile se répercutent sur elle. Car les enfants

sont témoins de ce qui se passe. Ils sentent ce qu'on leur cache sous couvert ne pas les inquiéter, ils ressentent le monde environnant. Dans *Kamchatka*, les enfants ne sont pas physiquement agressés par le régime. Mais ils voient les militaires, ils savent que la famille se cache, ils doivent rompre avec leur vie normale, quitter leur appartement de la ville où se trouvait leur territoire (la chambre avec leurs objets, leurs jeux) ; ils voient leur villa refuge dévastée, leur ami Lucas contraint de partir ; ils doivent enfin se séparer de leurs parents qu'ils ne reverront plus. Or, dit Françoise Serini, « la disparition des parents est souvent un événement difficile à métaboliser. » Dans d'autres films aussi (*Bashu, le petit étranger*, de Bahram Beyzaï, *Persépolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, *Osama* de Siddiq Barmak, *Abouna* de Mahamat-Saleh Haroun, *Cria cuervos* de Carlos Saura)*, ou encore *L'Esprit de la ruche* de Victor Erice, *Ponette* de Jacques Doillon (la liste pourrait être longue), des jeunes sont pris dans la tourmente et on ne sait pas toujours quelles seront les séquelles, longtemps après. La pratique psychologique s'emploie donc aujourd'hui à soulager les victimes, lorsque l'infrastructure de prise en charge existe dans les lieux concernés ! Il s'agit alors de renouer par la conversation, par l'échange (la parole), les liens qui ont été brisés avec la société, la famille, la culture, soi-même. Le processus thérapeutique intègre aussi le dessin et le jeu. Devenus adultes, certains parviendront aussi à évacuer leurs peurs et leurs hantises par le cinéma : *Persépolis* de Marjane Satrapi sans doute, mais aussi *Valse avec Bashir* de l'israélien Ari Folman (2008).

*Films qui ont fait l'objet d'un dossier « Collège au cinéma ».



PERSONNAGES

**DRAMATURGIE
ET MORALE**



• • • • **LES RELAIS** • • • •







POINT DE VUE



LA DICTATURE



PERSONNAGES





- Comparez l'attitude de la mère et celle du père face à la situation (le coup d'État), puis à l'égard des enfants : notez les différences et les points communs.  5
- Quel rapport entretient Harry avec son petit frère « Le Nain » ? Comprennent-ils et interprètent-ils ce qui arrive à leur famille et à eux-mêmes de la même manière ?  5  8
- Lors de la première rencontre entre le père et le grand-père, ils paraissent en désaccord. Sur quoi, selon vous, peut porter ce désaccord ?  5

DRAMATURGIE
ET MORALE

- Les parents de Harry et du « Nain » ne leur expliquent pas la réalité de la situation politique et les raisons de leur fuite. Qu'en pensez-vous ? Un autre choix était-il possible ?  13
- Faut-il dire la vérité aux enfants pour les aider à affronter la situation, ou leur mentir pour les protéger ? Est-il bon et efficace, par exemple, de travestir la réalité en jeu, comme le font ici les parents, ou comme le fait Guido, le père, dans *La Vie est belle*, de Roberto Benigni (film présenté à « Collège au cinéma ») ?  13








POINT DE VUE

- La voix *off* de Harry, au début et à la fin du film, indique que le récit est celui de l'enfant. Dans quelles scènes précisément le réalisateur nous fait-il adopter physiquement, visuellement le point de vue de Harry ? 
- Pourquoi Marcelo Piñeyro choisit-il de montrer la plupart des événements du point de vue de Harry ? Qu'est-ce qui changerait si les faits étaient montrés du point de vue du père, de la mère, du « Nain » ?  
- D'autres points de vue s'imposent-ils ponctuellement au spectateur : point de vue de la mère, du père, du « Nain » ? 



LA DICTATURE

- Qu'est-ce que le film montre du coup d'État ? 
- Quelle idée donne le film de la dictature qui se met en place ?  
- Pourquoi Marcelo Piñeyro choisit-il de ne pas donner plus d'informations sur ce coup d'État ?  
- Imaginez qu'au lieu d'être vu raconté par Harry, le film le soit par un officier participant au putsch militaire. Comment verrait-il les agissements de la famille « Vincent » et la situation des enfants ? 