



« *Abouna* ou le regard droit devant soi »

Portrait de Mahamat-Saleh HAROUN

Né en 1961 à N'Djamena au Tchad, M-S Haroun vit depuis 1982 en France. Après des études de cinéma au Conservatoire Libre du Cinéma de Paris, il rejoint la voie du journalisme durant quelques années.

Toutefois dès 1994, il réalise son premier court-métrage – *Maral Tunie*- qui sera primé au festival canadien « Vues d'Afrique », la même année. Il poursuit avec quelques documentaires dont il est également le producteur, puis réalise son tout premier long-métrage: *Bye bye Africa* en 1998. Celui-ci ne sort en France qu'en 2003, à la suite de son second long-métrage : *Abouna*, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2002.

Enfin, *Daratt* ou « Saison sèche » est son ultime film qui sera à son tour primé à sa sortie en 2006 à la Mostra de Venise, ainsi qu'au Fepasco.

Cinématographie au Tchad

Le Tchad se situe en Afrique centrale, à l'est du Lac Tchad. Sa capitale est N'Djamena. Y vivent environ 5 millions d'habitants. Sa superficie est le double de la France.

La cinématographie tchadienne est quasi inexistante et les structures de cette industrie (réalisation, production, distribution) sont en majeure partie obsolètes, en raison d'une guerre civile qui persiste.

En effet, le pays est proclamé indépendant depuis 1960 mais un coup d'Etat en 1975 le projette dans le chaos. La Libye sera un pays qui n'aura de cesse de vouloir ravir ce territoire et qui parviendra à s'infiltrer dans la politique tchadienne.

Ainsi, aux côtés de Haroun, le cinéaste Serge Issa Coelo offre un second regard sur ce pays. Il est connu pour ces deux longs-métrages : *Un taxi pour Aouzou* en 1997 et *Daresalam* en 2001.

Selon les propres termes de ces cinéastes, le cinéma tchadien est donc à l'agonie et seuls le Centre Culturel Français et le Palais de la Culture fonctionnent à nouveau timidement. Le matériel est périmé, les salles détruites...tout est à reconstruire.

Abouna- Notre père

Ce film a été produit avec l'aide de deux cinéastes africains connus et reconnus, que sont A. Sissako (Mauritanie) et Fanta Regina Nacro (Burkina). L'affiche nous présente deux enfants d'âges distincts marchant face à nous, sur une route goudronnée que deux bandes blanches viennent enserrer. Le ciel est d'un bleu franc et un arbre imposant se distingue dans le fond à gauche.

Ce film traite de l'immigration et « des tragédies qui en découlent » comme le souligne Haroun. Ce sont les communiqués faits à la radio nationale adressés aux maris fuyant le pays, qui l'ont inspiré. Que font ceux qui restent, comment vivent-ils l'absence ? Par ailleurs et comme nombre de ses travaux, le cinéaste a fait un travail remarquable sur la photo.

Synopsis

Le père d'Amine et de Tahir, huit et quinze ans, a quitté le domicile familial. Les deux frères décident alors de partir à sa recherche. Profondément choqués par cette brusque disparition, ils se mettent à traîner, à faire l'école buissonnière et à fréquenter les salles de cinéma. C'est là, qu'un jour, ils leur semblent reconnaître leur père à l'écran. Ils volent la bobine du film pour retrouver l'image du père, ainsi qu'un souvenir de lui, mais la police les arrête. Lasse de leur conduite, leur mère les envoie dans une école coranique.



Ce film est une fable initiatique dont les affiches devant lesquelles les deux enfants passent, renvoient très explicitement à des histoires dont les enfants sont abandonnés à eux-mêmes. Que cela soit, *The kid* de Chaplin, *Stranger than paradise* de Jim Jarmush ou bien *Yaaba* de Idrissa Ouedraogo. Nous pourrions parler aussi du film magistral de Walter Salles : *Central Do Brasil* dans les années 90. Un jeune garçon perd sa mère dans un accident et il est résolu à retrouver son père qu'il n'a jamais connu. Accompagné d'un écrivain public, il sillonne le Brésil en vain.

Nous discernons également au travers de ses références revendiquées et révélées, l'amour du cinéma que nourrit le cinéaste. Nous évoquerons plus tard, le jeu pictural et la possible interprétation des carrés bleus évoquant cet écran.

Enfin, la volonté de Haroun est aussi celle de parler d'un âge où l'individu est en construction. Les destins de deux garçons ne seront pas les mêmes, car l'un est trop jeune et résolument « tourné » vers la perte paternelle soit, l'affect et l'autre est un adolescent, prêt à aller de l'avant, à bâtir sa vie en fuyant, aimant une jeune fille et s'occupant de sa mère.

Mise en scène

1. narration

La structure est en trois temps ou trois actes. La fuite du père ouvre le récit comme un prologue et la quête des enfants installe véritablement ce premier acte. La punition faisant suite au vol de la bobine du film au cinéma provoque le placement dans l'école coranique et ouvre le second acte/chapitre du récit. Enfin, la mort d'Amine provoque la fuite éperdue de Tahir vers sa maison familiale et ouvre le troisième et dernier acte/chapitre du film. Le récit fonctionne également selon de nombreuses rimes et correspondances que nous allons détailler.

Extrait de séquence : Ouverture (2 minutes 46)

Le premier plan est un fond noir sur lequel un générique défile. Le second plan montre un paysage désertique (ciel et terre), dans lequel évolue un homme. Il marche, cadré en plan d'ensemble, de la gauche vers la droite, soit accompagné par un travelling latéral. A mi-chemin, le réalisateur opère un raccord-cut avec l'homme en plan rapproché, ce qui nous permet de mieux l'identifier. Cet homme se tourne vers l'écran et nous adresse un regard (1^{er} regard-caméra). Il repart et disparaît dans le creux d'une dune, sans que le réalisateur ne change d'échelle de plan (même taille, même cadrage). Le générique défile en affichant les acteurs et le réalisateur puis la musique s'installe. L'homme réapparaît une minute plus tard, ayant parcouru un trajet important. Un quatrième plan noir nous indique une dédicace de l'auteur. Poursuivons deux secondes de plus et observons le raccord fait. Haroun filme l'intérieur d'une pièce sombre (quelques raies de lumière) et fait ouvrir les volets par un garçon.



La nature de cette ouverture est intéressante et fondamentale. Nous la nommons ouverture ou plus cinématographiquement -pré-générique- car elle est en amont du récit. Celui-ci ne commence véritablement qu'à partir de l'ouverture des volets par l'enfant et du surcadrage de la fenêtre, comme s'il nous disait par ce geste: « il était une fois ».

De même que cela implique que les deux garçons seront les points de vues principaux. En effet, un peu plus loin, par deux fois les voix narratrices en off des deux garçons prendront le récit en main (scène de la partie de foot et de la frontière). L'ouverture ici peut être appelée aussi prologue, à savoir que telle une note d'intention aux lecteurs, le réalisateur nous offre le départ d'un homme que nous comprendrons plus tard être le père. C'est à nous, spectateurs, qu'il offre sa fuite et ce regard-caméra fondateur et inaugural d'une très longue série tout au long du film.

Il y a aussi un jeu très habile d'une disparition/réapparition vers le lointain dans les dunes qui permet de relever la notion d'*intervalle* sur laquelle nous reviendrons mais qui laisse déjà entendre l'existence d'un espace inconfortable entre la perte et le désir d'un retour, entre l'absence et la présence, entre l'espace de l'enfance et celui de l'errance ou de la quête....

2. temporalité

Extrait de séquence : première séquence avec les deux enfants (4 minutes).

Tels des micro-récits, les scènes s'enchaînent de manière très elliptique. Ce début donne le ton et laisse entendre que le récit peut couvrir une grande étendue temporelle même si nous n'en sommes pas encore assurés. Cela donne également un rythme soutenu au déroulement de l'action, s'attardant plus sur les effets que sur les causes. Ainsi, après ouvertures des volets, les deux enfants chahutent ensemble dessinant par-là même l'espace de la maison (travelling de leur chambre à la cour).

Le petit s'assied et écoute la radio, tandis que le grand prend une serviette. Le raccord du plan suivant montre une douche récalcitrante mais c'est le petit qui est dessous, révélant une ellipse temporelle. Toute la séquence fonctionne sur ce schéma : après un déjeuner, ils partent au foot et patientent. Dans un premier temps, ils sont en groupe dans une pièce puis le plan d'après, les montre assis dans la rue. Parfois, l'ellipse est mineure mais existante comme celle qui relie deux plans dans la rue.



Bien sûr, cela permet également de rendre plus sensible l'absence désormais inexplicquée du père (pas dans sa chambre ; qui devait venir au foot et qui n'est pas là à leur retour). Cette séquence est aussi un moyen de signifier le temps qui *s'étire*. Le film apparaît dans son entier comme un roman dont on feuillette les pages et distillant quelques moments de la vie de cette famille. Nombreux sont les exemples d'un traitement elliptique de la durée au sein de ce récit. Si le début est une sorte de *condensation* du temps (réveil ; douches ; déjeuner ; foot), d'autres séquences sont plus de l'ordre de la *dilatation* du temps.

Un exemple très significatif est celui de la toute fin du film lorsque Tahir et sa jeune fiancée s'occupe de la mère. De nombreux fondus au noir s'enchaînent comme pour montrer le temps rapproché entre les actes et les gestes de personnages (la coiffer, la nourrir, la couvrir, chanter...). Cela rend compte ici d'une heure donnée mais retranscrite cinématographiquement comme un feuilletage, comme une succession de gestes que la mère doit aussi réapprendre. Enfin, la mort d'Amine qui bien que relativement concise, est dans un premier temps dilatée comme si la vie pouvait ne pas le quitter. Les plans s'attardent sur son souffle court, sur sa volonté qu'on lui « termine » l'histoire cette fois-ci puis un brusque raccord nous propulse hors de la chambre, appuyé par la caméra qui zoome en arrière.

3. rimes

Pour donner un rythme, les rimes essentiellement binaires sont également intéressantes. Elles cadencent sur un ton plus enfantin, plus didactique ou initiatique l'histoire. Elles permettent aussi de noter l'avancement de l'action en mettant en parallèle des éléments fictionnels. Parfois, la progression n'est pas de mise ou bien l'écho donne plus d'ampleur à la scène.

- La fuite du père répond aux fuites des enfants (l'une ensemble, la seconde Tahir seul).
- La séance du cinéma répond au vol de la bobine dans le même lieu.
- La fuite renouvelée de l'école coranique.
- Les deux visites à l'oncle musicien (l'une par les enfants en ville, l'autre par l'oncle venu en scooter).
- Les deux retours : celui de Tahir et de sa fiancée et celle métaphorique, de la mère qui recouvre petit à petit son esprit grâce au chant.
- Les deux secrets qui dévoilent que le père ne travaille plus dans l'entreprise depuis deux ans et demi et la séance de cinéma qui sème le doute (père acteur ?).
- Les deux parties de foot (l'une en ville et l'autre dans l'école coranique).
- Les deux morts : celle réelle d'Amine et celle métaphorique du père.

- Les deux séquences hallucinées du poster (que nous étudierons) et celle du père qui lit le livre à Amine le soir.
- Les deux mises en abyme (cinéma et poster).
- Les deux destins distincts des deux frères en rapport avec leur âge et leur personnalité.
- Les deux regards-caméra du père (fuite et cinéma).
- Les deux punitions (celle des deux frères et celle d'Amine).

Si nous soulignons l'avancement de l'action, que penser de la rime entre la fuite du père, la scène du poster et la fuite de Tahir ? Les plans n'offrent-ils pas des caractéristiques visuelles semblables et ne permettent-ils pas de revenir dans les pas du père sans pour autant épouser le même destin ? Le film peut être décliné selon ces renvois visuels...

Pictorialité du film

1. surcadrages

Les nombreux surcadrages (au moins dix) sont tous des façons habiles de souligner, qu'une parole, qu'un acte... En effet, bien loin de n'être qu'un geste esthétique, ceux-ci rendent compte d'un surlignage explicite de la part de l'auteur. Nous avons les surcadrages qui sont de l'ordre de la vie « mise en boîte », comme les deux soirs où la mère coud. Ou bien les enfants dès le début du film qui apparaissent encadrés dans la porte-fenêtre de leur chambre...

Toutefois, lorsque les deux enfants apprennent le mensonge du travail du père, le plan suivant les montre en ombres chinoises dans le chambranle d'une porte. La forme ici souligne plus une sensation d'enfermement, de tunnel qui ne s'ouvre pas vers le jour mais qui se ressert à mesure qu'ils cherchent la vérité.

De même lorsque le vol de la bobine de film est constitué dans la cour les attendent la police, le gardien et leur mère. Comme une cour de justice, le surcadrage est ici oppressant et dévoile une punition prochaine. Le piège se referme sur eux. La punition à coup de fouets dans l'école coranique est filmée de façon similaire.

2. intervalle

Par ailleurs, le surcadrage permet aussi de filmer des plans d'une rare beauté et de saisir dans un plan un ensemble, une vision du monde. Ainsi, à l'école coranique, Amine seul se place dans une pièce. Il entend au loin les voix de son frère et d'un ami, tandis que nous pouvons aussi les distinguer et les entendre. C'est une façon de convoquer autrement l'idée de l'*intervalle* : soit être si proche et si loin à la fois. Tahir ne s'est pas éloigné de son frère mais il se fait des amis...

Extrait de séquence : bagarre entre Amine et Tahir (1 minute et demie) 56''23

Enfin, nous pourrions dire que c'est une forme qui permet aussi de constituer imaginairement et l'espace d'un instant, un monde à soi. Quand Amine et Tahir se réconcilient et qu'ils sont assis dos à nous, encadrés par une fenêtre en ombres chinoises. Nous pouvons penser que cet espace resserré et privilégié est le leur, une bulle temporelle et affective.

Le plus bel exemple de surcadrage que le personnage brise est celui de la fuite de Tahir, la nuit après la mort de son jeune frère. Il sort de la chambre par la fenêtre (cadre) et part vers la gauche de l'écran. Un garçon l'interpelle et il revient sur ses pas. Tous deux se voient enserrés par deux poteaux. A la fin de la discussion Tahir « brise » cette contrainte, ces deux lignes, ce cadre invisible mais sensible et quitte l'école.



Comme souligné auparavant, le traitement de l'espace répond totalement à la notion d'intervalle par un jeu orchestré entre le sujet et l'objet, le désir et son refoulement, le réel et la rêverie. Ainsi Haroun multiplie les plans larges ou plans d'ensembles où la distance est visible. Les fuites des personnages offrent des formes serpentine que l'on peut suivre (dune après dune pour le père ; forêt, marais et plaine pour Tahir et jeune fille...).

Les trajets illustrent l'intervalle qui se place entre l'espace de la ville, du passé, de l'enfance et donc du père avec celui de la punition et de l'école coranique. Les deux passages sur la rivière (oncle) et la fuite de Tahir revêtent un caractère initiatique, d'autant qu'Amine ne savait pas nager (comme un aveu de sa jeunesse qui le rattache au passé et son impossibilité à voler de ses propres ailes comme Tahir).

De même que le voyage en voiture pour emmener les garçons est assez simple et fort à la fois. Haroun cadre dans un plan les deux enfants auxquels la mère s'adresse puis le contre-champ montre le pare-brise et le paysage qui s'étire à perte de vue. Cette figure est presque aussi vertigineuse que l'absence du père.

Enfin, le cinéaste filme avec de nombreux travellings latéraux, dont un seul est inversé. En effet la cérémonie d'enterrement d'Amine présente un groupe entrant par le bord droit du cadre allant vers la gauche. Cela indique clairement la mort et non la vie qui entre dans le cadre. Ce traitement esthétique quant au cadre et à la profondeur de champ est une manière habile du réalisateur de ne pas aller sur le terrain psychologique et de faire parler le corps, les attitudes qui en disent tout autant si ce n'est plus.

3. écrans imaginaires

Par ailleurs, il y a six occurrences de carrés de lumière bleue: les volets du début ; une colonne de carrés la première nuit sans leur père ; ceux de la nuit de la crise d'asthme ; ceux qui forment deux colonnes (six carrés) au centre de l'image ;

les sièges du cinéma et la séance ; et un seul et unique carré bleu après que Tahir vient délivrer sa mère de l'hôpital. Ce jeu de carrés semble vouloir dire que ce qui est sensible (matérialisé par leur présence sur le mur) peut être « accessible ». Comme si le carré en ombre chinoise était le reflet de nos rêves projetés sur un écran imaginaire ! Ainsi, à l'aide d'un travelling avant, le carré de la nuit de l'enlèvement de la mère à l'hôpital se rapproche picturalement du poster envoyé par le père. D'ailleurs, ici le carré de lumière n'a plus d'intermédiaires. Il unifie le réel et le rêvé. C'est un carré plein comme le signe d'une liberté retrouvée et des possibles qui s'offrent. Les intermédiaires soient les barreaux imaginaires de la prison mentale, affective et matérielle ne sont plus.

Si Haroun s'amuse à filmer de temps à autres derrière des caches (voilages ; rideaux ; moustiquaire ; cordages ; fenêtres avec bois devant pour s'asseoir...), il permet ainsi à ces plans de signifier ce qui ne peut être dit. Soit parce que c'est le rêve de chacun dit à voix haute, soit parce que c'est l'enfant qui comprend mais ne sait pas formuler (*Infans* : qui n'a pas la parole).



Ce qui est particulièrement frappant dans ce film, c'est la manière dont est considéré le regard. Il est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation. Haroun pose d'emblée l'écran et le film comme une ouverture sur un espace et un monde. Il mobilise le regard, il l'appelle et l'anime, il le met en vigilance. Ce cinéma est là pour ouvrir les yeux.

Il s'agit bien d'*éducation du regard* à regarder le monde. C'est un regard pris par la main et emmené dans un voyage qui n'est pas qu'initiatique, qui ne conduit pas à quelque chose de secret, mais qui revient à faire bouger le regard, à le remuer, à le faire porter plus loin, plus près, plus juste. Son cinéma ici, nous rappelle qu'il tient du *frayage* permanent : il faut trouver, ouvrir la route, rebrousser chemin, longer, gravir. D'où ces surcadres, ces longs travellings à travers les paysages, cette picturalité.

Poétique

1. hallucinations

Autre élément important qui caractérise le récit, ce sont les hallucinations et les mises en abyme. En effet, le premier fantasme est celui que vit Amine. Après un fondu au noir, un plan de nuit montre l'enfant couché sur le dos et réveillé par la voix de son père. Le contre-champ le révèle lisant un livre (celui qu'il n'a pas fini avec son fils). Mais peu de temps après, le son s'estompe et nous ne voyons plus que ses lèvres remuer sans émettre aucuns sons. Amine a rêvé. L'absence est si forte qu'il arrive à convoquer le souvenir de son père. La veille, il avait demandé à Tahir de lire l'histoire : « Allez grand, lis ». La seconde hallucination est celle du poster que nous allons expliciter.

Extrait de séquence : du poster à la mer (1 minute et demie) 53''20

Les garçons reçoivent de leur oncle un poster venu de Tanger où leur père est censé se trouver. Le plan les montre dos à nous et épinglant le poster au mur. Amine évacue les curieux et Tahir le prend dans ses bras pour être à hauteur. Un contre-champ rend compte d'un regard-caméra tout sourire de leur part. Le réalisateur opère à cet instant un zoom avant sur le poster pris en plan rapproché (on ne distingue plus les bords !). Progressivement, le poster laisse place à une vue sur la mer et on entend le bruit des vagues et des mouettes sur le rivage. Le plan suivant montre une main en bas du poster, posée dessus, comme pour tenter de ressentir la matérialité de la mer que le désir ardent des enfants a su faire exister. Mais le glacé du papier sous-entend l'impossibilité à poursuivre le rêve éveillé.

Ici, le cinéaste *abolit les bords cadre* pour entrer de façon plus radicale dans le plan. L'intervalle dont nous parlions est ici traduit à son paroxysme, en signifiant par l'animation du poster, le désir, la force du rêve de tout à chacun. Le zoom avant est le moyen cinématographique de dire ce que les enfants espèrent.

Pénétrer l'espace paternel en abolissant les frontières temporelles, matérielles et réelles. Tels les carrés bleus sur leur mur, c'est une simple projection qui ne se matérialise qu'avec l'esprit.

« Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée.

Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui ne peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir

Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité ».¹

Ce poème d'Aragon résume parfaitement cette notion du si loin, si proche et par conséquent la confusion qui se crée entre la réalité et le rêve, entre la part de réel et la part de l'imaginé.

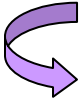
2. mise en abyme

Dans un second temps, la mise en abyme du cinéma apaise le caractère irréel du récit mais appuie cependant l'idée des carrés projetés sur le mur comme des écrans de nos rêves. Si cette séquence est pour une part purement informative (père acteur), elle est d'autre part signifiante quant au pouvoir des images et à l'amour du cinéma.

Ainsi, les deux garçons font face à l'écran. On entend en off les voix et sons provenant du film. Amine pense reconnaître le dos de son père. Tahir l'empêche de bouger et d'aller vers l'écran.

¹ ARAGON, Louis ; *Le fou d'Elsa* ; « Contre- chant » ; Gallimard ; 1963.

En effet, Amine s'adresse à son père et croit véritablement pouvoir le rejoindre. Enfin, le père dans la fiction se tourne vers les spectateurs et en regard-caméra dit : « Bonjour les enfants ». Cette mise en abyme révèle donc son possible métier de comédien, car les enfants ont su avant que le père ne travaille plus depuis deux ans là où ils pensaient le trouver. Le mensonge se voit dédoublé.



Les émotions cinématographiques sont souvent dues à des souvenirs de films qui « ont regardé notre enfance » (JL Schefer). L'enfance dématérialise le monde, elle supprime tout ce qu'il y a de gênant, tout ce qui est attaché à des formes terrestres, pesantes et comme rebelles à l'envoûtement. C'est une période où il y a une forte aptitude à l'affabulation, c'est un mensonge inconscient qui participe à la mythomanie. En effet, les adultes ne sont pas « libres » d'eux-mêmes, tandis que les enfants possèdent le goût de la simulation. Le paradoxe émouvant de l'enfance tient en ceci : son impuissance lui donne également le pouvoir de capter l'irréel, de créer un autre monde dont il est le seul à en connaître les mots de passe.

Amine est rattaché à ce continent qu'est l'enfance de part sa naïveté face aux images qui lui semblent réelles. L'enfant est un partisan de l'action rêvée, aussi découvre-t-il au-delà du chaos, la part de jeu et de vacances, le pouvoir de l'imaginaire pour découvrir le monde, les principes de son ordre et, consciemment, il commencera à percevoir ce qu'il y a au fond des contes, des paraboles et autres allégories : la perception secrète des réalités de la nature et de la grâce.

3. mouvements d'appareils

Enfin, Haroun travaille ses mouvements de caméra en accord avec les émotions qu'il tient à faire émerger. Ainsi, lorsque la mère fait la leçon à ses fils, Amine cherche plus tard la réconciliation. Une main glisse sur l'épaule maternelle. Un travelling s'enroule autour de la mère jusqu'à ce qu'on retrouve son fils sur ses genoux.

Ce mouvement délicat accompagne et dit ce qui ne s'échange pas avec les mots entre eux. C'est comme si l'enfant la serrait dans ses bras et que la mère l'accueillait par la suite en son sein.

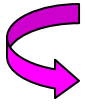
De même que la toute première rencontre visuelle de la jeune fille et de Tahir est filmée au ralenti comme pour rendre compte d'une émotion qui émane de Tahir. Le regard de Tahir (caméra subjective) accompagne les pas de la jeune fille, dont la robe danse en rythme. La seconde occurrence est celle où Tahir est enchaîné. Lorsque Tahir fuit, Haroun laisse seulement les fiancés faire la ronde comme une rencontre matérialisée.

4. regard-caméra

Quant aux regards caméra, ils sont multiples et de diverses natures. Le premier est celui que nous adresse le père en fuite. C'est un vrai regard caméra dans le sens où il n'y a pas de destinataire diégétique (dans la fiction) mais qu'il s'adresse littéralement à nous, spectateurs. Il opère une « brèche » dans la fiction et témoigne du dévoilement de l'instance d'énonciation et de voyeurisme indirect du spectateur.

Le second est celui du père dans le film. Nous tournant le dos, il se retourne et accueille les enfants en les saluant. Aussi est-ce un regard caméra tronqué, puisqu'il y a bien un destinataire à son regard (les enfants arrivant et qu'il bise). Celui-ci est un jeu subtil mais bref avec les enfants –Amine et Tahir- venus au cinéma. Le troisième émane aussi du père mais il est également tronqué. Il s'agit du regard que donne le père alors qu'il lit une histoire à Amine.

Par la suite, nous avons que des regards caméra qui dissimulent un destinataire dans la fiction. Nous avons un court instant le regard des enfants en voiture pour l'école coranique, qui s'adresse à leur mère. Puis, celui que fait Amine attaqué parce qu'il ne sait pas nager. Le poster auquel ils font face, ou bien la ville lorsque Tahir a réussi à s'enfuir avec son amie.



Cette attitude de fixer, viser avec attention quelque chose ou quelqu'un est une manière d'abolir les frontières, l'intervalle comme pour les hallucinations. La fiction est en quelque sorte dénoncée, pointée du doigt comme un leurre. Cela oblige à considérer qu'il y a un espace de fiction et un espace en dehors, qui est celui du réel. Cela permet aussi au spectateur de prendre parti, dans le sens où l'adresse qu'on lui fait est une invite à se positionner. C'est enfin une accumulation de mémoire ancrée dans la pupille du protagoniste, comme s'il nous livrait en un regard caméra sa vision du monde. Le père dès le prologue nous prend à témoins de son exil (forcé ?) et nous inspire la nécessité de veiller sur sa famille.

Conclusion

Si la narration est relativement classique de part sa construction en chapitres ou actes (exposition/développement/résolution), la forme du récit allie classicisme et modernité. En effet, les choix de raccords démontrent une temporalité étendue (six mois à un an de vie ?) et qui joue selon certains procédés décrits, entre l'étirement du temps ou son resserrement. Importance des actes, précisions des gestes mais également indication du temps écoulé entre diverses périodes.

Quelques échos narratifs (actes dédoublés) permettent de rythmer le récit et de souligner leur sens et leur portée. Toutefois, nous observons des échos d'ordre visuel qui relient des scènes clefs, telle que la fuite du père lors du prologue avec celle de Tahir, le poster offert et le carré bleu uni à la toute fin. Mêmes lignes, mêmes tracés qui aident à « lire » le film.

La picturalité fait la part belle au plan dans lequel le personnage, le geste, l'acte doit se frayer, se faire une place. Surcadrages et autres caches appuient cette sensation, qui se décline selon un secret dévoilé (on entend juste derrière la porte la mère dire que le père est parti), une amitié naissante entre amis et un petit frère délaissé ou bien encore, selon une cour de maison et d'école coranique qui deviennent punitives.

Enfin, la forme de l'intervalle révèle l'absence et le désir d'un retour des choses à l'ordre initial. L'âge différencie les deux garçons, dont l'un est tourné vers l'enfance creusant la réalité par ses hallucinations, ses rêves. La réalité trop pesante s'estompe et laisse place à un poster devenu mer ou les carrés bleus les écrans de nos désirs dissimulés. Les mises en abyme rendent compte d'une quête nécessaire et impossible.

En définitive, Haroun réussit à faire un film où la fiction et la réalité se mêlent à divers niveaux, comme si parler de l'exil des maris et des pères révélait un malaise plus profond. Celui de vivre dans leur absence et de parfois se retrouver seule à en perdre la tête comme cette mère accablée par le chagrin et la colère. Comment vivre l'absence, de plus lorsqu'un des enfants est trop petit pour en saisir la réalité et pour vivre avec.

C'est en effet aussi toute la force de ce récit que d'avoir décrit deux âges et donc deux destins distincts. Si l'absence pèse à la famille en son entier, elle ne se traduit pas de la même façon selon les personnages. L'école coranique à peine dissimulée comme une possible forme de substitution d'autorité paternelle, elle insiste par ailleurs sur l'enfermement ressenti par le cadre, par la somatisation du corps d'Amine (crises d'asthme) et par les fuites en avant pour rompre le cadre, au sens propre comme au sens figuré. Leurs regards sont francs (mère), sont des appels (enfants), des confessions (le père) et ils visent droit devant pour bâtir un nouvel horizon.

Quelques ressources sur internet :

Le site du Lux de Valence (dossier + extrait vidéo) :

<http://site-image.eu/index.php?page=film&id=318>

Dossier du cinéma LEFRANCE :

<http://www.abc-lefrance.com/fiches/Abouna.pdf>

Dossier de Michel Amarger, critique de cinéma, réalisateur de films documentaires et journaliste pour RFI sur des sujets traitant de l'audiovisuel africain.

<http://www.acap-cinema.com/fichiers/datas/1238665759-63556.pdf>

Critique d'Olivier Barlet sur le site d'Africultures :

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2357>

Entretien d'Olivier Barlet avec le réalisateur, Mahamat Saleh Haroun, sur le site d'Africultures.

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2358>

Filmographie sélective sur le thème de l'Afrique proposée sur le site de CinéHig.

<http://www.cinehig.clionautes.org/IMG/afrique-filmo-vm.pdf>