

YUKI & NINA

NOBUHIRO SUWA
ET HIPPOLYTE GIRARDOT

par Sylvain Coumoul

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

 **île de France**

Sommaire

AVANT-PROPOS — GÉNÉRIQUE — SYNOPSIS.....	1
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL.....	2
INTRODUCTION Un film qui se termine à la huitième minute	3
PERSONNAGES Que signifie le "&" de Yuki & Nina ?	4
RÉALISATEURS ET GENÈSE DU FILM Suwa "&" Girardot ?	5
+ Comparaison : <i>Le voyage du ballon rouge</i>	
MISE EN SCÈNE Un film qui se prête à l'analyse douchetienne	6–7
+ Deux plans : chez la maman de Nina / Yuki dans sa chambre le soir	
RÉCIT Un feuilleté temporel.....	8
Séquence : les premiers instants de Yuki au Japon	
POINT DE VUE Le petit singe de trop	9
+ Faut-il faire marcher les arbres ? La leçon de Kiarostami	
"RÉSOLUTIONS" Dépasser l'opposition enfant / adulte.....	10
Séquence : le jour où Frédéric est devenu le père de Yuki	
Par-delà France et Japon.....	11
HYPOTHÈSE (1) Un film ozuesque	12–13
+ Le livre de Yoshida sur Ozu	
+ Le plan de la sortie de forêt	
HYPOTHÈSE (2) Yuki, vers la passivité vertueuse.....	14
+ Quatre plans pour dire l'acceptation	
TRAITS D'AUTEUR Trois récurrences du cinéma de Suwa	15
HORIZONS Les limites de la fugue... ..	16
+ Un plan : les filles sous la tente	
... et le champ infini de l'abandon au flux	17
Séquence : quand Yuki quitte Nina	
CONCLUSION Résolution de toutes les appoggiatures	18–19
BIBLIOGRAPHIE — DVD — LIENS INTERNET.....	20
+ Filmographies Suwa et Girardot	



© Pierre Collier 09 d'après une photo de Yoshi Omori et un dessin d'Hippolyte Girardot

Générique

Noë Sampy : *Yuki*
Arielle Moutel : *Nina*
Hippolyte Girardot : *Frédéric, père de Yuki*
Tsuyu Shimizu : *Jun, mère de Yuki*
Marilyne Canto : *Camille, mère de Nina*
Jean-Paul Girardot : *le grand-père*
Koko Mori : *la vieille dame*
Nonoka Imaizumi, Arisa Arai, Mahault Sampy : *les petites filles japonaises*
Momoka Omori : *l'amie japonaise*
Ryane Alaoui : *Raoul*

Scénario et réalisation : Nobuhiro Suwa, Hippolyte Girardot
Image : Josée Deshaies
Son : Dominique Lacour, Raphaël Girardot, Olivier Dô Huu, Takeshi Ogawa

Montage : Hisako Suwa et Laurence Briaud
Casting : Marion Touthou
Décor : Emmanuel de Chauvigny, Véronique Barnéoud, China Suzuki
Costumes : Jean-Charline Tomlinson
Musique : Foreign Office, réalisée par Lily Margot et Doc Mateo

Production : Comme des Cinémas – Les Films du Lendemain – ARTE France cinéma – Bitters End
Direction de production : Nadine Chaussonnière, Elise Voitey
Direction administrative : Anne Pernod
Productrice associée : Michiko Yoshitake
Co-producteurs : Kristina Larsen, Yuji Sadai
Producteur délégué : Comme des Cinémas / Masa Sawada

Avec le soutien de la Région Ile-de-France et la participation de Cofinova 5

Ventes internationales : Films Distribution
Distribution France : Ad Vitam

France & Japon – 2009 – 1H32 – 1.85 – couleur
Visa : 117 465

Avant-propos

Ce dossier destiné aux enseignants propose une formule particulière : une analyse construite sur l'ensemble de ses pages, à lire de préférence dans l'ordre, et rythmée par de nombreuses études de séquences.

Bien entendu, l'on y retrouve les catégories nécessaires à la compréhension de l'œuvre (personnages, genèse...) simplement, le livret progresse de double-page en double-page, afin de conserver en regard, au maximum, les idées et les images. Et le point d'arrivée de chaque article, constitue le socle du suivant.

Yuki & Nina est un film qui se déroule à fleur de réalité. D'où notre volonté redoublée de rester à fleur de film. Nobuhiro Suwa, cinéaste sensible à la surface, a proposé à l'acteur Hippolyte Girardot de *réaliser* à ses côtés, des façons de parler, de se mouvoir, qui lui soient propres. Et celui-ci à son tour a laissé à ses jeunes actrices la liberté exacte qu'il était capable de leur offrir.

C'est ce constant passage de relais qui nous inspire la forme de ce livret.

Sylvain Coumoul



Synopsis

Paris, à l'approche de l'été. Deux petites filles de neuf ans, Yuki et Nina, rêvent de vacances communes. Mais un événement va contrarier ce désir : les parents de Yuki se séparent ; sa maman japonaise a décidé de l'emmener vivre dans son pays. L'enfant, qui ne cesse de répéter son refus, entame à son insu un travail d'acceptation. Entraînée par Nina dans une fugue, elle trouve en forêt un passage menant de France au Japon. Cette parenthèse magique conduira au déménagement réel. Reste à Yuki et sa maman, sur les lieux d'un souvenir d'enfance, à effectuer un chemin l'une vers l'autre.

Les repères temporels sont calculés à partir du DVD. Le "chapitrage" ici proposé est le nôtre.

1 Pré-générique.

2 (20'') Un homme dans une clairière (grand-père de Yuki ?) lui dessine un arbre, et raconte le dilemme du renard : croquer le rossignol ou l'écouter chanter ?



3 (58'') Générique (fond noir).

4 (1'07) Yuki et ses parents (étrangement accompagnés de Nina) quittent la clairière. Au plan suivant, seule à l'arrière de la voiture, Yuki regarde défiler les arbres.

5 (2'11) Titre *Yuki & Nina*.

6 (2'16) Dans un Paris qui sent le début d'été, les amies discutent avec animation. Prenant le goûter chez Nina, elles expriment le souhait de vacances communes. Venue chercher sa fille, la maman de Yuki évoque un possible départ au Japon.

7 (6'35) Sur le trajet du retour, la discussion se poursuit. Le départ serait définitif : les parents de Yuki se séparent.

8 (8'35) Arrivée à l'appartement, un loft d'artiste, où les attend le père. Depuis sa chambre où elle s'est réfugiée, Yuki perçoit les échos d'une dispute.

9 (10'10) Chez Nina. Les filles discutent de la nouvelle avec la maman, également divorcée. Nina s'emporte contre l'illogisme des adultes ; Yuki semble acquiescer à l'idée qu'une nouvelle vie l'attend.

10 (12'37) Dans une laverie, les petites se demandent comment stopper l'inélectable. Dans la chambre de Yuki, elles écrivent aux parents une lettre signée *La fée de l'amour*. Formulèrent au moment de la poster un vœu à la japonaise.

11 (16'56) Escaladant le jeu d'un square, Nina paraît craintive, où Yuki s'essaye à de nouveaux équilibres.

12 (17'36) Chez Yuki. Disposée en triangle autour d'une table basse, la famille déjeune de "boulettes marocaines" confectionnées par Yuki et son papa. Une nouvelle dispute laisse Yuki seule dans le plan.



13 (20'55) Yuki apporte le courrier, dont la lettre de la "fée de l'amour"... Parmi les cartons de déménagement, la maman lit en tremblant, avant de fondre en larmes, à table. Mais l'image de Yuki déjeunant avec des baguettes semble entériner le départ au Japon.

14 (28'57) Une suite de plans montre le passage du temps.

15 (29'43) Dans le loft qui se vide, la maman présente à Yuki deux billets d'avion. L'enfant réitère son refus.

16 (31'34) Dans la cour, les filles discutent de la nouvelle idée de Nina : fuguer. Nina se fâche des réticences de Yuki, l'accuse de s'être résignée à la séparation.

17 (34'15) Yuki lit dans sa chambre. La porte ouverte laisse voir la maman se brossant les dents, bientôt rejointe par le père. D'un espace l'autre, on s'épie.

18 (36'52) Le lendemain. La maman part au Japon organiser leur nouvelle vie. Ayant refusé de l'accompagner à l'aéroport, Yuki joue tristement avec des figurines.

19 (39'00) Réveillée la nuit par de la musique, Yuki trouve son père, à demi ivre, occupé à danser. « *Ce qui compte, c'est toi* », lui dit-il, avant de lui présenter son dernier travail de plasticien : une œuvre où les effets de complémentarité comptent plus que la beauté.

20 (44'07) Nina passe chercher Yuki, pour fuguer. Yuki emballe quelques vêtements et la suit. Des plans d'arbres en mouvement disent un trajet en train.

21 (47'39) Arrivée à Bourron-Marlotte (forêt de Fontainebleau). Les deux amies gagnent une maison appartenant au père de Nina. Celle-ci entreprend d'y recenser ses vieux "doudous". Yuki, elle, s'inquiète de l'avenir immédiat : que va-t-on faire ? A l'intérieur de la maison, elles montent une tente où s'inventer des récits. Une voisine, soudain survenue, semble renoncer à les trouver, mais dit entre ses dents qu'elle va prévenir le père.



22 (55'03) Les filles courent vers la forêt. Peu à peu, les repères s'estompent. Une détonation les effraie un instant. Enfin, elles s'égarent.

23 (1h02'13) Trois plans de sous-bois introduisent une rupture d'ambiance. Puis le soleil revient : Yuki, le visage empreint d'une étrange expression, quitte délibérément Nina. Tout en marchant, elle lui adresse une virtuelle lettre d'adieu.

24 (1h07'36) La forêt s'ouvre sur un décor japonais. Deux fillettes à vélo appellent Yuki par son prénom. Elle passe un après-midi de jeux chez une vieille femme que tout le monde appelle "grand-mère". Puis, comme il se fait tard, regagne la forêt.

25 (1h15'03) Sous la ramée, Yuki appelle Nina. Elle retrouve son père. Après une brève étreinte, il la prend quelques instants sur son dos.

26 (1h17'06) Images "amateur" de la vie de Yuki au Japon. Avec sa nouvelle amie japonaise, elle visionne une vidéo envoyée depuis Paris par son père.

27 (1h20') Dans la campagne japonaise, Yuki, endormie en voiture, s'éveille soudain. Réapparaît le paysage de la séquence 25. Mais la maison est abandonnée. Les lieux se révèlent appartenir à l'enfance de la maman de Yuki, qui entraîne sa fille dans une promenade zen le long d'une rivière.

28 (1h26'58) Générique final (sur fond noir).

29 (1h29'14) Fin du film.



Un film qui se "termine" à la 8^{ème} minute

Analyse de la séquence 7

Cette séquence 7 ne présente pas seulement l'annonce faite à Yuki de la séparation de ses parents : par des choix de mise en scène, fortement liés à des enjeux de vie, elle donne aussi à son jeune personnage une clef pour surmonter l'événement.

Il s'agit d'un seul plan, à la valeur changeante, la caméra alternant (toujours dans l'axe) phases d'immobilité et de recul. Ce déroulement arriéré, à la fois alternatif et sur une seule ligne, donne au plan un caractère de variation sur un même thème : en l'occurrence, le thème de la séparation.

A l'instant où Jun (la maman) informe Yuki de la décision parentale, l'espace apparaît clivé, avec ses deux cours délimitées par un porche et ses trois paliers d'intensité lumineuse : plein soleil / ombre légère / ombre prononcée. Ensemble, la mère et l'enfant vont "descendre" cette échelle impalpable, tout en s'enfonçant dans une vérité plus précise et irréversible, au fil des « *pourquoi ?* » de Yuki.

La caméra les attend ; elle ne démarrera son travelling arriéré qu'une fois atteint le palier le plus bas dans l'intensité lumineuse. Là, les deux actrices "descendent" encore, non plus de la lumière vers l'ombre, mais cette fois dans l'image : nous passons d'un filmage en pied à un filmage au genou, à mi-cuisse...

Dans les deux cas (degrés lumineux, jeu avec le bord inférieur du cadre), la descente est virtuelle mais sa sensation, bien réelle. Deux niveaux de réalité se superposent : l'espace diégétique, ce passage entre les immeubles que

Yuki et sa maman empruntent chaque jour ; et l'espace du plan, pris entre la grille du fond (semblant interdire tout retour), et le débouché impossible de cette caméra qui recule, comme un horizon inversé, vers nous spectateurs. L'espace du plan représente l'espace mental de Yuki, coincée entre un passé qui s'écroule et un avenir impossible à se figurer. La résolution de l'équation spatiale devrait nous apprendre quelque chose des ressorts cachés, "psychologiques", par lesquels Yuki pourra surmonter le divorce de ses parents.

Des lignes au flou

Le plan-séquence commence par un strict réseau de lignes, et s'achève, après que Yuki a quitté le champ, par un flou. Le passage de l'un à l'autre, pourrait être cet instant de coïncidence, rare au cinéma, voire interdit, où les deux actrices semblent marcher sur le bord inférieur du cadre.

Le film court alors plusieurs risques : il trahit l'image en train de se faire, nous place devant la réalité gênante des conditions de sa réalisation (cette drôle de consigne, visiblement donnée aux actrices, de marcher en croisant les pieds, tels des mannequins), la caméra semble posée à une mauvaise hauteur, la contre-plongée accentue les jambes arquées de l'adulte, l'inconfort de ses bottines sur le pavé, la bizarrerie de sa titubation, trop latérale... Une seconde, l'idée nous effleure que peut-être, ce n'est ni très bien joué, ni très bien filmé. Mais cette peur que nous ressentons (à commencer par la peur de ce qui va suivre), recoupe celle de l'enfant brûlant de disparaître,

de se retrouver seule dans sa chambre pour "encaisser" la nouvelle. L'intériorité de Yuki dirige donc la séquence. La dissociation de l'image et du son (les personnages se rapprochent mais le volume de leurs voix est égal), redouble cette dimension "mentale". Lorsque tombe la nouvelle du divorce, deux accords dissonants de piano résonnent dans la cour. Et lorsque la mère demande à la fille : « *Ça va ?* » en cherchant à deviner ses pensées, un marteau retentit, ironisant de son *toc-toc-toc* sur cette porte de l'enfance qui ne se rouvrira plus.

L'abandon au flux

En allant "vers son danger", le film montre une voie, aussitôt suivie par Yuki : 1°) Elle aide sa maman à porter un sac. De victime d'une situation, elle devient actrice de son présent immédiat. 2°) Elle effectue un très beau zigzag, manquant disparaître par le bord gauche, et, telle une feuille tourbillonnant au vent, s'en va au hasard des déséquilibres jusqu'à sortir par le bord opposé. S'abandonner au flux : telle est la leçon proposée par le film à Yuki, ou par Yuki au film. Le flottement prend valeur pour lui-même, jusqu'à remplacer la volonté. La mise en scène, l'organisation de la surface visible, vaut pour profondeur psychologique. Et il n'y a rien d'asséchant à ce que l'enfant trouve la solution dès la huitième minute, puisqu'il lui faudra toute une vie pour la mettre en œuvre. Les soixante-dix minutes restantes, sont les soixante-dix premières minutes de cette nouvelle vie.



Que signifie le "&" de Yuki & Nina ?

Les films de Nobuhiro Suwa dont le titre comportait un sigle de séparation (le *slash* de *2/Duo* ou *M/Other*, voire le double *slash* graphique composé par le "H" de *H Story*), tendaient à réparer cette disjonction de départ. A l'inverse, le signe de fusion et d'unité affiché par le titre *Yuki & Nina*, n'augure rien de très bon pour cette amitié enfantine...

Deux en un. Par une jolie mise en abyme, le signe "&" porte deux noms : "l'esperluète" (ou "esperluette"), correspondant au "et" des écoliers d'autrefois ; et le "et commercial", signe abrégé qui « n'est usité que dans les raisons sociales : les établissements Berger & Mouton, la distillerie Poivrot & Fils » (Berthier & Colignon, *Lexique du Français pratique*).

Si c'est une esperluète qui relie *Yuki & Nina*, elle renvoie à une conception gentiment désuète de l'enfance, où la notion même d'amies inséparables tient du livre d'images, qu'un film de notre époque ne saurait que lézarder. – S'il s'agit d'un "et commercial", alors la dimension publicitaire, où l'amitié n'est qu'un argument d'enseigne, ne résistera guère plus au travail de la réalité. Un jour, *Yuki & Nina*, magasin de l'amitié d'enfance, sera fermé, en faillite, revendu, fusionné, ou en procès.

Yuki vs Nina ?

De fait, le film met directement entre Yuki et Nina la promesse d'un déménagement à des milliers de kilomètres. Et il ne raconte pas non plus comment l'amitié survivra à la distance : dans la vidéo finale envoyée depuis Paris, et visionnée par Yuki sur un ordinateur au Japon, Nina apparaît hors jeu, moins présente que Raoul, et comme prisonnière de schémas pré-établis :

« Mais je ne parle pas japonais, moi », dit-elle pour justifier son refus de prononcer le mot « *sayonara* ».

C'est l'une des grandes affaires du film : les catégories, les cadres, la norme, à quoi cette petite fille encore blessée par le divorce de ses parents, ramène la réalité à toute force. La bande supplémentaire d'un polaroid lui est insupportable : elle la découpe pour revenir au format carré. Sur la lettre de la "fée de l'amour", sa principale contribution consiste en de longues lignes tracées au feutre, sous le regard semi-désapprouvateur de Yuki. Ses vêtements parlent pour elle : sa garde-robe, tout le film durant, est un festival de tenues à rayures (où Yuki, jusque sur la couette de son lit, se spécialise dans les pois.)

Bien sûr, cet acharnement à quadriller le réel constitue une force utile au film : les initiatives de Nina sont motrices de l'action. Elle est l'étincelle qui permet ensuite à Yuki de la quitter. Mais cet esprit normatif fragilise également Nina : dans la structure toute tordue d'un jeu de square, elle ne sait

plus où aller, et s'en agace. Un capuchon de feutre refusant de s'emboîter mobilise une énergie qu'elle n'emploie pas ailleurs. Interrogeant sa maman au sujet du divorce, elle se révolte encore et toujours contre l'absence de « *logique* », alors que Yuki s'avance déjà sur le chemin de l'acceptation.

Un clivage à dépasser

Si *Yuki & Nina* est une enseigne commerciale, un slogan vide, c'est donc sur le mode de ces dualités toutes faites, en vigueur dès l'école (pragmatique / rêveur, actif / contemplatif,

cartésien / littéraire), et que le film s'emploie à casser. D'abord en contestant l'argument de l'efficacité : à la boîte aux lettres, Yuki a d'instinct engagé l'enveloppe dans la bonne ouverture, tandis que Nina interrompt son geste pour lire « *Paris... Banlieue... oui c'est ici* ». Nina prétend savoir monter une tente, mais c'est Yuki qui trouve la solution. Nina dans la forêt, au premier bruit effrayant, s'enfuit sans demander son reste, tandis que Yuki ira au terme de sa logique rêveuse.

Lorsque, sous la tente-cocon souhaitée par Nina, les filles inventent une histoire de loup-garou, c'est bien Yuki la plus logique (« *Si le loup-garou t'a mordu tu n'as plus envie de t'enfuir puisque tu es toi-même devenue un loup-garou* »), et Nina qui se drapait dans un refus obstiné. La volonté de « quadrillage » du réel conduit à un déni. Nina ne voit pas un rocher en forêt, mais un « crapaud-monstre », préférant perpétuer un vieux mot de son enfance que de résoudre son problème actuel d'orientation. Et plus tôt, à Paris, ce sont des ailes qu'elle se colle dans le dos, tandis que Yuki porte un polo à l'effigie d'un crocodile.

Par cette distribution des costumes, Nina la plus "cartésienne" se voit désignée comme la plus angélique, captive d'un imaginaire lui-même normé, voire périmé ; Yuki la plus "rêveuse" mord dans la réalité par son évanescence même, qui la rend plus sensible à ses vibrations invisibles. Il ne s'agit pas pour le film de jouer l'une contre l'autre, mais d'examiner les causes, également invisibles, inconscientes et antérieures à ce départ au Japon, pour lesquelles Yuki et Nina ne se sentiront plus si proches, une fois devenues adultes.



Suwa "&" Girardot ?

Comme l'amitié de Yuki et Nina, cette co-réalisation est un trompe-l'œil. Elle ne s'inscrit pas à la frontière de deux œuvres – l'acteur Hippolyte Girardot n'avait jamais réalisé de film – mais tout entière dans la filmographie de Nobuhiro Suwa, cinéaste du « deux ».

« Notre collaboration a existé, le film en est la preuve », répétait Hippolyte Girardot lors de la présentation de *Yuki & Nina* à Cannes, suscitant chez son co-réalisateur, assis à ses côtés, un indéchiffrable sourire. En tout cas, la répétition même de la phrase dit la faible tangibilité de cette collaboration, dans l'esprit de celui qui la prononce, et semble se demander : qu'avons-nous vécu ensemble ?

Les éléments objectifs se résument à peu de choses : ils ont souhaité réaliser ce film parce qu'ils avaient tous deux des enfants. Suwa a dû convaincre Girardot de franchir le cap de la réalisation, avant d'être nommé directeur d'une université japonaise, l'empêchant de se consacrer autant que voulu à la préparation du tournage. Celui-ci s'est effectué en présence d'une traductrice, et le montage, à distance, par l'envoi réciproque de fichiers numérisés.

Nulle surprise à ce que le célèbre acteur d'*Un monde sans pitié* (film d'Eric Rochant, 1989) éprouve aujourd'hui, à propos de son premier long métrage en tant que cinéaste, une puissante impression d'irréalité. La virtualité était au cœur du projet, de l'histoire racontée, du mode de réalisation.

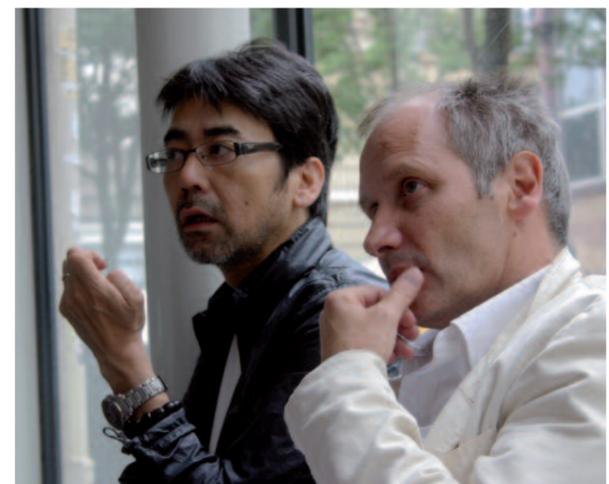
Comprendre la filmographie de Suwa

Les éléments biographiques se révélant lacunaires, et l'élément artistique étant indécidable (qui est à l'origine de telle ou telle trouvaille du film ?), mieux vaut aborder cette co-réalisation comme un module, sorte de noyau conceptuel placé au cœur de l'œuvre de Nobuhiro Suwa.

2/Duo : ce titre plus évocateur de l'Art contemporain que d'un titre de film, était bien celui de son premier long métrage

en 1997, resté inédit en France. *M/Other* (1999) fait de la famille recomposée le lieu d'une étude sur l'identité et ses fantômes : la jeune compagne d'un homme divorcé se demande si elle doit ou non devenir une mère de substitution pour le jeune garçon de celui-ci. Dans *H Story* (2001), le réalisateur né à Hiroshima s'essaie au *remake* impossible, du film de Duras et Resnais lui-même placé sous le signe de la reprise aveugle (« *Tu n'as rien vu à Hiroshima* », et d'ailleurs ce "rien" a déjà eu lieu autrefois à Nevers). Avec *Un couple parfait* (2005), Suwa poursuit son inscription dans le "cinéma de la Modernité", en remettant les clefs de l'image à la chef-opératrice Caroline Champetier, et les clefs du récit à ses "acteurs-scénaristes". Lesquels témoigneront : « *A force de répéter ce qui avait d'abord été improvisé, les dialogues semblaient écrits.* »

La co-signature de *Yuki & Nina* représente la matérialisation toujours plus avancée, d'une tournure de pensée et d'un dispositif conceptuel. Le *making-of* visible sur le DVD montre un cinéaste plutôt absent de son propre tournage. Il semble attendre son heure. Ou bien, elle est déjà venue.



Comparaison *Le voyage du ballon rouge* (Hou Hsiao-hsien, 2007)



Yuki & Nina n'est pas le premier film de sa décennie à cocher ces différents critères : tournage à Paris, par un réalisateur asiatique ne parlant ni français ni anglais, portant sur le thème de l'enfance, à la frontière floue entre rêve et réalité, et dessinant le portrait d'une certaine bourgeoisie artistique, où les adultes sont divorcés, immatures et en crise. Le personnage de Juliette Binoche dans ce *Ballon rouge*, et celui incarné ici par Hippolyte Girardot (1), ont tellement de traits en commun que ce pourrait bien être leur couple, dont nous verrions la séparation, après dix années de vie maritale, dans un film.

Or celui de Hou Hsiao-hsien soulevait une question qu'on osait à peine se poser, et dont la répétition à l'identique dans *Yuki & Nina* oblige cette fois à considérer : le réalisateur se rend-il compte ? A-t-il conscience des sentiments que peut éveiller, pour une partie du public français, sa peinture d'une certaine classe "bobo" ? Ou bien la barrière culturelle et linguistique lui donne-t-elle le sentiment de représenter de simples couples modernes, sans plus d'implication politique que cela ?

Chez Hou Hsiao-hsien comme chez Nobuhiro Suwa, ce sont plutôt au fond, les personnages *qui ne se rendent pas compte* : Juliette Binoche multipliait les signes d'ouverture culturelle et d'amitié envers une baby-sitter asiatique qu'elle mobilisait plus d'heures qu'elle ne la rémunérait ; « *Je suis un petit peu triste* », dit ici Hippolyte Girardot, à sa fille de neuf ans qu'il a tout de même réveillée en pleine nuit. C'est bien la synthèse *libérale-libertaire*, qu'il ne nous appartient pas de discuter plus longtemps ici, que circonscrivent ces deux films à la sociologie si ressemblante.

(1) A noter : Hippolyte Girardot jouait déjà (le rôle d'un voisin) dans *Le voyage du ballon rouge*.

Un film qui se prête à "l'analyse douchetienne"

Jean Douchet est un enseignant, critique de cinéma français, figure historique des Cahiers du Cinéma et père d'une méthode d'analyse très féconde, parfois appelée "analyse douchetienne". Cette double page n'entend pas épuiser la mise en scène de *Yuki & Nina*, ni réduire l'œuvre de Jean Douchet à cette simple esquisse. Il s'agit de repérer des croisements entre un film aux plans très construits, et une méthode sensible à l'organisation spatiale des choses.



1h06'43" : seule en forêt, Yuki stoppe soudain. Rien d'apparent ne justifie cet arrêt. Elle vient d'ailleurs de franchir sans se décourager un obstacle important (un arbre couché en travers du passage). Pourtant c'est maintenant que Yuki semble prendre

son courage à deux mains. Sa poitrine se gonfle plus fortement, à deux reprises ; enfin elle se lance... et sort du plan par la gauche.

Pour le spectateur attentif, c'est un événement : jusqu'à présent, les sorties de Yuki s'étaient toujours effectuées à droite du cadre. Une seule fois, contournant le rocher dit du « crapaud-monstre », les deux fillettes ont paru quitter le champ de la caméra par la gauche, mais pour y pénétrer de nouveau la seconde d'après, leur chemin dessinant une courbe. Et c'est à cette seconde précise, comme par hasard, que Nina a demandé : « Pourquoi as-tu toujours peur ? »

Cette fois Yuki l'a fait, elle est sortie par la gauche. Bien entendu, la règle tacite est également arbitraire. Mais une fois celle-ci établie, la brusque contravention prend un effet maximal, qui annonce ici la magie de la séquence suivante : la sortie de forêt dans un paysage japonais.

Géométrie et signification

Pratiquer l'analyse douchetienne, c'est cela : se rendre sensible à la présence matérielle du cadre, au partage du plan en zones d'ombre et de lumière, à la signification d'une diagonale. Par elle, un western de John Ford devient une aventure mathématique dans le désert, où la poussière des chevaux soulève une ligne dont l'orientation vaut pour oracle, ou commentaire, ou psychologie. Cette approche géométrique fait merveille sur *l'Aurore* de Murnau, car, comme le rappelle Luc Moullet dans un récent livre d'entretiens : « *A l'époque du muet, tout s'organisait à travers le cadre. Avec le parlant, le travail est devenu plus (...) composite, moins déterminé sur la construction même de l'image.* »

Se contenter aujourd'hui de la « *composition d'un ensemble discret* » aurait quelque chose de « *rétrograde* », toujours selon Moullet. Mais d'autres cinéastes (en France, citons Arnaud Desplechin, Xavier Beauvois, émules de Jean Douchet),



Cas pratique Dans ce plan, peut-on intervertir Yuki et Nina ?

Ce plan (séquence 9) illustre la leçon n°1 du critique Jean Douchet : « *A la racine de la mise en scène, il y a la mise en place.* » D'où la

question : Yuki et Nina pourraient-elles ici échanger leurs sièges, sans que cela modifie le récit et sa signification ?

Répondre par l'affirmative, reviendrait à dire que les éléments visuels d'un film se composent en partie au hasard. Qu'une fois réunies les actrices, disposés sur la

table quelques objets pour « faire vrai », il suffirait de dire moteur... Ce serait, surtout, *ne pas croire en l'image*, que de confier aux seuls dialogues la tâche de conduire le récit.

Le placement de ces deux petites filles, ce sont les auteurs du film qui l'ont choisi. Notons

pour commencer que la fenêtre et le mur définissent deux espaces, et que Yuki et Nina en occupent un chacune : de la part de deux amies soit-disant "inséparables", voilà un indice étonnant et précieux. – Yuki se situe du côté de la maman de Nina, plus près de l'adulte, dont elle semble mieux accepter le discours. La maman est en train de dire que l'histoire n'est pas écrite, que sa vie future au Japon, elle ne peut encore l'imaginer : elle et Yuki, *comme par hasard*, occupent la partie de l'espace la plus vierge, sur fond de papier peint uni.

Nina, elle, cherche des réponses à ce qui n'en a pas : de son côté, c'est un réseau compliqué de lignes, avec la fenêtre, la ferronnerie de la rambarde, la façade d'en face, l'angle du mur, les bandes à claire-voie du dossier de sa chaise, le quadrillage de la table, les spirales d'un

agenda, et même, suggérées, les cases d'une bande dessinée ouverte devant elle.

Derrière les demi-cercles de la rambarde ne rappellent-ils pas les tourbillons dont on affuble, en BD, le personnage en pleine surchauffe cérébrale ? Discrètement, le film commente le dialogue en cours, et prend parti. Les cercles concentriques du dessous-de-plat en osier placé en amorce, en bas à droite du cadre, semblent ne demander qu'à envahir tout le plan, recouvrir d'une onde égale toutes les questions de Nina.

Lorsque Yuki aura trouvé le passage magique vers le Japon, ce sera chose faite, avec les cercles cette fois en mouvement, du ventilateur de la grand-mère.

choisissent justement de pousser toujours plus loin dans l'indicible cet art de la construction spatiale, dans un réseau toujours plus vaste de préoccupations et d'approches. Plutôt que d'opposer les différents âges du cinéma, ils les superposent. C'est dans cet esprit que nous avons placé la dimension "géométrique" de *Yuki & Nina* au premier tiers de ce livret, et non comme sa clef ultime.

Construire un point de vue

Sans cesse, le film monte et descend l'échelle qui va de la mise en place à la mise en scène, et de la mise en scène à son abolition apparente dans un ensemble ouvert. Nobuhiro Suwa, cinéaste de la Modernité, capable de se désintéresser de la composition d'un plan, peut soudain revenir à la préhistoire du cinéma : la scène de théâtre – c'est bien ainsi qu'est filmée la maison de la grand-mère japonaise, dans la séquence magique ; et ce sont les fillettes et leurs mamans qui, désertant le lieu, révèlent cette dimension scénique sous-jacente depuis le début.

Tantôt, les personnages eux-mêmes se font "douchetiens" (Yuki et sa mère, faisant glisser des rectangles clairs sur une table basse, accordent à telle ou telle *place* une valeur symbolique), tantôt ils sont le jouet inconscient de la forme : la Nina qui se découpe sur le carré noir de la cheminée, à Bourron-Marlotte, n'est plus la Nina qui s'encadrerait dans le carré ouvert de la porte cochère, à Paris, lorsqu'elle projetait cette fugue.

« *Ah oui ça y est on voit la forme... de la... de la tente* », dit Nina. La pause dans la phrase est savoureuse, car elle laisse sa première partie, le plus longtemps possible, dans une zone indistincte et théorique. Une *forme* apparaît... et le point de vue doit naître, pour la parachever. La tente n'est pas seulement constituée de toile et de piquets, mais de cet éveil de la conscience dans l'acte de regarder.

Dans la suite du livret, il sera beaucoup question d'un terme cher à Jean Douchet : le "feuilleté" (feuilleté temporel, feuilleté de sens...) Après nous avoir appris à analyser un *plan*, il nous invite par ce mot à examiner la superposition de plusieurs.

Analyse d'un plan-séquence Du brossage de dents comme théorie filmique



Comme dans l'art poétique de Verlaine, *l'imprécis au précis se joint*. La puissance géométrique du plan s'empare des personnages et restitue leur intériorité caverneuse, emplit de frayeurs tues, de vertiges : il suffit de se souvenir de ce que cela *fait*, d'être un enfant faisant semblant de lire, écoutant les parents en train de régler dans la pièce voisine une affaire grave, pour mesurer combien la structure de ce plan est *juste*. Retirerait-on les personnages, que le sentiment serait déjà actif.

Le choix de focale très marqué en faveur de Yuki, maintient le cap choisi par les auteurs du film : l'intériorité de Yuki d'abord. Mais un élément symbolique nous rappelle que Yuki est encore une enfant, dépendante de ses parents : elle a besoin, fût-ce pour faire semblant de lire, de l'éclairage de la pièce voisine. La géométrie commande la "psychologie" du plan. La division spatiale (haut-bas, droite-gauche, premier-second plan) trouve même une concrétisation inattendue, avec la maman occupée à se brosser les dents.

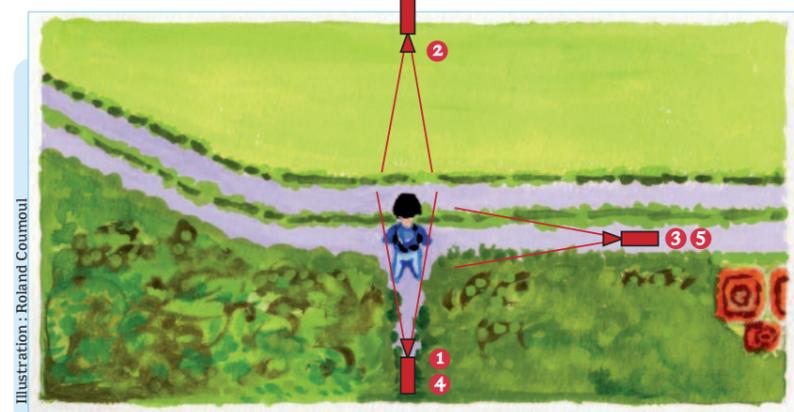
Non sans humour, Suwa et Girardot glissent dans l'image une rime thématique, reproduisant en miniature, à l'échelle d'une bouche, ce qui se passe dans l'espace du plan tout entier : un lieu mi-clos mi-ouvert, où l'action hésite entre le continu et le discontinu... En se brossant les dents, l'on s'imagine des rangées rectilignes, pour finalement se retrouver à négocier des courbes, des interstices... Il n'est pas interdit de voir dans ce dialogue entre la méthode idéale, toujours présente à l'esprit, et la réalité plus accidentée du terrain, une métaphore de la réalisation d'un film.

A la fin de ce plan de plus de deux minutes, la porte sera refermée, la séquence close, l'heure venue de dormir... Mais l'image continuera de travailler seule, quelques secondes, avec l'activation de deux nouveaux éléments, par la simple fermeture de cette porte **[image 3]** : 1°) une lumière légère, intérieure à la chambre mais non justifiée par la diégèse (à moins que Yuki dorme avec une veilleuse de bébé), qui est plus vraisemblablement l'éclairage du film en train de se tourner, et s'assurant en tant que tel ; 2°) scotché au dos, l'arbre dessiné du grand-père de la toute première scène. Manière de rappeler qu'un film, ce sont des lignes et des récurrences, des surprises et des permanences, un *continuum* et des séquences.



Un feuilleté temporel

L'effet de rémanence produit par la vision de l'arbre du grand-père, au dos d'une porte refermée, n'est pas le seul de *Yuki & Nina*. C'est même l'un de ses traits principaux, qu'il partage avec son exact équivalent, dirigé vers l'avenir : l'effet de prémonition. Yuki réveillée en sursaut par la musique, est encore une enfant ; – mais l'instant d'après, pénétrant dans la pièce au son des rythmes pulsés, suivie par une caméra comme pour n'importe quelle séquence d'entrée en boîte de nuit, Yuki offre alors l'image subliminale de la jeune femme qu'elle sera peut-être. Prémonition, et rémanence : après la démonstration du mot « ROMA », le projecteur relâché par Yuki va finir seul son mouvement rotatif et s'immobiliser, *toujours allumé*, braquant son faisceau vers rien. La caméra s'attarde sur ce projecteur, dans un accès de nostalgie pour un pouvoir ancien du cinéma, mais aussi pour suggérer que ce projecteur continuera de briller, "sous le film", lorsqu'un autre plan l'aura remplacé à l'écran. – Dans la maison de Bourron-Marlotte, les disques vinyles et la vieille collection de revues côtoient une photo du nouveau couple du père de Nina, tirée sur papier A4 d'une imprimante moderne. Toute résidence *secondaire* est un vortex temporel où passé et avenir s'annulent, en un lieu de silence.



Séquence Temps multiple, points de vue différents

Voici les cinq positions de caméra, à l'arrivée de Yuki au Japon. (Physiquement, il s'agit de trois positions, avec deux reproduites en alternance, mais leurs sens différents.)

Le temps à l'état second

Un film sous le film, un temps sous le temps, voilà ce que suggère *Yuki & Nina*. A l'image du dou-dou Flapy (flapi ?) qui reste au centre du plan, de profil, regardant tantôt Nina, tantôt Yuki, scrutant obstinément la même direction alors que les filles décadrées s'acharnent sur la tente, il y a un passé qui ne passe pas ; – un réel têtue. Parfois ce réel plonge *sous le film* pour mieux resurgir, à neuf et violent : quand Yuki revient du "Japon" en courant, elle disparaît dans la forêt et la caméra, lointaine, s'attarde à l'extérieur... pour la reprendre en direct, sous la ramée, en filmage à l'épaule, de façon d'autant plus frappante qu'il y a eu un instant de rétention, pendant lequel Yuki, sans doute, courait toujours.

Voilà pour le régime "normal" du film, à fleur de réalité. Que dire alors de l'épisode magique au Japon... L'effet de temporalité multiple y est poussé à son maximum (*lire encadré*). La comparaison peut prêter à sourire, mais, comme dans *Retour vers le futur II* (Robert Zemeckis, 1989), nous est montré un présent alternatif, développé dans un temps parallèle, à partir d'une autre hypothèse de vie : *si Jun et ses petites copines d'autrefois, n'avaient pas toutes quitté la région, voilà où Yuki aurait grandi, les amies qu'elle aurait eues, la grand-mère chez qui elle aurait pris son goûter.*

Les positions 1, 2, 3, 4, 5 représentent cinq strates temporelles :

- 1 Le temps du récit, de la diégèse, de notre croyance de spectateur. Nous suivons Yuki et voyons ce qu'elle voit, vivons ce qu'elle vit, en "direct".
- 2 L'étincelle d'éternité possible, saisie entre la naissance (la matrice de la forêt) et la mort (le petit cimetière *que ne voit pas Yuki*). → Lire p.13 une analyse de ce plan.
- 3 Le temps des petites cyclistes nipponnes, introduit par le surgissement de leurs

voix dès la fin du plan n°2. Malgré l'étrangeté, le spectateur commence d'opérer la conversion, et de considérer que ce temps n°3 est aussi celui de Yuki.

- 4 Le brusque retour au temps n°1, avec Yuki qui se retourne et interroge la forêt du regard, nous ramène à la diégèse initiale et prend le spectateur à contre-pied. En réalité, il n'y a plus de diégèse, mais deux hypothèses temporelles séparées.

- 5 Yuki s'engage sur le chemin, retrouvant ainsi, en apparence, une conception linéaire du temps. Mais notre croyance de spectateur a changé, tous nos sens sont en alerte. Nous comprenons qu'en se retournant vers la forêt au plan n°4, Yuki n'a pas seulement dit adieu à sa vie d'avant : elle a également repéré l'endroit par où elle pourra revenir, transformée par l'expérience. Dès lors, elle n'évolue plus dans le temps n°1, ni n'a rejoint le temps n°3, ni n'est tombée dans le temps n°2. Le temps n°5 est un hors temps absolu.

En cinq plans, l'espace et le temps se modèlent l'un l'autre. La démultiplication de l'un, entraîne celle de l'autre. Les "champs" (saisis en plan fixe) se succèdent sur la ligne du montage, mais les temporalités qui les motivent continuent d'exister. Pour une fois au cinéma, ce n'est pas l'espace d'abord (l'image immédiate de la chose filmée) et le temps ensuite (transformant l'image en "plan"), mais bien l'inverse : l'espace est la conséquence de la structure du temps. Tel Parménide, Yuki pourrait s'écrier : « *Peu m'importe par où je commence, car je reviendrai ici.* »

Le "petit singe" de trop

Yuki & Nina est un film qui a les "qualités de ses défauts". C'est même son principe moteur : aller droit sur un écueil, qui se révèle une chance en seconde instance.

A la sortie du film, une notule de *Positif* s'étonnait de la faible précision de la direction d'acteurs. Une vision superficielle lui donne raison : le film semble dissimuler sous le voile artiste du "faux-raccord" les errements d'un tournage dont il n'a pu sauver que des bribes. Mais n'y a-t-il pas autre chose à considérer d'une œuvre, que ses prouesses filmées, ou son respect des conventions ? C'est là que l'approche "moderne" de Nobuhiro Suwa, mariée à l'approche débutante d'Hippolyte Girardot, peut accoucher d'un objet-film d'un genre nouveau – à considérer selon d'autres critères que la direction d'acteurs.

L'image la plus fidèle de cet objet-film, serait le "jeu des petits singes" pratiqué par les fillettes japonaises dans la séquence hors du temps. A partir de combien de petits singes, de détails dans l'image, l'arbre du film risque-t-il de s'écrouler ? La collaboration Girardot / Suwa se situe dans cet intervalle : entre l'ajout d'un singe – d'un signe – de plus, et la quête du point de retenue.

Souvent, le film en fait "trop" : Yuki faisant choir tout le reste du courrier, au moment d'apporter la lettre de la « fée de l'amour », seule importante à ses yeux... Les verres sur la table, tremblant bruyamment en cadence des pleurs de la maman... A chaque seconde, il semble que l'on ait cherché l'idée supplémentaire, le *gimmick* capable d'exprimer l'arrière-pensée du personnage. La bibliothèque, chez Yuki, présente des ruptures trop volontaires dans son alignement – l'on imagine l'accessoiriste encore occupé à basculer quelques livres, une seconde avant le tournage du plan.

Mais n'est-ce pas aussi la facticité d'une vie familiale sur le point de voler en éclats, qui nous est montrée ainsi ? Deux séquences plus loin, les rayonnages de cette bibliothèque seront d'ailleurs vidés, en partance pour le Japon. Et il en va

ainsi à chaque défaut apparent : une justification *in extremis* nous raccroche aux branches ; l'arbre aux petits singes tremble, mais ne tombe pas. Yuki joue très mal l'indifférente, quand sa maman lui parle d'une étrange lettre qu'elle a reçue ; mais c'est aussi l'incapacité à la duplicité du personnage, qui nous est rendue sensible. Idem du jeu de Nina et ses poses "pré-ado" (torsion des mains, intonation forcée...) : la fausseté nous renseigne sur les limites de son projet de fugue. Idem, encore, du discours nocturne du père de Yuki : s'il peut sembler égoïste et brutal, son excès même, nous est-il suggéré, peut avoir pour l'enfant quelque chose de formateur.

Yuki & Nina est un dispositif où le "trop" devient "juste assez", capable même de multiplier les incohérences (la lumière change à chaque plan, et Yuki, de tenue vestimentaire, aussi) lors de la fugue en forêt. Le film malmène l'arbre aux petits singes du critique sourcilleux, en acceptant tout en son sein, recyclant le raté et l'impur. Sa figure-clef serait l'*appoggiature*, soit, en musique, l'introduction d'une note surprenante, étrangère à l'accord, aussitôt suivie de la note attendue, dite *résolution*.

L'on comprend mieux l'attitude plutôt détachée de Nobuhiro Suwa au tournage : il attend de toutes choses la résolution.

Atelier Faut-il faire marcher les arbres ?



Dans une *Leçon de cinéma* (bonus DVD de : *Le vent nous emportera*), Abbas Kiarostami explique à son chef-opérateur comment réaliser un travelling en forêt : ne jamais montrer la racine des arbres, sinon ceux-ci, à cause du mouvement de la caméra, semblent eux-mêmes se mettre à marcher. Un filmage à mi-tronc saura estomper ce fâcheux effet.

Bien entendu, dès la première marche de Yuki et Nina en forêt, la caméra entreprend de les suivre sur une ligne parallèle... et fait joyeusement marcher les arbres, filmés pleine racine, avec l'apparente maladresse d'un film qui en compte beaucoup. Quitte à accuser le moins expérimenté des deux auteurs, l'on se dit qu'un principe de réalisation a été ignoré.

Mais voici [image 2] que Yuki quitte Nina et entreprend de lui adresser une lettre virtuelle. Nouveau travelling parallèle à la marche de l'enfant... et cette fois parfaitement orthodoxe, avec une couverture de petites bruyères dissimulant le bas des arbres. Qu'en conclure ? Qu'il n'y pas de leçon de cinéma sans possibilité expressive de l'infraction à la règle. Si le premier travelling est "fautif", c'est bien pour nous prévenir que quelque chose ne va pas dans le projet de fugue de Nina. Le film se désolidarise de l'action ; les "arbres qui marchent" nous en avertissent, à la façon d'un *panneau brechtien* ⁽¹⁾.

Puis, une fois Yuki libérée de cette influence, marchant vers son destin – c'est-à-dire vers le Japon tout en répétant qu'elle n'ira pas au Japon –, le film peut se retirer avec un sourire bienveillant, et accompagner son personnage en toute discrétion, à l'abri d'un tapis de bruyères.

(1) Dans le théâtre de Bertolt Brecht, avertissement adressé au spectateur, l'engoignant à questionner ce qu'il voit et entend.



Dépasser l'opposition enfant / adulte

Enfant / adulte : le trait de séparation ne saurait être laissé longtemps en l'état par Nobuhiro Suwa. *Yuki & Nina* est un film d'apprentissage... pour tous.

C'est sur ce thème de l'enfance que le réalisateur japonais a scellé son pacte avec Hippolyte Girardot : chercher ensemble, par la réalisation d'un film, ce que signifie pour eux (pour chacun) leur commun statut de père. Et sur le tournage, ainsi qu'en atteste le *making-of*, l'acteur français ne va cesser de répéter sa conviction que la petite Noë Sampy possède une clef du film que ni lui ni Suwa ne détiennent. La trame du film (et il est beau que cette trame concerne la *séparation*) devient alors l'occasion d'exprimer ensemble, adultes et enfants, une humanité faite des deux composantes.

Mais avant de poursuivre, il faut se garder d'une erreur d'interprétation : jamais le film ne dit que l'enfance et l'âge adulte seraient « la même chose ». Pour qu'il y ait porosité entre deux univers, il faut d'abord qu'il y ait deux univers. Quand Yuki quitte sa chambre, où elle est occupée à rédiger la missive

"féérique" avec Nina, pour aller chercher un polaroïd dans le salon blanc, froid et désert, l'opération ressemble bien à une incursion-express en territoire étranger.

La frontière posée, le film se construit sur ces tentatives d'incursion, établissant la chronique de leurs échecs et réussites. « *La prochaine fois tu mettras la musique moins fort et tu fermeras la porte* », dit Yuki à son père, utilisant une tournure d'adulte pour préserver son sommeil d'enfant. « *Il n'y a plus de train* » est l'argument bien raisonnable, trouvé par Nina pour justifier le fait de poursuivre la fugue. A l'inverse le père de Yuki adopte une attitude enfantine, pour réclamer à sa fille du "rab" de boulettes marocaines.

Fissures

A un niveau moins superficiel, le film travaille à fissurer les grands blocs formés par les mots "enfant" et "adulte". Le premier plan dans lequel Yuki et Nina sont ensemble, à Paris, les présente de dos, en simples petites porteuses de cartables. Ce statut d'écolière, posé

d'emblée, permet de laisser en avant, au bout d'un chemin à tracer, la figure de l'enfance. Yuki effectuera ce chemin ; pas Nina, qui porte seule le cartable pendant toute la "fugue" en forêt.

Et l'âge adulte, par quoi se définit-il ? Par la liberté d'action enfin conquise, ou par la soumission de plus en plus grande au réel ? Yuki se dirige vers la première hypothèse, Nina vers la seconde. Ces conceptions inconscientes de la vie d'adulte conditionnent déjà leurs actions et pensées, alors même qu'elles n'en ont pas l'âge.

Yuki & Nina opère ainsi un renversement existentialiste. L'enfance *en avant*, comme une conquête, ayant bien besoin du nombre des années pour pleinement s'accomplir, modifie la notion de *film d'apprentissage* : non plus le sens ordinaire, où la "vie" prise comme une série d'événements vient déniaiser l'ignorance préalable ; mais l'exploration par chacun d'une dualité posée très tôt et reconduite très tard.



C'est "dans" l'arbre que Frédéric accepte de pénétrer ; c'est "de" l'arbre que Yuki semble sortir. Ce tronc trop proche et flou assume pourtant son mémorable fonction : établir un lien entre les générations. Cette scène dit deux choses en tension, à la façon d'un *koan zen* : 1°) La paternité est en

avant de soi, une conquête ; 2°) sitôt acquise elle apprend à l'homme à se mettre en retrait. L'enjeu n'était donc pas pour Frédéric d'accepter la séparation, ainsi qu'il le prétendait dans son discours de la "nuit de la danse", mais d'accepter sa paternité – la séparation venant avec, corollaire et naturelle.

Séquence Le jour où Frédéric est devenu le père de Yuki

(1) Dissimulée derrière un relief, Yuki contemple son père et semble hésiter à se signaler. Redoute-t-elle de se faire disputer pour son escapade ? Cela ne correspond pas à l'éducation libérale qu'elle semble avoir reçue. Non, elle prend le temps de contempler la mue d'un père qui s'avoue tel, non plus par un discours fantasque comme l'autre nuit, mais par son complet abattement face à la perte de sa fille.

(2) Yuki s'approche enfin. L'hypothèse nous effleure, qu'elle soit l'hologramme d'une

petite fille restée au Japon. Non : Frédéric la voit, la touche bientôt. Son geste de la main est exactement le même que celui par lequel il réclamait le plat de boulettes : la ressemblance du geste nous fait mesurer le chemin intérieur parcouru depuis. (3 à 6) De droite à gauche, un tronc balaie le champ visuel. Il est le symbole de la nature qui nous regarde. C'est derrière lui que Frédéric, qui a pris Yuki sur son dos en un geste paternel, la dépose au sol et la laisse filer vers une autre étreinte, après quelques instants. L'arbre fait plus que masquer pudiquement à notre regard la séparation symbolique d'un père et de son enfant : il la permet, l'organise.

Par-delà France et Japon

Sans cesse, *Yuki & Nina* distribue des marqueurs d'identité japonaise et française... tout en travaillant à leur neutralisation. Le fossé culturel apparaît alors presque dérisoire, en regard d'autres formes, plus intimes et quotidiennes, de l'altérité.



Une seule fois, le surgissement du "Japon" dans un cadre français prend un caractère discordant, quasi violent : quand la maman de Yuki, ayant séché ses larmes, l'invite à manger son riz, et que l'enfant porte à ses lèvres d'inattendues baguettes, en un geste à la fois mécanique et résigné. Le départ est alors « acté » avec d'autant plus de force que deux détails endormaient notre vigilance : l'absence du Japon, coupé du planisphère au mur ; la table et les chaises à hauts pieds, à l'occidentale.

Du cœur même du plan, depuis la surface de cette table française, s'élève soudain, avec cette paire de baguettes à laquelle on ne prêtait pas attention, un Japon indiscutable et réel. C'est là le climax d'un système de distribution de signaux dont le film use beaucoup, mais de façon habituellement plus douce. Dans la scène introductive, par exemple, l'arbre des-

siné du grand-père évoque discrètement le grand camphrier de *Mon voisin Totoro*, de Hayao Miyazaki... tandis que l'arrière-plan brosse un *Déjeuner sur l'herbe* bien dans la manière des Renoir père & fils.



D'entrée, deux mémoires picturales et cinématographiques se conjuguent pour offrir un univers métissé. Or il est à noter qu'aucun discours (ni en faveur, ni en défaveur) n'est prononcé par le film, sur cette question du métissage. La petite prière zen adressée au grand camphrier, dans *Totoro*, n'est plus adressée ici qu'à une grosse boîte aux lettres jaune de trottoir parisien : une part de sens s'est perdue dans le voyage, semble nous dire le film... mais cette petite graine de Japon dans l'esprit de Yuki ne demandera qu'à pousser, suggère-t-il aussi. La réalité ne se fige jamais sur un constat. Le miracle même (ici la sortie de forêt au Japon), comme dans les mangas de Jirô Taniguchi, ne procède pas d'une transcendance, mais d'une disposition d'esprit à la réunion des contraires.

Lorsque Yuki "écrit" une lettre à Nina après l'avoir quittée, elle fait l'expérience de la communication virtuelle. Or il n'est pas une histoire japonaise sans fantôme, télépathie, ni dialogue avec les absents et les morts. Les traits les plus puissamment nippons de *Yuki & Nina* ne sauraient l'envahir, puisqu'il s'agit des traits de l'absence.

Effacements

La séquence "magique" de l'après-midi chez la grand-mère au Japon, représente à cet égard un sommet du film. Un sentiment de dépaysement étire le spectateur, alors même que les éléments "japonais" sont désamorçés les uns après les autres. Un mystérieux jeu de cartes se révèle concerner des proverbes et autres expressions toutes faites (« *A malin, malin et demi* », dit la traduction). Le jeu de « *chipe-coussins* » nous



paraît une transcription de nos "chaises musicales". Lorsque Yuki joint ses mains en prière, avec une solennité accentuée par la mise en scène (filmage en légère contre-plongée, Yuki au centre de la "scène"), c'est pour un simple lancer de dés.

Ainsi la scène censée nous dépayser le plus, nous est-elle présentée, paradoxalement, sous l'angle des invariants universels. Toutes les activités ludiques de cet après-midi sont immédiatement compréhensibles, mais toutes posent la question de l'altérité. C'est le propre

des proverbes, d'être dits par tous mais aussi par chacun – comme seul au monde, sur l'instant, à l'utiliser. Le jeu de "chipe-coussins" enseigne la négociation entre soi et les autres : c'est parce qu'elle croit attraper le coussin de sa camarade, que Yuki baisse sa garde et court le risque de se faire chiper le sien. Idem des "petits singes" : l'arbre ne tombe pas seulement au petit singe de trop, mais aussi de tous les petits singes cumulés.

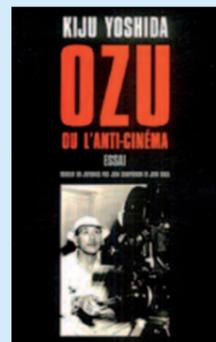
Enfin, et surtout, deux plans restituent à la perfection l'intériorité de Yuki – qui est alors celle de n'importe quel enfant invité à un goûter d'anniversaire. Un insert, pendant "chipe-coussins", s'attarde sur le visage de la fillette fermant les yeux, goûtant une seconde d'abandon au cœur même du déchaînement collectif.

Puis un plan d'ensemble présente Yuki au milieu du groupe, mais comme absente, portant pensivement son verre à ses lèvres. Conscience de soi, absence aux autres, sentiment de "déjà-vécu" où se mêlent l'étrange et le familier : ce dont Yuki fait alors l'expérience, est encore plus fort que de trouver un passage secret entre la France et le Japon.



Un film ozuesque

Lecture L'anti-cinéma : une clef de Yuki & Nina ?



L'essai de Kiju Yoshida : *Ozu ou l'anti-cinéma* (1998, trad. 2004) nous sert de bréviaire pour la construction de cette double-page, et nous accompagnera en filigrane sur tout le dernier tiers de ce livret. Résumons-le. Yoshida, lui-même réalisateur, part du « *profond silence* » dans lequel le plonge la contemplation des films d'Ozu – « *le moins japonais des cinéastes* ». Acceptant le risque de tautologie, il décide d'appeler « ozuesque » tout ce qui refuse de se réduire à une signification unique. C'est que, dans les films d'Ozu, ce sont les choses qui regardent les hommes. De ce « *point de vue des objets* », il procède une méfiance envers les pouvoirs de manipulation du montage, et bientôt de la découpe trop franche du cadre, opérée dans la réalité par la prise de vue. Ozu estompe au maximum cette notion de prise, afin de préserver la « *gratuité du regard* ». Et puisqu'il y a une perte entre la multiplicité des mouvements de l'œil humain, dans la réalité, et l'enregistrement mécanique de la caméra, Ozu recrée cette gratuité par d'autres moyens – ceux, discrets, de son art. Le film va devoir constituer un *ensemble flottant*. Ozu y introduit des éléments qui se répètent. Et sitôt cette répétition devenue routinière, un décalage fera frissonner l'onde générale. Le cinéaste se met au service de ce couple répétition / décalage en adoptant une « *passivité vertueuse* », véritable posture zen qui semble construire seule son esthétique. Les histoires cessent de raconter quelque chose, et deviennent comme des objets qui nous regardent. Ce sera notre passerelle vers *Yuki & Nina*, dont chacun sent qu'il est un film qui nous observe.

Avec les notions de "feuilleter" et de dépassement des dualités tranchées (enfant / adulte, France / Japon...), nous avons déjà abordé en rivage ozuesque. Les figures répertoriées chez Ozu par Kiju Yoshida (cf. encadré ci-contre), se révèlent en tout cas opérantes pour l'étude de *Yuki & Nina*.

• **Une théorie de l'acteur.** Entre la douce opacité de Yuki et la sur-expressivité de Nina, nous retrouvons la différence de traitement des rôles principal et secondaire, théorisée en son temps par Ozu. Le premier rôle se devait d'offrir une expression minimale, sorte de visage-écran où projeter plusieurs interprétations. Le second rôle, lui, était au contraire invité à « *se forger des expressions riches et canailles* ».

• **Les rapports de filiation.** Le dialogue nocturne entre Frédéric et Yuki, invite le spectateur à frayer son propre parcours dans les non-dits et l'interprétation. Que ressent Yuki ? Comme devant un film d'Ozu (par exemple, le rapport père-fille de *Printemps tardif*), la première tâche que le spectateur se donne est de deviner l'effet sur celui qui écoute, des propos alors tenus. La posture de Yuki nous questionne : sa façon de poser ses mains tendues sur ses pieds nus, en faisant correspondre ses doigts et ses orteils, évoque notre lointaine origine quadrupède ; ce rappel à l'image de notre part d'animalité nous rend plus urgente encore la question de ce que pense et ressent cette petite fille réveillée en pleine nuit.

Toujours selon un schéma ozuesque, notre investigation se porte alors sur le discours en train de se déployer. Qu'y a-t-il

sous les clichés (« *L'important c'est toi* »...) ? L'on cherche la pensée derrière les mots comme on la cherchait derrière un corps et un visage, la seconde précédente. Lorsque Frédéric prononce : « *Ce ne sera jamais de ta faute* », il tient certes un discours convenu sur les *enfants de divorcés*, mais nous comprenons que la phrase s'étend à l'ensemble de l'existence, et que le père légèrement ivre se raconte à lui-même que ce n'est pas de sa faute non plus.

Le film attise donc notre regard critique, au "second degré". Déjà, quand Frédéric assoit Yuki sur le canapé, un trouble nous effleure : l'espace d'un instant, la position des corps évoque le rapport amoureux plus que la relation père-fille. L'ambiguïté s'éteint très vite, mais ce vacillement même, d'une demi-seconde, est ozuesque. Animalité, inceste, instinct, inconscient, prolongent et commentent le discours alors tenu : en l'occurrence chez Frédéric, une certaine idéologie du Moi souverain et irresponsable, dédouané par avance de tout. Notons que ce n'est pas contradictoire : le sous-texte mine le texte en lui donnant raison *pour d'autres raisons*.

• **La « plaisanterie ».** Ce terme, utilisé par Yoshida à parts égales avec « *badinage* », est encore l'autre nom du *décalage* venant troubler, dans le

cinéma d'Ozu, l'ordre infini de la répétition. La plaisanterie ozuesque n'est pas une farce mais un tremblement ontologique. Lorsque Yuki et sa nouvelle amie japonaise sont en train de deviser, et que retentit brusquement la voix de la maman en train de les filmer, le statut des images vacille. La caméra "parle", s'introduit dans la diégèse, et les personnages répondent, sourient. C'est bien sûr ce qui se passe dans tout



film amateur (la voix de celui qui tient le caméscope se fait entendre), mais les instants précédents tendaient justement à nous faire oublier la présence de la maman. Nous avons mentalement rejoint le lit principal du film. Cet oubli organisé prépare la plaisanterie.

Autre exemple : les filles en fuite courent à perdre haleine, et la caméra les attend... à côté d'un banc. Où évidemment elles s'assoient. Ainsi placée en avant de l'action, la caméra l'amenuise, semblant adresser à Yuki et Nina un muet "courez toujours, vous n'irez pas loin". Et posant au passage une question existentielle : peut-on jamais fuguer ?



• **L'interstice.** Cette fenêtre est ozuesque à plus d'un titre – c'est d'ailleurs la seule façon de l'être. Quelques minutes plus tôt dans le film (quand le père proposait de sortir à une Yuki dépitée), seule une barre horizontale de cette fenêtre était visible, en plein milieu, bouchant l'horizon. Cette matérialisation massive du refus obstiné de Yuki, cède donc ici du

terrain. Le recadrage ouvre de nouveau sur l'extérieur. Dans un instant Yuki viendra d'ailleurs ouvrir physiquement les deux battants de cette fenêtre, recomposant encore le jeu de lignes. L'évolution de l'image accompagne l'évolution de Yuki.

Mais ce plan est aussi le "plan de Nina", dont on connaît le goût pour la symétrie, les parallèles... Qui apparaît d'ailleurs dans la cour en contrebas, accourant vers nous ? Nina. Cette fenêtre accomplit donc le "&" de *Yuki & Nina*. C'est le moment de rencontre, de part et d'autre d'une vitre. Le réel tout entier converge vers une surface d'indifférenciation, où s'abolira une seconde la différence de caractère entre Yuki et Nina. Mais cette surface est double, comme le vitrage : la vie tient dans l'interstice entre deux transparences.

• **« Rien ».** C'est le mot gravé sur la tombe d'Ozu. Né à Hiroshima, Nobuhiro Suwa en connaît le sens. Le noyau de l'Être apparaît fissible, Yuki n'a pas d'identité unique. Le spectacle de sa conversation avec la petite japonaise nous trouble, car pétrie d'une politesse aussitôt identifiée par nous comme "nipponne". Une tournure adulte, socialement fabriquée, s'empare de cette discussion entre deux fillettes au sujet des illuminations de Noël à Paris. Ce n'est plus la Yuki que nous connaissions, celle qui formait binôme avec Nina.

Un plan Naissances multiples (du regard)

La vision de Yuki toute petite, les bras ballants, sujette autant qu'actrice de ce bouleversement spatio-temporel, constitue l'une des images les plus fortes du film. Mais il s'agit bien d'un *plan*, pas seulement d'une image : la bande-son forestière, très présente, nous rend sensible le passage du temps.

L'impact de ce plan tient à son caractère doublement inédit : le contre-champ nous était rarement donné, jusqu'à présent, lorsqu'un personnage s'avancé quelque part en caméra semi-subjective (avec le "regardant" visible à l'image, de dos) ; les changements de valeur de plan n'étaient jamais aussi spectaculaires, qu'avec ce brusque éloignement de l'appareil de prise de vues.

Une seconde plus tôt, une triangulation se mettait encore en place entre le paysage, le regard de Yuki, et nous spectateurs. Ce contrechamp nous ramène à deux dimensions, avec un effet de mise à plat dû à l'éloignement et à la frontalité du filmage. Soudain, c'est le paysage qui regarde Yuki. Notre rôle de spectateur se borne à comprendre que ce paysage nous regarde au travers de l'enfant.

D'où le côté "*Playmobil*" de Yuki à cet instant : son visage et ses deux mains statiques composent trois petites taches très émouvantes, car ne disant pas l'émotion mais la simple présence. Les traits effacés par la distance disent paradoxalement la *personne*,



au sens fort. Voit-on encore Yuki ? Peut-être Noë Sampy, dans un temps fort de l'incarnation où le personnage s'efface pour révéler celui qui le joue : une petite fille, au bord d'une forêt, à qui l'on dit ne plus bouger... Opération typiquement ozuesque. La forêt même, le mur végétal dominant la petite silhouette, semble muter au fil de notre regard : d'abord montagne virtuelle, d'où nulle pierre ne menace de se détacher, et où une faille d'ombre protège l'enfant ; puis métaphore charnelle, évocation de la matrice venant de lui donner vie une seconde fois. Pendant ce temps, l'éloignement autorise à voir ce que Yuki ignore : la présence d'un petit cimetière, en lisière de forêt, à quelques mètres de là. La mort tenue à distance, ne va pas entraver tout de suite l'action de la fillette. Mais la naissance et la mort se côtoient naturellement, pour elle également, dans cet instant de grande vie. Yuki fait mieux qu'entrer dans une dimension nouvelle : elle y entre sans surprise.

Yuki, vers la « *passivité vertueuse* »

Utilisée par Yoshida pour qualifier la façon de travailler d'Ozu, l'expression « *passivité vertueuse* » convient aussi à Suwa dont le cinéma de dispositif accueille en son sein les aléas d'une co-réalisation et d'un tournage en terre étrangère. Mieux encore : le personnage même de Yuki, va nouer son destin à ce travail d'acceptation du réel.

Dès le premier plan, Yuki vérifie par elle-même, d'un coup d'œil, ce que le grand-père est en train de crayonner. Le spectateur sourit déjà, prêt à repérer un désaccord, une disjonction, au travers du regard espiègle de l'enfant. Mais celle-ci ne dit mot. Pas plus qu'elle ne commentera la décision parentale de se séparer, déplaçant tout de suite la discussion vers la question du départ au Japon. Aucune duplicité ou dissimulation dans cette attitude : Yuki est naturellement mystérieuse, il ne s'agit pas chez elle d'une stratégie de protection. Pour preuve, lorsque Nina l'accuse d'avoir « *toujours peur* » (ce qui est singulier lorsqu'on songe que c'était elle, Nina, qui fuyait au premier bruit entendu dans les bois), Yuki ne se révolte pas, ne sait que répondre, et semble même sincère en avouant : « *Ben... J'suis comme ça.* » Être de bonté et de détachement, Yuki ne réclame rien pour elle-même. Tout au plus pousse-t-elle deux soupirs, très doux, après la désertion du déjeuner familial par les deux parents en furie. Simplement, Yuki mène une enquête sur la réalité et entend ne pas se contenter d'un discours.

Analyse Quatre plans pour dire l'acceptation

28'57. Ces quatre plans muets, tendus comme des phrases nominales dans un roman, se chargent de dire le travail d'acceptation en cours.

(1) Le plus riche des quatre. Il dit à la fois le sentiment de séparation (la vitre, la barre centrale), l'obstination de Yuki (sa mine renfrognée, le reflet de son nez butant sur la barre, la répétition de son geste) et le caractère vain de cette obstination (le ressort entre les mains, cent fois claqué, n'ouvre nulle perspective). Pourtant, quelque chose nous dit que le caractère bien trempé de Yuki lui servira dans l'existence. Il va simplement falloir

que l'enfant cherche en elle une solution. Ce reflet dans la vitre, lumineux et précis, suggère que le principal horizon de la fillette, c'est elle-même. Si elle le souhaite, Yuki sera informée d'une harmonie persistante à trouver dans le monde, et déjà à l'œuvre ici, avec cette rime multicolore de son propre jouet et du pistolet à eau de l'enfant en bas. (2) Même lieu, même cadrage, même heure (les taches de soleil sont égales), qu'à la séquence 7. Le plan agit comme le rappel de celle-ci, vidée de ses personnages. C'était ici, dans cette lumière, que la maman avait annoncé la séparation. Désormais, même ce

C'est pour s'épargner un catéchisme qu'elle tente de stopper Nina, partie pour poser la sempiternelle question « *Pourquoi les parents divorcent-ils ? – Tu le sais, toi, tu le sais* », l'interrompt Yuki, semblant dire qu'il est inutile de rouvrir pour elle le dossier. Et tandis qu'éclate la révolte banale de Nina, Yuki acquiesce au propos de la mère de son amie, disant qu'une nouvelle vie l'attend dont elle n'a pas idée. Fondée sur le même schéma de pensée, la phrase de Frédéric à Jun : « *Tu sauras si tu as pris la bonne décision, en y allant* », semble sur le coup maladroite et brutale, mais, comme toujours dans *Yuki & Nina*, même le propos le moins bien exprimé détient une parcelle de la vérité du film. La passivité vertueuse mène à l'abandon de soi au flux. Se laissant porter par les différents courants qu'elle croise, Yuki gagne sa souveraineté et sa liberté : celle de voyager à volonté entre France et Japon, celle de changer de tenue vestimentaire à chaque image... Ce voyage souverain de la conscience nous ramène encore et toujours à la naissance de Nobuhiro Suwa à Hiroshima. Il serait cet enfant-fantôme mis en poème par Nazim Hikmet, venant hanter les survivants. Et Yuki un pur esprit, pure conscience, "incarnation" ou plutôt image spirituelle de son auteur.



et 2-3, c'est son obstination à refuser le départ au Japon qui a perdu de sa consistance, s'est évanouie. (4) Yuki dort. Le sommeil règle le dialogue de la présence et de l'absence, en un état intermédiaire. Là, mais pour personne. Le travail d'acceptation se poursuit, à l'insu de Yuki, et sous le visible.

Trois récurrences du cinéma de Suwa

Il est temps d'identifier trois figures transversales à toute l'œuvre de Nobuhiro Suwa. Elles permettront de mieux comprendre la fugue, et surtout l'au-delà de la fugue de Yuki et Nina.

Ce qui sépare, unit...

... et *vice-versa*. Nous avons évoqué cet aspect à propos des titres ; ce principe motive la mise en scène des films mêmes. A la fin d'*Un couple parfait*, une scène classique de séparation (sur un quai de gare) permettait au couple de ne pas se quitter. Laisant partir le train, ils décidaient de rester ensemble – encore fallait-il qu'il y ait un train à laisser partir. Plus tôt, une porte de communication entre deux chambres d'hôtel les avait emmenés près de la rupture... Mais, claquée à la volée, cette porte refusant de se rouvrir finissait par émouvoir, tant elle disait la souffrance de l'autre, à cet instant, de l'autre côté. Porte ouverte : début de séparation. Porte fermée : commencement de retrouvailles.

Cette respiration de l'union et de la désunion, dans un renversement mutuel incessant, est une clef de *Yuki & Nina*. Ce n'est pas un hasard si la première scène d'intérieur (chez Nina) se déroule au comptoir d'une "cuisine américaine" : un tel comptoir définit deux espaces, mais les fait communiquer plus activement que s'il n'y avait rien. De même, le montage du film ignore les fondus enchaînés.



Un tel chevauchement serait contraire à son éthique. Montés bord à bord, deux plans communiqueront d'autant mieux qu'ils seront présentés dans un rapport d'équivalence – où le fondu insinuerait l'avalement de l'un par l'autre. Rien n'avale rien, dans cette œuvre : tout communique à parts égales.

Un imaginaire matérialiste

Nobuhiro Suwa n'établit pas plus de hiérarchie particulière entre le métaphorique et le littéral : chacun est un "temps" de l'autre. Lorsque les mères des petites filles arrivent chez la grand-mère, au Japon, trois âges de la vie sont représentés. Suwa va alors matérialiser la métaphore classique de la fleur (éclosion – épanouissement – flétrissement), en une chorégraphie subtile : les enfants et la grand-mère, à genoux, et les mères debout se penchant pour aider au rangement des jouets, composent ensemble une fleur s'ouvrant et se refermant.

Actifs, les symboles ne se cantonnent pas à la seule sphère de la représentation. Que les étoiles de la capuche de Yuki soient cachées ou visibles, n'est pas égal : la capuche soudain bien posée comme une chasuble, annonce l'arrivée de Yuki sous de nouveaux cieus. Où l'imaginaire demeure pour Nina l'apanage de l'enfance (elle recycle déjà son vieux « *crapaud-monstre* » pour désigner un rocher), Yuki semble partie pour maintenir une dose d'imaginaire, sans doute moins spectaculaire, mais tout au long de la vie. Cet imaginaire littéral, où seule la réalité emporte l'esprit au-delà de lui-même, a pu susciter quelques malentendus. La notule de *Positif* voyait dans le passage magique au Japon une métaphore des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC), et reprochait au film d'explicitement ensuite cette métaphore en montrant Yuki devant un ordinateur, visionnant une vidéo envoyée par e-mail. Il y avait là, selon la revue, une lourdeur, une redite inutile. C'est rester dans le domaine de la représentation, que de raisonner ainsi. Chez Suwa, l'abolition des distances est un sentiment premier, réel. Il y a pour lui moins d'écart entre la France et le Japon, qu'entre soi et les autres, dans la condition

de l'homme contemporain. Dès lors la forêt magique n'est pas métaphore, mais monstration d'un état réel du monde. Et les NTIC ne sont qu'une autre forme de cet état réel. Il ne saurait y avoir d'explicitation du métaphorique par le littéral, puisque ceux-ci ont déjà été fusionnés en amont.

Une interrogation sur la technique

C'est la troisième constante du cinéma de Nobuhiro Suwa : placer la technique à sa juste place ; ni la vanter, ni la diaboliser. Lorsque Nina part fâchée, Yuki tente de la rappeler sur son talkie-walkie puis, en l'absence de réponse, déconnecte son propre combiné afin que la rupture de communication soit de son fait ; elle utilise le détour du renoncement à la technique pour reprendre la maîtrise d'une situation qui lui a échappé. De même, ce ne sont pas les jouets qui nourrissent son imaginaire, mais Yuki elle-même



qui conte une histoire à ses figurines disposées sur son lit, simples spectatrices Cette question de la maîtrise, encadre l'évolution de Yuki. A Paris, elle aura connu une éducation technique, où l'on transmet à l'enfant moins d'amour que de compétences, où l'on entend dominer son environnement (le père marchant dans la rue, en réglant un dossier par téléphone... ou encore sa danse nocturne, se voulant technique jusque dans le n'importe quoi...) Au fil du film, Yuki découvrira la maîtrise de soi dans un environnement fluctuant, et l'abandon à ce flux.



Les limites de la fugue...

La fugue, idée de Nina, ne résiste pas longtemps à l'épreuve des faits. Jamais le film ne s'en fait complice. Mieux : il s'emploie à saper le projet. A rebours de l'immense majorité des films sur l'enfance, *Yuki & Nina* ne se veut pas un "art de la fugue".

Les enfants courent à perdre haleine. La caméra portée, à l'image un peu saccadée, les suit héroïquement, au ras des herbes hautes. On entend presque le souffle de l'opérateur. Bien sûr, ils se feront reprendre, mais dans le présent tout-puissant de l'image la fuite est réelle, l'échappée belle.

Cette séquence, chacun l'a en tête, sans plus savoir dans quel film ou téléfilm il l'a vue. Pas dans *Yuki & Nina*, en tout cas. La



course de "soutien" dans le dos de l'enfant, aura bien lieu, mais derrière Yuki seule, lorsqu'elle aura trouvé une liberté supérieure à la fugue (lire page ci-contre). Pour l'heure,

que ce soit à la sortie de la gare de Bourron-Marlotte, dans le jardin du père absent de Nina, au sortir de la maison, de nouveau, quand elles prennent la fuite par les sous-bois, – soit la caméra les attend, soit les laisse s'éloigner, impassible dans les deux cas. Jamais, symboliquement, elle ne franchit le moindre obstacle (mur, haie) ou simple palier (sortie de la gare, portail du jardin, entrée de la maison), en leur compagnie.

Figée dans les stéréotypes

La fugue véritable consisterait à s'enfuir hors de la causalité ancienne, de la loi commune. Or, chez Nina, la fugue perpétue la causalité ancienne : elle s'est disputée avec sa mère, prétend-elle à son arrivée au domicile de Yuki, DONC elle part. « *Oui je pars, je fais une fugue* » : le redoublement de la formulation dit suffisamment que Nina se regarde agir, inscrivant son action dans des catégories pré-établies. Dans le monde normé de Nina, le

réel est plusieurs fois replié sur un stéréotype fondateur. Il n'y a pas plus de liberté dans sa fugue-cliché, qu'il n'y a de désordre et de subversion dans le graffiti anarchiste visible à la sortie de la gare (largement dominée par les signaux de raccordement à la société : fils nombreux du système ferroviaire, cabine téléphonique...) Et si les filles s'extraitent sans difficulté de la prison virtuelle formée par la barrière de la gare, c'est pour marcher inconsciemment d'un même pas, sans liberté individuelle.

Le film regarde cela avec un détachement tel, qu'il ne prend même pas la peine de refaire la prise lorsque la petite comédienne échoue à bien formuler son dessein : « *On va d'aller (sic) dans la forêt... essayer de retrouver la cabane où nous... j'allais avec mon père...* » Notons que ce programme regarde exclusivement vers l'arrière. Nina cherche à fuir vers ce qu'elle connaît déjà. Même lorsqu'elle veut donner corps à son projet de forêt peuplée de créatures, le passé la rattrape : « *Je prends des animaux – enfin, des doudous...* »

Un plan

Entre la fugue et le flux : une transition



Ce plan sert de sas entre le projet de Nina et le destin de Yuki. A la façon d'un jeu où la mise à niveau de deux rouages autorise le passage d'une bille, ce plan égalise les degrés de représentation. La toile de la tente colle à la surface de l'écran ; – mieux : elle le remplace. Il se passe de notre côté de l'écran, exacte-

ment la même chose que du leur. Les filles s'inventent un cinématographe, projetant en ombres chinoises un rêve que nous ne voyons pas. Nous voyons les doigts qui le produisent, ceux de Yuki en transparence de la toile (de tente).

Toile contre toile : ici les vieilles chimeres se retrouvent comme démonétisées. L'évocation de la "fée de l'amour" ne suscite plus qu'un rire. De même, bientôt, la tente-cocon de Nina, s'écroulera. Il faut profiter de cet instant de coïncidence entre les deux toiles pour régler la question de la représentation et de l'imaginaire.

Présence des adultes

Elle ne cesse pas, tout au long de la fugue. Dès l'arrivée de Nina chez Yuki, la bande-son exagère les bruits de la cage d'escalier, venant concurrencer le grattement du stylo de Yuki. Dans la cour, elles vont croiser une figurante avec son panier. Le filmage au ras du sol accentue cette présence, agrandie par la contre-plongée. Une fois dans la rue, elles échappent de peu au père (dont l'omnipotence est suggérée par ses lunettes noires dissimulant la direction du regard, et par le téléphone portable.) A Bourron, la voisine les repérera aussitôt.

Entre les deux, les plans neutres des arbres vus du train rappellent le trajet en voiture de la séquence de générique. La fuite n'est décidément pas neuve ; le monde est fermé quand même... Il va falloir trouver autre chose.

Nous avons vu que l'inclination de Suwa allait à un certain imaginaire matérialiste, explicable par le réel. C'est exactement le sens du débat de Yuki et Nina au sujet des loups-garous. Lorsque Nina jette l'éponge en s'écriant : « *Mais je ne veux pas me faire mordre !* », c'est la fin de la causalité rassurante ; Yuki doit prendre le relais de l'imaginaire en se montrant plus logique : c'est elle qui rappelle à Nina que, devenue loup-garou, elle ne craindrait plus la morsure. Ce primat de la logique de l'imaginaire, sur la fausse logique de la causalité normative, est un message du film – quasi politique.

... et le champ infini de "l'abandon au flux"

Si le film ne mise pas sur la fugue, c'est parce qu'il a une liberté plus vaste, et moins éphémère, à proposer. "L'abandon au flux", incarné par Yuki, commence où la fugue a échoué.

Avant d'explicitier cette notion, il faut corriger une impression peut-être laissée par ces pages : celle de jouer Yuki "contre" Nina. Voire : Suwa "contre" Girardot. Fâcheuse impression, car Yuki doit sa liberté à Nina, comme Nobuhiro Suwa doit la sienne au travail mené par Hippolyte Girardot sur le front de la réalité. S'il n'y avait une petite camarade, ou un co-réalisateur, pour prendre en charge les aspects matériels, quotidiens, banals, de cette histoire de divorce, qui le ferait ? S'il y a répétition puis décalage, pour citer une dernière fois Kiju Yoshida, il faut bien que quelqu'un dans le duo se confronte sans gloire à la simple mécanique des jours.

Sur la fugue sans avenir de Nina, donc, Yuki va s'offrir une dérive supérieure, et gagner le Japon *tout en ne cessant de répéter qu'elle n'ira pas*. D'une façon paradoxale, ce refus réitéré participe de la passivité vertueuse : Yuki consent à jouer le rôle de l'enfant refusant le divorce parental, comme elle consent à suivre Nina dans sa fugue. Et c'est la combinaison de deux consentements contradictoires qui va accoucher de ce miracle du basculement vers une *autre dimension* – à

laquelle nous donnons ponctuellement le nom de Japon.

Un flux, des flux

Le premier "flux" dont il est question dans ce film, c'est celui, incessant et réciproque, entre les choses et la pensée. Lorsque Yuki raconte une histoire de « *petite fille vivant à la campagne* » à ses figurines disposées devant elle, on découvre soudain entre ses mains une

réelle figurine de fillette : son imaginaire n'avait donc pas surgi *ex nihilo*. Et ce sont les jambes de ficelle de cette mini-poupée, qui, en ployant, inspirent à Yuki l'idée suivante : « *Enfinement on va danser.* » Et l'événement tout entier semble inspirer à leur tour les réalisateurs, qui introduisent à la séquence suivante la danse de Frédéric.

Ce flux créatif, entre l'inanimé des choses et l'immatériel de la pensée, chacun peut déci-

der d'en réguler le débit. Nina ferme plutôt le robinet, figeant la pensée. Yuki et sa maman sont confrontées à ce choix (laisser couler ou geler le flux) à la séquence 15, lorsqu'elles déplacent sur la table les rectangles clairs des billets d'avion. La question n'est pas : *partir ou rester* (cela est au fond réglé depuis l'origine), mais : faut-il accorder à telle ou telle option une place symbolique fixe, sur cette table ? Ainsi s'interroge Jun, à la fin de ce plan, hésitant à ramener une seconde fois le billet déplacé par Yuki.

L'adieu aux dualités anciennes

Une fois choisie l'hypothèse du mouvement, tout peut être remis en question, déplacé, y compris l'opposition entre mouvement et immobilité. Une fois Yuki acquise à l'abandon au flux, va pouvoir s'estomper la dualité entre Nina-qui-cadre et Yuki-qui-décadre. Par exemple, à la séquence 6, Nina demandait à sa maman s'il y avait pour les vacances un *programme*. Or, à la séquence 21, c'est Nina qui a initié le mouvement et Yuki qui ne cesse de réclamer le programme : « *Et maintenant que va-t-on faire ?* »

C'est que le choix de l'abandon au flux remet en circulation les catégories mêmes, que l'opposition avait un temps permis de mûrir ce choix. Il y a là une fine dialectique, ou bien la voie du *Tao*, c'est selon.

Séquence Quand Yuki quitte Nina...



La séquence 23, l'une des plus belles du film, constitue l'instant de l'abandon (de Nina, et de soi). Trois plans vides expriment une nature immémoriale, peut-être hostile par sa neutralité même. Yuki n'a plus le choix : sur fond de soleil revenu, elle se détache du décor, bientôt de Nina. La force de son regard est la seule action de ce plan. Et la force de la séquence tient alors à la disjonction du champ et du contrechamp : Yuki regarde quelque chose avec intensité, et ce quelque chose, à nous, n'apparaît pas clairement. Le chemin que Yuki a vu, et qu'elle va emprunter, n'est pour nous que tache claire, bout de virage incertain. C'est en empruntant physiquement ce chemin que Yuki le fera exister à nos yeux, comme le réveillant de ses pas. Elle pénètre dans le contrechamp – qui était pour elle le champ. Tout était champ. Le mensonge du montage cinématographique est mis à nu. Une déclivité de terrain, invisible à l'image, sera à l'origine d'un magnifique effet d'accélération, Yuki semblant chuter, puis avoir sauté une portion de réel. Ça y est, Yuki sait quelque chose de plus que nous, elle pénètre non pas dans un imaginaire enfantin plus ou moins frelaté (les doudous, les elfes, les monstres), mais de plain-pied dans un réel dont l'image échoue à nous donner toutes les clefs.

Résolution de toutes les "appoggiatures"

Conformément à notre vœu de rester "à fleur de film", nous achevons ce livret comme nous l'avons commencé : par une analyse de séquence. Pas n'importe laquelle, puisqu'il s'agit des dernières minutes du film, où toutes ses lignes aboutissent, mais aussi recommencent et se perpétuent.

"L'appoggiature" (lire aussi page 9) désigne en musique le fait de jouer une note qui n'est pas dans l'accord, bientôt suivie d'une note au contraire parfaitement dans l'accord. L'oreille perçoit l'anomalie ; la suite la reconforte. On appelle ce second temps la *résolution* de l'appoggiature. Elle vient clore un instant en suspens, de vertige.

Si *Yuki & Nina* était "seulement" un film sur le divorce compliqué d'un

Or, le film n'en est pas quitte pour autant. A quoi servent donc ces sept minutes supplémentaires de la séquence 27, les premières à dominante grise alors que tout *Yuki & Nina* était ensoleillé ? – D'abord à résoudre une grande "appoggiature" du film, à savoir l'anomalie spatio-temporelle de la séquence 24, jamais expliquée. Yuki a passé un après-midi de jeux hors de toute continuité narrative : le film ne saurait s'achever sans avoir retrouvé l'accord, son unité.

S'il était une rivière, on dirait que le film a connu une crue (le débordement hors de lui-même de la séquence au Japon), puis le sursaut de cette crue (sa prolongation en vidéo amateur, plus ou moins filmée par la maman – laquelle, autre anomalie, apparaît cependant à l'écran), et qu'il retrouve maintenant son lit. Or ce n'est pas qu'une image : le film s'achève le long

d'une rivière, la caméra va même passer au-dessus de l'eau pour saisir l'axe d'écoulement, et les deux personnages respectueusement se tourner avec respect, vers cet unique point de fuite. Reprenons : (1, 2, 3) Après les couleurs vives de la vidéo amateur, ces trois plans neutres,

très cinématographiques dans leur effet, nous ramènent au "temps réel" de la diégèse. Nous ne connaissons pas ce lieu, mais la forme des toits et la densité de la végétation nous suggèrent la campagne japonaise. C'est le propre d'une appoggiature de permettre à l'auditeur de localiser tout de suite le normal et l'anormal, même lorsqu'il écoute cette musique pour la première fois.

D'ailleurs, quelque chose se passe du côté de la bande-son : un vol plus vif d'hirondelle (impossible à saisir en capture d'écran) déclenche au plan 3 un sursaut sonore. La campagne semble d'un coup envahie de piailllements d'oiseaux. La bande-son du plan 3 aurait pu être celle des plans 1 et 2, de même nature, mais le mixage opte pour l'effet à retardement. En même temps que nous nous apprêtons à résoudre le grand saut spatio-temporel de la séquence 24, il y a là comme une boucle à l'intérieur d'une boucle, une petite appoggiature au sein d'une plus grande.

(Il nous semble inutile de le rappeler à chaque fois, mais la séquence 27 va multiplier cet effet de retenue du temps, suivie de sa résolution : apparition d'une voiture au plan 4 et travelling *anormalement long* sur celle-ci au plan 5, enfin confirmation qu'il s'agissait bien de la voiture

pourtant jamais vue de la maman de Yuki, avec la découverte de celle-ci endormie à l'arrière (plan 6). – Ou encore, lorsque Yuki (plan 12) disparaît *anormalement longtemps* dans la maison déserte, pour finalement ressortir, sans explication sur la durée de son exploration, et rejoindre le flux principal du film.)

(5) Le long travelling sur la voiture laisse le temps à une montagne de se former à l'arrière-plan. Ceci se combine dans notre esprit au vert foncé de la végétation, pour recomposer cette montagne de feuillages de



aboutir à une présence endormie – Là, mais pour personne, avions-nous noté, au sujet de la séquence 14. Le réveil de Yuki va participer de cette intériorisation du film : s'il peut y avoir film, c'est parce qu'il y a travail de la conscience, de Yuki. Et aussi de la nôtre, puisque notre pressentiment du lieu magique semble commander le réveil du personnage à l'écran.

(7) Le petit cimetière et la "faille" forestière apparaissent sous un angle inédit, bancal, comme accidentel. Ce n'est qu'un fragment de réel déjà vu qui repasse par "ici", sous nos yeux. On pressentait la magie : l'on obtient le réel. Si la caméra (conscience de Yuki) n'y accorde pas plus d'importance que cela, et va se concentrer sur la recherche de la maison de la grand-mère, c'est parce que Yuki n'a plus besoin d'un passage secret – par exemple pour aller en France,

rendre une petite visite à son père et à Nina... Non, la "faille" n'a plus besoin de fonctionner, car Yuki a trouvé en elle-même le moyen de vivre avec deux pays. Les questions du divorce et de l'éloignement ne sont plus à l'ordre du jour.

(8, 9, 10) Nous sommes bien revenus au lieu magique où « tout droit » peut désigner une multitude d'axes. La voiture stoppe dans l'alignement d'un chemin, Yuki n'a plus qu'à



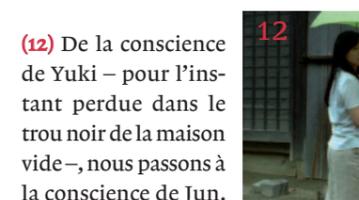
ouvrir la porte et foncer... mais c'est de l'autre côté du véhicule, que nous la retrouvons cependant. Notons au passage (plan 8) la présence extrêmement étrange dans l'auto, non confirmée par la suite, de la petite copine japonaise. Cette bizarrerie finale fait écho à l'un des premiers plans du film, où Nina apparaissait en forêt, de dos, auprès d'Hippolyte Girardot, et ne semblait plus être dans la voiture de retour. Ces fausses erreurs ont pour vertu de faire vibrer la question de l'altérité, chez une Yuki tantôt seule tantôt accompagnée. Le travail sur elle-même (grandir, tout simplement) commencé à Paris, Yuki le poursuit au Japon.



(11) A la différence de sa première visite, où Yuki obéissait aux indications vocales des fillettes pour gagner la maison, le plan de l'arrivée n'est plus elliptique et surcadre, mais bien "marché" en continu, dans



la réalité. A cause de cette différence, nous savons déjà que la maison sera vide. Yuki s'apprête à compléter son apprentissage de la séparation : après le divorce des parents, la disparition des grands-parents (soit que la grand-mère soit morte, soit qu'elle ait déménagé pour une maison de retraite en banlieue de quelque mégapole).



(12) De la conscience de Yuki – pour l'instant perdue dans le trou noir de la maison vide –, nous passons à la conscience de Jun. C'est elle qui devient motrice, elle qui va donner la clef de l'énigme :

ce lieu était celui de son enfance à elle.

Comme Yuki récemment, séparée d'un lieu, d'une amie d'enfance, de souvenirs... La prise de conscience de cette expérience commune n'a plus qu'à fusionner, le long de la rivière. Le souvenir va passer de l'une à l'autre (13), comme cette orchidée sauvage de main en main, et retour à la première. Il n'y a plus de différence entre "petit" et "grand", ainsi que le répète comiquement la rime visuelle de l'orchidée minuscule et du parapluie trouvé par Yuki, "cueilli" simultanément. La mère et l'enfant se découvrent un destin commun, bientôt matérialisé par la rivière.

(14 à 17) La rivière, représentation évidente du flux, est annoncée par une vapeur d'eau, montant de la partie gauche de l'écran. Jun et Yuki s'en approchent comme on accepte le flou de sa destinée. Qui est aussi le flou du souvenir : Jun n'a pas la « moindre idée » de ce qu'est devenue la "Nina" de son enfance. « Ah bon », répond Yuki, acceptant la



devenue la "Nina" de son enfance. « Ah bon », répond Yuki, acceptant la

fin du protocole "Yuki & Nina". Mais l'abandon au flux, cette fois, la mère et la fille l'effectuent ensemble. Un instant, la mère va rester en retrait, les bras ballants, rééditant sans le



savoir l'expérience de Frédéric dans la forêt (et donc se rapprochant aussi de lui ; le divorce est une appoggiature dont la parentalité commune demeure la résolution). Puis elle rejoint sa fille. Yuki redevenue motrice lance une symbolique poignée



de sable dans la rivière. Toutes deux se tournent ensemble vers l'avenir... et pour cela nous tournent le dos : fin de la représentation. Générique.

... Quant au dernier dialogue du film (« Yuki... tu es contente d'être ici ? – Oui. »), il continue de résonner de son ambiguïté finale : « Ici » désigne aussi bien le bord de la rivière que le Japon en général. C'est la dernière plaisanterie ozuesque d'un film qui en compte quelques-unes. Hypothèse fusionnelle : Yuki et Jun s'offrent mutuellement la liberté d'habiter un grand nombre d'ici(s) possibles. Hypothèse individuelle : Jun demande à Yuki si elle est contente d'habiter au Japon, et Yuki lui répond qu'elle est contente d'être au bord de cette rivière.



Filmographie(s) et références

Nobuhiro Suwa

(en tant que réalisateur)
filmographie :

- *Yuki & Nina* (2009)
- *Paris, je t'aime, film* collectif français, segment *Place des Victoires* (2006)
- *Un couple parfait* (2005)
- *After War* (Jeonjaeng geu ihu), film collectif sud-coréen, segment *A Letter From Hiroshima* (2002)
- *H Story* (2001)
- *M/Other* (1999)
- *z/Duo* (1997) – inédit en France



Hippolyte Girardot

(en tant qu'acteur)
filmographie sélective :

- *Bancs publics (Versailles Rive-Droite)* (Bruno Podalydès, 2009)
- *Espion(s)* (Nicolas Saada, 2009)
- *Plus tard tu comprendras* (Amos Gitai, 2008)
- *Le crime est notre affaire* (Pascal Thomas, 2008)
- *Le voyage du ballon rouge* (Hou Hsiao-hsien, 2007)
- *Je pense à vous* (Pascal Bonitzer, 2006)
- *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2005)
- *Paris, je t'aime*, segment *Place des Victoires* (Nobuhiro Suwa, 2006)
- *Rois et Reine* (Arnaud Desplechin, 2004)
- *La moustache* (Emmanuel Carrère, 2004)
- *Le bel été 1914* (Christian de Chalonge, 1996)
- *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué* (Jean-Claude Sussfeld, 1994)
- *Les patriotes* (Eric Rochant, 1993)
- *Après l'amour* (Diane Kurys, 1992)
- *Confessions d'un barjo* (Jérôme Boivin, 1992)
- *Hors la vie* (Maroun Bagdadi, 1991)
- *Un monde sans pitié* (Eric Rochant, 1989)
- *Manon des sources* (Claude Berri, 1986)
- *Prénom Carmen* (Jean-Luc Godard, 1984)
- *Le destin de Juliette* (Aline Issermann, 1982)
- *Inspecteur la Bavure* (Claude Zidi, 1980)
- *La femme de Jean* (Yannick Bellon, 1973)



Références du livret :

Page 2 :

- DVD *Yuki & Nina*, Ed. MK2 / Ad Vitam, 2010, comprenant en bonus un instructif making-of, « *Where is Yuki ?* », sur les premiers jours du tournage

Page 4 :

- Pierre-Valentin Berthier et Jean-Pierre Colignon, *Lexique du Français pratique*, Ed. Solar, 1981

Page 5 :

- Lien Internet *Quinzaine des Réalisateurs* (avec deux intéressantes interviews filmées de Girardot et Suwa – explorer pour cela la « galerie photo complète », les vidéos y sont dissimulées) :

<http://www.quinzaine-realistes.com/gallery.php?f=14206>

- DVD *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais d'après Marguerite Duras (1959), Ed. Arte Vidéo, 2004
- DVD *Un monde sans pitié*, Eric Rochant (1989), Ed. TF1 Vidéo, 2001
- DVD *Le voyage du ballon rouge*, Hou Hsiao-hsien (2007, remake d'un film d'Albert Lamorisse, 1956), Ed. Bac Films, 2008

Pages 6 et 7 :

- *Luc Moullet, Notre alpin quotidien* – Entretien avec Emmanuel Burdeau et Jean Narboni, Ed. Capricci, 2009
- Une interview en ligne de Jean Douchet (avec un choix de transcription étrange mais intéressant, visant à restituer la respiration d'une parole) : <http://emedia.free.fr/douchetz.htm>

Page 8 :

- DVD *Retour vers le futur II*, Robert Zemeckis (1989), Ed. Universal Studio Canal Vidéo (2006)

Page 9 :

- Notule de *Positif* n°586, décembre 2009, signée Alain Masson
- DVD *Le vent nous emportera*, Abbas Kiarostami (1999), édition « collector » avec *La Leçon de cinéma* : Ed. Mk2, 2002

Page 11 :

- *Mon voisin Totoro*, Hayao Miyazaki, 1988, Ed. Studios Ghibli / Buena Vista Home Entertainment, 2006
- DVD *Déjeuner sur l'herbe*, Jean Renoir (1959), Studiocanal, Réed. 2009
- Les mangas de Jirô Taniguchi (citons en priorité : *Quartier Lointain*) sont pour la plupart publiés aux éditions Casterman

Page 12 :

- *Kiju Yoshida, Ozu ou l'anti-cinéma*, Ed. Actes Sud / Institut Lumière / Arte Editions, 2004 (pour la traduction ; 1998 pour l'édition japonaise)
- DVD *Printemps Tardif*, Yasujirô Ozu (1949), Ed. Carlotta, 2007

Page 14 :

- Le poème *La petite fille* (1956) de Nazim Hikmet, prix Nobel de la Paix 1955, consacré à Hiroshima, peut être trouvé en français sur différents sites Internet. Signalons la version chantée des Byrds (*I Come and Stand at Every Door*, sur l'album *Fifth Dimension*, 1966)

Page 15 :

- Notule de *Positif* (déjà cité p. 9).

Page 17 :

- *Tao te king*, Lao Tseu, traduit et commenté (mis en lumière avec la philosophie occidentale) par Marcel Conche, professeur émérite à la Sorbonne, Ed. PUF, coll. Perspectives critiques, 2003, 320 p.

Autres références (non citées dans le livret) :

- Article *La possibilité d'une forêt*, Charlotte Garson, *Cahiers du Cinéma* n°651, déc. 2009, p. 43
- Site Internet de Bourron-Marlotte : <http://bourronmarlotte.free.fr/>

Films cités dans la Fiche Elève :

- DVD *Ponette*, Jacques Doillon (1996), Ed. Mk2, 2004/2008
- DVD *Bonjour*, Yasujirô Ozu (1959), Ed. Arte Vidéo, 2004
- DVD *Bashû, le petit étranger*, Bahram Beizai (1989), Ed. Bodega Films, 2007



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

Les dossiers pédagogiques et les fiches élèves de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France.

Direction de la publication

Françoise Béverini, Didier Kiner

Rédaction du dossier

Sylvain Coumoul, critique et journaliste, a rédigé pour *Lycéens et apprentis au cinéma* les dossiers *S21, la machine de mort khmère rouge* (2005) et *Nulle part terre promise* (2009).

Graphisme

Nathalie Wolff

Crédits photos

Roland Coumoul (illustration page 8), DR, Yoshi Omori

Imprimerie

Iris Impression

©ACRIF-CIP - Septembre 2010

ACRIF

Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France

19, rue Frédérick Lemaître · 75020 Paris

Tél 01 48 78 14 18 · Fax 09 57 55 94 65

contact@acrif.org · www.acrif.org

CIP

Cinémas Indépendants Parisiens

135, rue Saint-Martin · 75004 Paris

Tél 01 44 61 85 53 · Fax 01 42 71 12 19

contact@cinep.org · www.cinep.org

Ce dossier pédagogique est téléchargeable sur les sites www.acrif.org et www.cinep.org



Avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France ainsi que le concours des Rectorats de Créteil, Paris, Versailles et des salles de cinéma participant à l'opération.

