

DEPUIS QU'OTAR EST PARTI...

de Julie BERTUCELLI

FICHE TECHNIQUE

Pays : France / Belgique

Durée : 1h42

Année : 2003

Genre : Drame

Scénario : Julie BERTUCELLI, Bernard RENUCCI

Adaptation : Roger BOHBOT

Image : Christophe POLLOCK

Son : Henri MORELLE

Décors : Emmanuel DE CHAUVIGNY

Costumes : Nathalie RAOUL

Montage : Emmanuelle CASTRO

Musique : Antoine DUHAMEL, Dato EVGENIDZE, Arvo PÄRT

Coproduction : Les Films du Poisson / Entre chien et loup / Studio 99

Distribution : Haut et Court

Interprètes : Esther GORINTIN (Eka, la grand-mère), Nino KHOMASURIDZE (Marina, la mère), Dinara DRUKAROVA (Ada, la petite fille), Temour KALANDADZE (Tenguiz), Rusudan BOLQVADZE (Roussiko), Sacha SARICHVILI (Alexi), Duta SKHIRTLDADZE (Niko)

Sortie : 17 septembre 2003

Grand prix Semaine de la critique Festival de Cannes 2003

Meilleure première œuvre César 2004

Prix Michel d'Ornano Festival du Cinéma Américain de Deauville 2003

Nominations Meilleur scénario original ou adaptation et Meilleur jeune espoir féminin pour Dinara Droukarova César 2004

SYNOPSIS

Une vieille femme, sa fille et sa petite-fille vivent ensemble dans un appartement à Tbilissi, la capitale de la Géorgie ; Otar, le fils aîné, est parti travailler à Paris ; la vie de la famille est rythmée par les nouvelles qu'il envoie de France jusqu'au jour où Marina et sa fille apprennent la mort d'Otar sur un chantier. Elles décident de cacher la vérité à la grand-mère et continuent à lui faire parvenir de fausses lettres. Cela devient de plus en plus difficile d'entretenir ce mensonge car la grand-mère s'est mise en tête d'aller retrouver Otar à Paris...

AUTOUR DU FILM

La réalisatrice

Julie Bertucelli est née en 1968. *Depuis qu'Otar est parti...* est son premier long métrage.

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Le contexte

- Le contexte post-soviétique

La quasi-totalité du film a pour cadre Tbilissi, la capitale de la Géorgie. C'est une république intégrée dans l'URSS entre 1921 et 1924, et qui est redevenue indépendante en 1991. Staline, qui dirige l'URSS de 1924 à sa mort en 1953, était d'ailleurs Géorgien.

L'allusion que fait Eka à un double intérêt : nostalgie du communisme et admiration d'un illustre Géorgien. Le propos d'Eka pourra être facilement replacé dans le contexte post-soviétique dans toute cette zone géographique (programme d'histoire de 3^e et de Term). On retrouve aussi ce thème de l'ostalgie dans *Good bye Lenin!* de Wolfgang Becker en 2003.

Les allusions à la période soviétique sont nombreuses :

- Otar a fait ses études à Moscou,

- la datcha : tout à fait conforme au genre de vie des classes moyennes ou aisées en Russie,
- le mari de Marina est mort dans la guerre d'Afghanistan,
- la bureaucratie caricaturale aperçue dans la poste, dans l'hôpital, dans l'administration,
- les dialogues sont riches de répliques liées au contexte politique ou social : « On a gobé toutes les combines », « Indépendance ou pas, ils sont toujours aussi débiles », « Pays de merde », « Vu comment ça marche ici [le téléphone] »...

- La situation économique et sociale

Le contexte économique a une grande importance dans le film. La vie quotidienne des Géorgiens est décrite au travers du cas des trois femmes ; on note le délabrement de la voirie, de l'habitat (comme en Arménie, les séismes aggravent encore les choses), la vétusté des installations : la poste, l'hôpital, les réseaux de bus, le déclin d'activités économiques (l'usine de céramique), les voitures en panne dans la rue au tout début...

L'argent manque pour payer le cardiologue à l'hôpital et les médicaments ; on achète les cigarettes à l'unité. Les coupures d'électricité, d'eau, sont montrées dans le film ; le problème du gaz est évoqué dans l'usine de céramique. Quand Eka cherche à allumer la télé, elle tombe sur les infos et le ministre de l'énergie !

Il s'agit donc de survivre dans ces difficultés : la vente d'objets aux puces est un élément important du scénario car cela va suppléer le manque de ressources dû à la mort d'Otar. Mais les objets ont aussi une valeur sentimentale, d'où les tensions entre les femmes. Les poules en cage et le jardin potager dans la cour permettent d'améliorer l'ordinaire.

Les difficultés financières poussent même Ada à voler un vase dans l'usine. On voit également sa mère faire de la récupération sur le trottoir avant d'aller aux puces.

On peut noter aussi une caractéristique de ces sociétés post-soviétiques en crise : le déclassement des cadres dont le salaire devient insuffisant ou qui perdent leur emploi : ici, Marina était ingénieur, son ami était militaire.

La promiscuité dans l'habitat résulte aussi de la crise économique.

Enfin, c'est un pays que l'on quitte : Otar, Alexi (tentative), puis Ada.

La réalisatrice vient du documentaire, elle connaît la Géorgie pour y avoir assisté Otar Iosseliani en 1996. On comprend son regard sur ce pays.

- La francophilie

Elle est illustrée par Eka ; le goût pour la culture française est très ancien déjà dans la Russie tsariste, en Europe de l'Est en général ; pendant l'ère communiste, cela continue : toujours le même intérêt pour la langue et pour la littérature (autre bon exemple : la Bulgarie où des écoles françaises fonctionnent dès le XIX^e). La chute du Mur et l'attraction pour la civilisation américaine font que les jeunes aujourd'hui sont moins concernés que les anciens par la culture française.

Si Eka, comme ses parents sans doute, lisait Rousseau ou Hugo, sa fille Marina y trouvera un prétexte pour s'opposer à sa mère (« la France me sort par les yeux ») ; quant à Ada, en lisant Proust à sa grand-mère ou en feuilletant Apollinaire, elle rêve sans doute à son départ pour la France.

Ce positionnement par rapport à la culture, faisant d'Eka une « Russe » ou une « Française » et d'Ada quelqu'un qui est déjà « ailleurs », laisse à Marina le rôle de la « Géorgienne », d'où l'obligation d'assumer ces douleurs : une vie économique difficile, une vie familiale avec de lourdes charges, une vie sentimentale incomplète. Marina et Otar seraient la génération sacrifiée.

2 – Le portrait de trois femmes

Le film peut aisément servir de support à un atelier consacré au portrait au cinéma.

- Trois femmes différentes

On peut rechercher les éléments descriptifs, les inventorier ; par exemple : quels passages peuvent faire apparaître la grand-mère comme autoritaire ?

- elle ne supporte pas que Marina picore son gâteau,
- elle récupère le téléphone alors qu'Ada parlait,
- elle demande qu'on lui amène une chaise,
- dans la datcha : elle a fermé les portes pour interdire l'accès de la chambre d'Otar, et plus tard, « tu dormiras là ».

Le portrait d'Ada : l'intérêt est qu'il permettra de suivre une évolution jusqu'au final qui lui laisse une grande place.

Il est aussi intéressant de faire les portraits croisés des trois femmes, de rechercher les points communs, de comprendre les oppositions :

- Eka et sa fille Marina : chamailleries fréquentes, reproches formulés crûment. Ex : scène du shampoing ; « tu n'aimes pas ta fille » amène la réplique « c'est comme toi » ; « tu lis sans âme, je préfère Ada »... mais elles s'aiment et Marina prolonge le mensonge pour l'épargner, vend des objets pour pouvoir fêter son anniversaire.
- Ada n'est pas toujours d'accord avec sa mère : problème de la vente des objets appartenant à Otar ; le vêtement acheté par sa mère ne lui plaît pas ; elle veut en finir avec le mensonge quand Eka est hospitalisée.
- Marina n'aime guère le copain d'Ada.

- Trois femmes très proches

Remarquons tout d'abord l'absence d'hommes, ce qui oblige les femmes à prendre beaucoup de responsabilités, et sans doute les oblige aussi à s'unir pour faire front.

Les périodes de tension entre les trois femmes ont pour l'essentiel la même cause : comment faire pour gérer l'annonce de la mort d'Otar ? C'est également l'amour porté à Otar qui les rassemble par deux ou par trois dans des scènes très émouvantes qui jalonnent le film en alternance avec les passages de tension.

Leur traitement est une des réussites du film. Ex : Ada ou Marina massant les pieds d'Eka ; Ada et sa mère devant la tombe d'Otar ; les trois femmes se promenant dans Paris, à l'aéroport ; la longue séquence du repas, des chants, des danses lors de l'anniversaire.

Ces trois femmes représentent trois générations de femmes.

On peut les voir comme trois sommets d'un triangle, avec l'absent au milieu, la cause de tous les problèmes, mais en fait, on peut également voir les strates de l'Histoire, son inscription dans le temps.

La fille a une relation amoureuse comme la mère. Ada va s'exiler comme son oncle. Eka va utiliser le mensonge aussi pour épargner Marina et Ada.

Ces similitudes tendent à confondre leurs vies, donc construisent une identité commune, ce qui porte à l'universel. Le prélèvement des objets afin de les vendre, qui se fait avec un rappel de leur histoire, n'est pas sans évoquer aussi la démarche archéologique, ce qui nous ramène à l'idée des strates, donc de l'Histoire.

- La stratégie du mensonge

Le nœud du scénario, c'est le mensonge :

- de Marina et Ada, qui cachent la nouvelle de la mort d'Otar à Eka,
- puis d'Eka, qui leur laisse croire qu'elle a été informée de son départ en Amérique ; la différence ici c'est que le spectateur, comme Marina et Ada, connaît la vérité.

Il est facile d'expliquer les motivations du premier ; l'interprétation du second est laissée plus ouverte ; le mensonge d'Eka règle élégamment deux problèmes :

- ne pas avoir à confondre les deux femmes qui ont été menteuses pour une bonne cause,
- trouver une échappatoire consolant après une telle douleur, aussi bien pour Eka qui a encore l'occasion de parler positivement de son fils chéri, que pour Marina et Ada qui voient Eka heureuse. Personne n'est dupe.

La base du scénario du film *Good bye Lenin!* est également un mensonge visant une mère. La motivation est différente mais la comparaison est possible.

Le fait que les régimes politiques de ces pays aient entretenu le mensonge comme outil d'asservissement ne peut pas sérieusement être relié au mensonge de Marina et d'Ada.

3 – La grande cohérence des moyens techniques

A la simplicité de l'histoire, du cadre, des personnages, correspondent des moyens d'une assez grande économie.

- Le montage

La narration : son déroulement linéaire fait qu'il n'y a pas de flash-back, de montage alterné. Le déroulement du temps n'est pas signalé de manière très visible ; l'histoire est installée sur plusieurs mois sans grande précision.

Eka s'inquiète d'être sans nouvelle d'Otar depuis 7 mois ; on devine aussi un changement de saison grâce à la datcha.

Les ellipses de temps sont nombreuses.

Premier exemple de montage très économe : le déplacement à Paris :

- dernier plan de Tbilissi : Marina et Ada discutant,
- 3 plans dans l'avion dont le dernier sur tous les passagers,
- 1 plan du taxi,
- 1 plan de la route la nuit,
- 1 plan de l'entrée de l'hôtel avec départ du taxi, 1 plan d'Ada sous la pluie devant l'entrée, 1 plan de l'enseigne de l'hôtel (ce plan est à repérer car il a une valeur de durée),
- plan de la chambre d'où Marina et Ada vont partir seules, laissant Eka dormir (ellipse de temps avec le précédent).

Deuxième exemple : le passage au cimetière à Thiais :

- 1 plan de l'entrée du cimetière,
- 1 plan des deux femmes dans le cimetière,
- 1 gros plan sur la tombe.

Troisième exemple : l'arbre aux vœux :

- gros plan d'Eka,
- plan des trois femmes,
- plan d'ensemble avec départ des femmes.

Ces trois exemples correspondent à des passages obligés de la narration, surtout les deux premiers ; pour comprendre l'histoire mais ne pas perdre de temps, ce montage est cohérent ; ce qui ne veut pas dire qu'il ne crée pas d'impression ou d'émotion :

- le déplacement à Paris est quand même ressenti comme long et fatigant,
- le passage au cimetière est quand même ressenti comme éprouvant.

Tout simplement parce que le spectateur a des informations préalables. Donc la valeur d'un plan dépend bien de ce qu'on a vu avant ; un exemple peut être pris plus au début :

- Marina, Ada et leur amie assises à la table, effondrées : « Comment on va lui dire ? »
- plan suivant : Eka s'activant à ranger la datcha pour la fermer ; c'est le rapprochement des deux plans qui crée la tension recherchée.

Un raccord peu orthodoxe : Eka dans l'immeuble à Paris :

- elle jette un regard par une fenêtre dans la cour en bas : raccord regard attendu,
- plan suivant : de la même fenêtre, c'est elle que l'on aperçoit en bas : raccord dans le mouvement avec ellipse.

On peut également « rapprocher » deux scènes qui sont très éloignées dans le film : les passages dans ou devant la pâtisserie.

- La richesse des plans

Beaucoup de gros plans, surtout sur des visages dont un grand nombre pourront être pris en exemple :

- la lecture de la lettre du consulat au marché aux puces : gros plans de Marina et d'Ada qui pleurent ou de Tengviz qui lit la lettre,
- Eka ayant été hospitalisée, Ada semble avoir décidé de ne plus jouer cette comédie : un gros plan devant le mur de briques réussit à nous le faire comprendre,
- les gros plans sur Eka sont nombreux, même sur ses pieds quand Ada lit Proust (elle, on la devine en amorce),
- il existe bien sûr des gros plans utilitaires comme sur les lettres au centre de tri, sur la valise d'Otar, mais avec une grande charge émotionnelle supplémentaire.

Quelques plans en plongée avec souvent Eka, dans le jardin de l'immeuble, mais le plus beau dans le square à Paris.

Le point de vue est différent dans ces deux cas :

- dans le jardin cette plongée se justifie par le regard de Marina ou d'Ada qui la verrait depuis l'appartement,
- à Paris c'est plutôt le point de vue du spectateur l'apercevant comme un être frêle, fragile, un point prêt à disparaître ; après ce qu'elle vient d'apprendre, elle n'a plus qu'à mourir ; mais elle a peut-être déjà décidé autre chose : elle s'en va vers la droite dans le plan.

Les plus beaux champs/contre-champs sont souvent liés à des moments de complicité entre les femmes : lecture de la lettre par Ada dans le jardin : Eka est de profil, Ada de dos, la lumière est magnifique.

A la fin du film, un autre c/cc : Eka apprend la mort d'Otar.

Le cadrage et la profondeur de champ peuvent être étudiés dans les scènes de l'appartement.

La division de l'espace, son occupation par les personnages donnent des plans intéressants :

- pendant la séquence de l'appartement dans le noir et la dispute « Staline », on aperçoit Ada et sa mère dans la fenêtre de la cuisine : profondeur de champ et opposition idéologique,
- profondeur de champ associée à un flou : Eka retrouve les deux autres après sa recherche dans Paris,
- Eka rentre de la datcha : Marina apparaît dans le cadre de la cuisine comme si l'espace était divisé,
- des plans d'Eka au téléphone la montrent souvent en profondeur, accrochée au fil qui la relie à Otar.

Eka quitte la datcha dans sa belle robe verte ; elle verrouille le portail ; on la voit de dos regardant sa datcha ; sans voir son visage, on comprend son émotion : sans doute ne reviendra-t-elle jamais. La taille du cadre, sa frontalité, sa durée et le jeu de l'actrice, même de dos, font passer cette intention.

Des exemples de plans très larges qui sont consacrés à Ada :

- elle arrive sur les hauteurs de la ville avec son copain et la contemple de loin : comme dans le cas précédent. La taille du plan, sa durée et le fait qu'elle est seule dans l'image peuvent laisser penser que ce sont des lieux qu'elle va quitter,
- au début de la séquence de l'usine quand elle arrive faire son essai,
- quand elle est dans la voiture : un plan serré nous fait comprendre qu'ils y font l'amour, mais le plan très large crée le sentiment qu'elle s'échappe de sa famille, qu'elle prend son autonomie ; impression de rupture, sinon d'isolement,
- Ada rêve en cours à la fac et en rentrant rate son bus : on peut y voir une métaphore : sa vie sera-t-elle dans cet appartement, avec ces deux femmes, à Tbilissi, ou bien ailleurs ? Mais on comprend que c'est difficile. On peut remarquer au passage que c'est Ada qui se déplace le plus dans le film (dans la ville) et qu'elle est très mobile dans les plans ; on la voit agenouillée parfois ; des gestes caressants.

Les travellings ne sont pas très nombreux, ils sont courts, discrets ; à Paris, on suit Eka déambulant (Bd Barbès) et après sous le métro ; le cadre n'est plus le même et le sens de la marche non plus.

- Une séquence particulière

- 1) La séquence de l'anniversaire présente trois caractères intéressants

Contrairement à toutes les autres, elle n'est pas le résultat d'un découpage précis, elle est longue et a un caractère assez improvisé ; elle a bien sûr été redécoupée et montée mais elle garde la trace d'une grande spontanéité dans le tournage. Elle semblerait démentir ce qui apparaît plus haut (rigueur, cadrage, économie, rejet du sentimentalisme...). La caméra est très mobile, le point approximatif.

Elle intervient dans le film au moment où Eka est rentrée de l'hôpital ; on lui fête son anniversaire, mais la situation n'est pas brillante : le mensonge continue, l'argent pour la fête a posé problème, Martina et Ada sont en désaccord. Pourtant la fête est chaleureuse. Les trois femmes se retrouvent en compagnie de leurs amis, Eka toujours aussi fière de son fils, Marina et Ada confortées dans leur mensonge comme si toute la société les soutenait. L'histoire de ces femmes se trouve bien inscrite dans un plan plus large, le plan social.

La séquence montre aussi à l'évidence la forte empathie de la réalisatrice pour le pays, cette ville, ses habitants et plus particulièrement pour ceux qui ont participé au tournage. La convivialité, la musique, la danse, tout ce que la caméra de l'histoire a capté pour le film c'est aussi des choses que l'équipe a partagées et qui nous sont renvoyées.

- 2) Autres exemples de séquences utilisables pour montrer comment l'image provoque l'émotion

Eka va apprendre la mort d'Otar (un champ/contre-champ très réussi ; jeu sur la différence de taille).

La séquence de l'aéroport est très belle : analysez le rôle des vitres, les beaux plans d'Ada : celui de l'escalator avec le plan final ; association de la descente, vers la gauche et du contre-jour. On remarquera qu'Ada se dissociait déjà du groupe, qu'elle était déjà partie et qu'Eka le devinait ; indices de complicité tacite.

- Autres centres d'intérêt

- 1) Le son

De l'importance est donnée aux sons de l'extérieur ; quand on est dans l'appartement, il s'agit des bruits de la rue ou de l'immeuble ; même chose pour les bruits du marché aux puces. Ils permettent de relier l'histoire des femmes à leur environnement.

Une séquence permet aussi de traiter du changement de statut du son. Cela débute quand Ada à l'université commence à rédiger une fausse lettre d'Otar ; elle fait allusion à sa vie à Paris ; on entend la lecture de la lettre avec la voix d'Ada : le son est « off », puis Ada rentre chez elle où elle reprend la lecture à sa grand-mère : la voix devient « in ».

- 2) La musique

Les musiques (violon et piano ou quatuor à cordes et piano) sont des extraits d'Antoine Duhamel, d'Arvo Pärt et de Dato Evgenidze.

Les exemples de liaisons, de montage par le son sont nombreux :

- la première séquence dans la pâtisserie se termine par la petite musique qui se retrouve sur le générique,
- la même petite musique fait la liaison entre la première séquence dans l'appartement dans le noir, le départ d'Eka à la datcha et continue sur la séquence de la datcha,
- quand Marina, au téléphone devant la fenêtre, apprend de Niko qu'Otar a eu un accident, commence le thème du quatuor à cordes qui se prolonge jusqu'à ce qu'elles frappent à la porte dans le ministère,
- quand Ada commence à rêver pendant son cours à l'université et pendant sa course vaine après le bus, c'est une musique populaire qui fait la liaison.

- 3) La lumière

Le film est construit sur une alternance de séquences lumineuses et de passages dans l'obscurité. Mais à l'intérieur des moments sombres, on doit encore distinguer les scènes de nuit « vraie », comme quand Marina rentre dans l'appartement ou qu'elle se trouve sur la terrasse de Tengviz, se rhabille et rentre chez elle, de celles qui se passent la nuit mais avec éclairage.

Si l'on intègre la valeur du cadre à ce moment là, on pense à La Tour ou à Vermeer, par exemple, pour les scènes devant la fenêtre (Marina au téléphone) ou Ada s'éclairant à la bougie.

- 4) On peut encore consacrer une part de l'analyse à bien d'autres sujets

Le jeu des acteurs : Dinara Droukarova réussit de manière extraordinaire à faire passer ses sentiments par son seul jeu, ses expressions ; le film lui permet le maximum de possibilités : amour pour sa grand-mère, relations avec sa mère, relation avec les copains dont Alexi, positions dans le mensonge, le travail à l'usine, hésitation avant la décision finale...

L'importance des langues qui s'entremêlent.

Faire le portrait d'un « absent » au cinéma...