

DOCUMENT PÉDAGOGIQUE

PAR LE RÉALISATEUR DE **THE ARTIST**

THOMAS LANGMANN et
MICHEL HAZANAVICIUS
PRÉSENTENT


SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES



BÉRÉNICE BEJO

ANNETTE BENING

The Search

UN FILM DE
MICHEL HAZANAVICIUS

© 2014 BY MICHEL HAZANAVICIUS

MAXIM EMELIANOV, ZUKHRA DUISHVILI et ABDUL KHALIM MAMATSUIEV
THOMAS LANGMANN et MICHEL HAZANAVICIUS PRÉSENTENT UNE COPRODUCTION LA PETITE REINE LA CLASSE AMÉRICAINE PHANTOM CINEMA ORANGE STUDIO WILD BUNCH SEARCH PRODUCTION SARKE STUDIO/6FIG
AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ FRANCE TV EN ASSOCIATION AVEC WORLDVIEW ENTERTAINMENT WESTART INVEST NJJ CAPITAL SOFTYONE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE GUILLAUME SCHIFFMAN AVEC DÉCORÉS EMILE GHIGO
MONTAGE ANNE-SOPHIE BIGN MICHEL HAZANAVICIUS CASTING HEVIE JAKUBOWICZ COSTUMES LES RINGALI SON JEAN MINONDO ARGUMENTAIRE MUSE SELIM MAZZI ARMELLE MAHE GERARD LAMPS DIRECTEUR DE PRODUCTION FRANK METTRE
PRODUCTEUR EXÉCUTIF DANIEL DELUME SCÉNARIO MICHEL HAZANAVICIUS ADAPTATION ET DIALOGUES MICHEL HAZANAVICIUS INSPIRÉ DU FILM "THE SEARCH" (1945) DE PAUL HENREID
PRODUCTEURS ASSOCIÉS EMMANUEL MONTAMAT YVES BOUVIER CHRISTOPHER WOODROW HOLLY CONNERS MARIA COSTONE SARAH EJOHNSON PRODUIT PAR THOMAS LANGMANN MICHEL HAZANAVICIUS RÉALISÉ PAR MICHEL HAZANAVICIUS

REINE LA CLASSE Orange Studio sggf+viune GHI IUT CANAL+                    

AU CINÉMA LE 26 NOVEMBRE

 /TheSearchlefilm

 #TheSearch

I Synopsis

Le film se passe pendant la seconde guerre de Tchétchénie, en 1999. Il raconte, à échelle humaine, quatre destins que la guerre va amener à se croiser.

Après l'assassinat de ses parents dans son village, un petit garçon fuit, rejoignant le flot des réfugiés. Il rencontre Carole, chargée de mission pour l'Union Européenne. Avec elle, il va doucement revenir à la vie. Parallèlement, Raïssa, sa grande sœur, le recherche activement parmi des civils en exode.

De son côté, Kolia, jeune Russe de 20 ans, est enrôlé dans l'armée. Il va petit à petit basculer dans le quotidien de la guerre.

I Bande Annonce

La Seconde Guerre tchétchène : guerre d'anéantissement ou nouvelle forme de conflictualité ?

La Tchétchénie : temps court, temps long

1859 : Annexion de la Tchétchénie par la Russie tsariste.

1944 : Déportation au Kazakhstan de 387 229 « traîtres » Tchétchènes. 170 000 meurent durant le transfert et les premières années au Kazakhstan.

1957 : Réhabilitation des « peuples punis » et retour dans une Tchétchénie russifiée et soviétisée.

1991-1992 : Proclamation d'indépendance et première constitution tchétchène.

1994-1996 : 1^{ère} guerre tchétchène. Défaite russe et signature d'un traité de paix avec Moscou (mai 1997) qui écarte « pour toujours » un nouveau conflit.

Été 1999 : Après des incursions au Daghestan et des attentats à Moscou attribués aux extrémistes tchétchènes, début de la seconde guerre tchétchène.

Décembre 1999 : Massacre de civils à Alkhan Yourt.

Janvier 2000 : Massacre de civils à Staropromyslovsky (Grozny). L'Assemblée Parlementaire du Conseil de l'Europe condamne «...comme totalement inacceptable la conduite actuelle des opérations militaires en Tchétchénie, avec ses conséquences tragiques pour de nombreux civils... ».

Février 2000 : Grozny est sous contrôle russe. Massacre de civils à Novye Aldy (sud-ouest de Grozny)

Avril 2000-Janvier 2001 : Le Conseil de l'Europe examine une mesure de suspension de la Russie pour violations répétées des droits de l'homme en Tchétchénie et... y renonce.

2002 : Théâtre de la Dubrovka à Moscou, un commando tchétchène revendiquant le retrait des forces russes hors de la Tchétchénie prend en otage 912 personnes. L'opération antiterroriste fait 53 morts chez les preneurs d'otages et 130 chez les otages.

2004 : Attentats contre des avions de ligne russes et dans le métro de Moscou. Prise en otage d'une école de Beslan (Ossétie du Nord) par un commando tchétchène. L'assaut antiterroriste fait 370 morts dont 186 enfants. Vote par le Parlement européen d'une résolution faisant de la déportation tchétchène (1944-1957) un génocide. Pour la troisième fois, la Commission des droits de l'homme de l'ONU renonce à adopter une résolution sur la Tchétchénie.

2005-2006 : La Tchétchénie est occupée par 100 000 hommes en armes. Anna Politkovskaïa, journaliste qui dénonce les exactions commises en Tchétchénie, est assassinée à Moscou.

Avril 2009 : Vladimir Poutine déclare la fin de l'opération antiterroriste en Tchétchénie. Attentats suicides, prises d'otages et affrontements se poursuivent.

Liens avec les programmes

Histoire :

5^e - Vers la modernité : les bouleversements culturels et intellectuels (XV^e-XVII^e) - L'émergence du roi absolu (Callot)

4^e - Révolution et l'Empire / La France et l'Europe en 1815 (Goya)

3^e - Thème 3 : Géopolitique du monde actuel

2nde - Révolutions, libertés, nations à l'aube de l'époque contemporaine (Goya)

1^{ère} L-ES - Thème 2 : La guerre au XX^e siècle : de la guerre froide à de nouvelles conflictualités

Terminale STMG -Thème 1 : Les relations internationales : « Le début du XXI^e siècle voit apparaître de nouveaux rapports de force et de nouvelles formes de conflictualité »

Éducation civique juridique et sociale :

4^e - La sûreté, un droit de l'homme

3^e - La défense et la paix

1^{ère} - La nation, sa défense et la sécurité nationale

Enseignements artistiques :

4^e - Histoire des arts : Les arts témoins de l'histoire du monde du XIX^e siècle

3^e - Histoire des arts : Les arts témoins de l'histoire du monde contemporain

2nde - Musique : Les rapports de la musique à l'image

2nde - Histoire des arts : Vérité et vraisemblance

2nde - Arts plastiques :

- Dessin d'espace et espace du dessin

- Observation et ressemblance

2nde - Cinéma Audiovisuel : Le plan

La seconde guerre tchétchène: question de mots, de sigles et de chiffres

Terroristes: Nom par lequel Poutine désigne les combattants tchétchènes, ravalant la guerre à des opérations de basse police.

FSB : ex KGB, services de renseignements chargé du contre-espionnage et de la sécurité intérieure.

MVD: Ministère de l'Intérieur

FPS: Service fédéral des gardes-frontières

MTchS: Ministère des situations d'urgence

Ces quatre organismes sont mobilisés au même titre que le Ministère de la Défense puisque la thèse russe est que le conflit est une affaire intérieure. Dans THE SEARCH, aucune de ces forces n'est distinguée par Hadji qui fuit tout ceux qui portent un uniforme.

90 000 à 120 000 Russes sont mobilisés au début du conflit : conscrits, soldats de métier, Kontratniki (mercenaires plus violents que les troupes régulières), OMON (équivalent des CRS), équipes antiterroristes etc...

Cul noir, singe: Insultes russes anti-tchétchènes.

Zatchistka : mot russe pour désigner les opérations de nettoyage et de rafle filmées au début de THE SEARCH. L'armée quadrille un territoire dont elle vient de prendre le contrôle, en trie les habitants dont certains « ennemis » comme le père d'Hadji sont interrogés et exécutés sommairement ou emmenés en camp de filtration. Un pillage systématique des habitations est orchestré par les militaires qui revendent leur butin via des réseaux mafieux (photo n°1).

Camp de filtration : Lieu de détention de civils raflés et gardés au secret. La torture et les exécutions arbitraires y sont la norme. Les internés, morts ou vifs, sont revendus à leurs familles à prix d'or.

Nombre de morts dans l'armée russe hors conflit : en 2006, 3 000 morts de militaires victimes de sévices (bizutage) et accidents sont recensés par l'ONG russe « Le droit de la mère ». Le seul chiffre officiel publié par le Ministère de la Défense établit à 149 les suicides dans l'armée en 2009.

Victimes des conflits : Leur nombre demeure disputé. 10 à 30 % de la population civile tchétchène auraient été tués durant les deux conflits qui auraient fait entre 100 000 et 300 000 victimes. La première guerre aurait causé la mort de 80 000 Tchétchènes, de 4 000 soldats russes et aurait déplacé 150 000 personnes. Pour la seconde guerre, les autorités russes recensent après les grands combats de 2003, 4 700 soldats russes tués, 13 000 combattants tchétchènes. En 2009, le nombre de déplacés tchétchènes était estimé à 75 000.

Tchétchénilisation : Installation d'un pouvoir tchétchène prorusse auquel la Russie délègue la gestion de l'ordre intérieur. Le nouveau pouvoir, incarné par Ramzan Kadyrov, combine normalisation (reconstruction) et violence pour imposer une autorité sans contrepoids.

Photo 1



Filmée en plongée oblique et par une caméra subjective qui fait voir la scène par le regard d'Hadji, la séquence met en scène le « nettoyage » (zatchistka) opéré par l'armée russe. Pillage des habitations par des militaires russes qui transportent leur butin par brouette, interrogatoire des civils dont on examine systématiquement les mains et les épaules pour vérifier qu'ils ne portent pas de marques d'un éventuel port d'armes, mise à sac et incendie des habitations sans qu'elles aient été préalablement vidées de leurs habitants, interrogatoires violents menés à plusieurs sous la menace des armes. Dans ce carrefour, tout est joué d'avance: le fût du canon du tank pointé sur les parents d'Hadji interrogé se trouve au centre de l'image, les issues barrées par le tank et par les hommes en uniforme. Au-dessus les incendies font disparaître

les habitations, en dessous le muret de pierres sèches n'entoure plus que des herbes mortes. Les teintes grises et beiges qui uniformisent le paysage illustrent le processus d'anéantissement à l'œuvre: après le passage des troupes, seuls subsistent des ruines calcinées et un monde minéral.

La Seconde Guerre tchéchène, au cœur des nouvelles conflictualités

Michel Hazanavicius met en scène un conflit asymétrique (photo n°3). D'un côté, une guerre industrielle menée par un colonel qui a tout pouvoir dans la conduite des opérations depuis la base militaire de Mozdok et de l'autre, des civils qui subissent successivement frappes aériennes, terrestres et zatchitstka (photos n°1 et 2). La guerre oppose des troupes russes bien entraînées, suréquipées, très nombreuses à des combattants tchéchènes invisibles, présents exclusivement par les tirs qui atteignent les compagnons de Kolia. Ils n'apparaissent que lorsqu'ils tentent dans le désordre d'évacuer le village par lequel transite Raïssa (photo n°2).

Tirant les leçons des défaites antérieures, l'État-major russe est parvenu à imposer sa ligne d'action au pouvoir politique. Le colonel de Mozdok dispose d'une bonne connaissance du terrain : les cartes murales du QG désignent les cibles. Les conscrits russes comme Kolia sont entraînés douze mois et non plus exposés au feu sans préparation. La stratégie vise à limiter les pertes dans l'armée russe : utilisation de l'aviation pour localiser et neutraliser l'ennemi, pilonnage aérien et

terrestre intensif et ensuite seulement envoi des unités blindées sur un terrain contrôlé lentement et méthodiquement. À l'image de la guerre du Golfe ou du conflit en ex-Yougoslavie, la communication sur les pertes est étroitement contrôlée : « un pays qui n'existe pas », « une guerre sans image ». Les chaînes de télévision, qui avaient dénoncé les crimes de guerre en 1994-1996, sont censurées. La bureaucratisation de la mort incombant à Kolia participe du souci de conserver le contrôle du moral des troupes et de l'opinion russes.

Côté tchéchène, la guerre est une guerre de libération nationale. Les combattants invisibles mènent des opérations de guérilla. Ils empruntent aux thèses des guerres révolutionnaires leur mode d'action, si ce n'est leur idéal. Les ruines ou les carcasses des bâtiments font des postes de tir où l'on se bat pied à pied.

Conflit intra étatique pour les Russes, cette guerre est par certains aspects une guerre de quatrième génération qui oppose des acteurs étatiques et non étatiques, la guérilla aux nouvelles technologies et qui vise à briser psychologiquement l'adversaire.



Bombardements intensifs du village à conquérir pour neutraliser l'adversaire, dissuader les civils de résister et pour faire place nette aux troupes d'intervention terrestre. Les civils sont par définition les premières victimes des nouveaux conflits. Pour les autorités russes, il n'y a pas de civil innocent. Tout Tchétchène est un ennemi en puissance et les combattants sont accusés de se dissimuler parmi les civils et de s'en servir comme bouclier humain. Ce photogramme illustre la manière dont Michel Hazanavicius revisite

un cliché inscrit dans l'imaginaire collectif sur le statut des civils dans les guerres contemporaines. Celui qu'a pris le photographe Nick Ut le 8 juin 1972 sur la route n°1 au Nord de Saïgon lors d'un bombardement au napalm. On observe un cadrage frontal similaire, un plan d'ensemble qui permet d'avoir une forte profondeur de champ et donc ici d'apercevoir la montagne, zone à investir par l'armée russe, les fumées qui s'élèvent verticalement à l'arrière-plan et signalent la proximité des troupes russes, la course éperdue d'enfants et d'adolescents. Mais la Tchétchénie de 1999 n'est pas le Vietnam de 1972 : c'est un monde urbanisé, motorisé, électrifié et coloré. De plus, les Tchétchènes ne bénéficient pas de la présence de journalistes ou d'observateurs étrangers pour les secourir.



Photo 2

I Une guerre qui n'existe pas

Extrait de l'entretien avec Maxim Elianov (Kolia dans THE SEARCH)

Comment avez-vous réagi à la lecture du scénario ?

“ À la première lecture, je n'arrivais pas à croire que tout ce qu'il racontait avait pu être vrai, j'avais des doutes. Je ne croyais pas que les soldats russes avaient pu se rendre coupables de telles horreurs. Même lorsque j'ai vu la photo d'un soldat gisant mort depuis deux semaines, ses os apparents... Et peu à peu j'ai compris.”

C'est bien une guerre asymétrique qui est menée par l'État-Major russe. Dans un territoire qui a perdu toute profondeur, les enfants n'ont comme rempart dérisoire qu'un fossé et un tas de pierre. Au-dessus d'eux, un long convoi de blindés de transport (BTR) occupe la partie supérieure du cadre. Les couleurs vives des vêtements des enfants qui les placent du côté de la vie s'opposent au vert et au gris mortifères des uniformes et des tanks. Les blindés qui avancent vers la caméra fixe placée à proximité et à hauteur des enfants forment une longue procession de monstrueuses chimères mi machines mi bêtes. La posture d'Hadjj, qui pourrait être adoptée lors d'une partie de cache-cache, est celle d'un enfant qui sait que son invisibilité est affaire de vie ou de mort.



Photo 3

Questions

- 1 - Relevez dans ces 3 photos les caractéristiques des civils tchéchènes et des troupes armées russes. Classez-les dans un tableau. À l'aide du tableau réalisé, montrez que le conflit est un conflit asymétrique.
- 2 - Comparez la photographie prise au Vietnam en 1972 et la photo n°2.
- 3 - Analysez la gamme chromatique des images. Quelles sont les couleurs associées aux protagonistes du conflit. Pourquoi ?
- 4 - Faites un schéma pour analyser l'organisation de la photo n°1 : tracez les lignes qui structurent l'image, placez les masses et identifiez avec deux couleurs différentes les soldats russes et les civils. Que nous dit ce schéma sur le rapport de force à l'œuvre ?
- 5 - Pourquoi des pierres se trouvent-elles au premier plan sur les photos 1 et 3.

Kolia, la fabrique d'un bourreau ordinaire

« Kolia n'a rien demandé à personne...
C'est une victime peu à peu transformée en bourreau. »
Michel Hazanavicius

Le déplacement dans le temps et dans l'espace, condition de la fabrique du bourreau

Kolia fait un parcours initiatique à rebours. Le processus de fabrique du bourreau s'inscrit dans un déracinement: rupture avec la vie ordinaire, dépaysement, confrontation quotidienne et solitaire avec la mort dans la morgue, rupture avec la morale sur le champ de bataille.

C'est un adolescent ordinaire à Perm. Le transfert de Perm à Mozdok est une expérience de perte de la jeunesse et de l'innocence, ce que figure la vision subjective en plongée d'un groupe de jeunes sur un quai.

Mozdok est le lieu d'un rapport au temps et d'une expérience complexes. Quelques jours intenses suffisent à briser Kolia. À l'uniformisation (photogramme n°4) et l'entraînement s'ajoute une série de sévices qui font de Kolia, comme de toutes les jeunes recrues, le souffre-douleur des anciens et des gradés du camp. La transformation physique est saisissante: le jeune homme à la « cinégénie de héros » se couvre de plaies et semble physiquement rétrécir (photo n°5). Le temps s'étire ensuite, fait de solitude et de vexations, rempli par la gestion de la morgue. Le temps s'accélère enfin à partir du moment où Kolia, se rebellant contre ses tortionnaires, se transforme à son tour en bourreau et sort de la solitude avant d'être envoyé au combat.

Photo 4



La tonsure est la première étape d'un long processus de déshumanisation. En supprimant les mèches blondes de Kolia, le coiffeur des armées lui ôte sa jeunesse et sa force morale. Il en fait un membre indifférencié d'un groupe que l'uniforme fondera encore davantage dans une masse informe et indistincte. La caméra placée à hauteur des mains qui tiennent le rasoir nous montre la procédure de désindividualisation à l'œuvre. Derrière Kolia, les autres conscrits ne sont que des ombres fantomatiques. Quant à l'homme du premier plan qui tient le rasoir, il n'existe plus que par son uniforme et son insigne. C'est un être sans visage et sans caractère qui se réduit à une fonction. Il préfigure ce que doit devenir tout soldat appelé à s'entraîner avant l'épreuve du front. Une forme rouge peu distincte éclaire symboliquement la finalité de cette uniformisation des hommes: la violence et le bain de sang qu'il faudra provoquer.

Seul dans un espace qui semble sans fin, comme dans un cauchemar, Kolia doit accomplir une tâche inhumaine. Placée frontalement face à Kolia dans ce dortoir mortifère, la caméra de Michel Hazanavicius saisit un moment décisif. Pour la première fois, Kolia semble prendre la mesure des conséquences de son engagement dans l'armée russe. Il est écrasé au sens premier du terme. Les plans horizontaux des couchettes supérieures, l'ossature des lits superposés le courbent et l'emprisonnent sans échappatoire. Le sang qu'il a sur les mains est indélébile comme dans les contes fantastiques. Confronté pour la première fois à la mort violente et sans que le sang versé soit de son fait, Kolia est médusé. Le suspense vient du fait que le spectateur se persuade que ce sang qui lui fait horreur va l'amener à faire des choix positifs. Rien ne semble plus éloigné de lui que la violence.

Photo 5



De la désindividualisation à la violence aveugle : étapes d'une déshumanisation

Kolia se perd. Il est d'abord nié dans son identité, désindividualisé très classiquement. La tonsure, l'uniforme (photo n°4), le contrôle de la parole et de la tenue (saluts ritualisés aux supérieurs, interdiction faite par les aînés de mettre les mains dans les poches) font de lui un simple numéro. Mais ce numéro n'est pas gagnant. D'emblée à Mozdok, Kolia est chargé d'une tâche inhumaine (photo n°5). Son bizutage tourne aux

séances physiques systématiques, Kolia expérimentant dans sa chair une partie des tortures infligées à l'ennemi qui s'ajoutent aux violences réglementaires relevant de l'entraînement. En devenant violent à son tour, Kolia se fait « adouber » par ses aînés. La reproduction des sévices subis, d'abord sur l'un de ses semblables, puis sur l'ennemi est le résultat de la brutalisation dont l'armée est le laboratoire.

Les mécanismes de la violence

Kolia est victime puis auteur de violences insupportables. Présenté comme un jeune homme sans véritable point de vue au départ, il subit la propagande russe qui réifie l'adversaire. Animalisé (singe), le Tchétchène est présenté comme un mafieux perfide, exclu du monde des humains. C'est un barbare obscurantiste, un « cul noir ». La violence verbale prépare et légitime la violence physique exercée contre un peuple collectivement coupable.

La violence est également rendue possible parce qu'elle s'exerce en groupe. C'est une violence commise « entre soi », sans journalistes ni observateurs étrangers. Elle est amplifiée par « l'effet Lucifer » (Philip Zimbardo) : dans un groupe partagé par tiers entre

activistes, suivistes et réticents, les activistes finissent toujours par entraîner le groupe vers le pire.

Cette violence est aussi liée aux « vertiges de l'impunité » (Jacques Sémelin, *Purifier et détruire*, 2005). Les normes du droit international ne s'appliquent pas en Tchétchénie : les rares procès menés en Russie contre des militaires coupables de crimes de guerre se soldent par des acquittements (affaire Ulman, 2002).

Cette violence doit enfin être contextualisée. Elle récupère des pratiques brutales héritées d'un totalitarisme stalinien réévalué par la société civile russe dans les années 1990.

Kolia et ses camarades ont donc toute latitude pour libérer le « moi assassin » qui sommeille en chaque homme (photo n°6).

Photo 6



Filmé en plan américain et avec un angle légèrement oblique, Kolia occupe l'essentiel du cadre. Il se situe sur la médiane et occupe les 4 cinquièmes de la hauteur du cadre. Derrière lui un espace désolé fait de zones en friches et de barres et de tours d'habitation en train de se consumer. À sa gauche des soldats s'affairent autour d'un bivouac. Filmé comme un cow-boy, il affiche pour la première fois dans le film un bonheur sans nuage. Après le baptême du feu, il retrouve un de

ses anciens tortionnaires de Mozdok. C'est par l'œil de ce dernier dans un montage alterné que nous le voyons. Kolia est un bourreau heureux : c'est un survivant. Ex souffre-douleur à Mozdok, il a trouvé le bonheur dans le crime. Hazanavicius donne à voir le pouvoir conféré par les armes sur un terrain conquis. « La guerre sans règle devient une sorte de fête, d'ivresse de puissance. On se croit indestructible, car on donne la mort. On se prend pour Dieu. On est craint partout. Rien n'est plus grisant... » (Jacques Sémelin, *Purifier et détruire*, 2005).

Mais le « paradis » trouvé présente toutes les couleurs de l'enfer : fumées délétères, obscurité qui envahit tout, brasiers infernaux... Il n'est maître que d'un champ de ruines et devient chromatiquement partie prenante des ruines, inscrivant sa masse sombre parmi d'autres masses sombres.

I Le film dans le film : voyage au bout de l'insupportable

Le film s'ouvre sur une mise en abyme. Un cinéaste amateur filme en direct un crime gratuit en un long plan séquence (plus de 5 minutes) aux images maladroites, décadrées, qui tressautent, ponctuées de paroles frénétiques. Pour son auteur et pour ses camarades qui acceptent d'être filmés dans leur passage à l'acte, cette vidéo est un trophée de guerre. Comme les clichés pris par des soldats américains à Abou Ghraib en

Irak, ces images « ne font pas que dépeindre la violence : elles la célèbrent » (Suzan Linfield). Mais contrairement aux images produites à Abou Ghraib, cette vidéo ne servira pas de pièce à conviction: les Russes agissent en toute impunité (Photo N°7). Elle est simplement la preuve que dans l'armée russe en guerre, la distinction entre le bien et le mal n'existe plus. La barbarie est à l'œuvre.

Photo 7



Photo 8



Photographie prise par le sergent Ivan Frédéric à Abou Ghraib (Irak) le 24/11/2003 (source wikipedia article Abou Ghraib)

Questions

- 1 - Analysez la construction des photogrammes 5 et 6 : lignes de force, angle de la prise de vue, point de vue aspect. Relevez les changements intervenus chez Kolia.
- 2 - Pourquoi les images n°7 et 8 relèvent-elles de l'insupportable ?
- 3 - « *Kolia finit dans le chaos et dans la destruction* » (Michel Hazanavicius). Identifiez dans le film les moments-clés qui marquent la « décomposition » morale du personnage.
- 4 - Comparez les itinéraires de Kolia et d'Hadji.

Hadji, la guerre au péril de l'enfance

I La trajectoire d'un enfant qui revient à la vie

« ...Visuellement Hadji va d'un univers de gravats, de poussières, de ruines à quelque chose de plus propre... »

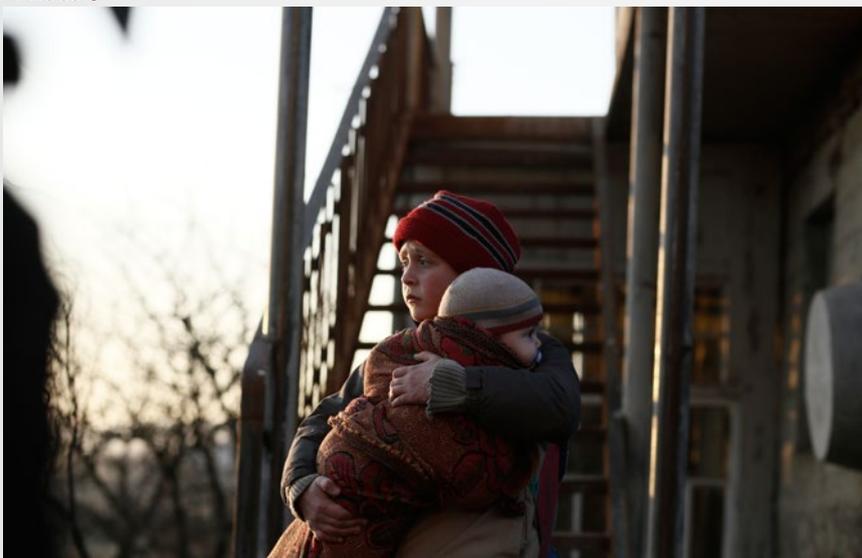
(Michel Hazanavicius)

Quittant son village de Tchétchénie pour atteindre la ville refuge de Nazran en Ossétie du Nord, Hadji fait d'abord l'expérience de la perte. Témoin direct de l'assassinat de ses parents, il quitte son foyer (photo n°9), abandonne son petit frère, perd le langage, laisse à Helen le cartable qui le rattachait à sa vie antérieure, se fait racketter. Enfant perdu, déboussolé, il n'est plus que solitude, souffrance morale et physique. Il est privé de tout ce qui le rattache à l'enfance : école, jeux, camarades.

Mais c'est aussi un petit garçon qui tire des leçons de l'expérience. Il apprend à son corps défendant qui sont ses ennemis (les soldats russes), il apprend aussi à survivre en milieu

hostile (maraude, vol de bijoux) et à se protéger de la compassion embarrassante mais inutile des adultes. Ce n'est pas un enfant passif mais un enfant qui prend des décisions et qui s'engage dans une dynamique : dynamique salvatrice du départ, décision de faire confiance à l'étrangère croisée à Nazran. Le mouvement vers la vie n'est pas constant. L'appartement de Carole est d'abord un espace dans lequel il se replie : il semble littéralement faire corps avec le canapé du salon. La musique et les tentatives maladroites de Carole pour établir la communication (sortie et achats de livres illustrés, tentative manquée de faire la fête à deux) l'amènent peu à peu à se reconstruire. La danse, loin des regards, est le moment déterminant de l'acceptation du passé et de la résilience. Il ne lui reste dès lors plus qu'à raconter son histoire pour en reprendre le contrôle.

Photo 9



Quittant une habitation qui n'est plus un foyer (l'escalier constitue une dangereuse cage qui met à la merci de l'ennemi les enfants livrés à eux-mêmes), Hadji emmène son petit frère avec lui. Le chemin à faire est jalonné d'obstacles et le regard infiniment triste de l'enfant est irrésistiblement capté par le lieu de l'exécution et les cadavres de ses parents qui se trouvent hors champ à gauche du cadre. La direction opposée du regard du petit frère préfigure la séparation à venir.

I Hadji entre stéréotype et récréation

Comme *Oliver Twist* ou *The Kid*, Hadji passe par un certain nombre d'épreuves. La scène d'ouverture, vue deux fois en vidéo et en film, est extrêmement représentative du travail de citation et de récréation qui est fait par le réalisateur. La mise à mort des parents d'Hadji est une tragédie et un traumatisme fondateurs pour l'enfant. Le montage du film est un montage alterné d'images en caméra subjective qui mettent le spectateur dans la position d'un enfant témoin de l'assassinat de ses parents (images prises en plongée, obliques, grises, obtenues par une pellicule sans blanchiment et par des décors qui n'ont rien de « joli ») et d'images centrées sur l'enfant (plan américain ou taille, plan rapproché, gros plan). Sans autre fond sonore que les voix qui viennent de l'extérieur, les petits bruits faits par le bébé et

la précipitation de la respiration du petit garçon, la scène rend compte d'un basculement. La présence muette et silencieuse d'Hadji qui voit ce qu'un enfant ne devrait jamais voir, son visage qui est un livre ouvert sur ses émotions, son souffle qui s'accélère, ses gestes automatiques pour faire taire son petit frère puis le premier abandon qui expose le bébé à l'invasif russe cristallisent le choc et le basculement dans la tragédie. En quelques minutes et quelques images, tout est dit : Hadji est devenu une victime. Son mutisme illustre l'impuissance du langage face au chaos du monde. Il renvoie aussi aux premiers temps du cinéma et au mutisme d'autres enfants traumatisés à commencer par *THE KID* (1921). Privé de mots, Hadji exprime sa douleur et son désarroi par ses physionomies, sa gestuelle, ses regards.

I La danse comme catharsis

C'est par le regard de Carole que l'on voit Hadji danser. Le volume sonore très élevé le coupe des bruits du monde et la séquence longue qui donne à voir un enfant totalement absorbé par sa danse est une étape importante dans sa « résurrection ». La danse est en effet un moyen d'expression autonome. Hadji n'emprunte pas ses mouvements à des danseurs observés à la télévision. Il invente un moyen de se déplacer dans l'espace, il refait en le dansant le parcours qui a été le sien depuis qu'il a quitté le domicile familial. Il exprime par ses gestes, ses émotions. Il dit aussi pour la première fois qui il est. En dansant Hadji se réinscrit dans une lignée familiale puisque ses parents étaient « ceux qui dansaient le mieux ». Il revendique ainsi aussi son

identité tchéchène. La danse est partie intégrante de la culture et Milana Terloeva (*Danser sur les ruines*) explique qu'il y a des danses pour tout en Tchétchénie. La danse est aussi le mode d'expression de Magomed, autre enfant de la guerre, filmé par Mylène Sauloy en 2002 dans un documentaire intitulé *Danse avec les ruines* : « Danser nous permet d'exprimer notre état d'esprit, nos montagnes, nos souffrances. Tu peux tout exprimer par la danse. [...] Nous exprimons notre culture, nos âmes qui brûlent en nous, à l'intérieur de nous. Je ne peux pas trouver les mots, mais je les trouve à travers la danse. ». Dès lors qu'il danse, Hadji se réapproprie son histoire et peut commencer à la mettre en mots, à en reprendre le contrôle et à lui donner sens.

Photo 10

Véritable instant de grâce, la danse sur un air des Bee Gees marque le point d'orgue de la reconstruction d'Hadji et de la réappropriation de son histoire. Parce que la danse est un élément fort de son identité familiale et nationale, parce qu'elle met son corps en mouvement et le libère des meubles auxquels il est littéralement ventousé depuis son arrivée chez Carole, parce qu'elle s'inscrit sur une musique qu'il refusait d'écouter, elle marque un retour à la vie et à l'expression du corps avant le passage libérateur au témoignage.



Questions

- 1 - Comparez la photo n°11 et celle tirée du film de Rossellini. Quels sont les points communs et les différences ?
- 2 - Pour ces deux photos, tracez les lignes de fuite.
La perspective est-elle organisée en fonction d'un point de fuite unique ?
Où la caméra est-elle située par rapport à l'enfant ?
Que nous dit cette organisation du plan sur l'avenir de chacun des garçonnets ?
- 3 - Analysez la séquence de la danse d'Hadji : musique, déplacements dans l'espace, mouvements.
Expliquez pourquoi l'on peut dire que la danse est un moyen d'expression pour Hadji.
- 4 - Comparez la photo n°12 et le tableau de Raphaël, La Madone à la chaise.

Photo 11



Enfants de la guerre, Hadji en 1999 comme Edmund en 1945 sont écrasés par la culpabilité: l'abandon du petit frère en Tchétchénie entre en résonance avec le parricide commis à Berlin. Dans ces deux plans d'ensemble, les enfants sont écrasés, enserrés, étouffés par les ruines. Mais Edmund tourne le dos à l'objectif et n'a pour toute issue qu'une rue barrée par les ruines tandis qu'Hadji fait face à la caméra et se dirige vers un horizon ouvert. Au suicide du premier s'oppose la vie riche de possibles du second. Si l'un se jette vers les ruines, l'autre leur tourne le dos et se donne les moyens de surmonter les traumatismes de la guerre.



Rossellini,
Allemagne année Zero, 1948

© Hocine/AFP
Hocine Zaourar,
La madone de
Benthala, 1997



Michel Hazanavicius revisite le thème de la Vierge de tendresse associant Jésus et Jean Baptiste dans un même enlacement, un thème chrétien fréquent à partir du XIV^e siècle. Il ne s'agit pas ici de célébrer le dogme de l'Incarnation ou de faire de Raïssa musulmane une Vierge chrétienne mais plutôt de concrétiser le retour à la vie d'un Hadji qui cesse de se vivre comme porteur d'une faute originelle insupportable (l'abandon de son petit frère). La composition familiale triangulaire qui occupe l'essentiel du champ renvoie aux tableaux des maîtres anciens. Mais la récurrence de la figure circulaire (mouvement des bras, foulard ceignant le visage de Raïssa, arrondi des visages d'enfants) suggère symboliquement la perfection des retrouvailles. Les yeux d'Hadji se trouvent au centre du cadre à la croisée des deux diagonales formées par les regards le reliant à Raïssa et par les têtes superposées des deux frères. La scène est ainsi centrée sur un instant de communion fraternelle très intense. La lumière qui nimbe le trio n'est pas sans ressembler à celle qui nimbe la Madone de Benthala photographiée en 1997 par Hocine Zaourar. Mais pour Raïssa, Hadji et leur petit frère, le deuil et la déploration ne sont pas l'aboutissement de la « quête ».



Photo 12



Raphaël, La Vierge à la chaise,
1513-1514, Palais Pitti

THE SEARCH, film engagé, film sur l'engagement

I THE SEARCH, un film de parti pris

THE SEARCH est un film politique, un film grave qui montre « comment un système peut broyer des individus » et qui s'inscrit contre « une propagande aberrante selon laquelle les Tchétchènes sont un peuple terroriste » (Michel Hazanavicius). Film engagé au sens sartrien, c'est-à-dire où son auteur est en situation dans son époque et qu'il en est comptable par ses silences, par ses paroles et par ses images, THE SEARCH se met au service de la cause d'un peuple qui souffre. Michel Hazanavicius se place dans la posture qui est celle de l'intellectuel engagé depuis les Lumières : il révèle ce dont « on n'était pas au courant » (*Tchétchénie, le silence tue*, Les anges pressés, 2002) et choisit son camp en dénonçant la barbarie à l'œuvre. C'est un film humaniste, qui se place à hauteur d'hommes et de femmes et rend compte de leurs destins croisés. Il s'inscrit, ce faisant, dans la continuité d'artistes qui posent un regard critique sur des guerres dont les victimes sont toujours les civils. Comme Jacques Callot dénonçant *Les grandes misères de la guerre* [de Trente Ans] en 1633, qui désigne les victimes (les paysans) et les coupables (les

soldats) et en tire une morale, comme Francisco de Goya qui dans *Les désastres de la guerre* montre les violences extrêmes subies par les civils, désigne des responsables (les troupes françaises) et appelle à l'aide après avoir été témoin des violences liées à l'insurrection espagnole (1808-1814) contre le pouvoir impérial napoléonien (photos 13 et 14), Michel Hazanavicius se place du côté des sans-grade et met en image la barbarie à l'œuvre aux portes de l'Europe.

Pour faire « supporter au spectateur quelque chose que ce spectateur doit analyser comme insupportable » (Michel Hazanavicius), le réalisateur fait un certain nombre de choix esthétiques. Il opte pour le mélodrame. Caméra à l'épaule, au milieu de la foule, face aux protagonistes ou même caméra au sol, il filme des hommes et des femmes ballottés par l'histoire, qui font des parcours initiatiques. Le pathétique est convoqué. Une morale est tirée et assumée : « entre la trajectoire d'un bourreau et celle d'un rescapé, la vie sera toujours du côté des rescapés ».

Photo 13 : Gravure de Jacques Callot : Gravure n° 7 des *Grandes Misères de la guerre* « Pillage et incendie d'un village » - 1633



Cette eau-forte déploie sur un paysage dilaté par un horizon exhaussé et par une minutieuse perspective aérienne (hachures parallèles dont la taille va en se réduisant vers l'arrière-plan, passage des masses foncées du premier plan aux masses plus claires du fond) une scène de pillage et de destruction, une « zatchistka » ancienne manière. Une multitude s'agit, fait de soldats qui ravagent tout et de civils prisonniers, dépouillés ou violentés. Le graveur lorrain Jacques Callot, dénonce ici les méfaits commis par les puissances belligérantes dans un petit État qui est un passage obligé et stratégique durant la guerre de Trente Ans (1618-1648). Le texte de 6 vers, écrit par l'Abbé de Marolles, collectionneur d'estampes, décrit les misères endurées et désigne les coupables.

Confronté aux atrocités de la guerre menée par les troupes napoléoniennes pour mater l'insurrection espagnole (1808-1814), Goya, 63 ans en 1808, est bouleversé. Il lui faut deux ans pour se mettre à l'œuvre et cinq années durant il va se consacrer aux *Désastres de la Guerre*. L'artiste fait un choix différent ici de celui de Callot. À l'espace bondé de Callot s'oppose ici un espace vide, anonyme, où l'ennemi a fait table rase. La multitude grouillante est remplacée par un couple éploré, confronté à un amoncellement de cadavres. Les responsables de cette violence extrême sont invisibles. Le silence « se taire » est la seule réponse possible. Il renvoie au silence d'Hadji et des témoins de violences traumatisantes. Le silence est parfois la réponse des artistes qui confrontés à la « banalité du mal » ou aux crimes du XX^e siècle renoncent à la représentation. « Enterrer », c'est déjà agir et permettre à la civilisation de faire reculer la barbarie. En Tchétchénie, c'est le mobile des familles de disparus qui sont prêtes à tout pour récupérer les restes des morts et leurs donner une sépulture. Le point de vue de Goya est cinématographique avant l'heure. Il se place au niveau du sol, représente en contre-plongée le couple et décentre les vivants pour les laisser à la périphérie de l'innommable.

Photo 14 : Enterrer et se taire, Gravure 18, in *Les désastres de la guerre* de Francisco de Goya, réalisés entre 1810 et 1815 et publiés en 1866



Figure 9 : *Les Désastres*, planche 18, *Enterrar y callar* (Enterrer et se taire).

Enterrar y callar (Enterrer et se taire) (*Les Désastres*, planche 18)

I La guerre en Tchétchénie comme si on y était ?

THE SEARCH n'épargne pas le spectateur et le dit dès l'affiche (photo n°15). Le rouge annonce la couleur : incendies, sang, enfer. Il contamine et sature progressivement l'espace de Kolia, il recule dans l'univers d'Hadji.

C'est un film ancré dans le réel. Le film dans le film n'est pas une afféterie. Un soldat russe, Volodia, a vraiment filmé « en toute innocence » en mars 2000 à Komolskoïe la reddition de combattants tchétchènes et ses conséquences. Cette cassette aux images en noir et blanc, non montées, tremblées ou décadrées, Michel Hazanavicius ne la copie pas, il la transpose.

Face à la question de la violence au cinéma, il fait le choix d'édulcorer l'insupportable. Ce qui se passe entre l'arrestation de Raïssa et son retour au village est passé sous ellipse. La mort des soldats fait l'objet soit d'images convenues (sang coulant sur une tempe, corps qui s'effondre) soit d'images oniriques qui évoquent l'enfer peint par Bosch (passage de vie à trépas figuré par l'ingurgitation et la régurgitation d'un hélicoptère-Moloch glouton). Les clichés pris par les photoreporters (Stanley Greene pour Vu, Dimitri Beliakov pour les médias occidentaux), les

articles des rares journalistes présents (Françoise Spiekermeier, Anna Politovskaïa), les récits (Polina Jerebtsova, *Le Journal de Polina*), les documentaires (Mylène Sauloy) sont autrement plus éprouvants. La réalité des souffrances des victimes du conflit va au-delà du mélo proposé par Michel Hazanavicius.

THE SEARCH est réaliste mais c'est un film. Le décalage de plus de 10 ans avec les événements a amené le cinéaste à réfléchir à la nature des images à tourner. Le choix du film, du développement d'une pellicule sans blanchiment, le refus du « joli » fabriquent une image assez brute, qui renvoie aux « images de news très délavées et très grises » (Michel Hazanavicius). Cette couleur et ce grain sont également attribués dans l'imaginaire collectif au monde communiste ou post-communiste (GOOD BYE LENINE). L'effet de réel vient aussi des aspects terre à terre des situations : Carole épluche des pommes de terre ; Hadji fait un biberon ; en pleine bataille, des femmes s'inquiètent pour leurs fenêtres ; les députés européens à Bruxelles sont à peine caricaturés... Mais la construction circulaire du film rappelle qu'en dépit des aspects crédibles, c'est du cinéma.

Photo 15

L'affiche convoque trois des protagonistes du film. L'espace saturé de rouge et de fumée annonce la couleur, celle de la folie meurtrière, de la violence, des incendies, celle aussi d'une Armée encore Rouge malgré tout qui s'incarne dans le soldat géant qui se situe sur la médiane verticale de l'image et occupe les ¾ du cadre. Ramené au statut d'ombre ou de spectre menaçant découpé en plan américain (normalement celui du cow boy héroïque), ce soldat russe a une posture ambivalente. Géant redoutable qui regarde la femme et l'enfant lilliputiens avant de les anéantir, il peut aussi être vu comme un vaincu : arme tournée vers sol, tête baissée. Le couple femme enfant, extrêmement réduit par la taille, est beaucoup moins spectral et beaucoup plus dynamique. C'est un couple qui va de l'avant, soudé (main enlacées, enfant qui s'en remet à l'adulte). La guerre évoquée renvoie au combat de David et Goliath et même si la seconde guerre tchétchène est une victoire militaire pour la Russie, ce n'est pas une victoire pour Kolia. L'affiche illustre la morale du film « entre la trajectoire d'un bourreau et celle d'un rescapé, la vie sera toujours du côté des rescapés » (Michel Hazanavicius).



I Un cinéaste qui filme des femmes engagées

THE SEARCH fait la part belle à 3 femmes. Carole incarne l'engagement intellectuel, le combat pour les principes et les valeurs auxquels elle croit. C'est une Française, étrangère au conflit, et chargée par l'institution pour laquelle elle travaille de collecter des témoignages et de constituer ainsi des pièces à conviction pour une justice internationale qui s'affirme et se renforce depuis les années 1990. Elle n'a aucune dimension messianique. C'est une femme monochrome (marron), une sorte de passe-muraille, qui se déplace dans les foules, dans les camps de réfugiés, entre Nazran et Bruxelles. Elle écoute, ne commente pas. Lorsqu'elle parle, elle n'est ni entendue ni comprise, que ce soit par Hadji, par sa mère, ou par les députés européens. C'est une femme sans charisme. Maladroite, elle n'est pas dans une posture féminine maternelle ou séductrice. C'est toutefois une femme qui évolue. Elle est amenée à réviser son engagement : la distance qui la sépare d'Hadji se comble à mesure que la distance qui la sépare de son but initial (sauver

la Tchétchénie) se dilate (photos n°16 et 17). Mise en échec dans ses idéaux et ses convictions, elle n'en fait pas un drame. Pratique et terre-à-terre, elle regarde le monde en face et prend ses responsabilités.

Helen est la « femme que Carole aurait pu ou voulu être » (Michel Hazanavicius), un personnage équilibré, dans l'action, « fatigué » mais qui croit encore en l'humanité (relation à Raïssa – photo n°18). Empathique, respectueuse des enfants, elle parvient à faire avec : avec le silence d'Hadji, avec les défaillances des institutions, avec l'urgence. Femme de conviction, elle a un rapport dénué d'illusion à la politique. Pragmatique, elle est directe, cherche et trouve des solutions immédiates.

Raïssa est d'abord une victime. Mais c'est une jeune femme qui ne s'attarde pas sur ses malheurs. Sa quête est celle de ses petits frères. Grâce à Helen, elle prend conscience qu'elle ne peut s'en tenir à un engagement individuel. En se mettant au service des enfants victimes de guerre, elle trouve la résilience et donne sens à sa vie.

Photo 16



Photo 17



parcours. En venant lui livrer son témoignage, en prenant la parole sur le lieu de travail de Carole, Hadji réconcilie Carole avec elle-même malgré ses échecs. Elle remplit sa fonction professionnelle et militante ; elle peut aussi s'engager affectivement et émotionnellement. Le réalisateur réactive et transpose ici sans difficulté l'imagerie chrétienne de la vierge à l'enfant ou vierge de tendresse.

Ces deux photos rendent compte du parcours initiatique qui est celui de Carole. Décadré, le premier plan met en scène une femme absorbée, soucieuse, qui a fait entrer Hadji dans sa vie mais ne l'a pas réellement intégré. Elle va de l'avant sans se préoccuper de l'enfant mais son monde est en train de changer (plan italien, angles obliques, flou de l'arrière-plan signalent un monde en train de basculer).

La seconde photo fait de Carole pour la première fois une femme maternelle. C'est l'aboutissement de son

Helen sait combiner le travail qu'elle effectue pour le compte de la Croix Rouge avec l'expression de ses émotions. Elle se place d'emblée dans une situation de protection à l'égard de Raïssa et n'éprouve aucune difficulté à exprimer sa compassion en étant très tactile. C'est une femme qui ne triche pas, qui regarde vraiment, qui parle de manière directe, parfois brutale. En Raïssa, elle voit son double, une jeune femme capable de s'engager.

Photo 18



Questions

- 1 - Décrivez l'affiche (photo n°15). Analysez sa construction et identifiez le message qu'elle délivre.
- 2 - Photos 16, 17 et 18 : Décrivez Carole, Helen, Raïssa. Comment peut-on interpréter leurs gestes, leurs expressions, leur relation à l'autre ?
- 3 - Sur internet, recherchez des informations sur Jacques Callot et *Les Grandes misères de la guerre*. Relevez systématiquement la source de vos informations. Caractérissez l'artiste et le contexte de son travail
- 4 - Faites le même travail de recherche sur Francisco de Goya et sur *Les désastres de la guerre*.
- 5 - Qu'est-ce qui permet de dire que les gravures de Jacques Callot et de Goya sont des œuvres engagées ?
- 6 - Le film de Michel Hazanavicius est un film engagé mais n'est pas un film candide. Justifiez cette affirmation.



AU CINÉMA LE 26 NOVEMBRE

Document initié par PARENTHÈSE CINÉMA

Textes de Anne Angles, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts

Pour télécharger les photos de ce document [cliquer ici](#)

THE SEARCH © 2014 : La Petite Reine – La Classe Américaine – France 3 Cinéma – Orange Studio – Wild Bunch – Search Production – Sarke Studio/GFIG

Crédits photo : © La Petite Reine / La Classe Américaine - Roger Arpajou