

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ANDREÏ ZVIAGUINTSEV

LE RETOUR



par Elisabeth Lequeret



Célébré par la critique, lauréat du Lion d'or du festival de Venise en 2003, le premier film d'Andreï Zviaguintsev suit les pas de deux enfants, Ivan et Andreï dont le père, disparu depuis une dizaine d'années, revient brusquement pour les emmener en voyage. Filmé dans une nature somptueuse (celle des forêts de conifères du nord de la Russie), *Le Retour* est un film à deux vitesses. D'une part un récit d'apprentissage, celui de deux enfants plus ou

moins livrés à eux-mêmes dans un univers sauvage qui leur apparaît comme un immense – et excitant – terrain de jeux. D'autre part l'opposition des regards d'Ivan et d'Andreï à celui de leur père : nul apprentissage alors ; au contraire une série de confrontations tentées par les enfants – demande d'amour et d'affection pour l'aîné, demande d'explications pour le cadet – qui se heurtent à l'opacité d'un père mutique et autoritaire. C'est à cette double logique que s'attache ce dossier, afin d'en faire ressortir toutes les implications esthétiques et humaines.

Directeur de publication : Véronique Cayla.
 Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
 Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteur du dossier : Elisabeth Lequeret. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.
 Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Andreï Zviaguintsev	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Figure Ouverture pédagogique 6	15
Point technique Les cartons Ouverture pédagogique 7	16
Filiations / Ascendances	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passage du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	

**CAHIERS
DU
CINÉMA**

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Ministère
Culture
Communication



Un jour, deux jeunes garçons découvrent un inconnu dans la maison : leur père, disparu depuis de nombreuses années. Si l'aîné, Iva, accepte d'emblée l'autorité de l'homme, le plus jeune, Andreï, reste rétif. Puis l'homme propose aux deux garçons de partir dans un long voyage en voiture. Voyage initiatique lors duquel le père fait montre d'autorité et tente d'apprendre brutalement à ses deux fils comment ils doivent se comporter en « hommes ». Tandis que l'aîné tente maladroitement de faire la conquête de cet homme dur et taiseux, le cadet se renferme peu à peu sur lui-même.

Le Retour

Russie – 2003

Réalisation : Andreï Zviagintsev
Production : Ren Films
Scénario : Vladimir Moisseenko et Alexandre Novototski
Image : Mikhaïl Kritchman
Montage : Vladimir Moguilevski
Décor : Janna Pakhomova

Interprétation

Andreï : Vladimir Garine
Ivan : Ivan Dobronravov
Le père : Konstantin Lavronenko
La mère : Natalia Vdovina

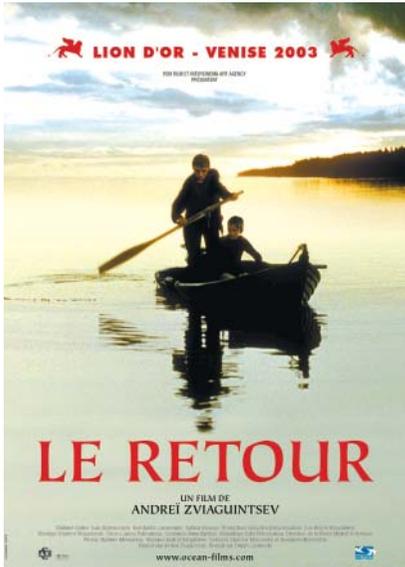
Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Andreï Zviaguintsev
Filmographie

2007 : *Le Bannissement*

2003 : *Le Retour*

ANDREÏ ZVIAGuintsev, NAISSANCE D'UN CINÉASTE



Révéle en 2003 à la Mostra de Venise, où *Le Retour* a obtenu le Lion d'or, Andreï Zviaguintsev est né à Novossibirsk, en Sibérie. Adolescent, il découvre le théâtre. Pour devenir acteur, il abandonne ses études en fin de première, en 1980, et s'inscrit à l'école de théâtre. Il joue alors quatre ou cinq rôles principaux dans différentes pièces ; le petit succès qu'il obtient lui donne l'envie de partir pour Moscou et d'y vivre de ses talents d'acteur. « *Mais je savais que Lev Belov, celui qui m'avait appris à lire la grande littérature et qui m'avait transmis toutes ses connaissances, ne me laisserait pas le quitter ainsi, et j'ai donc décidé de partir immédiatement au service militaire.* » Après quelques semaines, il devient le présentateur-animateur de l'orchestre de la caserne de Novossibirsk. C'est là qu'il découvre le jazz, George Benson, Al Di Meola, Keith Jarrett. Il se découvre un don d'imitation des instruments de musique (saxophone, clarinette, trombone, contrebasse) et fait des numéros comiques avant les concerts.

Début théâtral

En 1986, après son service militaire, il intègre à Moscou le prestigieux cours de théâtre GITIS, dans la classe d'Evgueni Lazarev, « *avec comme enseignant principal Levertov – l'un des meilleurs enseignants au monde, à en croire la presse spécialisée américaine...* ». En 1990, lorsqu'il sort diplômé du GITIS, il n'intègre pourtant aucune troupe de théâtre d'Etat : « *Ce refus avait deux motifs : le premier, c'est que, vivant à Novossibirsk, j'avais compris comment fonctionnait une troupe attachée à un théâtre, et ce type de vie et de travail ne m'intéressait pas. Le second, c'est que j'étais dévoré d'ambition : un ami et moi avions décidé de nous lancer dans une forme de théâtre expérimental qu'on pourrait qualifier d'expériences théâtrales. Nous avons monté Dostoïevski, Hamlet, En attendant Godot... comme ça, dans l'espace, sans avoir de lieu. Et en l'absence de sponsor, nous n'avons pas pu nous produire en spectacle.* »

Pour subsister, il trouve un emploi de concierge : « *J'étais logé dans ce sublime immeuble de 1825 avec de hauts plafonds et d'immenses fenêtres. Mon deux-pièces était devenu une sorte de lieu de rendez-vous des étudiants de théâtre. J'y suis resté quatre ans.* » Mais, en 1993, « *l'année la plus dure de l'histoire de la Russie après la perestroïka* », renvoyé de son emploi de concierge, il se retrouve quasiment à la rue,



Andreï Zviaguintsev dans les studios de France Inter, 25/11/2003

obligé de faire la manche. Grâce à un ami opérateur, il finit par tourner une publicité pour un marchand de meubles. Alors s'enchaînent des commandes dont les revenus lui permettent de vivre.

Télévision

Il découvre dans le même temps les classiques du cinéma : *L'Avventura* d'Antonioni, les grands films italiens des années 1960, Eric Rohmer... C'est alors que le producteur Dmitri Lesnevski, cofondateur de la chaîne russe Ren-TV, l'appelle un jour de 1997 pour lui confier une série de spots vantant la chaîne. En 2000, devant l'Audimat croissant que remportent les nouvelles séries russes produites par les chaînes concurrentes, Lesnevski lui confie la réalisation de trois épisodes – sur les douze – de la série *La Chambre noire*. À la suite de quoi le même Lesnevski lui demande de faire un film. En novembre 2000, les deux se mettent à la recherche d'un scénario : « *On en a lu beaucoup, j'en ai même écrit un qu'il a refusé, puis il est tombé, en janvier 2001, sur celui du Retour qui l'a beaucoup touché. Je l'ai lu, y ai trouvé des choses qui me touchaient aussi, mais le scénario initial est très loin, dans sa forme, du résultat final.* » La sortie du *Retour* a été couronnée d'éloges ; en 2007, Andreï Zviaguintsev a présenté *Le Bannissement* en compétition officielle au 60e Festival de Cannes.

DE L'IDÉE À L'IMAGE

Le cinéaste l'avoue lui-même : le scénario initial du *Retour* est très éloigné, dans sa forme, du résultat final. Au départ, l'histoire écrite par Vladimir Moisseenko et Alexandre Novototski est construite sur les flashbacks de deux quinquagénaires russes pêchant au bord d'un lac américain et se remémorant leur enfance. Parsemée de moments visuellement forts, notamment une scène d'accident avec un camion (qui a d'ailleurs été tournée mais non retenue au montage), l'histoire est développée en vue d'un film de genre : rapide, très brutale, avec beaucoup d'action et des gangsters, une mallette à récupérer, les conventions attendues d'un bon suspense policier.

Mais Andreï Zviaguintsev veut que le spectateur assiste en direct aux événements : d'où l'importance donnée dans le film à l'écoulement du temps – un découpage en sept jours qui n'existait pas dans le scénario original. Il renonce aussi à expliquer le passé du père, à détailler le destin de cette mallette qu'il va chercher au prix de sa vie. « *Sinon, le film est fidèle au scénario. Ce qui change, surtout, c'est la façon dont j'ai filmé le temps qui s'écoule, dont les personnages se parlent. Leur intonation, normale ou chuchotée, voilà qui influe beaucoup sur le cours des images.* » Plus tard, il dira s'être battu pour ne rien éclaircir et laisser la possibilité à chacun de voir son propre film : « *Je ne me compare pas à Tolstoï, mais j'ai lu qu'on lui demandait un jour : « Anna Karénine, ça parle de quoi ? » Il aurait répondu : « Tout est dans mon roman, lisez-le et comprenez-le. »*

Préparation

À l'été 2001, son producteur Dmitri Lesnevski lui annonce que le scénario est prêt et qu'il a réuni les deux cent mille dollars nécessaires au tournage. Le 1^{er} septembre, l'équipe part en repérages au bord du lac Ladoga, à Saint-Petersbourg et à Moscou. Puis démarre le casting, notamment celui des enfants, qui dure jusqu'en mai 2002. Après avoir auditionné des centaines d'enfants, le choix finit par s'arrêter sur trois garçons : un pour le rôle d'Ivan et deux pour celui d'Andreï. « *Si je n'avais aucun doute sur Ivan Dobronravov pour le rôle d'Ivan, il n'en a pas été de même pour Vladimir Garine, qui joue le rôle de l'ainé Andreï. Je sentais chez cet adolescent, qui avait été gravement traumatisé par un accident de voiture, un*



manque d'attention qui me mettait en risque permanent, mais j'ai pris le risque et j'ai eu raison. »

Andreï Zviaguintsev et son chef opérateur Mikhaïl Kritchman, qu'il considère comme le coauteur du film, ont préparé le tournage pendant six mois, dessinant tous les plans, décidant des angles de prise de vues. Cherchant un certain lachisme visuel : « *Nous cherchions à mettre les personnages dans un monde presque vide. Il fallait donner aux trois personnages et au décor naturel une dimension mythologique. Ainsi, pour les repérages, nous avons cherché dans le nord de la Russie des lignes horizontales – l'eau, les bandes de sable – et des conifères bien verticaux. Par ailleurs, nous avons éliminé les objets et les costumes voyants. Nous avons travaillé le traitement chimique de la pellicule de façon à éteindre les couleurs, que le rouge tende vers le noir, que le gris domine.* »

« *Je ne me suis jamais demandé quel film je voulais faire. J'ai fermé les yeux, je voyais des séquences, puis j'ai essayé de leur donner vie. J'ai fait le cinéma que je voulais voir. Quand je regarde *La Pianiste* de Michael Haneke, je ne sais pas du tout quel genre de film ça peut être, mais ça me laisse une telle impression que ça m'oblige à réfléchir sur l'amour. (...) Maintenant, en en parlant, je peux dire que les idées qui m'ont frappé dans *La Pianiste* – pour être précis : ce qui tourne autour de la victime et du sacrifice – sont très présentes dans mon film.* »



Shining de Stanley Kubrick



Le chapitrage est celui du DVD édité par TFI vidéo.

1. Le plongeur (début – 00:08:13)

Des gamins postés au sommet d'un plongeur se mettent au défi. Tous parviennent à surmonter leur peur et sautent, sauf un : le petit Ivan. Raillé par les autres enfants, il reste prostré sur le plongeur jusqu'à ce que sa mère vienne le chercher. Le lendemain, il se fait attaquer par les autres gamins qui jouent dans un bâtiment abandonné.

2. Le retour du père (00:08:13 – 00:17:24)

« *Moins fort. Votre père dort.* » C'est par ses mots que leur mère accueille les deux enfants, encore essouffés par leur course. Ils découvrent alors un inconnu, dormant dans le lit maternel. Le cadet Ivan se précipite au grenier, y sort un vieux livre d'enluminures où est cachée une photo du père, prise dix ans plus tôt. Vient l'heure du repas. La distribution des rôles se précise : mère silencieuse, père tout-puissant, distribuant bons et mauvais points, annonçant sans plus de précisions qu'il emmènera le lendemain les enfants avec lui en voyage. La nuit venue, les enfants se préparent au départ, non sans interrogations. Avec eux, les deux frères emportent un appareil photo et un cahier, « *pour tenir un journal* », déclare Andreï.

3. Au restaurant (00:17:24 – 00:27:42)

Départ vers l'inconnu. Dans la voiture, Andreï prend d'emblée le rôle du copilote, assis à la droite du père, et Ivan, celui du rebelle. Arrivée dans une petite ville, où le restaurant dans lequel comptait déjeuner le père est fermé. Andreï part sur ses ordres chercher un restaurant. Trois heures plus tard, le père et Ivan retrouvent Andreï en train de manger une pomme. Gifle à Andreï, qui déclenche la révolte d'Ivan. Pendant le repas, Ivan tient tête au père et refuse de manger. Le père confie son portefeuille à Andreï et lui montre comment demander l'addition.

4. Vol de portefeuille (00:27:42 – 00:33:03)

Tandis que le père téléphone, Andreï se fait voler le portefeuille par un petit voyou. Le père part en voiture à sa poursuite tandis qu'Andreï et Ivan attendent devant le restaurant. Arrivée du père avec le petit voleur. Il demande à ses fils de se venger, en vain.

5. Échange douteux (00:33:03 – 00:36:27)

Dans un petit port de pêche, le père attend l'arrivée d'un bateau. Négocie avec des hommes inconnus, récupère un paquet oblong. De loin, Ivan suit les opérations aux jumelles, sans comprendre.

6. Une pêche prometteuse (00:36:27 – 00:42:52)

Bivouac au bord d'un lac. Le père les regarde manger leur poisson, sans y toucher (« *J'ai eu ma dose, il y a longtemps* ») puis part se coucher sans plus d'explications, laissant les enfants compléter leur scénario (Ivan : « *C'est où, qu'on mange trop de poisson ?* »), seuls dans la nuit, partagés entre l'excitation d'être livrés à eux-mêmes et la peur de ce père laconique et brutal. Tandis qu'Ivan continue à pêcher, les deux « hommes » de l'équipée, le père et Andreï, défont la tente et se préparent au départ.

7. Ivan abandonné sur la route (00:42:52 – 00:48:55)

Dans la voiture, Ivan peste de ne pas avoir pu continuer à pêcher (« *Y avait un de ces brochets !* »). Au beau milieu de la route, le père sort les cannes à pêche d'Ivan et l'abandonne au bord de la route : « *Tiens, va pêcher !* » Quelques heures d'attente plus tard, sous une pluie battante, Ivan, prostré sur le bas côté et transi, voit revenir la voiture. Remonte. Éclate en sanglots : « *Pourquoi tu es revenu ? Pourquoi tu as besoin de nous ?* »

8. Embourbés (00:48:55 – 00:52:28)

Sous une pluie battante, la voiture s'enlise. Ivan prend le volant tandis que le père et son aîné poussent la voiture.

9. Traversée (00:52:28 – 1:01:56)

Le père s'arrête soudain sur une berge. Traversée jusqu'à l'île. Au milieu du lac, un orage éclate. Le père regarde les deux enfants qui rament péniblement. Arrivée sur l'île du trio trempé et épuisé. Andreï, épuisé, s'endort, tandis qu'Ivan écrit son journal.

10. Découverte de l'île (1:01:56 – 1:09:52)

« *Restez pas plantés, je vais vous montrer l'île.* » Privé de petit-déjeuner, Ivan refuse de suivre son père et Andreï, puis se ravise à contrecœur. Découverte, de l'autre côté de l'île, d'une sorte de phare branlant, que le père escalade, suivi par Andreï. Ivan les attend en bas, avant que n'éclate une pluie battante qui les fait rentrer au pas de course au bivouac. Après le repas, forcé de faire la vaisselle, Ivan jette à la mer le bol du père, puis lui explique que son bol a été emporté par une vague.

11. Coffret enfoui (1:09:52 – 1:13:53)

Le père part en forêt, et demande aux garçons de pêcher le déjeuner. Travelling avant sur le père, en train de creuser dans une maison en ruines. Dans la malle qu'il déterre, un coffre-fort rouillé, qu'il cache dans le bateau. Les deux enfants prennent le bateau pour aller pêcher. Le père donne sa montre à Andreï, et lui accorde une heure. « *Et restez à portée de vue !* »

12. 3h30 de retard (1:13:53 – 1:20:10)

Après une demi-heure de pêche, Andreï et Ivan, bredouilles, décident de partir explorer une épave de chalutier. Sur la grève, le père répare le moteur en les attendant. L'exploration du chalutier fait perdre aux enfants la notion du temps, d'autant qu'Ivan découvre « *un énorme poisson* » dans un trou d'eau. À la tombée du jour, ils rentrent tout fiers avec leur trophée mais le père, furieux de leur retard, frappe Andreï à plusieurs reprises et fait mine de le tuer avec une hache. Ivan saisit un couteau et le brandit vers le père, puis prend la fuite à travers bois, vers le phare désaffecté.

13. Tragique accident (1:20:10 – 1:27:32)

Le père part à la poursuite d'Ivan, qui monte sur le phare. Le père le poursuit, s'accroche à une planche pourrie qui cède. Plan sur le corps du père en contrebas que rejoint Andreï puis Ivan. Les deux enfants transportent péniblement le cadavre jusqu'au bateau avec un brancard de fortune, fait de branche de sapins. La nuit tombe. Les enfants épuisés s'effondrent sur la plage.

14. Le retour (1:27:32 – 1:38:33)

Au matin, Ivan reste en contemplation devant le cadavre du père, comme pour se prouver que l'histoire n'était pas qu'un mauvais rêve. Les enfants montent sur le bateau. Le moteur ayant cogné un fond de sable, ils terminent le voyage à la rame. Une fois leurs affaires débarquées et chargées dans la voiture, ils se retournent : la barque s'est détachée, et est en train de sombrer avec le cadavre à son bord. Dans la voiture, ils retrouvent la photo, la même que celle du grenier, mais le père a disparu : ne restent plus que la mère et ses deux fils. Andreï prend le volant, laissant la grève déserte.

15. Album photos (1:38:33 – fin)

Avant le générique de fin défilent des photos en noir et blanc : certaines sont celles du voyage (y figurent surtout Ivan et Andreï), figurant une sorte de *making of* du film qui souligne paradoxalement les moments de joie et d'excitation du voyage (assez peu montrés dans le film). Suivent des photos d'enfants plus jeunes, puis d'un bébé – Ivan ? Andreï ? – dans les bras de son père.

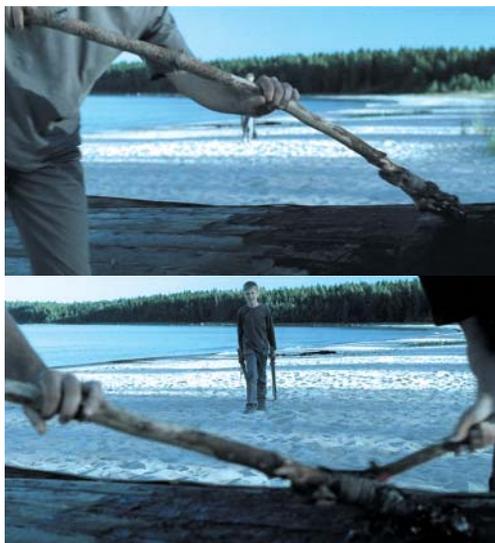
ANALYSE DU RÉCIT

ALLER, RETOUR

Le Retour suit l'odyssée de deux garçons de onze et quinze ans qui voient leur père, absent depuis dix ans, resurgir dans leur vie et les emmener avec lui dans un voyage qui s'achèvera sur une île déserte. La logique d'apprentissage, dans un premier temps, semble double : il est autant question d'appriivoiser la nature que ce père presque

tombé du ciel. Si le premier apprentissage suit un classique déroulement, le second reste quant à lui en panne : de jour en jour, les rapports ne s'améliorent guère entre père et fils ; de même, ils se transforment à peine. Des lignes qui s'ébauchent durant le premier repas (Andreï éperdu d'admiration et de soumission, Ivan déjà cantonné dans la révolte et la suspicion devant un père autoritaire et taiseux), aucune ne se déplacera. Bien au contraire : elles auront plutôt tendance à se figer.

Si les décors ne cessent de changer, les relations du trio semblent de bout en bout s'en tenir au schéma biblique et oedipien du bon / mauvais fils. Au temps linéaire et évolutif de la conquête de la nature (ou plutôt de la vie sauvage) s'oppose le temps circulaire de la relation à trois. Comme dans les grands récits bibliques, le temps s'écoule, étale, rythmé par les tâches quotidiennes (désembourber une voiture, calfater un bateau, ramer sous l'orage vers une île inconnue) jusqu'à ce que, le septième jour venu, la colère divine s'abatte sur un personnage. *Le Retour* ? Si le titre du film d'Andreï Zviaguintsev annonce le voyage, c'est en fait le surplage qui lui sert de moteur narratif.



Espace et temps abolis, le film fait de la reprise sa pierre angulaire. Vagues et vaguelettes, tout se cantonne de bout en bout au pur enregistrement de cette routine : bouderies et provocations d'Ivan, suivisme d'Andreï, brutalité du père. Ennuyeux ? Le tour de force du *Retour* est de jouer jusqu'à l'extrême la carte de cet ennui. D'opter, plutôt

que pour le glissement continu vers un épisode forcément tragique, pour une méthode plus douce, une dispersion de signes qui nimbent le film d'une kyrielle de devenir possibles, glissant peu à peu du plus clair au plus opaque. Ivan va-t-il finir par se laisser apprivoiser ? Andreï finira-t-il par se révolter contre le père ? Celui-ci se laissera-t-il adoucir par le désarroi de son cadet ?

Dispersions

Par leur raideur et leur répétition même, les plans semblent se charger d'une électricité statique. Un art minimaliste de la catastrophe s'y déploie, faisant vibrer chaque scène sous le poids d'une tension croissante : insupportable car inassignable. L'image errante d'un désastre final y circule sans que jamais le film ne rabatte réel sur

virtuel, mort physique sur meurtre symbolique.

Mais Andreï Zviaguintsev ne cesse de semer des indices pour les abandonner en plein champ. Ainsi de la crise de sanglots d'Ivan, intervenue en milieu de film : si elle peut *a priori* laisser espérer une quelconque amélioration des rapports avec son père – ou tout au moins une explication –, elle ne reste en fin de compte qu'une impasse. Sitôt arrivé sur

l'île, ce dernier s'enfonce dans son mutisme tandis que les enfants, plus ou moins livrés à eux-mêmes, s'initient aux joies de la vie sauvage. Seules les ellipses concernant la vie du père maintiennent un semblant de suspense dans une histoire par ailleurs assez étale (construction alternant jeux enfantins et tension des scènes à trois). Mais elles aussi se révéleront, *in fine*, autant de fausses pistes. On ne saura jamais ce que contenait le coffre-fort, ni ce que le père comptait en faire, pas plus que les raisons de son brusque retour parmi les siens.

Par ailleurs, le personnage du père obéit d'emblée à deux régimes de récit. D'une part c'est un homme bien réel, qui occupe littéralement le lit de leur mère. Mais il est aussi un inconnu, surgi de nulle part. Quelles preuves ont les enfants que cet homme est bien leur père ? Éventuellement son attitude caricaturalement patriarcale, mais surtout la parole de la mère, accueillant sur le perron ses deux fils, à bout de souffle après leur course-poursuite. Parole déplacée, inadéquate, substituant à la disparition une phrase aussi banale, aussi ancrée dans le quotidien que : « *Moins fort. Votre père dort* ». Pareille énormité est gobée sans réserve par Andreï. Seul le petit Ivan ne cessera, pareil à un détective, de la remettre en question. Si l'irruption de ce père presque littéralement tombé du ciel (la mère n'a-t-elle pas déclaré qu'il est pilote de ligne ?) se fait sous les auspices de la plus grande incertitude, celle-ci est encore accentuée par l'attitude des adultes – qui accueillent un événement aussi énorme avec les apparences du plus grand naturel. Ici encore, nul dévoilement ne viendra conclure le film, à l'image de l'engloutissement du père – et de son trésor – dans les eaux du lac : aussi opaque dans la mort que dans sa vie.



Objectif, subjectif

Chapitré comme un récit biblique, *Le Retour* se déroule sur une semaine, du dimanche, jour de l'arrivée impromptue du père, au dimanche suivant, jour de sa mort. En sept jours, les deux enfants auront vécu une tranche d'existence humaine. Du statut d'orphelins – voire de bâtards – à celui de fils – méritants ou indignes. Du monde de l'enfance (si cruel soit-il, voir la scène inaugurale du plongeur ou celle du règlement de comptes dans l'immeuble en friche) à celui de l'âge adulte. De la révolte et de l'insoumission à l'obéissance. D'une innocence relative à l'assassinat – fût-il involontaire – et à la tâche la plus cruelle qui soit : le rapatriement du corps du père, à travers l'île, la traversée cauchemardesque, puis son abandon aux eaux froides du lac.

Around du père

La mise en scène de ce dernier acte résume en quelques minutes le retournement final : la caméra reste postée dans les bois, cadrant de loin l'aîné au volant de la voiture. Ainsi, le volant, objet du pouvoir et à ce titre tenu tout au long du film par le père, est désormais entre les mains du fils aîné. Transmission de pouvoir ? Oui, mais tout aussi bien mise en acte d'une disparition, celle de ce père dont la présence n'a été depuis le début qu'une somme de paradoxes. Personnage on ne peut plus présent – il est rare qu'au cinéma, un protagoniste guide de façon si autoritaire le cours du récit, et soit à ce point, physiquement ou via la parole de ses fils, au coeur de chaque scène. Mais, tout aussi bien, totalement évanescents, au gré de ses apparitions-disparitions (ainsi, quand il surgit au détour d'une ruelle pour gifler l'aîné Andrei). Son traitement n'est pas sans rappeler celui de certains personnages de contes de fées : leur apparition infléchit le cours du récit, transformant radicalement les autres personnages. Mais au terme du parcours, ils disparaissent du cadre aussi brutalement qu'ils sont apparus : ce sont des adjuvants du récit, ou des catalyseurs.



Andrea Mantegna, *Le Christ mort*

E. W. Kemble, illustration de *Huckleberry Finn*

Ce mode d'apparition est souligné par le premier plan dans lequel le père apparaît (après l'annonce de la mère), endormi sur le lit, cadré comme ces gisants de Mantegna ou de Rembrandt : Christ à leur descente de croix ou cadavres sans qualités, offerts au dépeçage. Ici, la façon dont le corps du père s'offre au regard de ses fils, perdu dans un lourd sommeil, signale moins la faiblesse que son inverse : même endormi, à son point de vulnérabilité maximal, l'autorité qui se dégage de lui est suffisamment grande pour bouleverser la maisonnée. Plus tard, cette autorité se mettra en scène lors du repas familial, filmé comme une Cène :

la caméra cadrant le père de front, entouré de sa femme et de ses enfants, distribuant sans discussion possible le boire et le manger.

Comme dans nombre de contes initiatiques, le principal ressort de la mise en scène tient à un dispositif jouant de l'opposition entre l'opacité des adultes (celle du père, mais aussi, dans une moindre mesure, celle de la mère) confrontée à la transparence des enfants dont le(s) visage(s) laisse(nt) percer chaque émotion.

Ainsi des motifs du voyage. Quelles sont les intentions du père ? Emmener ses enfants en voyage pour les apprivoiser ? Les dompter ?

Pour asseoir son autorité lors d'un voyage en tête à tête où il pourra mater à sa guise les garçons arrachés à leur environnement naturel et à la présence rassurante et consolatrice de leur mère ? Ce sont encore d'autres hypothèses que laissent percer certaines scènes du film. Celle du port, où le père, après discussion avec un inconnu, repart un colis sur l'épaule. Celle du coffre-fort déterré sur l'île.

Apprentissage par l'erreur

Partout abondent les malentendus, car le danger est toujours là où on ne l'attend pas ; c'est le privilège des récits initiatiques : la connaissance ne peut s'y acquérir qu'au prix d'une longue série d'erreurs, dont le narrateur ne prendra



E. W. Kemble, illustration de *Huckleberry Finn* (New York, 1884).

connaissance que trop tard. Erreurs tragiques ou comiques, lorsque des événements anodins sont montés en épingle par l'imagination fertile des enfants. On n'en citera pour exemple que *Les Aventures d'Huckleberry Finn* de Mark Twain, où, au chapitre XXXV, Tom Sawyer explique à Huck et Jim l'art d'une évasion en bonne et due forme, prétexte à des pages d'une grande drôlerie.

Au contraire, des dangers réels sont sous-estimés, comme, exemplairement, dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* (1955) de Fritz Lang. De même dans *Le Retour*, le moment réellement crucial (celui où le père part déterrer un coffre-fort dans une maison en ruine) passe inaperçu des enfants, même du sceptique Ivan qui, à la question de son frère (en substance : « *Qu'y avait-il dans le trou ?* ») répond d'un enthousiaste : « *On s'en fout. De toutes façons, c'est plein de vers !* ».

Mais si *Le Retour* obéit à certaines règles du conte initiatique, il reste très éloigné des canons du genre précédemment cités (*Les Contrebandiers de Moonfleet* ou *Huckleberry Finn*), dont les petits héros guident le récit. Ici, Ivan et Andreï, « kidnappés » par leur père, n'ont qu'une faible marge de manœuvre. Sur la route ou sur l'île, les enfants restent sous le joug paternel, et toutes les tentatives de révolte d'Ivan restent vaines, se soldant soit par le (faux) abandon sous la pluie, au bord d'une route peu hospitalière, soit par le jet du bol du père à la mer – acte de rébellion minuscule qui prend par là même un relief déchirant.

Divergence des points de vue

S'il fallait rattacher *Le Retour* à un modèle de conte initiatique, ce serait plutôt à *Ce que savait Maisie* de Henry James, roman dont le titre lui-même ne contient ironiquement que la promesse de sa réfutation : Maisie est une enfant dont les parents se séparent dans le déchirement et qui l'utilisent pour régler leur conflit, dans un aveuglement qui n'a d'égal que leur narcissisme. Prise en étau entre ses deux parents, malgré ou à cause de sa recherche éperdue d'explications, Maisie ne cesse d'émettre des points de vue toujours faussés – et c'est de cette confrontation entre l'innocence de l'enfance et la duplicité du monde adulte que le récit trouve ses accents les plus poignants. Dans *Le Retour* aussi, le spectateur est continuellement ballotté entre le point de vue des enfants – qui cherchent sans

relâche des signes, demandent des preuves comme Ivan ou surinterprètent comme Andreï, mais dans tous les cas, se perdent dans une quête d'explications aiguës par le mutisme du père – et des plans objectifs qui, de la même réalité, proposent une tout autre lecture.

Ainsi, le voyage puis l'isolement sur l'île semble dans un premier temps faire partie du programme de dressage du père, avant que certains indices – échappant pour l'essentiel aux enfants – laissent entrevoir une tout autre réalité : celle d'un trafic dont on ne connaîtra ni la nature ni les bénéficiaires. On l'a dit, le film ne cesse de se distribuer entre ces deux scénarios : l'un réaliste, illustrant la cavale d'un petit malfrat possiblement poursuivi par ses pairs, et plus ou moins encombré par Ivan et Andreï. L'autre, fantastique, à l'aune du regard des enfants, pour qui il devient la plus saturnienne de toutes les figures de père.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Anti-héroïsme : le refus d'évoluer

Comment le cinéaste envisage-t-il ses deux personnages principaux ? Les deux enfants se démarquent des personnages types du conte initiatique par leur apparent statut d'otages, contraints de suivre un mouvement initié par l'adulte. C'est donc celui-ci qui prend en charge l'avancée du récit. Si l'on considère le père du point de vue d'Ivan, il apparaît comme l'opposant absolu, l'Autre à fuir ou à abattre. La narration devrait dans ce cas épouser le trajet d'une lutte des héros, inventant des ruses pour contrer l'ennemi. Or le moteur narratif est subordonné aux décisions du père. Andreï suit docilement, pendant qu'Ivan résiste, accroché à son unique but : le désir de pêcher. Le héros du film se refuse en fait à grandir, à intégrer les règles adultes. Le scénario additionne les situations où Ivan se dérobe devant l'étape initiatique : refus de plonger, d'apprécier l'alcool, de manger aux heures « normales », de se battre comme un homme, d'abandonner le loisir, de visiter l'île, d'apprendre à ramer par gros temps, de suivre le père à la découverte du monde : « *je veux rentrer à la maison* » gémit souvent l'enfant, en mal de protection maternelle infantilissante.



JEUX D'ENFANTS

Le Retour ne repose pas sur un acteur principal – encore moins sur la célébrité de celui-ci –, mais sur le jeu d'un trio et particulièrement des deux enfants, Ivan et Andreï. L'un est interprété par Ivan Dobronrarov, l'autre par Vladimir Garine. S'il s'agit d'un récit d'apprentissage, son tournant véritable advient dans la dernière partie. Le père est mort, et les enfants se retrouvent subitement seuls, livrés à eux-mêmes. C'est soudain toute la grammaire du film qui tourne à vide. Pourquoi ? Parce que tout y repose sur la confrontation entre le père et ses enfants. Celle-ci se décline sur deux modes : d'apparence facile avec le fils aîné, qui dévore son père des yeux – il s'est trouvé un nouveau modèle, plus torturée dans le cas du cadet Ivan qui, lui, joue à plein la carte de l'affrontement – un affrontement qui relève de l'ordre de la recherche (cet homme est-il mon père ?) autant que de la demande d'explications (pourquoi est-il revenu ?). Il est donc naturel que la figure de prédilection du film soit celle du champ contre-champ, autrement dit une figure de style mue par des logiques de rencontre (je te regarde/tu me regardes), de confrontation, voire d'attente muette, dans tous les cas quelque chose de l'articulation entre deux termes.

Provoquer la réaction

Dans *Le Retour*, pourtant, rien de tel n'advient : la rencontre est faussée dès le départ (le père dort dans le lit de la mère), il ne renvoie pas leur regard aux enfants, qui du coup, devront aller chercher dans le grenier la fameuse photo, conservée comme une relique. La première rencontre des regards abouche donc d'emblée deux univers, deux registres différents, accolant les enfants vivants au figé d'une photo qui de surcroît date d'une bonne dizaine d'années. Chacun, en fonction du caractère de son personnage, doit donc développer un jeu qui interroge et mette en cause l'adulte. A ce premier contrechamp « raté » succéderont toute une série de ratages de moindre importance, mais dont l'influence ne cessera d'infléchir le cours des événements : aux provocations du petit Ivan (ne dirait-on pas familièrement que le cadet ne cesse de « chercher » son père ?), celui-ci n'oppose que le silence et refuse à plusieurs reprises de le punir (exemplairement dans la scène finale – où Ivan s'accuse des trois heures trente de retard –



La Nuit du chasseur de Charles Laughton. Coll. Cahiers du cinéma

il faudra qu'Ivan saisisse un couteau pour que le père daigne seulement le regarder). À rebours, le comportement de l'aîné Andreï n'est pas plus comblé : sa demande d'amour et d'affection, dans sa servilité, elle-même ne reçoit de la part du père qu'indifférence. Avant l'accident, tout le jeu repose donc sur le regard des enfants, qui ne cessent de chercher celui d'un père qui ne leur donne rien en retour.

L'enfant-cinéma

Bons ou mauvais, les films mettant en scène de très jeunes acteurs ont souvent pour figure de prédilection le champ contrechamp adulte-enfant. Dans le pire des cas, il ne s'agit que de plaquer sur le corps enfantin une psychologie adulte qui le met à égalité avec son alter ego adulte (cf. les acteurs-enfants dont le cinéma hollywoodien des années 1940-1950 est si friand - innocence surjouée ou à rebours brillantes répliques de cabots surdoués). Dans les autres cas, qu'il s'agisse d'*Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1947), c'est-à-dire de l'enfance dans les ruines d'Edmund (Edmund Moeschke) ; de *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) ; des frères et sœurs traqués de *La Nuit du Chasseur* (Charles Laughton, 1955) ; ou encore, dans le champ documentaire, d'*Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002) ou de *Récréations* (Claire Simon, 1992), c'est sur un tout autre espace qu'ouvre le regard de l'enfant. Il s'agit, alors, plutôt que de mettre en images une mécanique bien réglée, de plonger au plus profond de l'univers enfantin, le plus souvent pour ouvrir sur un abîme de non compréhension. De même dans *Le Retour* : les repères intimes de l'enfant sont ici les seuls objets d'investigation. C'est à cela que le film d'Andreï Zviaguintsev doit sa principale réussite : un voyage mental dans les arcanes d'un univers peuplé d'obscur fantômes, dont les arcanes, d'un bout à l'autre, resteront mystérieuses. Les plus beaux films sur l'enfance procèdent toujours de là : le sentiment de la perte, une menace indéfinie conclue par une ouverture sur le vide, à la recherche de la trace de celui qui déjà s'est absenté loin du cadre et de l'image.



Les Contrebandiers de Moonfleet de Fritz Lang



Allemagne année zéro de Roberto Rossellini



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Expression corporelle

La puissance spécifique du cinéma, distinct en cela de l'art littéraire, tient entre autres au pouvoir évocateur du corps des acteurs, lorsque ceux-ci sont dirigés avec précision. Comment la mise en scène des corps, la sculpture des attitudes et des positions dans le cadre sont-elles porteuses de sens ? Rappelons aux élèves qu'en littérature, l'identité d'un personnage peut être dévoilée dans un temps soustrait à la narration (la description est alors une pause au sein de l'action) alors que le film est par essence descriptif dans le temps de l'action lui-même. Voyons comment est mise en scène l'apparition du père, quelle identité peut lui être immédiatement associée. La découverte du père est celle d'un corps endormi (chapitre 3) ; à 9mn47s, le plan sur le lit offre par un axe en très légère plongée, les pieds au premier plan, un « raccourci » saisissant. Ce plan-tableau est une reconstitution scrupuleuse du *Christ mort* de Mantegna. Ce père qui sera presque bourreau plus tard se présente en fait comme victime, ce qui rend son identité problématique.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

FILMER LA NATURE

Les partis pris de mise en scène adoptés par Andreï Zviaguintsev dans *Le Retour* s'expliquent par la double nature du scénario, à la fois récit initiatique sous forme de *road movie* et récit mythique. Le film est mis en scène selon un double système de champs contrechamps. Le premier articule le visage d'Ivan et Andreï à celui de leur père. Chacun choisira rapidement sa voie (révolte et remise en cause pour le premier, soumission pour le second), et le film suit apparemment les codes d'un *road movie* familial, où chacun cherche plus ou moins à délimiter – ou à défendre – son espace. Le second confronte quant à lui les enfants à une nature telle qu'ils ne l'ont probablement jamais vue (ou en tout cas pas dans de telles conditions). Alors que la première mise en scène suit les règles du dressage (par le père qui veut ainsi, à la dure, faire des « vrais mâles » de ses fils), la deuxième est celle d'une initiation. Le cadre somptueux y devient un réservoir d'histoires, un terrain de jeu où la vie devient subitement bien plus excitante qu'à la maison. Pour le père, c'est à l'inverse un espace à domestiquer.

Différentes natures

Le traitement de la nature dans le film – paysages traversés en voiture ou immensité du lac, beauté de la forêt de conifères à découvrir une fois arrivés sur l'île – obéit à un double impératif. Ainsi du lac : pour Andreï et surtout pour Ivan, et ce en dépit de leur appréhension, il apparaît, à l'instar de beaucoup de récits initiatiques mettant en scène des enfants, comme une réserve de merveilles, et surtout comme une occasion inespérée de s'adonner à la pêche, leur sport favori. De même, la forêt n'est qu'une source de jeux sans limites. Inutile dans ces conditions de s'étonner que la curiosité pour tant aiguë du petit Ivan s'éteigne devant le trou creusé par son père – lui n'y voit que les vers qui lui serviront à pêcher le petit-déjeuner.



Tout le film repose sur le contraste entre le regard du père et celui de ses fils. Pour les enfants, il est clair que celui-ci les emmène en promenade, et s'ils sont peu sensibles à la beauté des paysages traversés, ils découvrent avec ravissement lac et forêt (et, accessoirement, la petite ville traversée) comme autant de magnifique territoires à explorer dans leurs moindres recoins.

Cette opposition entre des enfants qui songent surtout à s'amuser et la nervosité du père est reconduite tout au long du film, jusqu'à l'explosion de violence finale. La temporalité obéit elle aussi à cette double logique : le père de toute évidence est traqué par le temps, et n'hésite pas

à arracher les enfants à leurs jeux (s'ensuit la bouderie d'Ivan dans la voiture). Sans que l'on puisse réellement connaître la nature de ses plans, son agitation et sa brutalité, ses changements d'avis (après la conversation dans la cabine téléphonique) signalent un homme pressé, sans doute poursuivi, et dont les minutes sont comptées pour rapatrier le coffre-fort, possible produit d'un casse. Aller sur l'île participe d'une tâche précise à accomplir en un minimum de temps, en surveillant aux jumelles de potentiels dangers. Inconscients de ce compte à rebours, les enfants se

livrent au pur présent de l'exploration. Écart qui déclenchera d'ailleurs l'explosion de violence finale : disproportion entre la colère du père et la fierté des enfants rapportant triomphalement leur trophée (le poisson « énorme »), incapables de comprendre les ultimes implications de leur retard – eux vivent à plein le présent du jeu.

Dans *Le Retour*, la nature est donc traitée sous un triple mode. Dans les scènes où Ivan et Andreï restent seuls, livrés à eux-mêmes, elle est un réservoir de jeux et de plaisirs, dans la plus pure tradition des récits initiatiques (à chercher du côté de *Huckleberry Finn* plutôt que de *L'Île au Trésor* de Stevenson). Mais si la





Georges Roux, illustration de *L'Île au trésor* (Londres, 1885)

forêt recèle un réel trésor, c'est bien pour le père et celui-ci reste de bout en bout très concret. Pour lui, le temps est minuté et les objets, réduits à leur utilité première. Le lac est une réserve de poissons, mais destinés aux repas (alors qu'Ivan, qui pêche pour le plaisir, n'hésite pas à relâcher à l'eau le produit de sa pêche). De même, les jumelles. Ivan s'en sert pour observer de loin – sans comprendre – son père en train de discuter sur un port de pêche avec des hommes inconnus, et Andreï s'en empare pour admirer la vue magnifique qui s'offre à lui du haut du vieux phare. L'observation du lointain devient ici prétexte à des émerveillements enfantins, alors que tout laisse à croire que les jumelles ont été apportées par le père pour pouvoir prévenir un potentiel danger (danger palpable pour le spectateur mais jamais révélé, contrairement à la première version du scénario). Il est significatif à cet égard qu'Andreï, si désireux de se rallier la faveur du père et de l'imiter (c'est-à-dire d'entrer dans le monde adulte) l'accompagne sans jamais rechigner et l'aide à accomplir les tâches les plus « viriles » (monter ou démonter le campement, préparer un feu de bois) alors qu'Ivan prend volontiers ses distances pour aller jouer de son côté. Le film souligne ce partage des fonctions à plusieurs reprises. Andreï apparaît de ce point de vue comme un personnage double : singeant l'adulte avec son père, suivant à la lettre ses conseils (cf. la scène où il apprend à payer l'addition) mais redevenant volontiers enfant avec Ivan (cf. la scène du chalutier).

La nature dépasse l'homme

La nature est représentée dans *Le Retour* sous un troisième mode, plus inquiétant, et qui entre en résonance directe avec le cinéma de Michelangelo Antonioni, l'un des maîtres revendiqués d'Andreï Zviaguintsev. Si elle est magnifiée (hautes forêts de conifères, eaux s'étendant à perte de vue, immensité des étendues traversées), c'est à plusieurs titres. Jeu des échelles, qui permet de représenter ces trois hommes minuscules dans un environnement qui les dépasse (et plutôt hostile, cf. les multiples scènes d'orage du film). Le film entre alors dans une autre dimension, loin de toute psychologie : celle d'un affrontement mythique dont la nature se fait le témoin silencieux. *Le Retour* abandonne ainsi régulièrement



la rhétorique de l'affrontement classique. Ainsi du moment où le petit Ivan refuse de suivre son père et Andreï qui entreprennent l'ascension du vieux phare. Toute la séquence, qui reconduit la première scène paradigmatique du plongeur, repose sur une série de champs contrechamps : échanges de regards entre les deux hommes au sommet du phare et le petit Ivan, en contrebas. Mais le plan par quoi la scène se conclut est tout autre : deux barreaux de l'échelle, ruissellants de pluie.

L'un des codes les plus classiques du western classique, le plan de la petite escouade de cowboys et / ou de la diligence, filmés depuis le haut d'une falaise, signale inmanquablement l'attaque imminente d'une bande d'Indiens. Dans *Le Retour*, l'adoption d'une autre perspective atypique, directement empruntée au film d'horreur, clôt la scène par une note sourdement inquiétante.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Picturalité métaphysique

De nombreux plans d'ensemble dévoilent un paysage grandiose, immensités de ciel, d'eau ou forêts, dont la contemplation est propice au frisson métaphysique. Métaphysique ? « Au-delà de la Nature, du monde physique », dit le dictionnaire. Dans le film, l'espérance en l'« Au-delà » serait-elle une échappée possible à la dure condition d'enfants sans père ? L'orphelin doit-il se raccrocher à la figure de Dieu le Père, consolateur universel ? La question se pose en ouverture : l'espace infini, vaste horizon marin et céleste, ne se déploie qu'à la toute fin de la séquence, au moment de l'extrême solitude, froid et peur de la mort. La beauté du paysage crépusculaire coïncide alors avec l'angoisse métaphysique. Le salut viendra de l'enveloppement maternel, mis en scène comme une Piéta. Dans le grenier, la photo du père jaillit d'une bible illustrée d'images classiques d'un Dieu à barbe blanche. Mais ensuite, le père réel sera distant, froid, comme les paysages ne seront que bleus, verts ou gris, couleurs froides réaffirmant toujours la solitude originelle.

SANS RETOUR

Première partie de la séquence 14 (01 :28 :14 – 01 :37 :54):

Le père est mort ; une planche pourrie, à laquelle il tentait de se raccrocher pendant son ascension du phare à la poursuite d'Ivan, a cédé. Le titre prend ici tout son sens. *Le retour* n'était donc pas seulement celui, impromptu, du père, revenu après dix ans d'absence parmi les siens, mais aussi le trajet lors duquel Ivan et Andreï devront ramener le cadavre paternel.

Première étape, les enfants ont péniblement ramené son corps du phare au campement. Épuisés de fatigue, ils se sont endormis. La scène commence le lendemain matin, par un carton. Samedi. Sept jours se sont écoulés depuis l'arrivée du père. La séquence comporte un enchaînement de ving-quatre plans ; nous en avons retenu dix pour notre analyse.

Transmission

1a. Plan rapproché sur Ivan et Andreï qui dorment encore ; Andreï, décoiffé, hagard, se réveille et se dirige comme un automate vers le bateau, vers le cadavre du père, comme pour vérifier que tout cela n'a pas été un cauchemar (**1b.**). Rejoint par son frère, il déclare qu'il est temps d'embarquer. C'est donc désormais à lui – qui a tant voulu être à la place du mâle dominant – de jouer le rôle du décideur. Mais ce qui devait pour lui être une consécration (cf. son excitation au moment de payer l'addition, au restaurant) n'a plus qu'un goût de cendre. Sa voix est sépulcrale, son visage couvert de boue, son ton, somnambulique. La transmission s'est faite, mais à quel prix ?

2. Plan du bateau, vue en plongée, avec les deux garçons et, en face, le père, dans l'exacte position dans laquelle ils l'ont vu pour la première fois, sept jours plus tôt. Le bateau, perdu dans le bas du cadre, semble minuscule au moment d'affronter une étendue d'eau que la perspective choisie rend immense, et un ciel non moins menaçant. Si, dans *Le Retour*, le drame psychologique côtoie souvent le mythe, l'allusion à la traversée du fleuve des morts s'impose ici d'évidence.

3. Série de champs contrechamps rapprochés opposant le visage du mort à celui des deux garçons. **4.** Plan large sur Andreï, debout sur le bateau, éloignant à la rame le bateau du rivage (là encore, claire allusion au fleuve des morts). **5a.** Andreï tire la barque vers le rivage et aide son frère à sortir de la barque (**5b.**) : « *On va porter les sacs jusqu'à la voiture.* » C'est lui désormais qui a le contrôle des opérations. Ivan (jadis toujours prêt à se chamailler avec son frère) suit ses ordres sans rechigner et l'aide à porter les sacs sur le rivage. **6a.** Arrivée à la

voiture. Plan rapproché sur le petit Ivan, qui s'effondre de fatigue, la tête contre la plaque d'immatriculation (**6b**). Hors champ, un cri d'Andreï le réveille : « *Papa, Papa !* ». **6c.** Léger panoramique vers la droite. Andreï se rue vers la plage en contrebas, Ivan à sa suite. **7.** Le bateau s'est désamarré et il est en train de couler à pic. Plan rapproché, en plongée, sur le corps du père (**8b.**), avalé par les eaux noires du lac. **8a.** Andreï reste sur le rivage, tétanisé, tandis qu'Ivan se jette à l'eau, en vain : la barque a déjà coulé. Cette scène est un rappel évident de la dispute du restaurant, où Ivan se livrait à un bras de fer avec son père. Ivan : « *Merci.* » Le père : « *Merci Papa.* » Ivan (visage fermé) : « *Merci.* » C'est l'ironie ultime du film : le père aura finalement réussi dans sa mort ce qu'il avait échoué à obtenir de son vivant, malgré coups et intimidation.

Plus généralement, tout au long du film, Ivan reste le seul des deux fils qui doute de la vraie paternité de l'homme sans nom. Le premier à se précipiter vers le grenier où il a enfoui une photo de famille dans un vieil album d'enluminures. Le seul qui refuse de l'appeler papa (alors que l'aîné ne cesse de le faire). Le seul à lui demander des comptes, après la mise en scène de l'abandon (« *Pourquoi tu nous as emmenés ?* »). **9.** Plan sous-marin du bateau en train de couler, rappel de la scène inaugurale du plongeur et de la vue sous marine des gamins sous l'eau – plan un peu cosmétique (la mise en scène du *Retour* peut exaspérer par ses afféteries). **10.** Les deux enfants, sur la plage, regardent la mer, étale. Du bateau qui a coulé, du père (et de son trésor), il ne reste rien.

Le film se termine comme un mauvais rêve : le plan qui suit est celui des deux garçons dans la voiture, contemplant la fameuse photo de famille où figurait le visage du père. Mais celui-ci a disparu, seule touche ouvertement fantastique d'un film qui s'inscrit tout du long sur un terrain réaliste (y compris dans ses scènes d'ambition ouvertement mythique).

Virtuosité et écrasement

La mise en scène joue tantôt de l'horizontalité (le bateau filmé au ras de l'eau, telle une coque de noix minuscule), tantôt de la verticalité (avec des plans directement inspirés de la publicité, telle cette plongée sur le cadavre du père, en proue du bateau, ses deux fils en contemplation devant lui). Mais qu'il écrase les personnages au fond d'un bateau ou en bas d'un phare, ou qu'il les détache du paysage à contre-jour, comme autant d'ombres chinoises (exemplairement, celle d'Andreï sur la

barque), le film ne cesse de jouer du contraste entre la petitesse des silhouettes humaines et l'immensité d'une nature indifférente.

D'autre part, ce retour filmé du point de vue des enfants, prend la forme d'une véritable odyssée. De même que le film est chapitré en sept jours, ce dernier samedi sera une suite d'épreuves autant mentales que physiques. La veille, il y avait déjà eu la difficile traversée de l'île, pour rapatrier le corps du phare vers le bateau. Traversée de la forêt, dont les arbres et les buissons n'illustrent plus la promesse d'un quelconque jeu, mais fournissent aux garçons le matériau d'un brancard de fortune, fait de branches de sapin. Après une courte nuit, le samedi est l'occasion de nouvelles épreuves : le moteur rend l'âme sur un banc de sable, et c'est Andreï qui devra ramer jusqu'à la côte, porter les lourds équipements jusqu'à la voiture avec son frère et, une fois constatée la disparition du cadavre dans le lac, prendre le volant jusqu'à la ville.

C'est l'un des tournants du film. Désormais, Ivan et Andreï ne sont plus des enfants – l'un pestant contre le père ou boudant dans son coin, l'autre suivant à la lettre ses instructions – mais des adultes, ayant accompli la plus lourde tâche qui soit : escorter leur père vers le royaume des morts.



1a



1b



2



3



4



5



5a



5b



6a



6b



6c



7



8a



8b



9



10

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Mythologie du Père

On pourra demander aux élèves de dresser la liste des Pères célèbres de la littérature et du cinéma, ancrés dans l'inconscient collectif, dont le père mystérieux du *Retour* pourrait constituer un écho. De même que les deux fils cherchent à apprendre qui est ce père « tombé du ciel », le spectateur pourra projeter sur ce personnage « blanc » (comme l'est une page vierge de texte) ses référents ou souvenirs culturels. Christique lors de son apparition (sommeil-déposition de croix, puis Repas-Cène), le père déchoit de sa grandeur sacrée et devient trivial lors de l'entrée en ville (corrompu par la société des hommes ?). Il revêt alors le costume caricatural du mâle, voyou des films de gangster, amateur de femmes et de loi du Talion. Sur l'île, hache menaçante à la main, il peut évoquer le Jack de *Shining*. Enfin, cadavre dans la barque, il devient l'Ulysse d'un mythe postérieur à l'Odyssée, tué par son second fils Télégone qui ignorait sa véritable identité et fut contraint de ramener en barque le corps sur l'île d'Ithaque. Comme il était apparu, il disparaît donc enveloppé de l'aura des figures mythiques.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Un corps baigné de larmes

Voyons en quoi la pluie, élément dominant de la scène, peut constituer la métaphore d'une révolte désespérée. Un drame a eu lieu, le fils a subi le supplice de l'abandon et de la souffrance physique (le froid dans la tempête). Le plan où la voiture réapparaît, refuge possible, contredit l'hypothèse d'un sauvetage réconfortant : la voiture est coincée au bord du cadre, en haut, la moitié de l'écran envahie par la route inondée. La caméra, placée au ras du sol, fait crépiter les gouttes dans les flaques au premier plan alors que la porte s'ouvre en arrière plan, comme si la souffrance ne devait jamais finir. Plan suivant, Ivan rentre dans la voiture, le visage trempé. Nous sommes à l'intérieur, avec lui protégé, mais la pluie continue d'envahir le champ : derrière lui la vitre ruisselle, et son visage en gros plan continue de « faire pleuvoir » dans l'habitacle. L'écran semble traversé par d'étranges stries argentées, les gouttes qui tombent de ses mèches encore gorgées d'eau. La colère qui éclate pendant le discours d'Ivan se teinte alors d'une nuance tragique dont la pluie surnaturelle est l'image insistante.



1



2



3

CHAMP VERSUS CHAMP

Le Retour repose sur deux logiques de montage, qui appartiennent elles-mêmes à deux registres de récit. Aux scènes documentant les tribulations du trio sur l'île ou sur la route succèdent volontiers des plans de nature, magnifiant la beauté des paysages traversés. Mais l'essentiel du découpage s'en tient aux acteurs, souvent cadrés de près, comme pour scruter de la façon la plus clinique possible leurs affects et émotions. À ce titre, l'affrontement – avec sa traduction cinématographique, le champ contrechamp – reste la figure privilégiée du film.

L'enchaînement des trois plans suivants survient après de nombreux rapports de force (scène du repas en famille, du restaurant, du vol du portefeuille). Ici, Ivan, a été abandonné au bord de la route par son père. Après avoir attendu sur le bas côté de la route, sous une pluie battante, il laisse éclater sa rage lorsque celui-ci rebrousse chemin. C'est le seul moment du film, avec la scène finale du couteau, où le cadet affronte son père et remet en question son autorité.

1. Dans la voiture, frigorifié et ruisselant de pluie, il abandonne son attitude habituelle (bouche pincée, joues gonflées de l'enfant boudeur) pour poser directement la question qui le taraude depuis le début à son père : « *Pourquoi tu nous a pris avec toi... Mais réponds !* »

2. C'est aussi la première fois que sur le visage du père, d'ordinaire impassible, flotte une incertitude quant au bien fondé de son initiative. « *Maman m'a dit de passer du temps avec vous.* »

3. Contrechamp sur Ivan, redoublant d'invectives (« *Maman, hein, mais toi, toi ?* »), puis éclatant en sanglots.

Dans *Le Retour*, les rapports de force se déroulent selon un schéma éprouvé. Le père y passe toujours par la médiation de l'aîné (c'est à lui qu'est dévolu le rôle de copilote, c'est lui qui doit chercher le restaurant, payer l'addition). Mais tout aussi bien, lorsque les enfants commettent une « bêtise », c'est l'aîné seul qui en est tenu pour responsable (il est giflé à plusieurs reprises), jusqu'à la scène finale (celle de la hache et du couteau), où c'est précisément par son acharnement sur Andreï – qu'il frappe à plusieurs reprises – et son refus de prendre en

compte les exhortations d'Ivan – le vrai responsable du retard – qu'il précipite le film vers son acmé. Cette scène est donc l'un des rares moments du film où un rapport direct s'établit entre le père et son cadet, et surtout le seul où le père tente de répondre, maladroitement, à ses questions.

Tout le suspense du film se cale entre présent et passé : un père qui n'explique rien et ne livre sur son histoire que des explications fragmentaires, un homme entièrement dévolu au présent de sa double mission (s'occuper des enfants, récupérer le coffre-fort enterré sur l'île déserte), et des enfants qui ne cessent de lui fantasmer une ligne de vie et de conduite : sa carrure (« *Je suis sûr qu'il fait de la muscu !* »), son métier (« *S'il est pilote de ligne, pourquoi n'a-t-il pas d'uniforme ?* »), son passé (pourquoi ne veut-il pas manger de poisson ?). Mais l'attitude de l'homme ne laisse guère de place aux questions, et c'est donc entre eux que les deux garçons formulent leurs hypothèses, n'ayant pour tout support de vérification qu'une photo jaunie. Cette scène est donc aussi la seule qui laisse entrevoir autre chose que du pur présent dans la relation entre les enfants et leur père, la seule où le père s'humanise en laissant apparaître sur son visage un regret, une incertitude quant au bien fondé de son initiative, voire peut-être une ombre de remords.

DANS LA VILLE FANTÔME

Le Retour est, si l'on peut dire, un film de chambre. Non par sa topologie, puisqu'il n'y est question que de départs successifs, départs que seul le père commande et dont lui seul connaît la destination (une nature de plus en plus sauvage), ce qui contribue grandement à l'inquiétude des enfants (cf. la scène, au bord de l'eau, où le cadet, de nuit, sous la tente, se figure soudain que leur père va les égorger). Mais parce que l'essentiel du film se centre sur le trio : peu de personnages extérieurs, même celui de la mère, sur laquelle de nombreux plans s'arrêtent dans le premier quart du film, reste largement en retrait.

L'une des rares scènes où le père et ses enfants se trouvent confrontés au monde se situe juste après le départ, dans une ville de province (presque entièrement vidée de ses habitants) où le trio s'arrête pour déjeuner. À un plan fixe cadrant la route vide, après le passage de la voiture, succède un autre plan vide, celui d'une sorte de cour d'usine où le père vient se garer.

Le Retour relève d'une rhétorique classique jouant de l'opposition entre grandeur et beauté des paysages traversés et petit théâtre des émotions familiales. Ici aussi, quoique dans un cadre urbain, Andreï Zviaguintsev joue du contraste entre les immenses architectures soviétiques et la petitesse de la silhouette d'Andreï, qui cherche désespérément un restaurant ouvert et demande son chemin à une passante aussi microscopique que lui.

Ce choix de mise en scène (capturer des espaces immenses, que la courte focale rend encore plus impressionnants) évoque inmanquablement le cinéma d'Antonioni, que Zviaguintsev ne cesse de revendiquer comme sa source majeure d'inspiration. Ici, comme dans *Le Désert rouge* (1964), la ville n'apparaît plus comme une architecture vivante, un organisme dont on peut percevoir la logique. Couturée, défigurée, elle n'est plus qu'un agrégat de lieux informes, sans âme, sans aucun point de repère pour le spectateur, et dans lesquels les personnages eux-mêmes peinent à se rencontrer.

Seul le père semble s'y trouver dans son élément naturel : une jolie fille, réduite à la dimension d'une paire de fesses moulées dans une minijupe, observée sans discrétion dans le rétroviseur semble contenir la formule du film : un père vaquant à ses occupations (de ce point de vue, la drague ne diffère guère de la négociation



Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni. Ph : Françoriz-Film/Coll. Cahiers du cinéma

avec une bande de mafieux), comme indifférent au regard de ses fils. Plus tard, c'est d'ailleurs comme par magie qu'il retrouvera Andreï, parti depuis plusieurs heures à la recherche d'un hypothétique restaurant. Ici, le départ du fils aîné et sa disparition, comme englouti entre deux immeubles monumentaux, puis sa réapparition dans ce qui semble une arrière-cour déserte, n'a d'égal, en force de surprise, que le surgissement, à la faveur d'un bref travelling gauche, du père : engueulade, gifle, puis départ *manu militari* vers un restaurant proche. Chez Antonioni, les plans d'immeubles, de chantiers, d'avenues désertes, semblent un écho à la déshérence des personnages. Si, dans *Le Retour*, la ville est aussi propice à la disparition qu'à la découverte, in fine, le message est clair : où que vous alliez, je vous retrouverai.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Rencontre impossible

Lieu de cohabitations, la ville s'oppose à priori aux traversées solitaires des étendues désertiques (champs, forêts, lac, île...), en ce qu'elle ouvre le cercle familial à l'aléatoire des relations sociales, permettant au personnage de créer de nouveaux liens. On pourra voir comment Zviaguintsev joue avec ce topos. L'arrivée dans la ville donne le ton : la tôle et les grillages envahissent le cadre. « Le café est fermé », il faut « trouver des gens » : le lieu n'est pas accueillant. Au plan 5 (22'21'') une rencontre a lieu mais elle dit le contraire, l'image ne parle que de solitude : plan d'ensemble fixe, lignes géométriques, couleurs uniformes tristes (gris dominant) espace désert, bande sonore quasi vierge (un léger souffle, une légère plainte musicale, pas de bruits de voitures nets, court dialogue inaudible.) La suite confirme : la jolie femme aperçue est morcellée, reflet dans des rétroviseurs, au sourire final sans doute fantasmé ; le groupe des gens assis, « regardé » par Andreï, est à peine perceptible, au fond d'une impasse sombre, en arrière plan. La ville était vide.

LES CARTONS

Les cartons, ou intertitres, sont des plans ne comportant que du texte, généralement en blanc sur fond noir, intercalés à des fins explicatives entre deux scènes : ils étaient très courants dans le cinéma muet, où ils permettaient entre autres de cadrer l'action (notamment de la préciser ou de la localiser) ou de livrer les dialogues – ou une continuité dialoguée.

À l'exception de quelques films muets contemporains (tels l'installation *Brand upon the Brain !*, film en noir et blanc où le Canadien Guy Maddin invente un dispositif inédit, alternant bruitage en direct, narration live par Isabella Rossellini et cartons classiques), les cartons sont rarement employés dans le cinéma dit « parlant ». Et s'il arrive que certains films se les réapproprient, c'est toujours pour en faire un usage singulier (exemplairement, chez Jacques Rivette, notamment dans *Ne touchez pas la hache*, 2007, où en marquant le passage des jours, ils soulignent la terrible mécanique dans laquelle la duchesse et le général se sont engagés).

C'est à de toutes autres fins qu'Andrei Zviaguintsev les emploie dans *Le Retour*. Le film est scindé en sept chapitres, illustrant chacun un jour de la semaine : du samedi, jour de l'arrivée du père au samedi suivant, jour de son engloutissement dans les eaux du lac. Par son rythme et sa linéarité narrative, le film n'aurait pas besoin de ces précisions : le jour et la nuit y sont clairement signalés, et le spectateur, même sans indication aucune, peut parfaitement comprendre que les événements qui lui sont relatés se déroulent sur un laps de temps très limité. Pourquoi, dans ce cas, insérer des cartons ? La volonté du réalisateur de donner à son œuvre un souffle mythique en signalant chaque étape de son récit comme autant de chapitres bibliques (*La Genèse* est une référence explicite du film) est une première explication. Surtout, les cartons permettent d'installer le film dans une double temporalité. Car si les lieux traversés par le trio de même que les « activités » proposées aux enfants (trouver un restaurant dans une ville déserte, désembourber une voiture, calfater un bateau, etc.) ne cessent de changer, les relations évoluent peu. Ces cartons qui enserrant chaque scène, évoquant la possibilité d'une évolution, servent donc à rebours, à souligner le statisme du film.

SATURDAY



Shining de Stanley Kubrick

Que la fin répète le début souligne que la métamorphose était programmée, présente en puissance dès l'ouverture. Mais la disparition du corps du père vient teinter ceci d'une note d'irréalité, augmentée par le curieux effacement de sa figure sur la photo de famille. Irréalité à laquelle contribuent les cartons : on ne peut s'empêcher de les relier au vieux recueil d'enluminures couvert de poussière qu'Ivan s'empresse d'aller exhumer d'un coffre, dans le grenier, dès l'arrivée du père. Le recueil recèle, entre ses pages jaunies, l'unique photographie que les enfants possèdent de leur géniteur. Que cette scène soit introduite par un carton (« Samedi ») identique à celui du « retour » – la traversée du lac, puis le naufrage de la barque, qui scelle la disparition du cadavre – ajoute encore au fantastique du récit. Ainsi, tout cela n'aurait-il été qu'un rêve, un mauvais songe ? Peut-être, mais si c'est le cas, de ceux qui marquent à vie.

LES PÈRES, PETITS ET GRANDS CHASSEURS

On dit volontiers que le cinéma, c'est l'enfance. Mais aussi que la fiction, c'est la filiation. Parmi tous les pères aspirants du cinéma, celui de *Retour* entretient de troublantes affinités – à commencer par l'inquiétude qu'il inspire – avec le beau-père de *La Nuit du chasseur*, chef d'œuvre, désastre commercial et unique film tourné par l'acteur Charles Laughton, en 1955. Dans un cas comme dans l'autre, un soupçon d'illégitimité plane sur la présence paternelle : dans *La Nuit du chasseur*, le pasteur Harry Powell, magnifiquement interprété par Robert Mitchum, n'est après tout que celui qui vole la place du vrai père (dont il était le compagnon de cellule), et, après avoir assassiné la mère, part à la poursuite des enfants, porteurs sans le savoir du magot. Si les objectifs du père de *Retour* sont sans doute moins criminels (en tout cas envers les enfants), grande est néanmoins la peur qu'il inspire. En témoigne la scène nocturne dans laquelle Ivan et Andreï, seuls sous la tente, paniquent un peu : elle finira elle-même en simulacre de crime, simulacre au terme duquel l'aîné fera mine de tuer le plus jeune, comme pour conjurer par le jeu et le rire la peur que leur inspire l'inconnu qui les a amenés ici en « voyage ».

Dans les deux cas, c'est de l'intrusion d'un corps étranger dans un paisible trio (les deux enfants et la mère) qu'il est question. Dans les deux cas, les mots rassurants de cette dernière ne suffisent pas : dans *La Nuit du chasseur*, parce qu'il ne sera que trop vite clair que leur nouveau « père » n'est qu'un escroc attiré par l'appât du gain ; dans *Le Retour*, le fils cadet, Ivan, ne cesse de remettre en question l'identité de l'homme dont la mère lui a pourtant assuré qu'il était son géniteur. Entraîné sur des territoires inconnus, le film devient alors l'objet d'un partage territorial. Chez Laughton, parce que, pour échapper au prédicateur fou, les enfants devront quitter leur maison pour l'inconnu, des terres qu'ils ne connaissent pas, à la différence du chasseur. À ceci tient la dimension surnaturelle du film, dès lors qu'il adopte la perspective des enfants ; ainsi du plan célèbre du petit garçon et de



La Nuit du chasseur de Charles Laughton. Ph : Paul Gregory/Coll. Cahiers du cinéma

sa soeur, de nuit, cachés dans une grange, voyant au loin la silhouette montée à cheval du pasteur. La petitesse de la taille de l'homme dont la nuit sculpte la silhouette ; loin de le rendre inoffensif, cet effet le transforme bien plutôt en prédateur, une figure d'autant plus inquiétante que l'éloignement masque ses traits.

Dans le film de Zviagintsev, le père est pareillement celui qui a la maîtrise des lieux ; cette maîtrise topographique (de la route, puis de l'île) touche aussi aux éléments nécessaires à la survie en pleine nature : calfater un bateau, monter une tente, et pourquoi pas sculpter dans le bois d'un bouleau un bol flambant neuf ? Mais la crainte qu'il inspire se teinte d'une dimension très réaliste : c'est lui qui a emmené ses fils sur cette île dépourvue de toute trace humaine. Il a le trésor pour les enfants, mais aussi île-prison, où sa brutalité prend une tournure d'autant plus inquiétante qu'aucune échappatoire n'est possible.



Si les deux films plongent au plus profond du fantastique quotidien, *La Nuit du chasseur* préserve de bout en bout une texture et une aura de cauchemar. À l'inverse, *Le Retour* garde la trace de son scénario original (cf chapitre Genèse) et se permet à intervalles réguliers de brèves incursions dans le film noir. La perspective des enfants y est souvent contrebalancée de points de vue objectifs (le père négociant dans le petit port de pêche avec des inconnus, le père déterrante le coffre) qui, sans pour autant édulcorer le film, rendent son personnage principal infiniment plus humain que celui du pasteur Powell.

ENTRE CONTE NOIR ET COMPLAINTÉ EXISTENTIELLE

À quel genre cinématographique rattacher *Le Retour* ? Demandons aux élèves d'y réfléchir, et de proposer une détermination générique pertinente, malgré la relative étrangeté de l'œuvre. Nous avons vu que le film empruntait à la fois à l'univers du conte classique pour enfant, au *road-movie*, aux films sur l'enfance douloureuse (comme le petit Doineau des *Quatre cents coups*, Ivan souffre et se révolte, entraînant le spectateur à adopter son point de vue), qu'il évoquait aussi l'atmosphère flottante des errances chères à Michelangelo Antonioni ou au Wim Wenders des débuts. Enfin, quelques trouées fantastiques dans un récit globalement réaliste viennent encore troubler cette identité déjà problématique.

Un critique de *Positif* propose l'appellation « conte noir ». Voyons en quoi elle est intéressante. Dans le conte classique, le jeune héros traverse des épreuves terribles, apprend que le monde est dangereux, surmonte les obstacles et en ressort grandi. Ici, Ivan est un potentiel héros : il est le plus petit, fragile au départ, abandonné séquence 1 à sa solitude de « trouillard », pourtant il est celui qui va lutter malgré sa peur, quand l'aîné, lui, se soumet. Mais Ivan ne triomphe finalement pas : le père meurt accidentellement, et emporte avec lui le secret de son identité. Ivan subit en dernière instance l'ironie tragique du destin, qui fait disparaître le corps de son père sous les flots au moment même où il parvient enfin à prononcer « Papa ! ». Comme dans le film noir classique, le tragique est la tonalité dominante, chaque scène porte le sceau d'un pessimisme profond : le visage d'Ivan est toujours sombre, la nature toujours vaste et inquiétante, les silences toujours pesants. La musique, d'une tristesse lancinante d'un bout à l'autre du récit, ne variera pas non plus, signalant sans relâche toute absence d'espoir possible. L'esthétique du film noir se caractérise par un travail du clair-obscur qui intensifie les ombres et les parcelles de lumière, durcit le réel par des contrastes noir/blanc. On retrouve cette stylisation de la lumière dans *Le Retour*. Dans la barque

fantomatique, ou sur la plage au réveil après l'accident, les silhouettes sont presque opaques sur un fond gris plus clair. Mais dès les premières séquences les corps sont déjà nimbés d'obscurité sur fond plus lumineux : au sommet du plongeoir, la nuit venant, puis dans le grenier ou dans les chambres à coucher. La lumière vient du dehors ou du lointain, les êtres en sont comme exclus, dès l'origine.

De plus, contrairement au conte classique, la mort du « méchant » n'est pas libératrice, sa disparition n'est pas victoire de l'enfant rusé sur le dangereux ogre, mais tragédie simplement humaine. La hache et le couteau, accessoires des films d'horreur, étaient inutiles ici, une planche pourrie se brisant accidentellement suffit dans la vraie vie pour causer la mort, tout bêtement. Pas de « psychanalyse de conte de fée » possible, le film ne dit pas qu'il faut « tuer le père » pour exister enfin, à la place du patriarche destitué. Il se place sur un autre terrain, plus « conceptuel », selon les mots du cinéaste. Nous pourrions dire aussi sur un terrain philosophique « existentiel », voire métaphysique, c'est-à-dire relatif aux questions sur le sens de l'existence de l'Homme sur terre, monde physique dont on ne sait pas s'il a un « au-delà » salvateur (« méta », en grec.). Jean-Paul Sartre disait de la liberté qu'elle était un « fardeau », le film l'illustre en son dénouement : le cadavre du père est un poids difficile à porter, métaphore d'une responsabilité d'enfants projetés dans l'âge adulte lourde à assumer.



Les 400 coups de François Truffaut



DANS LA FORÊT RUSSE, UN OGRE ET DEUX PETITS GARÇONS

En moins d'une semaine (comme *La Genèse*, le récit est découpé en journées), le père impose à ses fils des épreuves de plus en plus difficiles. Lorsqu'il leur faut traverser un lac soulevé par la tempête à la rame, *Le Retour* glisse alors vers les grands récits d'aventures enfantines, *Huckleberry Finn* de Mark Twain ou *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang. La terreur et l'émerveillement se mêlent ici jusqu'à ce qu'on ne puisse les distinguer l'un l'autre. Plus le projet du père se fait obscur aux yeux des enfants – le scénario de Vladimir Moïssenko et Alexandre Novototski pratique la dissimulation avec une habileté confondante –, plus les yeux des enfants s'ouvrent grand sur le monde. (...)

Face à cette énigme, les enfants se dessinent aussi nettement que Caïn et Abel, Jacob et Esaü : Andreï se précipite dans la soumission comme s'il l'avait attendue toute sa vie, pendant qu'Ivan, le trouillard, que sa maman vient chercher au sommet des plongeurs, choisit la voie de la révolte et du soupçon. C'est dans cette violence biblique que se trouve la vraie raison d'être de *Le Retour*. Avec une grande sûreté dans la conduite de son récit et dans la direction de ses acteurs, Andreï Zviaguintsev met en évidence les lignes de force de cet affrontement jusqu'à le rendre immédiatement perceptible.

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 26 novembre 2003



Les Contrebandiers de Moonfleet de Fritz Lang



Thomas Sotinel met l'accent sur la violence de *Le Retour*. Violence dont la dimension relève de deux sources très différentes. D'une part, une violence subjective, celle du monde et des adultes tels que peuvent les découvrir deux enfants. Celle-ci est celle des grands récits d'apprentissages, corpus parmi lequel Sotinel distingue *Les Aventures d'Huckleberry Finn* et *Les Contrebandiers de Moonfleet*. Dans les deux cas, deux âmes sinon innocentes, du moins vierges, découvrent le monde avec un mélange d'enchantement et de terreur. L'autre source de la violence du film relève de la personnalité du père : de sa brutalité, mais surtout de son mutisme, qui incite les enfants à échafauder des scénarios plus rocambolesques les uns que les autres (cf. la crise de terreur du petit Ivan, la première nuit : « Il nous a emmenés ici pour nous égorger ! »).

Peu à peu, les rôles se dessinent : tandis que, comme le souligne Sotinel, Andreï « se précipite dans la soumission », se révélant ainsi le plus naïf des deux, celui qui accepte non seulement l'autorité, mais aussi la présence du père comme une évidence. C'est lui qui, giflé par son père devant le restaurant, le suivra pourtant docilement tandis que le petit Ivan, révolté, entame une – temporaire – grève de la faim.



Andreï se comporte comme si « toute sa vie » il avait attendu qu'un adulte lui dicte la conduite à tenir. Peu important alors coups et engueulades. C'est de séduire le père qu'il s'agit : d'accepter tous ses ordres sans les discuter, dans une admiration de principe devant la mâle assurance – rôle que lui-même semble jouer à l'intérieur du groupe de garçons que montrent les deux premières scènes. Au plongeur, il brave sa peur pour plonger et raille sa « poule mouillée » de frère, dans une totale soumission au *pecking order* – suivre et imiter les plus forts, se retourner le cas échéant contre les faibles. Alors qu'Andreï trouve visiblement son compte dans l'apparition de ce père (modèle et objet de soumission), c'est le cadet Ivan qui, face au patriarche, va jouer la révolte chère à Sigmund Freud (*Totem et Tabou*), mettre en question la présence de cet inconnu et son autorité. Déchaînant, comme dans les récits bibliques, l'ire du père, et l'expression d'une violence que seule la mort – bien qu'elle soit ici involontaire – pourra stopper.

FRÈRES DE DOSTOÏEVSKI

L'influence de Michelangelo Antonioni se fait sentir à plusieurs reprises dans *Le Retour* : goût pour les longues plages non dialoguées, pour les décors immenses où se perdent des personnages minuscules, perspectives inattendues et inquiétantes. Si la référence à Antonioni est on ne peut plus explicite (au point de paraître parfois artificielle, voire gênante), il est une autre référence plus souterraine du film, celle des Frères Karamazov, de Dostoïevski.

Ce livre, considéré comme l'un des trois plus grands drames de l'histoire par Sigmund Freud, raconte l'histoire des trois (voire quatre) fils de Fiodor Karamazov.

Dans le livre, Fiodor Karamazov, homme emporté, violent et débauché, ne s'est jamais occupé de ses fils, élevés chacun de son côté, et sans contact réel avec leur père : Aleïxei (ou Aliocha) est un homme de foi ; Ivan est un intellectuel athée ;

et Dmitri, leur demi-frère aîné, est un homme de vice et de passion. Lorsque Fiodor est assassiné, c'est Dmitri, toujours à cours d'argent et épris de la même femme que son père, qui sera accusé, mais chacun des frères a joué un rôle dans le crime : si Dmitri avait le mobile, Ivan l'athée pouvait justifier cette mort par ses théories sur le libre arbitre ; Aliocha, quant à lui, n'a pas tenté de prévenir les actions de ses frères.

Si l'un des thèmes majeurs du roman reste celui du Mal et de la responsabilité individuelle, il touche aussi, profondément, à la question de la paternité, comme l'illustre la longue tirade du défenseur de Dmitri, accusé de parricide. « *La vue d'un père indigne, surtout comparé à ceux des autres enfants, inspire malgré lui à un jeune homme des questions douloureuses. On lui répond banalement : « C'est lui qui t'a*



engendré, tu es son sang, tu dois donc l'aimer. » *De plus en plus surpris, le jeune homme se demande malgré lui : « Est-ce qu'il m'aimait, lorsqu'il m'a engendré ? Il ne me connaissait pas, il ignorait même mon sexe, à cette minute de passion où il était, peut-être échauffé par le vin. » (...)* [Cette question], comment la résoudre ? Eh bien, que le fils vienne demander sérieusement à son père : « Père, dis moi pourquoi je dois t'aimer, prouve moi que c'est un devoir. » ; si ce père est capable de lui répondre et de le lui prouver, voilà une véritable famille, normale, qui ne repose pas uniquement sur un préjugé mystique, mais sur des bases rationnelles, rigoureusement humaines. Au contraire, si le père n'apporte aucune preuve, c'en est fait pour cette famille ; le père n'en est plus un pour le fils, celui-ci reçoit la liberté de le considérer comme un étranger et même un ennemi. »

Le Retour reprend cette interrogation, sur un mode mineur. À l'instar des trois frères Karamazov, Andreï et Ivan ont, chacun à sa manière, trouvé un moyen de pallier l'absence du père. Lorsque celui-ci revient dans le cadre et tente après une dizaine d'années d'absence d'appivoiser les enfants et d'enfiler les habits du chef de famille, seul Andreï, le plus âgé, déjà plus ou moins chef de bande, se soumet aveuglement aux ordres et décisions de l'homme qui dit être son père. À l'inverse, le petit Ivan adopte un comportement semblable à celui d'Ivan Karamazov : choisissant la voie du doute, de l'argumentation et du questionnement. Autant d'interrogations auxquelles le père, pareil à la terrifiante figure incarnée par Fiodor Karamazov, ne répondra que par le silence et les coups.



Ci-dessus : Notes de Dostoïevski pour le ch. 5 des Frères Karamazov
Ci-contre : Vassilij Perov, Portrait de l'écrivain Fedor Dostoïevski.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection bibliographique

Critiques

Jean-Christophe Ferrari, « L'île au trésor », *Positif* n°514, décembre 2003

Philippe Azoury, « Avec père et fracas », *Libération*, 26 novembre 2003

Vincent Ostria, « Au nom du père », *Les Inrockuptibles*, 26 novembre 2003

Mia Hansen-Love, page 40, *Cahiers du cinéma* n°584, novembre 2003

Livres

Sigmund Freud, *Dostoïevski et le parricide*, Gallimard, rééd. 1994

Fedor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Gallimard, collection Folio, rééd. 1994

Henry James, *Ce que savait Maisie*, Éd. 10/18, rééd. 2004

Mark Twain, *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, Garnier Flammarion poche, rééd. 1997

Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Garnier Flammarion, rééd. 1997

Alain Bergala, *Le Cinéma révélé de Rossellini*, Éd. Cahiers du cinéma, 2006

Alain Bergala et Jean Narboni, *Roberto Rossellini*, Éd. Cahiers du cinéma, 1990

Sélection vidéo

Andrei Zviaguintsev, *Le Retour*, TF1 éditions

Fritz Lang, *Les Contrebandiers de Moonfleet*, Warner Home Video

Michelangelo Antonioni, *L'Avventura*, Editions Montparnasse

Michelangelo Antonioni, *La Nuit*, Fox Lorber

Michelangelo Antonioni, *L'Éclipse*, Studio Canal

Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, Carlotta

Michelangelo Antonioni, *Profession reporter*, Carlotta

En ligne :

<http://www.imdb.com>

<http://www.mrqe.com/> (entrer le titre anglais : « The Return »)

www.megapsy.com/Textes/Freud/biblio097.htm

Dossier de presse du film : <http://www.abc-lefrance.com/fiches/Retour.pdf>

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Elisabeth Lequeret est journaliste et critique de cinéma (Radio France Internationale, Cahiers du Cinéma, France Culture). Elle a rédigé le dossier *La vie sur terre* pour Lycéens au cinéma 2005 et est l'auteur de l'ouvrage *Le Cinéma africain* (Ed. Cahiers du Cinéma).

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE
Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique.

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

