



Fiche technique	1
Réalisatrice Citoyenne du monde ?	2
Genèse À brides abattues	3
Problématique Mettre en scène des enfants et des adolescents	4
Personnages Les cinq sœurs	5
Découpage narratif	6
Récit Une construction circulaire	7
Figure Du corps	9
Mise en scène Regards L'énergie des partis pris filmiques Une mise en scène de l'enfermement Le sort des cinq sœurs	10
Séquence Jeux innocents, jeux dangereux ?	14
Point technique La profondeur de champ	16
Document Un extrait du scénario	17
Document Du scénario au film	18
Genre À la croisée des genres	19
Atelier : avant et après la séance L'affiche et le titre du film	20

● Rédacteur du dossier

Boris Henry est docteur en Lettres et Arts depuis 2003. Depuis 2008, il est chargé de cours en Histoire du cinéma (Aix-Marseille Université, Université du Temps Libre). Rédacteur (de livrets et de fiches pédagogiques), formateur et intervenant pédagogique pour des dispositifs scolaires (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens et apprentis au cinéma*), des festivals (Ciné Junior – Festival international de cinéma jeunes publics en Val-de-Marne) comme pour des bibliothécaires, il anime également des ateliers d'initiation à l'analyse des images.

Il écrit par ailleurs des articles sur le cinéma, des chroniques sur la bande dessinée et le livre jeunesse et anime des rencontres portant sur ces trois domaines.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

L'auteur remercie pour leur aide et leur disponibilité, Emmélie Grée et Gabriel De Bortoli d'Ad Vitam Distribution, Nina Poretzky de CG Cinéma, Camille Coutant, Grégoire Graesslin et Marie Wintenberger de Kinology, Camille Maréchal et toute l'équipe de l'association Cinéma Public et du festival Ciné Junior.

Fiche technique

● Générique

MUSTANG

France, Allemagne, Turquie, Qatar | 2015 | 1h34

Réalisation

Deniz Gamze Ergüven

Scénario

Deniz Gamze Ergüven,
Alice Winocour

Image

David Chizallet, Ersin Gök

Direction artistique

Serdar Yemişçi

Costumes

Selin Sözen

Son

Olivier Goinard, Ibrahim Gök

Montage

Mathilde Van de Moortel

Musique

Warren Ellis

Producteur

Charles Gillibert

Coproduction

Frank Henschke, Anja Uhland,
Mine Vargi, Doha Film Institute

Distribution

Ad Vitam

Format

2.39, couleur, numérique

Sortie

17 juin 2015 (France)

23 octobre 2015 (Turquie)

Interprétation

Güneş Nezihe Şensoy

Lale

Doğa Zeynep Doğuşlu

Nur

Elit İçcan

Ece

Tuğba Sunguroğlu

Selma

Ilayda Akdoğan

Sonay

Nihal Koldaş

La grand-mère

Ayberk Pekcan

Erol

Bahar Kerimoğlu

Dilek

Burak Yiğit

Yasin

Erol Afşin

Osman

Suzanne Marrot

tante Hanife

Şerife Kara

La grand-tante

Aynur Kömeçoğlu

Tante Emine

Şevval Aydın

Erin

Enes Sürüm

Ekin



© Ad Vitam

● Synopsis

La fin de l'année scolaire dans un village de Turquie. Cinq sœurs s'apprentent à rentrer chez elles. Lale, la benjamine, a du mal à quitter sa professeure, nommée Dilek. Cette dernière part vivre à Istanbul et elle rassure l'élève : elles vont s'écrire, Lale ayant son adresse. Comme il fait beau, les jeunes filles rentrent à pied en compagnie de quelques garçons. En chemin, le petit groupe s'amuse dans l'eau, les filles montant sur les épaules des garçons, effectuant des joutes improvisées. Tous passent ensuite par un jardin, y cueillent et y croquent des pommes, mais le propriétaire les surprend et les menace avec un fusil. Arrivées chez elles, les sœurs se voient reprocher par leur grand-mère – qui les élève depuis le décès de leurs parents – d'avoir froissé leur entrejambe contre la nuque des garçons. Leur oncle Erol, qui vit également dans la demeure familiale, les conduit à l'hôpital afin qu'un médecin s'assure de leur virginité. Il est ensuite décidé qu'elles ne quitteront plus la maison. Les habits, produits et objets censés les pervertir (maquillage, ordinateur, téléphones), sont enfermés dans un placard dont seule la grand-mère détient la clé. Désormais, tout est entrepris pour faire d'elles de jeunes femmes prêtes pour le mariage. Les « robes informes couleur de merde » (selon les mots de Lale) remplacent les habits à la

mode, comme les cours de cuisine et de couture succèdent aux activités choisies par les filles. Les cinq sœurs ne se laissent pas faire. Elles parviennent parfois à sortir de la maison en cachette, Sonay pour rencontrer un garçon ou toutes pour se rendre à un match de foot. Elles croisent ainsi Yasin, un jeune homme qui se déplace en camionnette. Lors de l'une de ses rencontres avec Lale, à la demande celle-ci, il lui apprend à démarrer un véhicule. À chaque sortie volée finalement constatée, les jeunes filles se retrouvent davantage contrôlées et enfermées. Ainsi, toujours plus de barreaux entourent la maison, la transformant peu à peu en prison. Rapidement, deux des sœurs sont mariées : si Sonay parvient à épouser celui qu'elle aime, Selma subit une union forcée. Prochaine à devoir se marier, Ece se réfugie dans des conduites à risques avant de se suicider. C'est désormais au tour de Nur d'épouser un jeune homme choisi par sa famille. Le jour des noces, Lale organise leur fuite. Elle s'empare de la voiture de l'oncle Erol et parvient à rouler suffisamment pour s'éloigner de la maison. Les deux sœurs sont ensuite aidées par Yasin qui les conduit à une gare routière. Elles rejoignent Istanbul en car. Là, elles se rendent chez Dilek, l'ancienne enseignante de Lale, qui, surprise et émue, les recueille.

Réalisatrice

Citoyenne du monde ?

Deniz Gamze Ergüven est née en 1978 à Ankara, en Turquie. Sa famille déménage pour Paris alors qu'elle n'a que six mois. Son père étant diplomate (il a travaillé pour l'UNESCO et l'OCDE), depuis l'enfance, elle effectue de nombreux allers-retours entre la Turquie et la France, auxquels s'ajoutent, plus tard, des trajets vers les États-Unis. Après des études de lettres, une maîtrise d'histoire africaine (à Johannesburg, en Afrique du Sud) et avoir envisagé de s'inscrire en doctorat d'anthropologie, en 2002, elle entre à la Fémis à Paris, dans le département « Réalisation ». Elle tourne alors trois courts métrages. Celui de fin d'études, *Une goutte d'eau* (*Bir damla su*, 2006), sélectionné dans la section Léopards de demain du Festival international du film de Locarno, annonce en partie *Mustang*. Ce film coup de poing développe une critique du patriarcat et de ses dérives, tout en pointant le sort qui peut être réservé aux étrangers en France et ses conséquences dans une relation amoureuse. Déjà, le personnage principal, interprété par la cinéaste, se prénomme Lale et se confronte à l'un de ses oncles, ce dernier lui reprochant de s'afficher avec un homme et de révéler physiquement leur intimité.

Une fois diplômée de la Fémis, Deniz Gamze Ergüven travaille sur un long métrage intitulé *Kings*, situé en 1992 dans le sud de Los Angeles, alors qu'éclatent les émeutes faisant suite à l'acquittement des quatre policiers ayant passé à tabac Rodney King le 3 mars 1991. Ce projet, lauréat de plusieurs aides au développement, en France (Émergence, Cinéfondation du Festival de Cannes) comme aux États-Unis (Sundance Screenwriter's Lab), est finalement mis entre parenthèses. En 2011, à l'Atelier de la Cinéfondation du Festival de Cannes, Deniz Gamze Ergüven rencontre Alice Winocour qui prépare alors *Augustine* (2012), son premier long métrage. Durant l'été 2012, elles écrivent ensemble le scénario de *Mustang*. Sorti le 17 juin 2015, le film est un succès critique et public. Depuis, la cinéaste est revenue à son projet initial, *Kings*, le tournant en 2016, y dirigeant notamment Daniel Craig et Halle Berry. Ce premier film tourné aux États-Unis devrait être suivi par un deuxième, *The Lifeboat*. Pour cette adaptation d'un roman de Charlotte Rogan, avec Anne Hathaway dans l'un des rôles principaux, Deniz Gamze Ergüven remplacera le cinéaste Joe Wright, initialement prévu. ■



© D.R.

● Filmographie

- 2004 *Libérables* (court métrage)
- 2006 *Mon trajet préféré* (court métrage)
- 2006 *Une goutte d'eau* (*Bir damla su*) (court métrage)
- 2015 *Mustang*
- 2017 *Kings*

● De la Turquie à Hollywood

Il est sans doute judicieux de rendre compte aux élèves de la biographie de Deniz Gamze Ergüven en détaillant sa trajectoire cinématographique de la France aux États-Unis, en passant par la Turquie. Cela permettra de souligner à quel point il est important de s'intéresser aux différentes facettes du cinéma. Ainsi, en regardant *Mustang*, les élèves imaginent-ils que sa réalisatrice vient de tourner un deuxième long métrage (*Kings*, 2017) dans lequel elle dirige notamment Daniel Craig, l'actuel interprète de James Bond, et Halle Berry, soit l'incarnation de Storm dans quatre des aventures cinématographiques des *X-Men* ? Et qu'elle s'apprête à réaliser un nouveau film (*The Lifeboat*) avec une autre star hollywoodienne, Anne Hathaway ? Aux yeux des élèves, quel déclencheur a permis à Deniz Gamze Ergüven de pouvoir tourner aux États-Unis ? On précisera que cela est dû notamment à la nomination de *Mustang* à l'Oscar du meilleur film étranger.

À la suite de ces précisions, il est possible d'élargir la discussion en citant des exemples d'actrices et d'acteurs au centre de grosses productions hollywoodiennes qui jouent également dans des films d'auteurs américains et/ou européens. Parmi de nombreux exemples possibles, les plus parlants pour les élèves seront peut-être ceux de Kristen Stewart et de Robert Pattinson, tous deux vedettes des cinq chapitres de la saga *Twilight* (2008-2012). Si Kristen Stewart a depuis tourné avec Olivier Assayas (*Sils Maria*, 2014 et *Personal Shopper*, 2016), Woody Allen (*Café Society*, 2016) et Kelly Reichardt (*Certaines femmes*, 2016), Robert Pattinson a quant à lui travaillé avec David Cronenberg (*Cosmopolis*, 2012 et *Maps to the Stars*, 2014), James Gray (*The Lost City of Z*, 2016), Ben et Joshua Safdie (*Good Time*, 2017) et il est annoncé dans les prochains films de Claire Denis et d'Harmony Korine. Certains élèves qui apprécient *Twilight*, Kristen Stewart et/ou Robert Pattinson continuent-ils de suivre leur carrière ? Si oui, vont-ils voir leurs films non-américains ? Cela les a-t-il incités à s'intéresser aux cinéastes avec lesquels ces acteurs tournent et à voir d'autres de leurs films ?

Genèse

À brides abattues

En juillet 2010, Deniz Gamze Ergüven accompagne un ami reporter de guerre en Afghanistan afin de «voir comment vivent les femmes dans des sociétés très conservatrices»¹ – pour cela, elle a déjà rencontré une Yéménite et une Saoudienne –, mais un attentat le lendemain de leur arrivée les oblige à quitter le pays. À la même époque, elle s'intéresse à Marilyn Monroe, «une femme sexualisée quoi qu'elle fasse». Elle précise: «Je ne me le formulerais que bien plus tard mais le cœur de *Mustang* est là: dans ce filtre à travers lequel on regarde les femmes en Turquie, qui sexualise chacune de leurs actions, chaque parcelle de leur peau et qui permet de dessiner des lignes extrêmement rigides autour de leur vie.» Elle écrit un premier traitement de *Mustang*, mais le laisse de côté car «il ressemble trop aux histoires de famille qui m'ont inspirée. J'ai l'impression de dévoiler des secrets qui ne sont pas seulement les miens.» Ainsi, l'élément déclencheur du drame (les filles montant sur les épaules des garçons) est autobiographique, mais à la différence des cinq sœurs, la future cinéaste s'est sentie honteuse et n'a pas osé réagir. Voilà pourquoi elle souhaitait faire de ses personnages des héroïnes dont le courage finit par payer, Lale étant «un condensé de tout ce qu'[elle] rêve d'être.»²

● La reprise du projet

En mai 2011 à Cannes, Deniz Gamze Ergüven rencontre Alice Winocour, avec qui elle écrit le scénario de *Mustang*, de manière intensive. Afin de participer en 2012 à Crossroads, le forum de coproduction du Festival international du film de Thessalonique, en vue d'y trouver des partenaires, Deniz Gamze Ergüven se doit d'avoir un producteur: ce sera Charlotte Vincent d'Aurora Films, dont l'entrée dans le projet entraîne, au cours du festival, l'arrivée d'un coproducteur allemand.

Deniz Gamze Ergüven souhaite tourner son film en Turquie parce qu'«on a le sentiment d'être au cœur de quelque chose, que tout peut vriller à tout moment, partir dans n'importe quelle direction. C'est aussi un réservoir à fiction incroyable.»³ En mars 2013, elle effectue les repérages et roule mille kilomètres sur la côte turque jusqu'à ce qu'elle trouve Inebolu, village situé au nord, sur la côte de la mer Noire, à six cents kilomètres d'Istanbul, dans une région difficile d'accès. Les interprètes des cinq sœurs trouvées [cf. Problématique], le tournage est programmé pour l'été 2013, mais il est retardé en raison de la difficulté à réunir le budget nécessaire.

● Un tournage compliqué

En mars 2014, en amont du tournage, Deniz Gamze Ergüven s'installe à Istanbul. Elle guette tout match de football interdit aux hommes (pratique ayant cours depuis 2011) et filme le dernier de ce type.

Fin juin 2014, trois semaines avant le début du tournage, la productrice se retire du projet et fait rapatrier l'équipe française. La cinéaste, restée seule en Turquie, cherche un nouveau producteur. Elle le trouve en la personne de Charles Gillibert, le premier producteur à qui elle avait envoyé le scénario. Malgré la défection d'une partie de l'équipe, Deniz reste déterminée: «À chaque obstacle, je prends mon téléphone, je me dis "vous ne m'aurez pas". Cela devient presque jubilatoire. Je crois que cette énergie se retrouve dans le film.»

Le tournage a finalement lieu durant l'été 2014. «On fabriquait littéralement ce qu'on allait tourner le jour même: les éléments de décor, les trucages, les cascades. C'était une aventure extrêmement intense où tout se jouait au cheveu près. Une sorte de miracle permanent.»⁴ La cinéaste réalise le film enceinte et se marie au cours du tournage. «C'était une opération commando. J'étais pile à la moitié de ma grossesse lorsqu'on a fini et on tournait 12 heures par jour, 6 jours par semaine... Ça me met-

tait dans la même position de fragilité que les filles, ce qui n'était pas plus mal car on était tous dans le même bateau.»⁵ Le budget du film est finalement d'1,3 million d'euros.

● La vie du film

En mai 2015, *Mustang* est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes. Dès les projections de presse qui précèdent le festival et encore davantage durant celui-ci, il suscite l'intérêt, voire la passion. La sortie dans les salles de cinéma françaises a lieu le 17 juin 2015. La couverture par les médias comme le bouche à oreille sont très bons. Le film fait finalement 650 000 entrées. La sortie en Turquie le 6 septembre 2015 est plus problématique à cause des polémiques: «*Mustang* ne ressemble pas à ce à quoi le public turc est habitué. Il parle de la Turquie mais avec des codes différents. Il faudrait l'annoncer, dire que c'est un film d'auteur avec un certain regard. Cette communication n'a pas lieu. Des grands journalistes nous soutiennent mais il y a beaucoup de presse très agressive, des empoignades sur les réseaux sociaux. On me reproche de ne pas être turque.» Le film fera 23 086 entrées.

Mustang est distribué dans trente-huit autres pays et totalise 930 106 entrées. Il recueille plus de cent mille entrées en Espagne, en Italie et en Allemagne, frôle ce nombre aux États-Unis (98 211 entrées) et réunit 63 786 entrées en Pologne, 48 198 au Royaume-Uni, 44 877 en Australie ou encore 32 860 au Japon⁶. Sélectionné et récompensé dans de nombreux festivals, il obtient le Prix Lux du meilleur film européen 2015 décerné par le Parlement européen et représente la France aux Oscars 2016 dans la catégorie du Meilleur film en langue étrangère. En France, nommé pour neuf Césars en 2016, il en obtient quatre: ceux de la Meilleure première œuvre, du Meilleur montage, du Meilleur scénario original et de la Meilleure musique. ■



- 1 «Le journal de Deniz Gamze Ergüven, la réalisatrice de *Mustang*», *L'Obs - TéléObs*: teleobs.nouvelobs.com/cesar/20160217.OBS4847/mustang-le-journal-de-deniz-gamze-erguven.html
Sauf précision contraire, tous les propos de la cinéaste sont issus de ce document.
- 2 «Deniz Gamze Ergüven - Entretien», *Mustang*, dossier de presse, Paris, Ad Vitam, 2015, p. 6.
- 3 *Ibid.*, p. 5.
- 4 *Ibid.*, p. 8.
- 5 *Ibid.*, p. 7.
- 6 Chiffres donnés par le distributeur France (Ad Vitam) et par le vendeur du film à l'étranger (Kinology).



Problématique

Mettre en scène des enfants et des adolescents

Pour trouver les interprètes des cinq sœurs, Deniz Gamze Ergüven diffuse une annonce et, durant neuf mois, auditionne des centaines d'adolescentes, en Turquie et en France. La cinéaste fournit à sa directrice de casting un cahier des charges précis à utiliser. À chaque fois, il est demandé à la fille auditionnée de raconter deux anecdotes, l'une drôle, l'autre triste. Elle doit ensuite chercher des clés cachées dans la pièce où se déroule l'entretien car, pour la cinéaste, «on n'a pas idée du nombre de personnes qui ne savent pas bouger devant une caméra; il faut un abandon, une vérité.» Dernière tâche : jouer une scène piochée dans le roman *Confessions d'un gang de filles* (1993) de Joyce Carol Oates¹, scène dans laquelle il est déjà question d'un groupe de filles victimes d'une injustice et dont «la fin est ouverte pour déboucher sur une réaction spontanée de la candidate face à la situation.»

● Le choix des interprètes

Güneş Şensoy (Lale), Doga Doğuşlu (Nur) et Ilayda Akdoğan (Sonay) se sont présentées aux auditions et, pour la cinéaste, «c'était trois rares coups de foudre. Elles ont toutes, du haut de leur jeune âge, cultivé des vraies qualités d'actrices». Alors qu'elle écrit le scénario, Deniz repère Tuğba Sunguroğlu (Selma) au cours d'un vol Istanbul-Paris. Quant à Elit Işcan (Ece), enfant, elle a été au centre des films *Des temps et des vents* (2006) et *My Only Sunshine* (2008) de Reha Erdem : «C'était comme une muse, j'ai écrit en pensant à elle et j'avais très peur qu'elle grandisse trop vite par rapport à l'âge de son personnage.»

La cinéaste cherchait avant tout cinq filles qui puissent constituer une fratrie : «Ce qui importait était de caster une distribution plutôt que cinq filles distinctes. Il y avait un écheveau de relations croisées à faire vivre. Par exemple, à l'intérieur de certaines paires, l'une est le *sidekick* de l'autre. Il fallait que la fratrie soit très organique, que les filles se ressemblent, puissent se répondre, se compléter, se comprendre... J'ai essayé de nombreuses combinaisons et une fois qu'on a eu les cinq, ça a fait

clic. Très vite, les filles complotaient entre elles, bougeaient comme un seul corps. Il y en a une (pas toujours la même) qui entraînait le reste du groupe dans une nouvelle direction, parfois dans la fronde, parfois encore ailleurs.»

● Préparations pour le tournage

En amont du tournage, la cinéaste lit le scénario avec les cinq actrices. Chacune raconte alors ses histoires, «et tous les secrets des unes et des autres y sont passés. J'ai pu constater qu'on avait vécu à peu près les mêmes choses mais que contrairement à moi ou ma génération, elles sont beaucoup plus insouciantes, libérées et maîtresses d'elles-mêmes. Par rapport au conservatisme ambiant, à la situation en Turquie, elles ont une sorte d'affranchissement total. Elles sont aussi surconnectées, savent tout sur tout... C'est surprenant. Elles passent leur temps à se filmer, donc elles ont un rapport à leur image et à leur corps qui est très différent du nôtre, complètement libre. Elles ont vraiment trois trains d'avance sur moi et leurs parents...»²

À ce stade préparatoire, Deniz Gamze Ergüven montre des films aux comédiennes, à raison d'un DVD par jour, et ce «pour des raisons très précises à chaque fois...»³ Parmi ceux-ci : *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini, *Un été avec Monika* (1953) d'Ingmar Bergman, *L'Enfant* (2005) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, *Fish Tank* (2009) d'Andrea Arnold. La cinéaste choisit également des films en fonction du personnage que va interpréter l'actrice. Ilayda Akdoğan (Sonay) a ainsi vu *Sailor & Lula* (1990) de David Lynch et beaucoup de films avec Marilyn Monroe «pour cette confusion qu'elle dégageait entre innocence et sexualisation à outrance.»⁴

● Une méthode : avancer progressivement

Deniz Gamze Ergüven avance avec ses actrices «pas à pas, détail par détail»⁵. Ainsi, elle précise aux parents de Güneş Şensoy (Lale) ce que celle-ci devra faire ou aborder au cours du tournage : être filmée en soutien-gorge comme en maillot de bain, faire face à la mort d'une sœur... Cependant, la cinéaste s'adapte à ce que les filles peuvent ou non effectuer et il en découle quelques changements : le langage de certaines scènes est finalement moins cru que prévu et une séquence problématique pour les actrices (les filles se coupent les cheveux) disparaît. Deniz Gamze Ergüven précise : «Naturellement, on a compris jusqu'où on pouvait aller et on a dû freiner un peu. Mais elles m'auraient suivi absolument partout, je pense. Elles étaient très en confiance et pouvaient aller très loin. Il y avait une absence totale d'inhibition.»⁶ ■

1 Roman adapté au cinéma par Laurent Cantet : *Foxfire: Confessions d'un gang de filles* (2012).

2 «Deniz Gamze Ergüven - Entretien», op. cit., p. 11.

3 *Ibid.*, p. 7.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 11.

6 *Ibid.*

Personnages

Les cinq sœurs

Sur le chemin du retour de l'école, arrivant dans l'habitation familiale, se liguant contre la grand-mère pour protester contre le châtement corporel qu'elle vient d'infliger aux deux aînées, côte à côte dans la voiture ou dans l'une des pièces de la maison... marchant les unes à la suite des autres ou faisant bloc... les cinq sœurs constituent un groupe soudé. S'il est assez aisé de reconnaître Sonay l'aînée (à la chevelure plus claire) et Lale la benjamine, il faut parfois un peu de temps pour distinguer Selma, Ece et Nur. Cela n'est sans doute ni un hasard, ni un manque de précision, mais un choix qui découle probablement du fait que la cinéaste considère les cinq filles «comme un monstre à cinq têtes»¹. L'unité du groupe varie donc au fil des départs des unes et des autres.



● Lale et Sonay, rebelles et déterminées

Vue dans le premier comme dans le dernier plan du film, Lale est omniprésente à l'écran. Attentive à ce qui touche ses sœurs, elle observe précisément les situations : être la benjamine lui permet de voir et de comprendre ce qui l'attend plus tard. N'acceptant pas l'enfermement dans la demeure familiale, elle est celle qui réagit le plus vivement : elle saisit la clé de la grand-mère et se sert dans son placard lorsqu'elle en a besoin (téléphone pour appeler Selma, argent pour la fuite), elle lance en l'air le contenu de la boîte de biscuits donnée par les femmes venues demander la main d'Ece pour leur fils, puis crache dans leurs cafés... Ses sœurs et elle étant condamnées à grandir et à partir trop vite, Lale semble déterminée à choisir sa destination. Cherchant résolument les possibilités de sortir de la maison comme de cette situation, elle va jusqu'au bout de ses désirs (se rendre au match de foot comme à Istanbul, apprendre à démarrer une voiture) malgré les difficultés rencontrées.

À l'instar de sa petite sœur, Sonay sait ce qu'elle veut et s'en donne les moyens. Objet de désir (Ekin peint l'inscription «Sonay tu es à moi» sur la route passant devant la maison), elle concilie parfaitement cela avec les contraintes familiales et sociales, ne passant pas à côté de son plaisir tout en conservant en apparence sa virginité. Si la volonté familiale de la marier précipite peut-être ses noces, elle parvient à épouser celui qu'elle aime, Ekin. Elle est celle qui ouvre la voie et est suivie, à sa manière, par Lale.

● Selma et Nur, effacées et ballottées

Selma la deuxième et Nur la quatrième des sœurs sont chacune entraînée, plus ou moins volontairement, hors de la demeure familiale par l'une de leurs sœurs, via le mariage pour Selma et la fuite pour Nur. Elles paraissent en partie accepter le sort qui leur est promis, même si elles résistent à leur façon, de manière moins frontale : Selma fait croire au médecin qui l'examine après sa nuit de noces qu'elle n'était plus vierge avant son mariage ; première à s'être rebellée en cassant une chaise au début du film, Nur accepte finalement de fuir avec Lale.

● Ece, la sacrifiée

Ece est la troisième sœur. Cette position n'est sans doute pas anodine. Si les deux aînées quittent la maison le même jour et que les deux dernières s'évadent ensemble, Ece est la seule à ne pas constituer un binôme. Plus l'histoire progresse, plus elle se met en danger, par la nourriture et la sexualité. Comme le dit la voix off de Lale : «Quand est venu le tour d'Ece, elle a commencé par se laisser faire... puis à se comporter dangereusement.» Son suicide est d'autant plus violent que quelques instants auparavant, elle s'amusait à faire rire ses sœurs avec des devinettes salaces. Ce geste suggère que le rejet de l'amusement était, pour elle, celui de trop.

● La grand-mère, garante des bonnes mœurs

La première apparition de la grand-mère marque le début des problèmes et de l'enfermement des cinq sœurs. Vue comme la garante des bonnes mœurs de ses petites-filles, elle se révèle plus attentive au qu'en-dira-t-on qu'aux propos des cinq sœurs, même si l'étonnement de ces dernières face à sa réaction lors de leur retour de l'école suggère qu'elle les a habituées à réagir autrement. Si elle fait d'abord face à son fils Erol – s'opposant à lui et le giflant –, elle paraît ensuite aller presque toujours dans son sens, ne lui tenant tête que lorsqu'elle comprend qu'il a probablement abusé sexuellement de Nur. Elle s'attache avant tout à marier ses petites-filles qu'elle présente comme étant «unique[s]».

● L'oncle Erol, maître autoritaire des lieux

L'un des rares hommes aperçus dans la maison familiale, l'oncle Erol, prend le contrôle des lieux suite à l'incident inaugural. Particulièrement sévère, il répond aux demandes des filles par la négative. Geôlier des cinq sœurs, il abuse manifestement sexuellement d'Ece et/ou de Nur.

Si Deniz Gamze Ergüven ne cautionne jamais ses agissements, elle n'en fait pas une caricature : personnification de l'autorité familiale et du respect des traditions, il est englué dans ce rôle et ne peut y échapper.

● Les tantes, assistantes de la grand-mère

Tante Hanife, tante Emine et la grand-tante sont en quelque sorte les auxiliaires de la grand-mère dans l'«usine à épouses» qu'est devenue la maison, contribuant à former les filles aux tâches ménagères. Cependant, elles allègent parfois l'existence des sœurs : tante Emine apprend à Lale à fabriquer des chewing-gums, puis fait sauter l'électricité dans la maison et dans le village pour qu'Erol ne découvre pas que les filles sont allées au match de foot.

● Yasin, l'aide émancipateur

Vu seulement à quatre reprises, Yasin intervient à des moments-clés. Lors de leur première rencontre, il permet aux sœurs de récupérer le bus qui se rend au stade et ainsi d'assister au match. Croisant Lale à deux reprises, il lui apprend à démarrer une voiture. Enfin, il emmène Lale et Nur à la gare routière pour qu'elles prennent le car à destination d'Istanbul. Conduisant les sœurs vers la liberté, qu'elle soit provisoire (le match) ou probablement définitive (le départ pour Istanbul), Yasin est un personnage essentiel. ■

¹ *Ibid.*, p. 6.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 — 00:01:11

2 FIN DE L'ÉCOLE

00:01:12 — 00:05:08

Lale, triste, se tient dans les bras de sa professeur, Dilek, qui part définitivement pour Istanbul. L'enseignante l'ayant rassurée, elle rejoint ses quatre sœurs. Les cinq filles jouent dans la mer avec des garçons qui les portent sur leurs épaules. Le groupe passe par un jardin, y cueille et croque des pommes avant d'en être chassé par le propriétaire qui les menace d'un fusil.

3 REPROCHES ET RÉBELLION

00:05:09 — 00:11:44

Vives et joyeuses, les cinq sœurs entrent chez elles. Leur grand-mère les réprimande pour avoir frotté leur entrejambe contre la nuque des garçons, ce qu'elles contestent. Plus tard, l'oncle Erol et l'une des tantes reprochent à la grand-mère d'être trop souple avec les filles. Erol les conduit à l'hôpital afin de s'assurer de leur virginité.

4 ENFERMEMENT ET APPRENTISSAGES

00:11:45 — 00:21:31

La virginité des filles établie, leur enfermement débute. Elles portent désormais des robes uniformes et apprennent l'art des tâches ménagères (cuisine, couture) afin d'être de parfaites épouses. Elles parviennent parfois à prendre quelques instants de plaisir : Sonay sort en cachette rejoindre son bien-aimé, Lale parade dans la maison en soutien-gorge.

5 UN MOMENT DE LIBERTÉ VOLÉ

00:21:32 — 00:30:52

Suite à des débordements, un match de l'équipe de football de Trabzonspor est interdit aux hommes. Les cinq sœurs parviennent à quitter la maison et à convaincre le chauffeur d'une camionnette (Yasin) de rattraper le bus avec lequel les filles du village se rendent au match. Lors de la diffusion télévisée, les tantes et la grand-mère aperçoivent les filles dans le stade. Afin que l'oncle Erol ne les voie pas, tante Emine fait sauter l'électricité de la maison, puis du village. À leur retour, les filles sont attendues, de nuit, par la grand-mère et l'une des tantes.

6 PREMIERS MARIAGES

00:30:53 — 00:43:36

La grand-mère et tante Hanife amènent les filles au village afin de les montrer. Puis la grand-mère fait installer des grilles dans certaines parties de sa maison. Des femmes viennent rendre visite en vue de marier leur fils. Sonay leur est présentée, mais elle précise à sa grand-mère qu'elle aime Ekin et menace de hurler si elle ne peut l'épouser. La grand-mère cède. Selma est donc conduite devant les visiteuses, puis lui est présenté Osman et leur mariage est aussitôt conclu. Les noces sont célébrées dans la joie par Sonay, avec tristesse par Selma. Lors de la fête, les cinq sœurs se réunissent et la voix off de Lale précise qu'elles sont ensemble pour la dernière fois.

7 BASCULEMENTS

00:43:37 — 00:54:07

De nuit, Lale démarre une voiture sans parvenir à la faire avancer. Avec Nur et Ece, elles appellent en cachette Selma et l'interrogent sur sa nuit de noces. N'ayant pas saigné durant celle-ci, la jeune épouse est conduite par sa belle-famille à l'hôpital afin de vérifier sa virginité. À son tour demandée en mariage, Ece a des attitudes de plus en plus inquiétantes. Lale décide de partir à pied à Istanbul et rencontre Yasin. L'école a repris, mais les filles n'y retournent pas. Erol se rend de nuit dans la chambre d'une des filles et les sons entendus suggèrent qu'il en abuse sexuellement.

8 DERNIÈRES SORTIES

00:54:08 — 01:06:18

Les trois sœurs vont en ville avec Erol. Restée seule dans le véhicule, Ece y a une relation sexuelle avec un garçon rencontré sur le parking. Plus tard, Yasin apprend à Lale les rudiments de la conduite. À son retour, madame Petek, la voisine, la surprend rentrant par une gouttière. De nouvelles grilles sont alors ajoutées à la maison. Durant un repas, Erol écoute un discours sur les devoirs et les droits de la femme. Ece rit et effectue des gestes obscènes à destination de ses sœurs, Lale et Nur rient à leur tour. À la demande d'Erol, Ece sort de table. Un coup de feu retentit. L'oncle éloigne les filles. Après l'enterrement d'Ece, les quatre sœurs se retrouvent. Sonay et Selma parties, Nur et Lale dorment longtemps. Une fois réveillées, Lale propose à sa sœur de fuir à Istanbul ; Nur accepte.

9 PRÉPARATION DE LA FUITE

01:06:19 — 01:13:44

Lale se coupe des mèches de cheveux et les coud sur une fausse tête. Elle prend de l'argent dans une boîte, puis retrouve le carnet avec l'adresse de Dilek, sa professeur. La nuit, couchée, elle voit Erol sortir de la chambre de Nur, puis entend la grand-mère lui demander ce qu'il faisait. Lale les rejoint, avant d'aller voir Nur qu'elle trouve frottant son couvre-lit. Peu de temps après, la grand-mère précise à Nur qu'elle est en âge de se marier et ses noces avec Bülent sont rapidement décidées. Lale effectue des repérages pour sortir de la maison. La grand-mère et les tantes préparent le mariage de Nur.

10 L'ÉVASION

01:13:45 — 01:23:34

Le jour du mariage, quand Nur doit sortir et rejoindre son époux, Lale ferme soudain la porte d'entrée, puis d'autres issues, les deux sœurs se barricadant dans la maison. Elles parviennent à quitter les lieux et à s'enfuir avec la voiture d'Erol. Celle-ci immobilisée, elles se cachent et attendent Yasin qui vient les chercher.

11 RETROUVAILLES À ISTANBUL

01:23:35 — 01:28:19

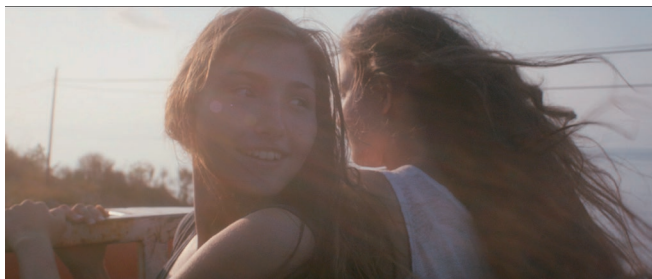
Yasin conduit Lale et Nur dans une gare routière où elles prennent un car. Arrivées à Istanbul, elles se rendent chez Dilek. Lale se jette dans les bras de son ancienne professeur.

12 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:28:20 — 01:33:04

Récit

Une construction circulaire



Mustang se compose de séquences plutôt courtes (une dizaine de minutes en moyenne), s'enchaînant de manière implacable. Le film débute et se clôt par des plans de Lale dans les bras de l'enseignante Dilek, le récit effectuant ainsi une boucle. Si ces plans suggèrent une relation forte entre les deux femmes, ils pointent également une bienveillance à l'égard de la jeune fille : Lale a du mal à quitter sa professeur, puis cette dernière devient en quelque sorte sa bouée de sauvetage, un corps contre lequel elle peut se réfugier. Entre la séparation et les retrouvailles, la vie de Lale bascule.

● L'annonce d'un programme

À la fin du générique d'ouverture, la voix *off* de Lale prévient : « C'est comme si tout avait changé en un battement de cils... Une minute, on était tranquille... Et après, c'était la merde. » Ces paroles terminées, une sonnerie retentit. La scène qui suit suggère qu'il s'agit probablement de celle marquant la fin d'un cours – mais aussi la fin de l'année scolaire. Rétrospectivement, cette sonnerie évoque également un signal d'alarme. Il n'est pas anodin que le plan noir du générique soit parcouru par des lignes blanches, horizontales et verticales, plus ou moins larges, qui vont et viennent, se croisent parfois et suggèrent déjà les grilles qui viendront encadrer les ouvertures de la maison familiale. Le paroxysme est atteint lorsque les lettres du titre « Mustang » sont coincées par quatre lignes blanches, comme le seront les cinq sœurs au centre du film. Le bleu vif des lettres préfigure la couleur de la mer où se déroule la scène qui déclenche l'enfermement des filles, comme celle du ciel. Il suggère ainsi l'ouverture sur un lointain, lointain rendu d'abord inaccessible par les lignes qui l'entourent avant de s'ouvrir finalement avec leur disparition, et symbolisent d'ores et déjà la lointaine (Istanbul) que Lale et Nur finiront par atteindre. Couleur de la rêverie, le bleu peut suggérer qu'il ne reste plus que celle-ci aux filles pour s'échapper de la maison avant de pouvoir en sortir définitivement.

De manière minimaliste, stylisée et quasi-abstraite, le générique d'ouverture pose d'ores et déjà ce qui est au centre du film : un enfermement et l'alarme donnée, dès le début, par la benjamine des cinq sœurs. Cependant, le retrait final des lignes entourant le titre indique que les *mustangs* retrouveront finalement la liberté. Le recours à la voix *off* de Lale annonce l'utilisation de ce procédé à plusieurs reprises et fait de ce personnage la narratrice du film. Si Lale plonge le spectateur dans l'histoire, c'est également elle qui, tout au long du film, par ses paroles et surtout par sa présence et par ses regards, lui sert de guide.

● Un changement soudain

Le générique avait judicieusement alerté le spectateur : les ennuis de Lale et de ses sœurs commencent dès la sortie de l'école. En quittant celle-ci et l'enseignante, Lale quitte bienveillance, ouverture et instruction. En décidant de rentrer à pied par la plage et non en bus, les cinq filles sortent déjà des chemins tracés pour elles. De ce léger écart découlent les situations pro-

blématiques et dramatiques qui suivent. Les jeux dans l'eau se terminent doublement mal : le groupe d'adolescents se dispute à propos de la victoire, puis la grand-mère reproche aux filles d'avoir frotté leur entrejambe contre la nuque des garçons. Une action en apparence banale (des garçons portant des filles sur leurs épaules) est donc perçue comme un acte obscène et scandaleux. Les pommes cueillies et mangées lors de ce même trajet de retour prennent un autre sens au regard du reproche effectué ensuite : monter sur les épaules de garçons est déjà perçu comme *croquer la pomme*, c'est-à-dire consommer l'acte sexuel. Être forcé de quitter le jardin, c'est en quelque sorte devoir sortir du jardin d'Éden de l'insouciance adolescente, prélude à l'enfer de l'enfermement que vont subir les sœurs.

Ce moment du récit, essentiel, marque la rupture entre les cinq filles et leur entourage, comme celle entre le littéral et le figuré. Terre à terre, les jeunes filles savent qu'elles n'ont que joué – même si la séduction n'était peut-être pas exclue de ces jeux –, là où madame Petek (la voisine qui a assisté à la scène) et

« C'est comme si tout avait changé en un battement de cils... Une minute, on était tranquille... Et après, c'était la merde. »

— Lale

la grand-mère, puis l'oncle Erol, sont dans l'interprétation et la projection. S'explique alors pourquoi la grand-mère s'empresse de châtier Sonay et Selma avant même d'avoir précisé ce qu'elle leur reproche. De la même façon, la parole et la sincérité des sœurs compte moins que les propos de

● Les génériques de film

À partir du générique d'ouverture de *Mustang* et de l'importance qu'il revêt par ses éléments riches de sens, il sera possible de travailler sur les génériques de films.

Quelques questions pourront d'abord être posées : les élèves sont-ils attentifs aux génériques ? Prennent-ils en compte les éléments graphiques et les sons entendus sur des plans noirs ou ne se concentrent-ils sur ce qu'ils voient que lorsque l'histoire leur paraît véritablement débiter ? Quittent-ils la salle dès l'apparition du générique de fin ?

S'il existe de nombreux types de génériques d'ouvertures, peut-être est-il préférable de se pencher ici sur ceux qui jouent sur une dimension graphique et notamment sur des lignes qui apparaissent, s'étirent... C'est le cas par exemple de certains génériques d'ouverture réalisés par Saul Bass (1920-1996), comme ceux de *L'Homme au bras d'or* (1955) d'Otto Preminger ou de *La Mort aux trousses* (1959) et de *Psychose* (1960), tous deux d'Alfred Hitchcock. Dans le premier, les lignes apparaissent dans divers sens avant de finalement représenter le bras au centre du titre. Dans le deuxième, elles dessinent ce qui va s'avérer être un gratte-ciel, tandis que dans le troisième, elles glissent, laissant apparaître les mentions écrites ou les poussant pour les évacuer, voire les transformer. Dans *Arrête-moi si tu peux* (2002) de Steven Spielberg, des lignes tracent également des éléments de décor, mais aussi des limites au sein des plans, tout en contribuant à l'écriture des mentions du générique et en rendant compte du jeu du chat et de la souris au centre du film.

Il peut être d'autant plus intéressant de travailler sur les génériques que bien des jeunes regardent des films de super-héros du studio Marvel, ceux-ci contenant fréquemment une deuxième fin au cours du générique qui clôt le film, voire une troisième à l'issue de celui-ci, comme par exemple dans *Doctor Strange* (2016) de Scott Derrickson.

la voisine, le qu'en-dira-t-on et l'image de la famille véhiculée à l'extérieur. Même le démenti apporté par les filles et par l'examen médical subi par les trois plus âgées (Sonay, Selma et Ece) afin d'établir leur virginité n'y fait rien. Les cinq sœurs sont désormais condamnées à être enfermées dans la demeure familiale. Cela leur paraît sans fondement, elles le ressentent comme une injustice – et, avec elles, probablement bien des spectateurs.



● Enfermer en vue de transformer

La violence de l'enfermement semble accentuée par la soudaineté de la mesure, comme par sa radicalité. Comme le précise la voix *off* de Lale: «Tout ce qui pouvait nous pervertir était proscrit.» Ainsi, ce qui permet aux jeunes filles de se singulariser, de mettre en avant leur féminité (habits, maquillage), de communiquer (téléphones, ordinateur), de prendre du plaisir (bonbons) ou qui symbolise la liberté (une reproduction de la peinture d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830) est confisqué et placé dans un placard par la grand-mère. L'enfermement a pour but de tenir les cinq filles à l'écart de l'extérieur, de tout ce qui pourrait les y conduire ou le leur rappeler, ce afin de les transformer. Il est donc à la fois physique, social et psychologique. Les sœurs souhaitent évidemment profiter de leur jeunesse et réaliser des activités de leur âge. Alors, comme bien des récits d'enfermement, *Mustang* suit les stratagèmes mis en place par les jeunes filles pour s'accorder des plaisirs, voire pour quitter la maison. Mais à chaque sortie repérée – le match de football, Lale rentrant chez elle par une gouttière après avoir appris à démarrer une voiture avec Yasin – l'enfermement se renforce, la maison devient toujours plus une prison.

● La correspondance entre des scènes et des plans

Les élèves ont-ils remarqué le lien entre le début et la fin du film et notamment entre le premier et le dernier plan (Lale dans les bras de son enseignante)? Ont-ils prêté attention au fait que Lale possède l'adresse de son enseignante à Istanbul et qu'elle connaît donc dans cette ville quelqu'un à retrouver, un endroit où aller, ce qui nourrit peut-être son désir de s'y rendre? Ont-ils imaginé que la fillette puisse rejoindre cette femme? Que pensent-ils de ces correspondances entre le début et la fin du film? Leur paraissent-elles naturelles ou, au contraire, artificielles?

De la même façon, les élèves ont-ils remarqué les deux plans mettant en scène un véhicule dans un tunnel? Ont-ils vu que la voiture de l'oncle Erol entre dans un tunnel mais n'est pas montrée en sortant? À l'inverse, ont-ils noté que dans le second plan la camionnette de Yasin n'est pas vue entrant, mais seulement sortant du tunnel? Pensent-ils que des plans si prosaïques peuvent avoir une dimension symbolique? Si oui, perçoivent-ils ici le symbole de l'entrée et de la sortie du tunnel et ainsi l'idée de commencement, puis de fin des problèmes? Font-ils le lien entre l'évasion de Lale et de Nur de la maison familiale et cette sortie du tunnel? Imaginent-ils qu'avec cette dernière, Lale et Nur quittent véritablement les jours sombres, voire l'obscurantisme dans lequel elles ont été plongées avec leurs autres sœurs?

● Comment quitter cet enfermement?

L'unique manière (acceptée par la famille) de sortir de cet enfermement est le mariage. Sonay et Selma sont mariées le même jour (séq. 6). La première, se montrant convaincante, parvient à épouser celui qu'elle aime; la seconde subit un mariage forcé. Le jour des noces, si Sonay ne cache pas sa joie et se montre tendre avec son époux, Selma n'est pas vue aux côtés du sien et noie son chagrin dans l'alcool. Son mariage annoncé, Ece adopte une conduite dangereuse (boulimie, relation sexuelle avec le premier garçon croisé) avant de se suicider (séq. 8), choisissant une mort véritable et un enfermement définitif (sa mise en terre est montrée) à la mort symbolique que constituait pour elle ce mariage. Quant au mariage de Nur, il révèle la nécessité pour elle de quitter la maison. La grand-mère lui annonce qu'elle est «devenue une femme» et lui parle de mariage, juste après la scène dans laquelle Erol a manifestement abusé d'elle. Elle accélère probablement la procédure qui conduit au mariage afin d'éloigner la jeune fille d'Erol. Mais quitte à fuir un enfermement, autant que ce soit pour gagner véritablement sa liberté. Une scène antérieure à l'organisation du mariage suggère cela. Après l'enterrement d'Ece, lorsque Lale demande à Nur si elle ne veut pas qu'elles partent de la maison et aillent à Istanbul, Nur paraît soudain dégoûtée par les biscuits qu'elle mange: elle réalise sans doute qu'il s'agit d'une boîte identique à celle offerte par les femmes venues demander la main d'Ece, comprenant consciemment ou non que ce sera bientôt à son tour de se marier. Elle dit alors à Lale qu'elle veut partir. Elle s'enfuit finalement avec sa sœur le jour de son mariage (séq. 10), la benjamine ayant préparé leur départ. Ironie du sort, leur évasion est rendue possible par les éléments de leur enfermement: elles se retranchent plus facilement dans la maison grâce aux grilles, puis ces dernières empêchent Erol d'entrer dans l'habitation; l'oncle doit ainsi couper les barreaux d'une fenêtre pour y parvenir, ce qui laisse à Lale et Nur le temps de sortir.

Les thèmes de l'enfermement et de l'émancipation, au centre du film, trouvent une équivalence dans la construction du récit qui repose sur l'ouverture et la fermeture. Si la première et la dernière scène se répondent, il en va de même de plusieurs plans et scènes tout au long du film, comme si une situation ouverte demandait à être refermée.

Cela est exprimé symboliquement et avec force par deux flashbacks très brefs. Après l'enterrement d'Ece, alors que Lale se trouve manifestement dans un entre-deux entre sommeil et éveil, elle entend une voix (lointaine et sur laquelle il y a un léger écho) qui l'appelle et un plan donne à voir Ece souriante, allongée par terre. Dans le car qui conduit Lale et Nur à Istanbul, Lale est vue endormie, puis un flash-back montre Sonay, Selma et Nur sur la camionnette de Yasin suivant le car qui emmenait les femmes du village au match de foot. Dans ces deux scènes, Lale paraît rêver de ces souvenirs et les flashbacks disent clairement que ces moments vécus avec les trois autres sœurs ne sont plus que des images, Lale étant séparée à jamais d'Ece, comme, peut-être, de Sonay et Selma. ■

Figure Du corps

Les corps, et en premier lieu ceux des cinq sœurs, sont au centre de *Mustang*, de l'histoire racontée comme des partis pris filmiques adoptés.

Dès le premier plan, Lale se tient contre sa professeur comme si elle s'accrochait à une bouée de sauvetage. Puis une interprétation erronée de l'utilisation de leur corps par les jeunes filles (leurs jeux dans l'eau avec les garçons vus comme un acte à caractère sexuel) déclenche situations problématiques et drames. Il faut l'examen par un médecin des trois plus grandes (Sonay, Selma et Ece) pour que l'oncle et la grand-mère considèrent ces corps comme sains. Une fois ces trois sœurs déclarées vierges, il est décidé d'enfermer l'ensemble de la fratrie afin de conserver en l'état le corps de chacune des filles. Mais cet enfermement redouble l'importance qu'a le corps : les filles n'ont de cesse de se soucier du leur comme de celui de leurs sœurs. Elles sont allongées côte à côte, l'une est portée sur les pieds d'une autre ou tirée et traînée sur le sol, elles miment un accouchement (« Mon bébé est né ! » s'exclame l'une d'elles)... Plus l'enfermement se durcit, plus la grand-mère et l'oncle veulent tenir le corps à distance et plus les filles s'y retrouvent confrontées : à celui qu'elles ont comme à celui qu'elles pourraient avoir (à deux reprises, Lale se fabrique une poitrine, avec des pommes puis avec un soutien-gorge de Sonay qu'elle remplit de chaussettes), à celui qui leur est imposé (dessiné par des robes informes et sombres), comme à celui qu'elles révèlent malgré la contrainte (Sonay fend le bas de sa robe, plusieurs sœurs se mettent en maillot de bain dans l'enceinte de la maison).

Cette mise en avant du corps prend différentes formes, geste anodin (Nur coiffe Lale) comme répliques assassines entre les sœurs : Lale lance à Nur, « C'est pas tes seins qui coinent, t'as surtout vachement pris du cul », puis Nur dit à Ece qui mange des biscuits, « Doucement ! Tu vas avoir l'air d'une truie à ton mariage ». Le corps est à montrer en vue d'attirer les regards et de générer des demandes en mariage. Pour cela, il est préparé et mis en scène. Avant de conduire les cinq sœurs au village (séq. 6), la grand-mère demande à Ece de se tenir d'une certaine manière, à Lale de baisser ses manches et de dégager son visage, à Selma de se recoiffer, tandis que l'une des tantes recoud le bas de la robe de Sonay. Une fois sur place, l'aïeule demande aux filles de faire « un aller-retour jusqu'à la fontaine », organisant un défilé bien maîtrisé.

« Grand-mère a commencé par nous montrer. »

— Lale

● Fixation sur la sexualité

L'obsession accordée au corps débouche sur une fixation sur la sexualité. Il s'agit de celle de la jeune épouse, préparée (en amont des mariages de Sonay et de Selma, la grand-mère sort du placard un livre intitulé *Ma vie sexuelle*), puis effective après le mariage (Selma répond aux questions de ses sœurs sur sa nuit de noces et se soumet à un nouvel examen du médecin car elle n'a pas saigné durant l'acte sexuel). Lorsque la jeune femme fait l'amour avant le mariage, elle prend ses précautions pour que cela ne soit pas détectable : Sonay explique ainsi à Selma comment elle fait pour rester vierge en apparence. La sexualité fait l'objet de questions précises par celles qui ne sont pas encore concernées (ses trois sœurs restées à la maison demandent à Selma si, durant l'acte sexuel, elle a eu mal et a saigné). Sa pré-



sence soudaine (la relation sexuelle d'Ece avec l'inconnu rencontré sur le parking) comme les gestes et blagues salaces qui en rendent compte (avec ses doigts, Ece mime un bouquet de verges) témoignent manifestement d'une détresse et participent d'une conduite suicidaire. Et la relation sexuelle est subie, lorsqu'un adulte abuse d'une mineure ou que la femme est contrainte d'épouser un mari choisi pour elle. À ce titre, il est intéressant que Nur, le jour de son mariage, lance en parlant de celui qu'elle doit épouser « Il est hors de question que je fasse ces choses-là avec ce type ! », puis qu'elle dise quelques secondes plus tard à l'oncle Erol « Je vais appeler la police, connard ! Je vais tout leur dire ! », suggérant une référence aux abus sexuels qu'elle a subis. Faut-il comprendre ici que le mariage arrangé est comparé à un abus sexuel ? La question reste ouverte, mais il est possible de le penser. ■

● Ce que la cinéaste souhaitait raconter

Il sera sans doute éclairant pour les élèves d'entendre les paroles de Deniz Gamze Ergüven précisant le cœur de son propos : « Je voulais raconter ce que c'est que d'être une fille, une femme dans la Turquie contemporaine. Un pays où la condition féminine est plus que jamais au centre du débat public. [...] À chaque fois que je retourne là-bas, je ressens une forme de corsetage qui me surprend. Tout ce qui a trait à la féminité est sans cesse ramené à la sexualité. C'est comme si chaque geste des femmes, et même des jeunes filles, avait une charge sexuelle. Par exemple, il y a ces histoires de directeurs d'écoles qui décident d'interdire aux filles et aux garçons de monter en classe par les mêmes escaliers. Ils vont jusqu'à aller construire des escaliers séparés pour chacun. Ça prête une grande charge érotique aux gestes les plus anodins. Monter les escaliers devient un sacré machin... C'est toute l'absurdité de ce genre de conservatisme : tout est sexuel. On en arrive à parler de sexe sans cesse. Et on voit émerger une idée de société qui positionne les femmes comme des machines à faire des enfants, bonnes à rester à la maison. On est l'une des premières nations à avoir obtenu le droit de vote dans les années 30 et on se retrouve aujourd'hui à défendre des choses aussi élémentaires que l'avortement. C'est triste. »¹

Les élèves établissent-ils des liens entre ces paroles et le film ? Si oui, lesquels ? Afin d'amorcer la discussion, on pourra préciser de nouveau que ce qui est reproché à tort aux cinq sœurs (avoir frotté leur entrejambe contre la nuque des garçons) génère par la suite une fixation sur la sexualité.

1 « Deniz Gamze Ergüven - Entretien », *op. cit.*, p. 5.



Mise en scène

Regards

Mustang est un film sur le regard. Si, bien entendu, la plupart des personnages sont, à un moment ou à un autre, vus en train de regarder, les regards de Lale sont le fil conducteur du récit. Ainsi, de nombreux plans la mettent en scène observant ou montrent ce qu'elle voit, les regards en caméra subjective étant en quelque sorte un équivalent visuel à sa voix *off*. Les plans semblent le plus souvent vus de sa hauteur, soit celle d'une fille en début d'adolescence.

Cette importance des regards de Lale est parfois accentuée par un mouvement qu'elle effectue (se pencher sur le côté, ou en avant, pour regarder ailleurs ou quelque chose de précis) ou par un mouvement de caméra qui mène de la jeune fille à ce qu'elle regarde. Lorsqu'elle chasse les mouches, la voix d'Erol est entendue hors-champ, elle tourne la tête et un panoramique droite-gauche permet de la quitter et de saisir son oncle qui se dirige vers la fenêtre, regarde et repart. Lale va voir à son tour et découvre – et le spectateur avec elle – l'inscription effectuée sur la route. Un peu plus tard, de manière similaire, elle aperçoit Ekin après avoir repéré les regards de Sonay en direction de l'extérieur. Les regards de Lale peuvent donc découler de ceux d'autres personnages.

La caméra se tient parfois aux côtés de la benjamine ou derrière elle, la saisissant en amorce et montrant quelque chose proche de ce qu'elle voit, ces plans étant ainsi en caméra semi-subjective. Par ailleurs, de nombreuses situations et actions, introduites et/ou conclues par un plan de Lale en train de regarder, donnent à voir des plans en caméra subjective. Fréquemment, le film adopte donc le point de vue de Lale ou un point de vue proche du sien.

● L'acuité du regard

Lale semble toujours attentive, à l'affût : de son regard aiguisé, elle observe et paraît ne rien rater des situations, discussions, actions qui se déroulent près d'elle. Au fur et à mesure du film, elle voit se profiler les changements. Elle est témoin des reproches effectués à sa grand-mère (par l'oncle Erol, puis par l'une des tantes) quant à l'éducation qu'elle prodigue à ses petites-filles, reproches qui précèdent et annoncent l'enfermement des sœurs. Elle voit la maison se transformer en prison, assiste aux différentes discussions/tractations liées aux mariages de ses sœurs... Pointant l'acuité du regard de Lale, les plans en caméra subjective rendent notamment compte de son enfermement (les éléments de clôture), de son aspiration à la liberté (les alentours de la maison familiale) ou de détails qui lui serviront

(elle repère où sa grand-mère cache la clé du placard dans lequel elle a placé les habits et objets confisqués).

Lale se déplaçant fréquemment, certains plans en caméra subjective contiennent des mouvements de caméra qui montrent ce qu'elle voit en bougeant. Ces plans peuvent livrer un constat précis, donnant par exemple à voir ce qu'elle observe lorsqu'elle effectue des repérages pour la fuite à venir et qu'elle regarde les grilles, les murs, ou les alentours vus du toit de la maison, regard signifié par un panoramique qui balaie le paysage. Ces mouvements en caméra subjective offrent parfois une vue en apparence sans intérêt, mais importante pour le personnage : un travelling avant représente le regard de Lale qui avance vers la devanture de l'agence d'une compagnie de cars, lieu qui symbolise l'une des solutions pour la fuite tant désirée. Ces mouvements de caméra peuvent générer du suspense. C'est, par exemple, le travelling avant signifiant le regard de Lale qui avance vers la voiture en compagnie de Nur et de l'oncle Erol, véhicule dans lequel Ece vient d'être vue faisant l'amour avec un garçon ; il est alors possible de craindre que ce dernier n'a pas eu le temps de partir et d'imaginer de funestes conséquences.

Certains plans en caméra subjective multiplient les regards : ils donnent à voir celui de Lale observée par un autre personnage, le regard aperçu à l'écran prenant ainsi la forme d'un regard à la caméra. Quand Nur se prépare pour son mariage, elle effectue un regard à la caméra qui souligne qu'elle est vue par les yeux de Lale.

Témoin en permanence en éveil qui assiste à l'immersion rapide de ses grandes sœurs dans une vie d'adulte, Lale perçoit et saisit des modes opératoires. L'observation et la compréhension de ceux-ci lui permettent de réagir, de se mettre en mouvement et de savoir toujours davantage ce qu'elle veut, comme ce qu'elle ne souhaite pas. Lors du mariage de Sonay et de Selma, constatant la solitude et la tristesse de cette dernière, elle lui parle, suggérant des solutions. Regarder lui permet d'aller de l'avant et d'inciter son entourage à faire de même. Elle n'y parvient pas avec Ece, mais y arrive finalement avec Nur qui accepte de fuir avec elle.

Lale regardant fréquemment en direction du hors-champ et les plans qui suivent montrant ce qu'elle voit, ses regards soulignent l'importance du hors-champ au sein du film. À plusieurs reprises, la présence de celui-ci se manifeste par un son, l'exemple le plus emblématique étant probablement celui du coup de feu annonçant le suicide d'Ece.

L'énergie des partis pris filmiques

Dès son générique d'ouverture, *Mustang* plonge le spectateur dans un récit vif utilisant des partis pris filmiques variés, judicieux et dynamiques. L'énergie de la mise en scène témoigne de celle des cinq sœurs, de leur caractère plein de vie, avant de faire ressortir la violence de l'enfermement qu'elles subissent et ce qui en découle. Elle témoigne alors des déplacements réguliers de Lale, de l'importance des sorties en cachette hors de la maison, que ce soit individuellement ou en groupe.

● L'importance des mouvements de caméra

Mustang est filmé principalement en caméra portée et les mouvements de caméra y sont fréquents. Ces derniers sont légers ou plutôt amples, lents ou particulièrement vifs, doux ou secs. Ils permettent de rendre compte d'un espace, de suivre des personnages, d'en saisir les déplacements et/ou certains de leurs gestes et actions – notamment lors d'apprentissages (leçons de cuisine, confection d'une couette) ou de la préparation de la fuite –, de rejoindre un personnage ou un objet, d'en révéler la présence (un panoramique conduit au revolver que le beau-père de Selma porte dans son pantalon), de les scruter... Les mouvements de caméra pointent la découverte d'un changement (les panoramiques qui permettent de passer de la grand-mère à Lale lorsque la première constate que la seconde s'est coupé les cheveux) ou la mise en place de celui-ci : par leur vivacité, les panoramiques qui suivent la grand-mère et l'une des tantes triant les affaires des filles pointent l'urgence que véhiculent les gestes des deux femmes.



Élément essentiel de la dramaturgie, les mouvements de caméra apportent une respiration au sein des plans ou, au contraire, contribuent à rendre la scène plus étouffante. Ils manifestent la soudaine violence d'une situation : les panoramiques conduisant des filles au propriétaire du verger qui les menace de son fusil ; celui suivant Sonay rejetée dans le couloir par sa grand-mère suite au châtimement corporel qu'elle lui a infligé... Les mouvements de caméra permettent fréquemment d'accentuer la tension, de créer un certain suspense. Il en va ainsi de ceux utilisés lors des deux fuites : quand les cinq sœurs quittent la maison pour se rendre au match et quand Lale et Nur finissent par s'évader. Durant cette fuite, les nombreux panoramiques saisissent les déplacements des sœurs, lient les personnages entre eux (Lale et Nur, puis les deux filles à ceux auxquels elles s'opposent), suivant et pointant leurs gestes, témoignant de la précipitation et de l'extrême tension au cœur de cette séquence.

● Le travail sur le temps

Plutôt sec et dynamique, le montage joue fréquemment sur le temps, le dilatant ou, au contraire, le contractant. Lorsque les filles sautent de joie dans le stade de foot, l'utilisation de ralenti indique l'importance de ce moment de liberté qui constitue une parenthèse enchantée : le temps est alors suspendu pour les cinq sœurs. Quand Lale passe à proximité de Nur sur laquelle est placée sa robe de mariée, le recours au ralenti suggère sans doute qu'il est important de souligner ce moment puisque le mariage dont l'imminence est indiquée par cette préparation n'aura finalement pas lieu, Lale et Nur ayant d'ores et déjà prévu de fuir.

Le montage confère à certaines ellipses une force particulière. Ainsi, le passage du bus au stade de foot est effectué par un même motif : des pieds qui tapent, d'abord sur le plancher du bus, puis sur un siège du stade. Le montage permet

également de jouer sur des associations d'idées. La scène dans laquelle la grand-mère et l'une des tantes confisquent aux filles certains objets se termine par un plan de l'aïeule rangeant deux téléphones dans un placard qu'elle ferme à clé. Dans les plans qui suivent, Lale chasse et tue des mouches avec une tapette. L'enchaînement de ces deux scènes suggère que la diversité des objets retirés et des usages qu'ils permettent est remplacée par les seules activités ménagères. À la possibilité de gestes pourvoyeurs de culture et/ou d'affects succèdent des gestes dont la finalité est uniquement pragmatique : tuer les mouches... Pour tuer le temps ?

● De quelques mouvements de caméra

Afin de montrer aux élèves que certains mouvements de caméra en disent davantage que de longs discours, on pourra partir des trois exemples suivants.

Un léger panoramique gauche-droite permet de suivre le mouvement du carnet (affichant l'adresse de la professeur) poussé par Lale hors du manuel scolaire qu'elle lit. Ce mouvement de caméra montre qu'au milieu du film [séc. 7], Lale repousse l'un des rares objets d'ouverture sur l'extérieur qu'elle possède encore et, avec lui, les possibles dont il est porteur.

Quand Lale marche en pantoufles au bord de la route [séc. 7] et qu'elle rencontre Yasin pour la deuxième fois, un travelling avant permet de se rapprocher progressivement d'elle. Cela suggère que l'adolescente est si énergique et déterminée qu'elle a un temps d'avance sur la caméra, celle-ci devant effectuer un mouvement pour la rattraper, rentrer pleinement dans l'action et ne pas se contenter de la suivre de loin.

Un peu plus tard, après que Lale a demandé à Nur si elle ne voulait pas qu'elles quittent la maison (séc. 8), un panoramique permet de suivre le regard de Nur et de passer de la jeune fille à la boîte dans laquelle elle prenait les biscuits qu'elle mangeait jusque-là, boîte identique à celle offerte à Ece par les femmes venues demander sa main. Nur repose ensuite le biscuit qu'elle tenait, tousse, paraît avoir la nausée et dit à sa petite sœur qu'elle veut partir. Le panoramique exprime visuellement sa prise de conscience.



Une mise en scène de l'enfermement

« Les portes, les fenêtres, les guichets, les lucarnes, les vitres de voiture, les miroirs sont autant de cadres dans le cadre. Les grands auteurs ont des affinités particulières avec tel ou tel de ces cadres seconds, tierces, etc. Et c'est par ces emboîtements de cadres que les parties de l'ensemble ou du système clos se séparent, mais aussi conspirent et se réunissent. »

• Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*

L'enfermement est l'un des thèmes principaux de *Mustang*, pris en charge par les partis pris filmiques. Une fois les cinq sœurs cloîtrées, la mise en scène les enferme dans le cadre : les plans sont le plus souvent serrés (gros plans, plans rapprochés, plans américains) et leur profondeur, réduite [cf. *Point technique*]. Les quelques plans larges sont utilisés principalement dans les scènes qui précèdent l'enfermement (lors du retour de l'école) ou qui lui succèdent (quand Lale et Nur sont en route pour Istanbul), marquant clairement un avant et un après, une insouciance mise à mal, puis un espoir retrouvé. Même les nombreux mouvements de caméra, dont ceux ouvrant et élargissant le cadre, constituent rarement une échappatoire. À l'instar des jeunes filles, rares sont les éléments qui offrent au spectateur de s'évader de la maison, de pouvoir regarder ailleurs : tout renvoie à la condition des cinq sœurs.

● De quelques éléments d'encadrement

Dans cette mise en scène de l'enfermement, une grande importance est accordée aux éléments d'encadrement qui apparaissent dans les plans : portes, fenêtres, murs, grilles, barreaux... Ils sont souvent vus encadrant les personnages, limitant leur horizon, signifiant leur enfermement. Ils permettent à la cinéaste de jouer sur le surcadrage, soit la présence d'un cadre (chambranle d'une porte, d'une fenêtre) au sein du cadre que constitue l'image. Ce procédé accentue la sensation de claustration des personnages et indique parfois que la scène est vue en caméra subjective (le plus souvent par les yeux de Lale). Par ailleurs, l'ouverture ou la fermeture d'une porte possède un certain poids. Cela débute dès l'entrée des cinq filles dans la maison lorsqu'elles reviennent de l'école : la porte s'ouvre de manière dynamique, comme si les sœurs – arrivant tel un troupeau de mustangs ? – l'enfonçaient. Cette sensation est sans doute accentuée par la chute de deux d'entre elles, par les fous rires continus qui témoignent de leur vitalité, comme par la pré-

sence de la caméra dans la maison, face à la porte, qui saisit frontalement cette arrivée tonitruante, reculant lorsque les filles avancent dans l'entrée. Filmée de manière similaire, la deuxième entrée des cinq sœurs dans la demeure n'a rien à voir : elle est calme, l'oncle Erol ouvre la marche et donne désormais le rythme comme le ton. L'enfermement des filles débute alors.

Dans ces deux scènes, la fermeture de la porte est vue et entendue. Dans la première, juste après l'entrée des filles, la grand-mère applique à certaines une punition et le fait dans une pièce dont elle ferme la porte. Plus tard, lorsque Lale a jeté les biscuits et craché dans les cafés destinés aux femmes venues demander la main d'Ece, cette dernière sort sa petite sœur de la cuisine et ferme la porte de cette pièce. À chaque fois, les personnages laissés à l'extérieur tapent sur la porte close. Celle-ci indique un problème et symbolise le hors-champ, espace non visible par le spectateur, et, ici, interdit au personnage. La porte est donc l'un des moyens et l'un des symboles de l'enfermement, comme l'indiquent les propos en voix *off* de Lale : « Après ça, les portes de la maison étaient toujours fermées à clé. ». Ces mots sont prononcés sur un plan large (de demi-ensemble) de la maison vue de l'extérieur, plan suivi d'un deuxième (plus serré) de ce même extérieur, plans qui permettent d'appréhender le lieu dans lequel les filles sont retenues. La porte est aussi une ouverture qui donne sur les futurs époux de Sonay, Selma et Nur et sur leur famille, donc sur un ailleurs, et elle annonce le départ de la maison familiale.

Si l'installation des barreaux et des grilles et l'augmentation de leur nombre au cours du film illustrent le durcissement de l'enfermement, à l'inverse, les fenêtres constituent l'une des rares ouvertures sur l'extérieur. Elles sont l'un des moyens d'évasion des filles. Elles permettent de s'échapper symboliquement par le regard ou physiquement : elles servent (pour Sonay, puis Lale) à sortir, puis à rentrer dans la maison. C'est également par elles que Sonay communique avec son bien-aimé ou que le garçon avec lequel Ece a fait l'amour l'appelle. Par une fenêtre, Lale parle à deux reprises avec l'une de ses camarades de classe : elle apprend ainsi qu'un bus est affrété pour conduire les femmes du village au match de foot ; plus tard, elle confirme d'un mouvement de la tête que ses sœurs et elle ne vont plus à l'école. Une fois Lale et Nur barricadées dans la maison, c'est par les fenêtres qu'elles observent les réactions (notamment d'Erol) et qu'elles communiquent avec l'extérieur.

Les plans filmés à partir d'une fenêtre saisissent en plongée les personnages situés dehors et en contrebas ; ceux qui se tiennent dans l'encadrement de la fenêtre étant à l'inverse filmés en contre-plongée. La plongée suggère la liberté (il en va également ainsi de celle, presque verticale, qui saisit la joie des sœurs dans le stade de foot) et la contre-plongée témoigne de l'enfermement.



Le sort des cinq sœurs

Parce qu'elle n'a pas saigné lors du premier rapport sexuel avec son mari durant la nuit de nocces, Selma est conduite à l'hôpital par sa belle-famille. Le plan de son examen par un médecin, situé juste au milieu du film, dure près d'une minute et trente secondes. Ce plan, fixe, est l'un des plus longs du film.

Non par sa construction, mais par son sujet, il renvoie à un plan précédent : celui de l'arrivée des cinq sœurs dans la maison, suite à la consultation à l'hôpital afin d'établir la virginité des trois plus grandes. Après avoir vu le papier que lui tend l'oncle, la grand-mère se dirige immédiatement vers Selma qu'elle prend dans ses bras et qui lui dit « C'était inutile d'aller chez le médecin. On vous l'avait dit » ; elle répond : « S'il restait le moindre doute, vous n'auriez jamais pu vous marier. » Comme un écho, cette deuxième scène à l'hôpital dit qu'il y a toujours un « moindre doute » pour qui ne veut pas faire confiance, notamment à une jeune femme.

Ce plan va plus loin que la simple répétition d'une situation. Selma, allongée sur la table d'examen médical, est saisie en plongée verticale. Elle est vêtue de sa robe de mariée dont la blancheur suggère la virginité. Cette blancheur est redoublée par le drap blanc placé sur la moitié inférieure de son corps, un éclat de lumière étant créé par la lampe utilisée par le médecin pour l'examiner. Si Selma fait croire qu'elle a « couché avec la terre entière », le médecin constate qu'elle a encore son hymen. L'éclat de lumière peut symboliser la virginité effective de la jeune femme avant sa nuit de nocces. Que l'hymen soit encore intact marque l'individualité de Selma, comme le relève son interlocuteur (« Parfois, c'est comme ça. Tu es juste faite comme ça. Il se brisera une autre fois avec ton mari, ou en accouchant. Mais là, je le vois. »), individualité à la fois prise en compte (par sa grand-mère au retour de la première visite médicale) et, comme pour ses autres sœurs, niée par l'enfermement. Cela suggère également que même le corps de Selma ne veut pas du mari imposé, de ce corps étranger, et fait de la résistance en ne changeant pas.

● Un corps allongé

Plus largement, ce plan condense une partie de ce que vivent les cinq sœurs, collectivement ou individuellement.

Selma est allongée comme elle l'est à plusieurs reprises avec ses sœurs (au début de l'enfermement, comme après l'enterrement d'Ece). Ce plan renvoie ainsi à ceux montrant les sœurs allongées et notamment à ceux de Lale couchée seule par terre.

La question de la virginité rappelle ce que Sonay avait expliqué à Selma quant à sa manière de faire l'amour avec Ekin tout en gardant en apparence sa virginité. Saisie avec cet angle de prise de vue et cette lumière sépulcrale, Selma paraît être un cadavre examiné sur la table d'un institut médico-légal, préfigurant ainsi la mort d'Ece et son corps enveloppé dans un linceul blanc mis en terre.

Quand le médecin lui demande si elle est sûre d'avoir couché avec la terre entière, elle répond : « J'ai dû coucher avec quelqu'un et ça a dû me sortir de la tête. » Fantasme ou provocation lancée à son interlocuteur, cela exprime parfaitement à quel point, dans l'enfermement subi par les cinq sœurs, la sexualité devient une porte de sortie. Suite à ces paroles, le médecin indique que l'hymen est toujours intact et qu'« il n'aurait pas résisté à la terre entière ». Et lorsqu'il lui demande pourquoi elle raconte « des choses pareilles », après un temps de silence, Selma répond : « J'en sais rien. Vous avez vu l'heure ? Je suis fatiguée. Quand je dis que je suis vierge, personne ne me croit. Je veux qu'on me laisse tranquille. » Selma pointe alors la pression et la suspicion qui pèsent sur les femmes, renvoyant ainsi au « moindre doute » dont parlait sa grand-mère. ■

« Quand je dis que je suis vierge, personne ne me croit. Je veux qu'on me laisse tranquille. »

—
Selma au médecin qui l'examine lors de sa nuit de nocces.



1



5



2



6



3



7



4



8

Séquence

Jeux innocents, jeux dangereux ?

Constituée de seize plans et durant un peu plus de deux minutes (00:02:14 - 00:04:22), la scène du retour de l'école et des jeux dans l'eau [séq. 2] est essentielle : par elle se nouent le drame et l'enfermement des cinq sœurs, les jeux des adolescents ayant des conséquences imprévisibles et qui les dépassent. Cette scène est la dernière dans laquelle les cinq sœurs évoluent véritablement libres et c'est la première où émergent des conflits.

Au premier plan [1], les cinq sœurs apparaissent bord cadre gauche, les unes après les autres, mais groupées. En compagnie d'autres jeunes (le groupe est constitué d'une dizaine de filles et de garçons), elles descendent une petite pente et cela donne lieu à des cris rendant compte de l'excitation qui règne. Désormais saisis en plongée, tous parviennent sur la plage et se dispersent dans l'espace. Le bruit des vagues, entendu quasiment depuis le début du plan, court durant toute cette scène. Au plan suivant ([2], d'une durée de seize secondes, l'un des plus longs de la scène), la petite bande défile le long de l'eau. Certains marchent, d'autres courent, un garçon entièrement vêtu nage dans l'eau, un autre porte l'une des sœurs sur son dos, des filles tombent, se relèvent, des garçons éclaboussent leurs camarades, l'un se jette

dans la mer, Lale est appelée à plusieurs reprises... Dans ce plan d'ensemble, la caméra suit les personnages à distance, par un travelling latéral doux et bienveillant, moins rapide que ne l'est leur avancée : ainsi, certains entrent dans le champ, d'autres en sortent. La musique apparaît progressivement et constitue une sorte de bulle sonore. Ces partis pris filmiques semblent particulièrement adaptés au moment que vivent les adolescents et à la liberté qu'ils expriment ici : ils ont l'espace devant et pour eux. Cette idée est probablement accentuée par la lumière vive et par l'immensité de la mer d'un bleu étincelant.

L'eau lancée par les garçons constitue le lien avec le troisième plan [3]. Celui-ci marque plusieurs ruptures. Il y a d'abord une petite ellipse spatio-temporelle : garçons et filles sont désormais dans la mer, trempés. Ils s'arrosent, se poussent, se rapprochent, s'éloignent... La caméra, de nouveau portée, cadre en plan moyen. Elle semble s'adapter aux jeux effectués, bougeant en fonction des mouvements et gestes des adolescents – ce qui se poursuit aux plans suivants. Le quatrième plan [4] est consacré à deux des filles allongées dans l'eau, saisies en plongée, qui se laissent pousser et emporter par les vagues. Elles sourient et paraissent heureuses. C'est l'image d'un bonheur simple.

Au cinquième plan se mettent en place les joutes improvisées, Sonay étant prise sur ses épaules par un garçon, d'abord immergé, puis qui sort de l'eau [5]. Quant aux cravates, certaines commencent à faire office de bandeau placé sur la tête. Le jeu

9



13



10



14



11



15



12



se poursuit aux plans suivants, la caméra étant le plus souvent proche des corps. Le sixième plan prend le temps (11 secondes) de saisir la lutte entre deux des sœurs et leur chute successive, des cris étant fréquemment entendus [6].

Dans le septième plan [7], un garçon passe derrière Lale et, par surprise, la monte sur ses épaules. La caméra se tient de nouveau à distance, ce qui permet de saisir globalement le groupe et l'action. Ce plan et les suivants s'attachent au *combat* mené par Lale et à ses conséquences. Lale est saisie en gros plan [8], tournant la tête, éclaboussée, fermant les yeux et demandant à sa sœur d'arrêter. Puis les deux filles sont filmées en plan rapproché [9] avant que le cadre ne s'élargisse quelque peu avec leur chute : Lale tombe la première et les deux sœurs se retrouvent au milieu du groupe, l'annonce de la victoire comme sa contestation par Lale étant immédiates. La scène passe ici de l'insouciance à la tension. Les plans suivants conservent une échelle de plan serrée (plans rapprochés et gros plans), qui annonce l'enfermement dans la maison comme dans le cadre qui aura cours dès le retour des filles chez elles. Lale demande à rejouer [10], mais cela lui est refusé. Il est question de tricherie et des gestes qui tenaient jusque-là du jeu (se pousser) transmettent désormais incompréhension et violence [11]. Retentit alors une phrase qui synthétise ce que les sœurs vont vivre et ressentir par la suite : « C'est pas juste. » La division est désormais au sein du groupe. Il est redit et de nouveau contesté que le groupe opposé à Lale a triché [12].

Sonay propose de laisser rejouer Lale, mais on lui oppose le fait que « tout le monde joue une fois » et que c'est « chacun son tour ! » [13]. Sans doute afin de clore la discussion, un garçon saisit et éloigne Lale avant de la jeter dans l'eau, la benjamine criant « Lâche-moi ! » et adressant finalement une tape au garçon [14].

Au dernier plan [15], le plus long de la scène (23 secondes), le cadre est de nouveau élargi. Les cinq sœurs se baignent, se lèvent et se déplacent, retombent dans l'eau, commencent à en sortir en tenant leur cravate en main... Une certaine sérénité apparaît ici, véhiculée par le lieu (l'immensité de la mer), les mouvements des filles et de la caméra, mais également par la musique – qui fait le lien avec le plan et la scène d'après. Une représentation du calme avant la tempête ?

Les épaules des garçons constituent donc le point de bascule des filles et du film dans le drame. Cette scène préfigure et condense la construction du récit et ce qui va être au centre de celui-ci : elle commence dans l'amusement et la joie, auxquels succèdent sentiment d'injustice et tension, avant de finir dans l'apaisement. ■



Point technique

La profondeur de champ

Avant d'être un parti pris filmique utilisé à des fins narratives et/ou esthétiques, la profondeur de champ est une notion d'optique. Cette expression désigne la portion d'espace qui, dans une image, apparaît nette. Son utilisation cinématographique varie au cours des périodes, selon les courants et les cinéastes. Le cinéma primitif recourt à une grande profondeur de champ afin d'enregistrer avec netteté tout ce qui se tient dans le champ. Vers 1910, une profondeur de champ importante est utilisée afin d'étager la mise en scène et de distinguer l'avant-plan de l'arrière-plan, comme dans les films de David Wark Griffith. Par les transformations techniques et d'écriture filmique – notamment le découpage d'une scène en plusieurs plans –, la profondeur de champ se réduit. Elle est ainsi fréquemment assez faible dans les films des années 1920 à 1930. Mais dès la fin de ces mêmes années 1930 et surtout durant les années 1940, certains cinéastes recourent de nouveau à une grande profondeur de champ. Là encore, cela est dû à des changements techniques comme à des choix d'écriture filmique. Commencent à se développer les films réalisés en couleur qui nécessitent une importante quantité de lumière apportée par des éclairages davantage puissants. Utilisés pour des tournages en noir et blanc et combinés à des pellicules plus sensibles comme à une faible ouverture du diaphragme, ces éclairages permettent d'avoir une profondeur de champ particulièrement importante. Orson Welles (1915-1985) est l'un des cinéastes attachés à la grande profondeur de champ. Celle-ci lui permet de faire coexister deux actions (parfois conflictuelles), l'une à l'avant-plan et l'autre à l'arrière-plan, ce parti pris accentuant la tension comme l'aspect dramatique de la scène.

D'un point de vue théorique, une grande profondeur de champ est parfois considérée – notamment par le critique André Bazin (1918-1958), l'un des cofondateurs des *Cahiers du cinéma* – comme augmentant l'effet de réel et la liberté du spectateur : grâce à elle, ce dernier pourrait choisir plus précisément ce qu'il souhaite regarder au sein d'un plan.

● Liberté vs. Enfermement

L'emploi de la profondeur de champ dans *Mustang* est tout à fait intéressant. Lorsque les jeunes filles jouissent pleinement de leur liberté, qu'elle n'ait pas encore été mise sous clé ou qu'elle soit recouverte, la cinéaste utilise une grande profondeur de champ. Il en va ainsi de la marche en bord de plage lors du retour de l'école, comme du trajet pour Istanbul, puis dans cette ville. Dans ces scènes, visuellement comme symbolique-

ment, les filles ont tout l'espace devant elles et pour elles. Lale et Nur évadées de la maison familiale, les vues d'Istanbul aperçues du car comme lors de leur marche dans la ville témoignent de leur liberté chèrement gagnée, comme de ce nouvel espace, inconnu et vaste, qui s'ouvre à elles. Si la profondeur de champ est réduite lors des retrouvailles entre Lale et sa professeur, c'est manifestement pour concentrer le regard sur l'essentiel, la réunion de ces deux corps, et éviter tout parasitage extérieur que pourrait générer le décor s'il apparaissait également net.

Une fois les cinq sœurs cloîtrées dans la maison, la profondeur de champ est le plus souvent réduite, traduisant encore davantage la violence de cet enfermement. Deniz Gamze Ergüven associe fréquemment profondeur de plan réduite (l'espace filmé est peu profond) et faible profondeur de champ (la netteté est effectuée sur une partie seulement de l'espace filmé). Elle accentue alors la sensation d'étouffement ressentie par les héroïnes comme par le spectateur. Cependant, durant les séquences d'enfermement, la cinéaste ouvre parfois l'espace et effectue la netteté sur l'ensemble du plan. Cela symbolise des bouffées d'oxygène dans l'existence des jeunes filles comme des respirations – salutaires – pour le spectateur. Parmi ces ouvertures : le plan dans lequel Lale regarde l'inscription sur la route effectuée par Ekin (« Sonay tu es à moi »), puis celui où elle voit l'oncle Erol l'effacer ; quand Lale et Sonay nettoient des fenêtres et que la plus jeune observe Ekin qui se tient dehors, en contrebas ; les cinq sœurs scrutant par une fenêtre le jardin pour trouver par où sortir de la maison afin de se rendre au match ; le jour du mariage de Sonay et Selma lorsqu'arrivent les voitures du cortège... Utilisée ainsi, la grande profondeur de champ indique une ouverture sur l'extérieur, voire un espoir venant de cet extérieur. Cela semble encore plus aigu quand ce qui est vu concerne Lale. Lorsqu'elle est sortie de la maison par la fenêtre et qu'elle marche sur la route, il y a une grande profondeur de champ, notamment quand le paysage est vu par ses yeux, en caméra subjective. Il en va de même du plan montrant la camionnette de Yasin aperçue par Lale de la fenêtre de sa chambre, comme du panoramique embrassant le paysage qu'elle observe du toit de la maison.

Grande profondeur de plan et de champ sont ainsi utilisées lorsque le champ est libre pour les filles et/ou que celui-ci s'élargit, qu'elles peuvent littéralement voir plus loin. ■

Document

Un extrait du scénario

L'extrait du scénario reproduit ci-dessous présente les quatre scènes qui ouvraient initialement le récit et qui précédaient celle de sortie d'école et de fin d'année scolaire. Dans le film, c'est cette dernière qui succède au générique d'ouverture.

① EXTÉRIEUR. RUE. VILLAGE — SOIR

LALE (13 ans) a quelque chose d'un animal sauvage. Ses cheveux bruns sont longs jusqu'à la taille. Son teint hâlé respire la santé, son regard, la ruse et la malice. Elle est d'une extrême beauté, ce dont elle n'a aucune idée.

LALE — NARRATRICE (V.O.)

C'était comme si tout avait changé en un battement de cils... Une minute, on était tranquille...

Lale est sur la route avec TROIS GARÇONS DE SON ÂGE. Elle mâche un chewing-gum la bouche ouverte, alors qu'elle observe avec dédain l'un d'entre eux jouer avec un pétard qu'il écrase avec le talon.

LALE

T'y arrives pas. Dégage!

Lale pousse brusquement le garçon qui voltige. Elle pose son talon sur le pétard et tourne sur elle-même. Le pétard émet UNE LONGUE SÉRIE DE CLAQUEMENTS. Alors que sa jupe s'envole, les lumières du village s'allument, ce qui agit sur les garçons, comme le signal qu'il est l'heure pour chacun de rentrer chez soi. Tous filent. Lale se retrouve seule. SELMA (16 ans) une copie conforme un peu plus âgée de Lale passe sur le bord de la route.

② INTÉRIEUR. EPICERIE VILLAGE — SOIR

LALE - NARRATRICE (V.O.)

... Et après, c'était la merde.

Lale fouille le rayon pétards. Lorsqu'elle se retourne, elle voit les yeux de l'ÉPICIER rivés sur Selma qui déambule à travers les rangées du magasin. L'épicier la regarde un peu trop bas et trop longtemps, à ce point que Lale regarde les fesses de Selma pour voir s'il y a un problème. L'épicier détourne discrètement le regard. Selma qui n'a rien vu s'avance vers la caisse.

ÉPICIER

Tu as quel âge maintenant?

SELMA

Seize ans.

ÉPICIER

Que Dieu te garde.

LALE

Uncle Tunç, tu deviens gaga? Tu sais que tu nous as déjà vues quelque part? On vient faire des courses ici seulement depuis des années!

③ EXTÉRIEUR. RUELLES. VILLAGE — SOIR

Les deux filles descendent la ruelle, Lale avec ses pétards, Selma avec ses achats. UN JEUNE HOMME (18 ans) arrive dans

l'autre sens. Il dévore des yeux Selma et siffle entre ses dents. Lale le regarde, perplexe.

④ INTÉRIEUR. COULOIR & SALLE DE BAIN — JOUR

Lale talonne quatre autres filles, NUR (14 ans), ECE (15 ans), Selma, SONAY (17 ans), vers la salle de bain. Toutes brunes aux cheveux longs. Les filles se ressemblent.

Sonay se maquille. Selma fait pipi. Ece apporte une casserole d'eau chaude. C'est l'heure de la douche commune.

Dernière de la file, Lale pousse la porte pour entrer à son tour, mais Nur la bloque. Son visage apparaît dans l'entre-ouverture.

LALE

Ouvre!

NUR

Les enfants, c'est après.

LALE

Comment?

NUR

T'es la seule à toujours pas avoir de seins. Tu prendras ta douche après.

La porte se referme sur le nez de Lale.

Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de CG Cinéma.

● L'écart entre le scénario et le film

Après avoir lu avec les élèves l'extrait reproduit, il pourra être intéressant de leur demander ce qu'apporteraient selon eux ces quatre scènes et s'ils ont une hypothèse quant à leur suppression du film. Par ailleurs, quelles caractéristiques de Lale sont ici mises en avant et quels renseignements apportent les attitudes et les regards de l'épicier, puis du jeune homme?

On pointera que ces quatre scènes sont pleinement dans le ton du film. Si nous ne connaissons pas les raisons qui ont poussé Deniz Gamze Ergüven à les enlever, peut-être précisaient-elles trop d'emblée certaines caractéristiques et informations essentielles. Leur retrait permet probablement de découvrir les personnages et de faire avancer le récit plus progressivement, comme d'accorder davantage d'importance à la suggestion et aux éléments symboliques. Si, d'ores et déjà, dans ces scènes, Lale ouvrait le récit et était particularisée, la mise en avant de son tempérament, de sa débrouillardise (en compagnie des garçons) et de l'acuité de son regard (durant les deux scènes avec Selma) lui retirait immédiatement toute part de mystère. De la même façon, la mention de son absence de poitrine précisait une différence physique entre elle et ses sœurs, là où, dans le film, cette absence suscite avant tout un jeu de la part de la benjamine: celle-ci élabore une fausse poitrine avec des pommes, puis avec un soutien-gorge appartenant à sa sœur aînée qu'elle remplit de paires de chaussettes. Quant aux attitudes de l'épicier et du jeune homme, elles établissaient clairement Selma comme un objet de désir, le regard porté sur les filles étant ainsi mis en avant dès le début. Le regard alors sidéré de Lale indiquait déjà son sens de l'observation tout en la distinguant, là aussi, de ses sœurs. On notera enfin que le thème de l'enfermement était présent à travers l'élément de décor qu'est la porte de la salle de bain.



Document

Du scénario au film

Le scénario de *Mustang* se révèle être une source d'informations particulièrement riche et féconde.

Il nous permet de connaître précisément l'âge de chacune des filles : Lale a treize ans, Nur quatorze, Ece quinze, Selma seize et Sonay dix-sept. Un an seulement sépare donc chaque sœur de la précédente, ce qui contribue certainement à renforcer les liens qui les unissent, comme leur proximité affective.

Le scénario nous éclaire également sur ce que la cinéaste a laissé ouvert en amont du tournage. Pour la scène des jeux dans l'eau, il précise : « Une fois les règles du jeu et les positions établies, on travaille en impro – le contenu des dialogues doit être très enfantin, “Tu as triché ! Mordu la ligne ! Pourquoi les autres ils essayent une fois, et toi tu essayes deux fois ? Disqualifié ! Un championnat, c'est un championnat...” » Scène 71, à propos du match de foot, il mentionne que « Les séquences suivantes doivent être filmées dans le cadre documentaire d'une de ces rencontres ».

Découpé en deux cent trente et une scènes, le scénario est, dans son ensemble, assez proche du film : construction du récit, situations, actions et dialogues sont déjà là pour la plupart. Cependant, il propose un récit sans doute plus direct et plus dur. Les filles y paraissent davantage soudées dès le début et plus promptes à réagir. La violence est alors présente assez rapidement, de manière plus forte et elle s'exprime parfois par des dialogues particulièrement crus. Cela crée une tension importante dès les premières scènes : les sœurs empêchent la grand-mère et les tantes de vérifier elles-mêmes la virginité de Selma (scène 15), elles se barricadent dans la foulée et Sonay menace Erol (« On vous a dit qu'on l'emmenait chez le médecin ! Si tu la touches on va chez les flics ou on te tue ! », scène 16).

● Variations et transformations

Si quelques scènes sont davantage développées dans le film, globalement, c'est plutôt l'inverse qui se produit : un important travail de réduction et de compression a été opéré lors du passage du scénario au film. Ainsi, une trentaine de scènes ont disparu. Il s'agit principalement de scènes mettant l'accent sur l'enfermement des filles, insistant sur un désir (celui de Lale d'assister au match de foot), détaillant l'organisation d'un événement (les mariages de Sonay et de Selma), pointant des excès (Erol ivre à deux reprises) ou explicitant davantage les abus sexuels dont sont victimes Ece et Nur. Une scène s'attache par ailleurs au changement de corps de Lale : celle-ci constate qu'elle a un peu de seins et comprend les problèmes qui peuvent en décou-

ler. D'autres scènes ont, quant à elles, été raccourcies. Certaines d'entre elles posent une atmosphère et une action précises (la nuit du henné, fête exclusivement féminine qui a lieu la veille du mariage de Selma et de Sonay), établissent un lien entre des personnages (les deuxième et troisième rencontres entre Lale et Yasin) ou font référence à une scène précédente : la sortie de route de la voiture lors de la fuite finale se produit dans un virage où Lale est passée précédemment avec Yasin. De la même façon, des dialogues ont disparu, parfois de manière conséquente, par exemple dans la scène de cueillette des pommes ou lors des rencontres entre Lale et Yasin. Deniz Gamze Ergüven leur a manifestement substitué des plans, notamment de regards, accentuant l'importance et l'impact de ceux-ci. Elle a également supprimé des phrases en voix *off* de Lale, sans doute trop explicatives et redondantes (« La maison était terriblement vide après le départ de Sonay et Selma », « On pouvait passer des semaines entières en chaussettes, sans jamais sortir de cette maison », « Ece s'était tuée ce soir-là »).

Ces différentes coupes ont pour conséquence de densifier les scènes. Le film s'attache davantage à la présentation de situations et d'actions qu'à l'apport d'explications, ce qui le rend plus mystérieux et sans doute plus fort. S'il demeure dur, il semble plus doux que ne l'est le scénario. ■

Genre

À la croisée des genres

La singularité de *Mustang* tient également à ce qu'il est difficile de classer le film dans un genre. S'agit-il d'une chronique familiale ? D'une critique sociale ? Deniz Gamze Ergüven ne minimise pas la dimension sociale (« La déscolarisation des filles et la réaction que cela suscite chez elles a, l'air de rien, un impact déterminant sur l'histoire. »¹), mais précise qu'elle « n'approche pas les choses de manière militante. On ne fait pas un film comme un discours politique. »² Elle envisage son film « vraiment comme un conte avec des motifs mythologiques comme celui du Minotaure, du dédale, de l'Hydre de Lerne – le corps à cinq têtes que constituent les filles – et du bal, remplacé ici par un match de foot auquel les filles rêvent d'assister »³.

● Un conte

Cette importance du conte au sein du récit a présidé au choix du village d'Inebolu comme lieu de l'action : « C'était d'abord un choix esthétique, avec ses paysages qu'on croirait tout droit sortis d'un conte, ses rubans de route en bord de mer et ses forêts un peu inquiétantes. »⁴ Cette nature, peu présente dans le film, constitue surtout le cadre où prend place la maison familiale. Cette dernière n'est pas éloignée de celles dans lesquelles des enfants ou des adolescents sont enfermés : maisons d'ogre (*Le Petit Poucet*), de sorcière (*Hansel et Gretel*, *Rai-ponce*), de monstre (*La Belle et la Bête*). Les cinq sœurs réalisant des tâches ménagères ou apprenant à les effectuer, il est aisé de penser également à *Cendrillon*⁵. La fratrie nombreuse et la filiation problématique (l'absence des parents et la présence aux côtés des filles d'autres membres de leur famille) sont deux caractéristiques de bien des contes. Quant à l'inceste manifestement pratiqué par Erol sur certaines de ses nièces, il assimile cet oncle à l'ogre dévoreur d'enfants. Enfin, comme dans beaucoup de contes, il y a une interdiction et sa transgression. Il s'agit ici de ne pas quitter la maison familiale, ordre qui est transgressé par les sœurs, notamment lorsqu'elles décident de se rendre au match de foot.

● Un film de prison

La cinéaste rattache également son premier long métrage à un autre genre : « Si mon histoire se déroule dans le cadre domestique et familial d'une maison, le registre dramaturgique est celui du film de prison. »⁶ Les filles sont ainsi enfermées dans la maison comme si elles étaient placées en détention. À la différence des prisons, les barreaux ne sont pas déjà là, mais sont ajoutés au cours du récit. Quand la grand-mère fait surélever les murs de sa maison et ajouter des grilles, la voix *off* de Lale signale ainsi : « Cette fois, la maison ressemblait vraiment à une prison. »

À l'instar de nombreux films du genre, il est question d'évasion et les préparatifs de celle-ci, comme son déroulement, sont suivis précisément.

Essai grandeur nature, la sortie pour se rendre au match de foot est une évasion collective et provisoire pour laquelle les filles observent d'ores et déjà comment dépasser l'enceinte de

la maison, puis y parviennent malgré la présence, à proximité, de l'une des tantes. Une fois la décision de partir prise par Lale et Nur, la plus jeune entreprend ce qui est nécessaire pour leur fuite. Elle fabrique un leurre (une fausse tête comportant des mèches de ses cheveux⁷), prend de l'argent à sa grand-mère, se munit de l'adresse d'un possible lieu d'accueil (celle de Dilek, sa professeur) et effectue des repérages pour sortir de la maison (elle secoue l'une des grilles, examine les murs d'enceinte, observe les environs à partir du toit). Le jour du mariage de Nur, Lale enclenche le processus de l'évasion : elle ferme la porte de la maison au moment où sa sœur va rejoindre son futur époux. Le film bascule alors davantage dans les codes du film à suspense : tout fait tension, filmage et montage sont particulièrement vifs, secs et nerveux, et l'évasion est saisie dans ses moindres détails. Ainsi, les filles se barricadent dans l'habitation, Lale récupère le nécessaire pour leur fuite (clés de voiture, argent, nourriture et une photo souvenir), enfle une tenue mieux adaptée et, malgré le danger (Erol menace de les tuer), les deux sœurs parviennent à sortir du bâtiment, franchir le mur d'enceinte et partir en voiture avant d'être récupérées par Yasin qui fait office de complice. ■



Virgin Suicides de Sofia Coppola
© DVD/Blu-ray Pathé

● *Virgin Suicides*

Deniz Gamze Ergüven a lu *Virgin Suicides*, le livre de Jeffrey Eugenides (publié en 1993 aux États-Unis), et a vu l'adaptation cinématographique qu'en a tirée Sofia Coppola en 1999, mais elle précise que « *Mustang* n'en découle pas »¹. Si ces deux premiers longs métrages ont leur identité propre, plusieurs éléments établissent entre eux des échos : cinq sœurs âgées de treize à dix-sept ans, le corps à cinq puis quatre têtes qu'elles paraissent former, la fascination qu'elles exercent sur les garçons, la perte de la virginité, l'oppression familiale qui conduit à leur enfermement et à leur déscolarisation, le sentiment d'injustice, l'appel à l'aide, le suicide... *Virgin Suicides* est également un conte comme un film de prison. La dimension carcérale de l'enfermement pratiqué par les parents Lisbon y est pointée de manière précise : importance des éléments d'encadrement (Cecilia meurt empalée sur la grille placée devant la maison), voix *off* qui indique que « Mrs. Lisbon ferma la maison comme un quartier de haute sécurité ». Rattachent le film au conte : l'extrême beauté des sœurs qui en fait des êtres presque irréels, des princesses de contes de fées ; un bal et l'importance qu'il revêt, Lux Lisbon et Trip Fontaine y étant élus reine et roi de l'année ; la transgression de l'interdit, puis le non-respect d'un horaire de sortie ; un lien avec la nature (les ormes) ; une dimension onirique accentuée par la musique hypnotique du groupe Air...

1 « Deniz Gamze Ergüven - Entretien », *op. cit.*, p. 6.

1 « Deniz Gamze Ergüven - Entretien », *op. cit.*, p. 6.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 7.

5 L'importance accordée aux chaussures de Lale (pantoufles, puis élégantes chaussures rouges à talons) dans son rapport avec Yasin, soit en quelque sorte son prince charmant qui l'emmène loin de

chez elle, établit un autre lien avec ce conte.

6 « Deniz Gamze Ergüven - Entretien », *op. cit.*, p. 7.

7 C'est un clin d'œil à la tête en papier mâché confectionnée par Frank Morris (Clint Eastwood), retrouvée dans sa cellule après son évasion dans *L'Évadé d'Alcatraz* (1979) de Don Siegel.

Atelier: avant et après la séance

L'affiche et le titre du film



● Avant la séance

En amont de la projection et avant de donner aux élèves des informations sur le film, on pourra analyser avec eux son affiche française [cf. Fiche technique].

Celle-ci présente une photo de cinq jeunes filles (les cinq sœurs au centre du film), cadrées en plan rapproché. Les corps présents sont côte à côte et ils semblent ne faire qu'un, évoquant une fleur à cinq pétales, une étoile ou un soleil et ses rayons. Le ciel bleu, nocturne et étoilé qui apparaît en fond dans les rares trouées aperçues entre les corps, accentue la ressemblance avec l'étoile. Comme celle-ci, par la lumière intense qui éclaire les visages par le bas, les cinq filles semblent briller dans l'obscurité. Elles sont également mises en valeur par la contre-plongée verticale, comme par les regards à la caméra qu'effectuent certaines d'entre elles, paraissant alors prendre à témoin celui ou celle qui regarde l'affiche. Enfin, dans la partie inférieure, la jonction entre les épaules des deux filles (Sonay à gauche et Selma à droite) rappelle la pointe d'un cœur. Dans cette même partie inférieure, apparaît le titre du film. Il est écrit en lettres capitales rouges. Le contour de celles-ci n'est pas net, suggérant qu'elles ont été tracées à la main, tel un graffiti réalisé sur un mur à l'aide d'une bombe de peinture. Le rouge, couleur chaude, est rattaché à la vie, la joie, la sensualité, la passion (c'est d'ailleurs en lettres rouges qu'Ekin déclare sa flamme à Sonay), mais aussi à la colère, l'agressivité, la destruction...

Qu'évoquent cette affiche et le titre du film pour les élèves? Ces derniers savent-ils ce qu'est un mustang? On pourra leur donner une définition de ce mot telle que celle du *Nouveau Petit Robert*: «Cheval d'Amérique du Nord vivant à l'état sauvage, capturé pour le rodéo.» Le sens du mot désormais connu et pris en compte, quel type de film s'attendent à voir les élèves? Pensent-ils qu'il va appartenir à un genre précis? Si oui, lequel? Imaginent-ils qu'il va être question de chevaux ou que ce titre sera une métaphore?

● Après la séance

Après la projection, on pourra affiner la lecture de l'affiche. On demandera notamment aux élèves de préciser la position qu'occupe chacune des sœurs. Sonay et Selma sont dans la partie inférieure. Cela suggère sans doute leur ancrage dans le réel le plus terre à terre de par leur mariage (négocié et volontaire pour Sonay, subi pour Selma). Nur et Lale se tiennent sur les côtés (respectivement à gauche et à droite), à l'horizontale, prêtes à sortir du cadre, ce qui peut suggérer leur fuite finale. Ece occupe seule la partie supérieure: elle est la plus proche du ciel, mais sa tête pointe vers le bas, comme si elle plongeait déjà dans la terre, celle dans laquelle son corps enveloppé dans un linceul blanc est placé lors de son enterrement suite à son suicide. L'affiche respecte donc la répartition des sœurs telle qu'elle apparaît dans le film: le duo des mariées (Sonay et Selma), celui des évadées (Nur et Lale) et la solitaire de plus en plus isolée (Ece).

Les élèves ont-ils remarqué que la photo de l'affiche est la reprise retravaillée (affinée et davantage lumineuse) d'un plan essentiel du film? Si oui, peuvent-ils préciser quand il prend

place? Ce plan rapproché en contre-plongée verticale sur les cinq sœurs clôt la séquence du mariage de Sonay et Selma. Il est beau et touchant que ces corps se tiennent par les bras et que les cinq têtes paraissent soudées et former un corps céleste. Ça l'est d'autant plus que l'union présentée ici est celle qui précède la séparation: sur fond de chanson (entendue dans le lointain), de chants d'oiseaux et de sanglots, Sonay dit «Au revoir», Nur ajoute «Arrête, tu vas me faire pleurer» et la voix *off* de Lale, intervenant sur la fermeture au noir qui conclut ce plan, précise: «C'était la dernière fois qu'on était toutes ensemble.» Cette phrase annonce donc un drame à venir qui empêchera toute nouvelle réunion des cinq sœurs; ce sera le suicide d'Ece. Quant à la fermeture au noir, elle remplit véritablement ici le rôle de rideau tiré sur le plan, mais également sur l'existence des filles: c'est un pan de vie qui se tourne alors.

On pourra désormais comparer l'affiche et le plan tel qu'il apparaît dans le film et préciser que si les cinq sœurs sont disposées dans le même ordre, pour obtenir une image se rapprochant de la photo de l'affiche, il faut cependant appliquer au plan une rotation de 180 degrés.

L'analyse de l'affiche et du plan gagnera à être complétée par les propos de la cinéaste: «Je vois ces cinq filles comme un monstre à cinq têtes qui perdrait des morceaux de lui-même, à chaque fois qu'une des filles sort de l'histoire. Mais le dernier morceau subsisterait et réussirait à s'en sortir. C'est parce que ses aînées sont tombées dans des pièges que Lale, la cadette, n'a pas envie du même destin.»¹ Les élèves ont-ils vu les cinq sœurs ainsi? Comprennent-ils la détermination de Lale? Se souviennent-ils des moments où les sœurs sont vues ensemble, faisant physiquement corps?

Enfin, une fois le film vu, que pensent les élèves de son titre? Peuvent-ils lui trouver un ou plusieurs sens? Mentionner les explications de la cinéaste sera là encore éclairant: «Le mustang est un cheval sauvage qui symbolise parfaitement mes cinq héroïnes, leur tempérament indomptable, fougueux. Et même visuellement, leurs chevelures ressemblent à des crinières, leurs cavales à travers le village ont tout d'une troupe de mustangs... Et l'histoire avance vite, parfois à tambours battants. C'est cette énergie qui est pour moi le cœur du film, à l'image de ce mustang qui lui a donné son nom.»² Les élèves ont-ils ressenti dans le film l'énergie dont parle la cinéaste? Si oui, dans le comportement des cinq sœurs comme dans les partis pris filmiques? ■

1 «Deniz Gamze Ergüven - Entretien», *op. cit.*, p. 6.

2 *Ibid.*, p. 5-6.

FILMOGRAPHIE

Le film

Mustang (2015), DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

Ce DVD/Blu-ray contient le court métrage

Une goutte d'eau de Deniz Gamze Ergüven, ainsi qu'un entretien de la cinéaste avec Olivier Père.

Films sur l'enfermement

Un condamné à mort s'est échappé ou *Le vent souffle où il veut* (1956) de Robert Bresson, DVD et Blu-ray, Gaumont.

Le Trou (1960) de Jacques Becker, DVD, Studiocanal.

L'Évadé d'Alcatraz (1979) de Don Siegel, DVD, Paramount Pictures.

Virgin Suicides (1999) de Sofia Coppola, DVD et Blu-ray, Pathé.

BIBLIOGRAPHIE

Dossiers et fiches pédagogiques sur le film

- Vinciane Fonck, *Mustang*, dossier pédagogique, Centre culturel Les Grignoux, 2015.
- Vinciane Fonck, *Écran large sur tableau noir - Mustang*, fiche pédagogique, Centre culturel Les Grignoux, 2015.

- Boris Henry, *Mustang*, fiche pédagogique, association Cinéma Public, 2016.

Articles sur le film

La genèse du film

- «Le journal de Deniz Gamze Ergüven, la réalisatrice de *Mustang*», *L'Obs – TéléObs*
- ↳ teleobs.nouvelobs.com/cesar/20160217.OBS4847/mustang-le-journal-de-deniz-gamze-erguven.html

Rencontres avec Deniz Gamze Ergüven

- Thomas Sotinel, «Deniz Gamze Ergüven, impatiente inflexible», *Le Monde*, 16 juin 2015, p. 20.
- Romain Blondeau, «Turkish girl power», *Les Inrockuptibles*, 17 juin 2015, p. 52-53.
- Mathilde Blottière, «Aurore sur le Bosphore», *Télérama*, 17 juin 2015, p. 17.

Portrait des interprètes des cinq sœurs

- Johanna Luyssen, «Fortes "Mustang"», *Libération*, 20 mai 2015, supplément, p. 8.

Critiques

- Clémentine Gallot, «*Mustang*, peine de sœurs», *Libération*, 20 mai 2015, supplément, p. 3.

- Isabelle Regnier, «Cinq filles au galop», *Le Monde*, 21 mai 2015, p. 22.

- Ariel Schweitzer, «*Mustang*», *Cahiers du cinéma*, n° 712, juin 2015, p. 42.

- Jacques Mandelbaum, «Face au patriarcat, cinq Grâce indomptables», *Le Monde*, 16 juin 2015, p. 20.

- Emily Barnett, «*Mustang* de Deniz Gamze Ergüven», *Les Inrockuptibles*, 17 juin 2015, p. 69.

- Mathilde Blottière, «*Mustang*», *Télérama*, 17 juin 2015, p. 55.
- Jean A. Gili, «*Mustang* - Cinq filles rebelles», *Positif*, n° 653-654, juillet-août 2015, p. 112-113.

Sur les enfants acteurs

- Jacqueline Nacache, «L'enfant acteur», *L'acteur de cinéma*, Armand Colin, 2005, p. 135-139.

DISCOGRAPHIE

Warren Ellis, *Mustang*, bande originale du film, Milan Music, 2015.

Dirty Three, *Dirty Three*, Scuzz Production, 1993.

Dirty Three, *Sad & Dangerous*, Poon Village, 1994.

Dirty Three, *Horse Stories*, Anchor & Hope / Touch & Go, 1996.

Dirty Three, *Ocean Songs*, Bella Union, 1998.

Dirty Three, *Whatever You Love, You Are*, Bella Union, 2000.

Dirty Three, *She Has No Strings Apollo*, Bella Union, 2003.

Dirty Three, *Cinder*, Anchor & Hope, 2005.

Dirty Three, *Toward the Low Sun*, Anchor & Hope, 2012.

Transmettre le cinéma

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

↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

ODE À LA JEUNESSE ET À L'ÉMANCIPATION

Mustang de Deniz Gamze Ergüven a bénéficié d'une réception publique et critique impressionnante aux quatre coins de la planète, cette histoire située au nord de la Turquie trouvant un écho chez les spectateurs les plus divers. Avant cela, ce film a connu une élaboration problématique et compliquée qui n'est sans doute pas étrangère à l'énergie qu'il contient et véhicule. *Mustang* s'attache à l'existence de cinq sœurs dont la vie bascule du jour au lendemain suite à des jeux avec des garçons interprétés comme des actes de débauche. En observant avec acuité l'enfermement qui découle de cette méprise comme les stratégies mises en place par les adolescentes pour continuer à vivre, la cinéaste élabore une ode à la jeunesse et à l'émancipation de la femme.

Dynamique et mélancolique, précis par ses partis pris narratifs et filmiques, maîtrisé et extrêmement vivant, *Mustang* tient du conte comme du film de prison. Portrait riche d'une jeunesse muselée, il pointe la force de l'observation et de la détermination. S'immergeant dans un quotidien âpre, la cinéaste évite le piège du pathos et privilégie l'énergie et les symboles à la psychologie, le constat sec au plaidoyer. Film sur le regard, *Mustang* contribue à ouvrir celui du spectateur.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA