La Revue cinéma de l'Université, 2023, nº 3

Mentors et disciples

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH

CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Sommaire

Édito 1
Saba Shakerian

Le *sensei* et le *sifu* dans le cinéma d'arts martiaux 3
Nicolas Sarkis

Eros au tableau noir 8
Dérives de la relation maître-élève
Nicolás González Granado

I piccoli maestri 15
Leandra Patané

La figure du père en tant que mentor dans les films de Spielberg 21
Mathias El Baz

Teaching Arts by pushing people beyond their limits ? *Whiplash* de Damien Chazelle 26
Noémie Baume Boillat

***Whiplash* ou le *show must go on* à l'américaine**..... 35
Entretien avec David Janelas, comédien
Propos recueillis par Noémie Baume Boillat

***Barberousse* : l'éducation au cœur des ténèbres** 40
Rayan Chelbani

Dariush Mehrjui et son *Hamoun*..... 47
Saba Shakerian

***Le garçon et la bête* : se perdre pour se retrouver** 50
Louise Tanner et Rayan Chelbani

Programmation 57
Mentors et disciples

Recevoir la *Revue cinéma de l'Université* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur **culture.unige.ch/revue**

Édito

« Tous les hommes, par nature, désirent savoir. »

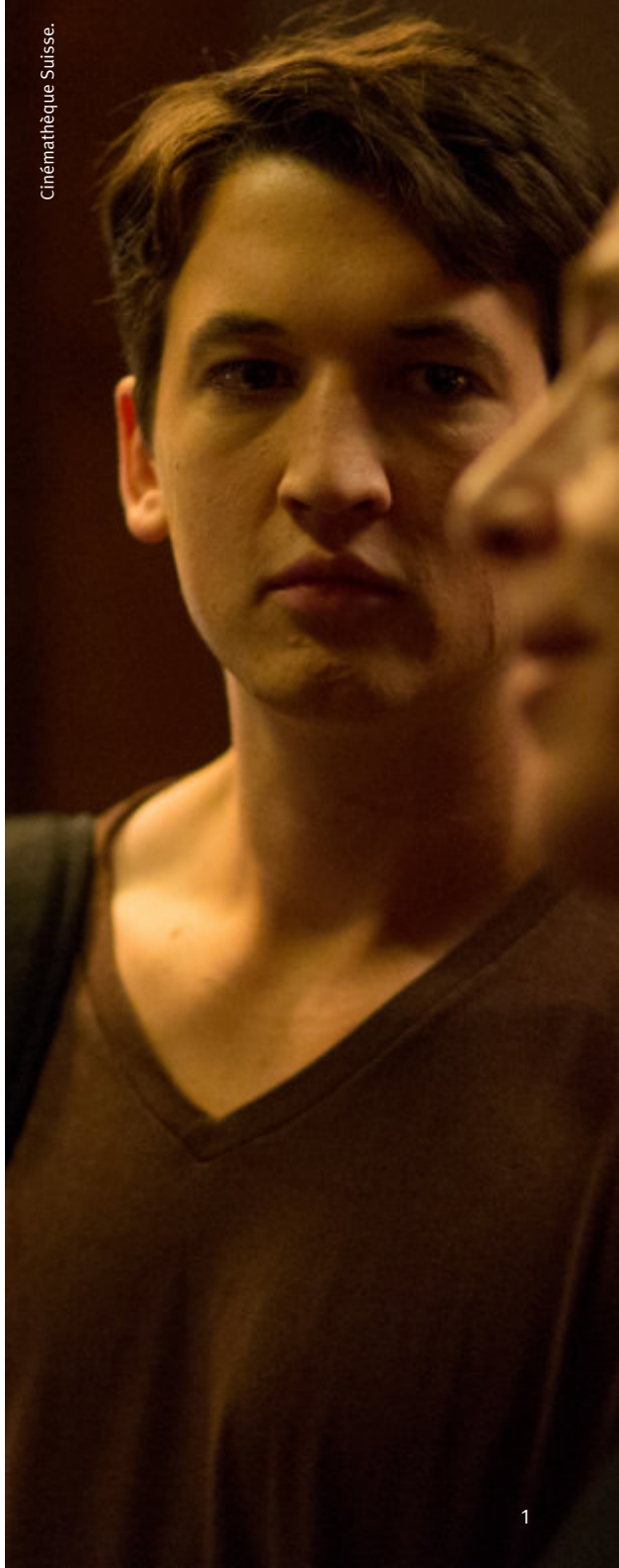
— Aristote

Saba Shakerian

Il nous démange de voir et de savoir ce qui se trouve de l'autre côté du rideau, par tous les moyens nécessaires. L'être humain est indissociable de son désir inné de comprendre, d'apprendre et d'accomplir. L'apprentissage se fait d'innombrables façons : par nos sens, par l'environnement qui nous entoure, formellement par l'éducation au sein du système scolaire auquel nous appartenons, et officieusement, par nos familles, notre communauté, notre culture et notre pays.

À travers ce cycle, nous avons voulu rendre hommage à une forme d'éducation qui a traversé toute l'Histoire. Tissée d'une manière ou d'une autre dans toutes les cultures du monde, elle est inscrite dans les mythes, consacrée par les textes religieux, et a inspiré de grandes œuvres littéraires. Le mentorat : l'un des moyens d'apprentissage les plus intimes.

Nombre de cinéastes ont tenté de représenter sur grand écran cette relation transformatrice et intemporelle. Aussi délicat que l'exercice puisse paraître, le septième art semble particulièrement indiqué pour dépeindre l'essence de cette connexion inspirante dans toutes ses dimensions. Un sourire en coin, un regard appuyé, ou un léger mouvement ; le pouvoir visuel du cinéma exacerbe les moments



Cinémathèque Suisse.

Whiplash (Damien Chazelle, 2014).

percutants et l'émotion qu'ils véhiculent avec eux, représentant ce qui, dans une relation, ne peut être mis en mots. Qu'est-ce qu'un-e mentor ? Quelle est la différence entre mentor et enseignant-e ? Quel est le rôle de l'élève ?
Pour citer Joachim Wach, grand spécialiste de la sociologie comparée des religions du XXe siècle : « L'enseignant donne *de ses* connaissances, de ses capacités ; le maître *se donne*. » C'est la personnalité du mentor qui fascine l'étudiant-e et l'incite à en savoir plus. Le lien créé entre mentor et étudiant-e est d'une nature des plus intimes, difficilement comprise de l'extérieur.
Mais s'il ne fait aucun doute que l'impact d'un-e mentor peut changer une vie et façonner durablement une existence, toutes les relations maître-élève ne sont pas de nature positive — certain-es mentors abusant de l'influence et de la domination qu'ils/elles exercent sur leurs élèves à des fins qui, consciemment ou non, peuvent s'avérer destructrices. Un grand pouvoir s'accompagne d'une grande responsabilité, et la relation, inégale par nature, peut facilement être détournée à des fins malveillantes. Les différents articles de la présente revue tentent de restituer les différentes nuances de cette ambivalence du mentorat, en rendant hommage aux figures de guides, constructives, dont le portrait cinématographique pourrait encore nous procurer quelques enseignements, tout en interrogeant leurs limites et en dénonçant leurs dérives toxiques, ainsi qu'en rappelant jusqu'où un-e élève peut aller pour obtenir l'approbation de son mentor.

Maître Pai Mei dans *Kill Bill vol. 2*.

Le *sensei* et le *sifu* dans le cinéma d'arts martiaux

Il existe une multitude d'arts martiaux et de sports tous aussi différents les uns des autres. La caractéristique commune à toute pratique physique et martiale est l'existence de maîtres. Coach sportif, *sensei*, *sifu*, entraîneur-euse, l'image d'une figure supérieure et expérimentée est omniprésente et a une fonction sociale importante : transmettre une connaissance ou un savoir-faire.

Maître Miyagi dans *Karate Kid*.

Maître Beggar So dans *Drunken Master*.

Nicolas Sarkis

Cette présence d'un-e maître est particulièrement marquée dans les écoles d'arts martiaux. Mitsugi Saotome, grand aïkidoka et disciple proche de maître Morihei Ueshiba (« O Sensei », fondateur de l'Aïkido) donne la définition du *sensei* : « plus qu'un professeur enseignant la technique, le *sensei* est un guide spirituel conduisant sur la Voie. Littéralement, *sensei* signifie : "né avant" ». Il ajoute également : « Quand un maître autorise un disciple à suivre son enseignement, il n'a envers lui qu'une responsabilité personnelle. En transmettant la connaissance et la maîtrise de la puissance, le professeur est responsable de l'influence sociale qu'elle peut exercer ».

Le rôle de *sifu* (ou *shifu*, concept chinois du maître) est très similaire à celui du *sensei* (conception japonaise du maître). Dans les deux cas, il s'agit d'une figure qui enseigne non seulement des techniques, mais aussi une voie spirituelle à suivre. Le *sifu* peut de plus avoir une connotation paternelle, quelqu'un qui est responsable de ses élèves et qui se préoccupe d'elles et d'eux.

Sur la base d'un corpus de quatre films, nous explorerons différentes représentations de la figure du maître et des relations qui en découlent avec ses élèves.

Maître Miyagi dans *Karate Kid*

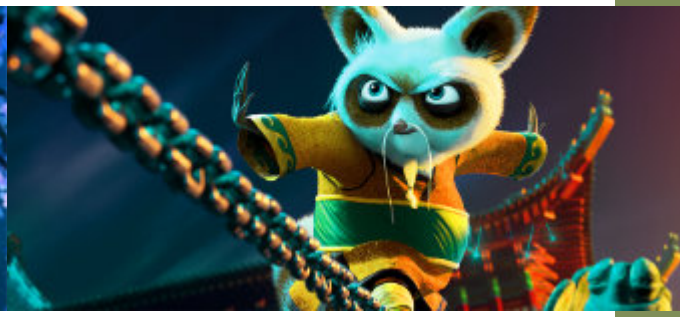
Dans *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984), Daniel, un lycéen qui se fait harceler, décide d'apprendre le karaté après s'être fait défendre par un homme japonais âgé. Sage et patient, maître Miyagi est au plus proche de la figure traditionnelle du maître, qui contrôle ses émotions et garde du recul sur ce qu'il voit. Il accepte d'aider Daniel et de lui enseigner le karaté, mais sa pédagogie s'avère assez spéciale, puisqu'il demande à son élève de laver sa voiture, de peindre les murs de sa maison et faire le ménage. Daniel découvrira que les gestes inculqués serviront de base pour les mouvements de karaté, de même qu'il apprend le temps et la patience requis pour les maîtriser. La relation entre les deux personnages est profondément ancrée dans une relation classique maître-élève basée sur le respect et le dévouement de l'élève à l'enseignement de son maître.

Cet enseignement paye à la fin du film, lorsque le protagoniste gagne un tournoi de karaté en vainquant les camarades qui le harcelaient.

Maître Beggar So dans *Drunken Master*

Dans *Drunken Master* (Yuen Woo-ping, 1978), Wong Fei-Hung, le fils du directeur d'une école d'arts martiaux, est renvoyé par son père après plusieurs incidents dus à son manque de discipline. Son père l'envoie chez maître Beggar So, une personnalité mystérieuse doté d'une grande réputation. Le public s'attend à maître strict et cruel… et découvre un clochard ivre qui, après un combat, se présente auprès du protagoniste comme maître Beggar So. Commence l'entraînement intensif et physique de Wong Fei-Hung, auprès d'un maître dont la particularité est d'être ivre la majorité du temps ; en effet, l'alcoolisme fait partie de

Maître Oogway dans *Kung Fu Panda*.



Maître Shifu dans *Kung Fu Panda*.

sa discipline et de son style de combat. Son maître lui enseigne alors les techniques secrètes des « Huit immortels ivres », qui impliquent de se battre en état d'ivresse.
Beggar So se situe ainsi à l'opposé de la figure classique du maître sérieux, propre et discipliné. Alcoolique, sale, vulgaire, ce maître défie les stéréotypes traditionnels de l'individu ivre et marginal considéré comme un « fardeau » pour la société. L'alcool est son arme et l'ivresse, son état de combat — constituant ainsi le cœur humoristique du film, par le biais de chorégraphies aussi drôles qu'impressionnantes. Cependant, l'alcool est également sa limite : il est ainsi battu en compagnie de son élève lors d'une attaque de son domicile, car il est à court d'alcool. On peut observer qu'il entretient une relation de plus en plus paternelle avec le protagoniste au fil de l'œuvre, se rapprochant de la figure du *sifu* paternel. Une complicité entre le maître et l'élève naît : ils se font des blagues, boivent ensemble et développent en combat une alchimie à toute épreuve.

Maître Shifu et maître Oogway dans *Kung Fu Panda*

Dans le film d'animation culte des studios Dreamworks *Kung Fu Panda* (Mark Osborne et John Stevenson, 2008), le panda obèse Po est désigné comme « l'élu », le protecteur de la vallée de la Paix, à la surprise générale de sa population. Shifu, un maître de kung-fu, est choisit par son supérieur, maître Oogway, pour former Po, alors qu'une menace plane sur la vallée.

Maître Shifu est le personnage secondaire le plus important du film. Contraint d'enseigner le kung-fu à Po contre son gré, c'est un professeur plein de préjugés qui méprise son élève pour son obésité. Il le soumet dans un premier temps à un entraînement dur et humiliant, instaurant ainsi une relation maître-élève conflictuelle. Après la mort de maître Oogway, il se remet en question et décide cependant d'adopter une nouvelle pédagogie basée sur la patience et la bienveillance. Grâce à ces méthodes plus raisonnables, il se rapproche de Po. La relation maître-élève se normalise et les deux personnages deviennent même complices. Dans l'une des meilleures scènes du film, Shifu invite Po à manger trois nouilles. Au moment de manger les deux premières, Shifu les lui enlève et les mange. Un combat spectaculaire s'ensuit pour manger la dernière nouille. Po remporte le combat contre Shifu, et gagne du même coup son respect total.
Maître Oogway, quant à lui, se rapproche du « maître idéal ». Calme et doté d'une grande sagesse spirituelle, Oogway est à l'opposé de son élève Shifu, qui est têtu et impulsif. Quand il prend la décision de désigner Po comme « l'élu », il choisit une personne qui n'est pas conforme à l'image du guerrier traditionnel : obèse, naïf et qui n'a rien du comportement noble des autres guerriers, comme celui du personnage de Tigresse. En le désignant, maître Oogway brise les stéréotypes traditionnels tout en lançant un défi à son ancien élève, en lui prouvant que toute personne peut pratiquer le kung-fu. Shifu adopte une nouvelle voie

spirituelle à la fois grâce à son maître qui, à sa mort, quitte Shifu et lui prodigue des derniers conseils de sagesse, mais également grâce à son élève qui réussit à défier les stéréotypes traditionnels du guerrier.

Maître Pai Mei dans *Kill Bill vol. 2*

Personnage très secondaire de la seconde partie de l'œuvre de Tarantino, maître Pai Mei a formé une grande partie des assassins que l'on retrouve dans les deux volumes de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 et 2004), et jouit d'une importante réputation. Il apparaît dans deux *flashbacks* où l'on découvre la formation martiale de deux personnages : l'héroïne, et la tueuse Black Mamba.

Au début du film, Beatrix « Kiddo » (souvent appelée « la mariée »), l'héroïne des deux volumes, est enterrée vivante dans un cercueil par Bud, un ami proche de Bill, et assassin renommé. Elle se remémore alors son entraînement avec maître Pai Mei : le *flashback* la montre arriver dans un temple au Japon, où se trouve le maître qui la provoque. S'enchaîne un combat qui se termine par l'humiliation de Beatrix par le maître, présenté comme un personnage odieux à l'égo disproportionné, qui aime provoquer, et qui ricane lorsqu'il humilie ses élèves. La mariée se soumet par la suite à un entraînement physique difficile et parvient à gagner son respect. Pai Mei lui enseigne alors une technique secrète qui nécessite un usage spécifique des mains. De retour au présent, elle utilise cette technique pour sortir du cercueil et continuer sa quête.

Maître Pai Mei dans *Kill Bill vol. 2*.

Black Mamba est aussi membre du cercle des assassins de Bill. Alors qu'elle vient de tuer Bud dans sa caravane et qu'elle s'apprête à emporter avec elle une mallette pleine d'argent, elle est attaquée par la mariée qui vient de se libérer du cercueil. Un combat dantesque s'enchaîne, au cours duquel Beatrix demande à son adversaire comment elle est devenue borgne, ce qui déclenche un monologue accompagné d'un second *flashback*. Nous apprenons que lorsqu'elle était l'élève de Pai Mei, celui-ci lui avait arraché un œil après qu'elle l'avait insulté. En guise de représailles, elle le tue en empoisonnant son dîner. On observe donc une relation maître-élève totalement différente des précédentes, puisqu'elle dégénère au point de mener à la mort du maître. Le fait que Black Mamba tue son *sensei* insinue qu'elle a rejeté son enseignement, contrairement à son adversaire qui l'a suivi jusqu'au bout. Ainsi, elle perd le combat contre Beatrix qui lui arrache son deuxième œil, la rendant totalement aveugle, sanctionnant ainsi sa trahison envers maître Pai Mei.

Un *sensei* ou un *sifu*, c'est d'abord quelqu'un qui transmet un savoir, un art, une discipline. Du maître sage et calme au maître odieux et arrogant, le cinéma d'arts martiaux s'est offert de nombreuses représentations de l'image du maître. Ses relations avec ses disciples sont également importantes pour comprendre les dynamiques qui entourent les arts martiaux. Les quatre maîtres dont nous avons fait le portrait transmettent chacun un art, mais le font à leur façon. Qu'ils soient sages, arrogants, ivres, méprisables, paternels, cela ne change rien à leur supériorité sur leurs élèves : ils sont tous respectables dans leurs arts et finissent par respecter leurs élèves, à l'exception de Pai Mei dont la dureté de son enseignement entraine sa mort. Ainsi,

le maître par excellence doit trouver l'équilibre entre le tuteur strict et la figure paternelle — ce que Pai Mei, et Shifu dans un premier temps, échouent à comprendre.
Il est intéressant de voir qu'avec *Karate Kid* et *Kung-Fu Panda*, Hollywood a exploité les représentations japonaises et chinoises du maître dans des films grand public. Le cinéma a donc une place importante dans la représentation du maître, figure clé de tout un pan de la culture orientale, dans laquelle il joue un rôle social essentiel. Ces représentations sont-elles conformes aux philosophies réelles des arts martiaux ? *Kung Fu Panda* est le film qui se rapproche le plus de ces valeurs avec une morale sur les stéréotypes et les clichés intéressante, en opposant la figure du « maître parfait » incarnée par Oogway à celle, plus ambivalente, de Shifu, qui se définit par son double statut d'élève de Oogway et de maître de Po. *Karate Kid* se rapproche également de ces valeurs, mais la figure de Maître Miyagi, avec son calme et sa sagesse, fait presque office de caricature. *Drunken Master* s'éloigne des valeurs traditionnelles à des fin comiques, et assume son statut de comédie d'action sous état d'ivresse. La représentation de maître Pai Mei par Quentin Tarantino est plus radicale — et plus controversée — et s'inscrit dans l'absurdité de l'imaginaire tarantinesque.

Bibliographie

https://internalwudangmartialarts.com/2016/09/11/what-is-a-shifu/

https://shifudon.com/what-is-a-shifu/

SAOTOME Mitsugi (1985). *Aïkido, nature et harmonie*, sedirep, Boulogne-Billancourt, 1985.

Éros au tableau noir

Dérives de la relation maître-élève

Claude séduisant Esther, la mère de son camarade.

Enseigner, est-ce séduire ou se laisser séduire ? Au programme, une maîtresse corrompue et un maître corruptible qui font tous les deux ressortir, chacun à sa manière, les désirs latents dans la salle de cours.

Nicolás González Granado

Des loups déguisés en agneaux

Dans le panier de l'enseignement, il y a parfois des pommes pourries. Qu'en est-il de ces mauvaises influences à l'écran ? Du cowboy cabossé au fringant superhéros, en passant par le débrouillard détective amateur et l'aventurier perdu dans une terre lointaine, le cinéma adore les outsiders. Rien d'étonnant alors à voir des enseignant-es de fiction arriver dans une école et chambouler le statu quo, s'attirant avec des méthodes peu orthodoxes les foudres de leurs collègues et les faveurs de leurs élèves. Que ce soit pour aider des jeunes en difficulté ou pour inspirer des talents en herbe, ces anticonformistes ont tendance à franchir les frontières de l'éthique. Et pourtant, ce sont précisément celles et ceux que les films nous présentent comme des modèles à suivre[1].

Il est plus rare de retrouver la face sombre des relations maître-élève. Certes, le cinéma mobilise tout aussi souvent la caricature de l'enseignante hostile ou laxiste, voire carrément inepte. Dans la fiction comme dans la réalité, les salles de cours peuvent cependant abriter non pas de simples moutons noirs, mais de véritables loups déguisés en agneaux. Le stéréotype du ou de la prof dissident-e[2], capable de tisser des liens intimes avec ses élèves, se prête en effet à des interprétations qui sont loin d'être héroïques. Deux films en particulier ont abordé une question des plus épineuses : la responsabilité de l'enseignant-e face à la nature potentiellement érotique de sa relation avec les élèves. Il sera donc intéressant d'analyser ces œuvres en tandem.

Se laisser séduire par son maître : le cas des *Belles années de Miss Brodie* (Ronald Neame, 1969)

Avant de porter un chapeau de sorcière, Maggie Smith avait déjà triomphé dans le rôle d'une professeure dévouée

Parallèles cinématographiques : Maggie Smith dans *Les belles années de Miss Brodie* et la franchise *Harry Potter.*

à ses élèves au sein d'une école écossaise huppée. Ce qui choquera ses jeunes fans, c'est à quel point le personnage de Jean Brodie contraste avec l'image que l'on se fait de l'actrice, et avec la majorité des profs de fiction. Persuadée d'être dans la fleur de l'âge, cette enseignante des années trente néglige allégrement le programme au grand dam de sa directrice, mais ses intentions s'avèrent pour le moins douteuses. Dans ses rapports avec sa classe, elle s'autorise à franchir des lignes rouges, imitant des dirigeants charismatiques qui ont entraîné plus d'une nation vers le mal. Ses élèves favorites parviendront-elles à échapper à ses griffes ?

Le « clan Brodie » reçoit une éducation des plus inconventionnelles. Sous l'œil vigilant de leur professeure, pour qui elles représentent « la crème de la crème », ces quatre jeunes filles s'initient au culte du beau. Alors que l'arithmétique leur échappe, elles se vantent de connaître le sens du mot « pétrification », le répertoire de la ballerine

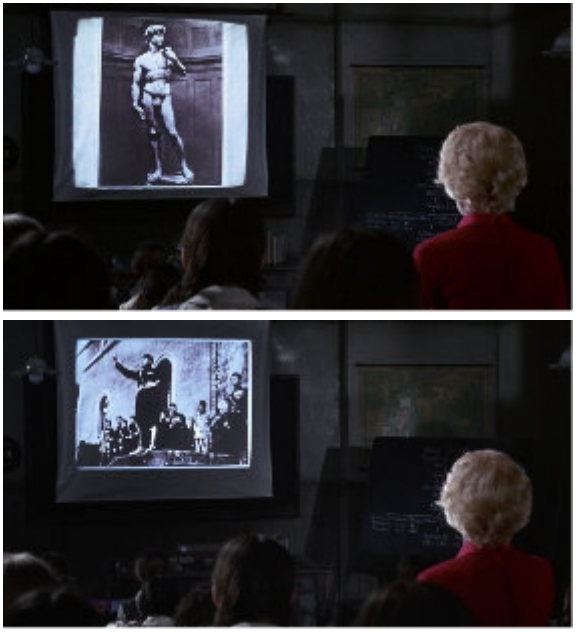
Le clan Brodie au complet, autour de leur enseignante chérie.

russe Anne Pavlova et les proportions du *David* de Michel-Ange. Elles savent que Giotto est le plus grand peintre italien de la Renaissance, un fait incontestable, car il est aussi le peintre préféré de Miss Brodie. Autour de pique-niques, l'enseignante leur relate d'ailleurs sa torride liaison avec un beau soldat, tombé outre-Manche « telle une feuille d'automne » juste avant l'armistice. Comme c'est romantique !

La force de Jean Brodie est de rendre manifeste quelque chose qui devrait rester tacite : le pouvoir de séduction de l'enseignement[3]. En théorie de la littérature, des travaux à juste titre controversés vont jusqu'à phalliciser le processus éducatif, assimilant la pénétration du savoir à une perte de l'innocence[4]. Prise dans un sens littéral, avec ce que cela implique d'éroticisant pour de jeunes élèves, c'est une image que l'on devrait trouver révoltante. Pour autant, le désir joue indéniablement un rôle dans l'apprentissage, qui repose sur le renouveau continu d'une soif de connaissances, et débouche sur une véritable perte de l'innocence dans la perception du monde. Les enseignant-es ont alors le devoir de prendre des précautions pour ne pas exploiter le charme séducteur du savoir, mais Jean Brodie ne fait rien de tel. Au contraire, elle fait tout pour devenir elle-même l'objet de convoitise[5].

La force de Jean Brodie est de rendre manifeste quelque chose qui devrait rester tacite : le pouvoir de séduction de l'enseignement.

Et c'est si facile. Tout comme la nouvelle et la pièce de théâtre éponymes, le film suit la clique de Brodie entre l'âge de douze et dix-huit ans, au moment précis de la rupture de l'équilibre de l'enfance. « Donnez-moi une fille d'un âge influençable… et la voilà mienne pour la vie », proclame la professeure, dont les mots sont empreints d'ambigüité. Les psychologues constatent que l'incertitude caractéristique de l'adolescence amène parfois les jeunes filles à



Une leçon ordinaire : du *David* de Michel-Ange à Benito Mussolini.

chercher une sœur aînée de substitution. Elles nouent alors des amitiés ardentes, exclusives et fortes de secrets de nature sexuelle, ce qui ne fait que raffermir l'aura d'érotisme entourant ces relations[6]. Il est alarmant de voir Brodie, une femme adulte et en position de pouvoir, adopter ce rôle, elle dont la garde-robe colorée dissimule des mœurs corrompues — et c'est sans compter ses convictions politiques.

Car en arrière-fond de l'intrigue principale, les fascismes montent en puissance — et l'enseignante n'est pas insensible à leur propre pouvoir de séduction. Brodie révèle peu à peu son admiration pour Mussolini puis Franco, qu'elle perçoit comme de grands leaders dévoués à de grandes causes. Puisqu'elle voit la vie en rose, elle semble aveugle à leurs véritables couleurs, mais comment ne pas ressentir des frissons dans le dos lorsqu'elle réitère sa mission de « mettre de vieilles têtes sur de jeunes épaules » ? La jeune Mary McGreggor, la plus manipulable des élèves, suit les conseils de sa professeure et s'enfuit en Espagne, où elle pense à tort que son frère combat contre la République. Son train est bombardé à la frontière, et elle périt « en héroïne »… ou en dupe.

Finalement, les quatre fillettes et leur enseignante sont toutes victimes du désir : les élèves, du désir de suivre Miss Brodie, et celle-ci, du désir d'exciter en elles un tel désir[7]. Lorsque son penchant pour le fascisme parvient aux oreilles du conseil d'administration de l'école, la professeure se fait renvoyer. Sandy, son élève la plus fidèle et la plus perspicace, se lance dans une liaison clandestine avec le maître d'arts plastiques, mais elle sait que c'est pour Brodie qu'il soupire. Épouvantée par l'idée d'être devenue une simple remplaçante, la jeune fille se résout à mettre fin aux excès des belles années de sa professeure. À la fois attirée et repoussée par sa maîtresse, elle la trahit avant de se perdre complètement en elle, même si son souvenir la hantera à jamais[8].

Se laisser séduire par son élève : le cas de *Dans la maison* (François Ozon, 2012)

Si la terrible Jean Brodie rompt avec les stéréotypes de l'enseignante inspirante, le cinéaste français François Ozon dresse le portrait d'un maître tout aussi inquiétant. Ce n'est pas pour rien que son double nom, Germain Germain, évoque celui d'Humbert Humbert, le professeur de littérature qui s'entiche de Lolita dans l'épineux roman de Nabokov. Les plus belles années de l'enseignant incarné par Fabrice Luchini sont bel et bien derrière lui, comme le trahissent ses cheveux blanchissants et les rides de ses patte-d'oie. Écrivain raté, il se réjouit de jouer avec nonchalance le rôle de mentor, d'autant plus que son disciple surdoué lui romance de palpitantes incursions dans la maison d'un camarade. Mais jusqu'où peut-il être emmené par Claude et sa plume virevoltante ?

Ici, c'est l'élève, et non le maître, qui devient l'objet de désir. En éphèbe faussement naïf à la blondeur troublante, Ernst Umhauer rappelle l'intangible Tadzio, immortalisé par Visconti sur les grèves de Venise[9]. Le choix d'habiller

l'acteur en uniforme, inhabituel dans les lycées français, semble plutôt relever d'une volonté perverse de susciter l'érotisme du drame scolaire britannique[10]. Claude séduit en effet tout son entourage : d'abord, son camarade, qui lui plante un baiser après l'avoir vu torse nu ; ensuite, la mère de ce dernier, qui a l'odeur d'une femme de la classe moyenne ; et enfin, l'épouse du professeur, qui couche avec l'élève dans un geste de dépit — du moins, si l'on croit au récit du jeune écrivain. Seul Germain semble épargné.

Et pourtant, rien n'est plus loin de la réalité. Dès le début, c'est un curieux pseudo-flirt qui imprègne la relation de Germain et Claude. On le sent déjà lors de leur tout premier échange, dans la manière par laquelle le garçon s'affuble d'un regard de chien battu et se mord la lèvre inférieure. « Je ne l'ai pas écrit pour le directeur… je l'ai écrit pour vous », répond-il quand l'enseignant propose de façon provocante de diffuser son tordu exercice de rédaction. Encadré par un mur turquoise qui fait ressortir la couleur de ses yeux, Claude laisse échapper de temps en temps un petit sourire machiavélique[11]. Germain, assis au bureau du professeur, examine le lycéen de haut en bas avant de détourner le regard pour accepter, à contrecœur, un nouveau chapitre[12].

Chaque épisode du feuilleton de Claude se termine par la formule rituelle « à suivre », un procédé accrocheur qui déstabilise son professeur. Ces *cliffhangers* haletants évoquent les contes des *Mille et une nuits*, dont la fin est toujours reportée, habilement, au lendemain. « Vous êtes le sultan, je suis votre Shéhérazade », avance l'élève d'un air narquois, amusé par son talent de séduction. À mi-chemin entre le roman-photo et le *Bildungsroman* (roman d'apprentissage), le récit qu'il fait de son rapprochement progressif à la famille de son camarade a d'ailleurs la force d'être incertain. La narration brouille constamment la frontière entre réalité et fiction, ce qui permet à Germain de se mentir à lui-même. Son élève manifeste certes un penchant pour le voyeurisme, mais lui aussi.

Parallèles cinématographiques : Tadzio et Claude, dans *Mort à Venise* et *Dans la maison*, respectivement.

Un parfum d'homoérotisme traîne entre les murs de Marcia Blaine, l'école pour filles fréquentée par le clan Brodie. Au lycée Gustav-Flaubert, l'établissement où enseigne Germain, l'ambigüité sexuelle est aussi à l'ordre du jour. Claude est-il bisexuel ? Comme souvent dans sa prolifique filmographie, François Ozon ne s'intéresse pas à confirmer l'orientation sexuelle de ses personnages[13]. Il suffit de savoir que l'élève est un adolescent précoce capable de brandir sa sexualité afin de manipuler ses relations à sa convenance. Et celle qu'il noue avec son maître, l'aspect du film qui intéresse le plus le réalisateur[14], constitue le fil d'Ariane qui permet d'avancer dans le labyrinthe du vrai et du faux, qui deviennent de plus en plus indiscernables[15]. En fin de compte, ce dont il est question dans le film, ce n'est pas tant le désir de chair que le désir de narration[16], une faiblesse digne d'un professeur. Peut-être que Germain se prend d'une affection érotique pour Claude, mais ne chercherait-il pas plutôt un fils de substitution[17] ? Lorsque sa femme l'interroge sur ses sentiments envers l'élève,

Une leçon ordinaire : comment rédiger un récit pervers.

observant qu'ils n'ont pas fait l'amour dès la rentrée, l'enseignant semble réellement surpris. Ce qui provoque sa ruine, c'est son obsession pour le romanesque, son empressement à se projeter dans le récit de son élève pour échapper à la platitude de sa propre vie, un enthousiasme malsain qui le pousse à enfreindre les normes jusqu'à se faire, lui aussi, renvoyer. Le film se termine ainsi, à la différence de la pièce de théâtre qui inspire le scénario, avec un renversement de la relation maître-élève — et la rencontre de deux âmes sœurs.

Que du platonique ?

Il est à noter que ni Brodie ni Germain n'entament des relations à caractère sexuel avec leurs élèves — tout se borne au platonique. Voilà encore une manière pour ces films d'éviter un cliché des drames adolescents, qui commettent trop souvent l'erreur de banaliser ce type de relations. Dans les deux cas, cependant, le scénario laisse entendre que les élèves finissent par avoir des rapports sexuels avec d'autres adultes de l'histoire. Sandy, à qui Brodie apprend que des hommes mûrs trouvent l'amour chez de jeunes filles, à l'instar de Dante et Beatrice, pose nue pour le maître de dessin. Claude, à la recherche d'une fin pour son histoire qui conviendra à son maître[18], s'immisce dans la maison du propre Germain et couche avec sa femme.

Mr. Lloyd, le professeur d'arts plastiques, et Sandy.

On pourrait reprocher à ces deux films de ne pas censurer plus explicitement la nature inacceptable de ces rapports, voire de négliger leur impact sur les élèves. En effet, ces liaisons en elles-mêmes sont banalisées : elles représentent plutôt les retombées des relations malsaines que Sandy et Claude entretiennent avec leurs mentors[19], et surtout de leurs désirs d'imiter et de dominer Brodie et Germain. On peut d'ailleurs imaginer que le fait que les deux duos soient du même genre renforce leur complicité et contribue à rejeter la dimension sexuelle dans le royaume de l'ambigüité. Or le sous-texte homoérotique qui traîne tout au long de ces deux films ne perpétuerait-il pas aussi, involontairement, le stéréotype d'une dimension perverse de l'homosexualité ?

Si vous êtes à la recherche d'une histoire pour vous réchauffer le cœur, vous n'êtes pas au bon endroit. Ne vous inquiétez pas : le cinéma déborde de figures de maîtres qui parviennent à changer la vie de leurs élèves pour le meilleur. De leur côté, ce que Miss Brodie et Germain nous apprennent, c'est qu'il n'y a rien de plus dangereux dans une école que d'appeler Éros au tableau noir[20].

Notes

1 Dalton Mary (2017). *The Hollywood Curriculum : Teachers in the Movies* (3e édition), Peter Lang, pp. 21–41.

2 Dahlgren Robert L. (2017). *From Martyrs to Murderers : Images of Teachers and Teaching in Hollywood Films*, Sense Publishers, pp. 109–128.

3 Keroes Jo (1999). *Tales Out of School : Gender, Longing, and the Teacher in Fiction and Film*, Southern Illinois University Press, pp. 33–52.

4 Gallop Jane (1982). « The Immoral Teachers », *Yale French Studies*, nº 63, pp. 117–128.

5 Keroes, *op. cit.*

6 Dalsimer Katherine (1987). *Female Adolescence : Psychoanalytic Reflections on Literature*, Yale University Press, pp. 27–43.

7 Keroes, *op. cit.*

8 Keroes, *op. cit.*

9 Gombeaud Adrien (2012). « Ozon, nouvelle saison », *Les Echos*, 10 octobre 2012.

10 Sotinel Thomas (2012). « "Dans la maison" intime de François Ozon », *Le Monde*, 9 octobre 2012.

11 Morrey Douglas (2020). *The Legacy of the New Wave in French Cinema*, Bloomsbury, pp. 185–230.

12 English Jery, Riendeau Pascal (2022). « De la scène à l'écran : les transformations des relations de pouvoir dans *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* et *Dans la maison* de François Ozon », *Transcr(é)ation*, vol. 1, pp. 1–26.

13 Morrey, *op. cit.*

14 Mandarin Cinema (2012). *Dans la maison : Dossier de presse*.

15 Delcroix Olivier (2012). « *Dans la maison* de François Ozon : jusqu'à l'obsession », *Le Figaro*, 9 octobre 2012.

16 Morrey, *op. cit.*

17 Sotinel, *op. cit.*

18 GRETHLEIN Jonas (2017). *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity*, Cambridge University Press, pp. 131–146.

19 DALTON, pp. 131–152.

20 Voir aussi WANITZEK Leonie (2012). « Eros in the Classroom: Mentor Figures, Friendship and Desire in The Prime of Miss Jean Brodie and The History Boys », *Gender Forum: An Internet Journal for Gender Studies,* nº 39, pp. 117–128.

I piccoli maestri

I piccoli maestri (Daniele Luchetti, 1997).

« Noi siamo dei vasi di fiori, disse. Voi dovreste coltivarci delicatamente, farci fiorire. »
« Nous sommes des pots de fleurs, dit-il. Vous devez nous cultiver doucement, nous faire fleurir. »

— Luigi Meneghello, *Fiori italiani* (1976)

Leandra Patané

Le rideau se lève sur cette anti-rhétorique — ce rejet de la célébration de la guerre et de la Résistance — issue d'une expérience personnelle, et sur le fait de la coucher sur papier. Voici l'histoire fascinante des « petits maîtres », racontée par Meneghello dans son roman autobiographique *I piccoli maestri*[1] et adaptée en images par Lucchetti en 1998 dans le film éponyme. Le récit se déroule en Italie en 1943. Au cours des deux années précédant la libération de l'Italie du fascisme en 1945, un groupe d'étudiant-es troque les discours creux pour l'action en rejoignant les partisannes de la Résistance antifasciste dans les montagnes de l'Italie du Nord, alors occupée par les nazis. Gigi, le chef du groupe (interprété par un jeune Stefano Accorsi), tombe amoureux de Simonetta (Stefania Montorsi), la petite amie de son meilleur ami. Alors que la lutte contre la Résistance par le régime fasciste se poursuit, certains des personnages, surnommés « petits maîtres » dans le roman de Meneghello, sont tués, et la réalité brutale de la guerre ne laisse pas indemne leur idéalisme juvénile. Autrement dit, et en empruntant les

mots de Meneghello : « Nous n'étions pas bons pour faire la guerre »[2].
L'œuvre dévoile la complexité de l'éducation et de l'expérience des protagonistes, qui se heurtent à la dure réalité de la guerre. Meneghello évoque les évènements avec une certaine ironie, un artifice de distanciation visant à « cautériser la mémoire »[3], qui procède d'un multilinguisme qui lui est propre.

Ce qui était au départ une aventure idéaliste et peut-être sous-estimée se transforme en une réalité crue et dangereuse.

I piccoli maestri est intéressant d'un point de vue cinématographique comme d'un point de vue historique. Le film, tout comme le livre, retrace les expériences autobiographiques de Meneghello qui, après l'armistice du 8 septembre 1943, a décidé de rejoindre les partisan-nes du Partito d'Azione. L'histoire est racontée selon un point de vue original, celui de l'aile libérale de la Résistance, et a été publiée presque vingt ans après les événements qu'elle relate.[4] Les protagonistes de la Résistance, longtemps oublié-es — les étudiant-es de la bonne bourgeoisie vénitienne, destiné-es à occuper des rôles importants dans la société —, trouvent place dans ce récit qui fuit le désespoir. Des « maîtres » qui se font petit-es et sans défense face à des événements qui les dépassent et les prennent au dépourvu, mettant à l'épreuve le bagage d'idées et de valeurs qu'ils/elles portent en eux.

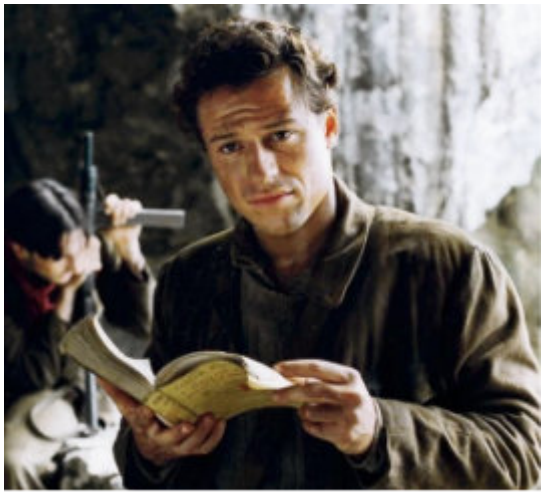
Le film propose une réflexion sur le plan historique et humain, en adoptant un ton moral et presque métaphorique, et dépeint l'apprentissage de la vie d'un groupe de jeunes dans les situations tragiques comme celles de la guerre. Il s'éloigne cependant du projet original du roman : *I piccoli maestri* a été écrit avec « une intention civile et culturelle explicite : je voulais exprimer une manière de la Résistance qui était très différente de celle qui était diffusée, sur un ton anti-rhétorique et anti-héroïque »[5]. Meneghello s'opposait ainsi à la mémoire publique créée par la vision historique fasciste dominante : « Tout acte est descendu du piédestal de l'héroïque, parce que l'acquis le plus profond de cette expérience était destiné à être, pour l'écrivain comme pour chacun des acteurs, la vaccination perpétuelle contre la rhétorique »[6]. Même les épisodes les plus dramatiques sont revécus et réabsorbés dans l'écriture qui est capable de débarrasser la matière première de la mémoire de ses scories émotives et de la purifier — d'autant que « l'écriture est une fonction de la compréhension »[7]. Le réalisateur ne réussit pas toujours à faire de même. Au contraire, il construit délibérément des scènes très émouvantes. L'épisode de l'exécution d'un espion allemand est un bon exemple de cette tendance de Lucchetti à montrer les sentiments et les doutes des jeunes partisan-nes, émotions qui n'ont pas de place dans l'histoire de Meneghello. En effet, celui-ci n'évoque la scène de cette exécution qu'afin d'expliquer la différence entre tirer sur quelqu'un accidentellement et tirer de sang-froid, alors que dans le film, ce fragment devient une scène cruciale qui rend explicite des actions et des circonstances qui ne sont pas détaillées dans le livre.[8]
Présenté au Festival du film de Venise 1998, le film n'est pas bien accueilli par la critique ni par l'auteur du roman duquel il est tiré. Luchetti et ses co-scénaristes ont choisi d'en privilégier le côté aventureux et romantique, en se concentrant sur l'exaltation un peu chargée et certainement aussi un peu insouciante avec laquelle tant de personnes ont décidé de participer à la Résistance. Les « petits

maîtres » rejoignent la montagne avec une sincérité intellectuelle mais aussi avec une certaine confusion, incapables de rester fidèles à leurs principes jusqu'au bout lorsqu'il s'agit de tuer quelqu'un de sang-froid, mais également incapables de reconnaître que le monde n'est pas celui imaginé dans les livres de poésie ou les films d'aventure.

Les « hors-la-loi bien élevés »

Une réflexion sur le rapport entre titre et contenu constitue un bon point de départ pour une approche de la poétique de Luigi Meneghello, dont les titres font partie d'une stratégie textuelle qui, par le recours constant à des mots dialectaux ou étrangers et à des renvois inter- et intra-textuels, vise fortement à valoriser la polysémie et l'ambiguïté du mot littéraire. Les titres de Meneghello jouent sur un multilinguisme tantôt explicite, tantôt implicite, qui sur une base italienne — avec de fréquentes déviations vers l'archaïsme littéraire — implique l'anglais, mais aussi le latin, le français et l'allemand. L'exploitation du potentiel donné par la coexistence de différents idiomes élargit les espaces d'innovation linguistique en s'ouvrant également aux néologismes d'auteur. Pour la plupart, ses titres naissent de processus de citation, dont les sources d'inspiration sont la littérature italienne et étrangère, ancienne et moderne, savante et écrite, orale et populaire, auxquelles s'ajoutent la mémoire personnelle et les récits des ami-es et des parent-es qui deviennent également des intertextes fondamentaux.

Si *I piccoli maestri* est un titre italien qui ne pose pas de problème de compréhension immédiat, une fois la lecture du roman achevée et les commentaires de l'auteur investigués, il révèle une origine alloglotte et littéraire (Meneghello raconte avoir trouvé l'inspiration du titre en effectuant la traduction italienne d'un essai de l'écrivain anglais Horace Walpole intitulé *British Highwaymen*[9], dans lequel Walpole désigne en plaisantant les « hors-la-loi bien élevés » par l'expression française de « petits maîtres »[10]), ainsi qu'une polysémie marquée : les « petits maîtres » sont en même temps un groupe d'étudiant-es à l'université et à l'école de la vie, devenus partisan-nes, et donc continuateurs/trices du projet de Mazzini[11], apprenti-es et maîtres, bandits de rue, les enfants des compagnies de Malo (village natal de l'écrivain) devenus adultes.



« Nous n'étions pas bons pour faire la guerre »

Le lien que Meneghello établit entre les « petits maîtres » et les « hors-la-loi bien élevés » apparaît comme une évidence à plusieurs égards, à commencer par le champ sémantique lié aux hors-la-loi, aux bandits, utilisé par les Allemands pour désigner les partisan-nes. En ce sens, les petits maîtres de Meneghello sont représentés dans le roman en claire opposition aux brigades communistes, aussi bien stylistiquement qu'idéologiquement : « C'était notre deuxième voie. Nous avions notre propre technique, nous ne nous sentions plus apprentis, mais maîtres à part entière, jalousement indépendants de toute école, rigoureux, exigeants. Les communistes ont tiré davantage, et ils ont tiré avec une main plus lourde ; mais nous avions un sens plus vif des conséquences de l'échec et du tir. »[12]

Le monde était à la fois plus grand et plus impitoyable que ce qui est décrit dans les livres.

La Résistance comme occasion de « rééducation »

I piccoli maestri reflète la notion de cycle enseignement-apprentissage-connaissance. Cette formule paraît particulièrement appropriée pour le groupe d'étudiantes qui ont choisi l'action partisane en 1943 sur les traces de leur maître reconnu, l'antifasciste vicentin Antonio Giuriolo qui leur indique le chemin à suivre et les encourage à devenir, avec le temps, les maîtres de leurs jeunes camarades. La guerre de libération est présentée comme une étape qui conclut et renverse un parcours éducatif débuté dans l'Italie fasciste, grâce auquel le protagoniste Gigi est amené à regarder d'un autre œil l'éducation fasciste qu'il a reçue et qui sera pleinement décrite par Meneghello dans une œuvre ultérieure intitulée *Fiori italiani* (1976). La critique des limites de cette éducation, de la culture officielle de l'entre-deux guerres, des institutions scolaires et universitaires, ainsi que de la langue italienne qui en véhiculait les contenus constitue l'une des principales lignes directrices de la réflexion autobiographique de l'auteur, car « pour reprendre les termes de Bakhtine — spécialiste soviétique de la théorie littéraire — c'est la polyphonie sociale qui domine ici. À l'intérieur de sa langue personnelle, si vivante et familière dans ses dialogues, Meneghello insère des langues provenant de différents niveaux de textualité sociale : la langue des chants populaires, des chants spécifiquement alpins, des textes poétiques littéraires évoqués, des commandements militaires, de la bureaucratie italienne, des intellectuels. »[13] En effet, les limites de cette éducation fasciste sont évidentes dans le film, et plus encore dans le roman : « De tous côtés, on sentait se manifester un monde infiniment

plus complexe que les schémas que nous ont transmis les philosophes et les poètes. On a immédiatement senti que ce monde était réel : mais à quoi ressemblait-il ? Quelle était sa taille ? »[14]

L'évaluation de la signification historique et civile de la Résistance est ainsi accompagnée d'une réflexion sur le sens biographique et existentiel qu'elle a eue sur les partisan-nes, par l'exemple de l'expérience de formation et de croissance du groupe d'étudiant-es de Vicenza. « Une fois cette guerre terminée, le mot patrie est également resté un mot de lecture, adapté aux discours lors de la commémoration des morts au combat. »[15] Du point de vue de celles et ceux qui ont vécu le fascisme, qui ont grandi avec son éducation et sa doctrine, et qui se retrouvent maintenant à le combattre, la Résistance apparaît comme une occasion de « rééducation », une sortie de ce que Meneghello appelle le « puits » dans lequel la population a été plongée, qui permet alors de réapprendre les « vraies valeurs » de la culture italienne, incarnées dans la figure même du professeur Giuriolo. « Toute l'expérience de mes petits maîtres », commente Meneghello lors d'une conférence en 1986, « peut être considérée presque comme un cours de maîtrise universitaire, la conclusion de notre éducation. »[16] À la perspective de rééducation s'ajoute, plus profondément, l'interprétation de l'expérience de la Résistance comme une forme de punition et d'expiation des péchés de leur éducation et, peut-être, de ceux du pays tout entier, entaché par le fascisme : « Je suis né et j'ai grandi à Malo, dans la région de Vicence, et j'y ai appris des choses intéressantes. J'ai fait des études absurdement "brillantes" mais inutiles et en partie nuisibles à Vicence et à Padoue ; j'ai été exposé dans ma jeunesse aux effets de l'éducation fasciste, puis rééduqué tant bien que mal pendant la guerre et la guerre civile, sous les petites ailes du Partito d'Azione. »[17]

Le livre comme le film déclinent le thème de l'éducation sur plusieurs niveaux. La façon de véhiculer le savoir a été une arme de masse lors du fascisme. Dans *I piccoli maestri,* une première phase de « déséducation » par une « fausse » école s'oppose à la « vraie » école, celle d'Antonio Giuriolo : « De Giuriolo, on apprend ce qu'on devrait apprendre à l'école [...] Qu'est-ce qu'une patrie si ce n'est un environnement culturel ? C'est-à-dire connaître et comprendre les choses. "Malheureusement pour nous, il est déjà tard", ai-je dit ; "ils nous ont gardés trop longtemps dans le puits [de l'ignorance de l'éducation fasciste], nous ne serons jamais complètement nourris par ce moule". »[18] D'après Meneghello, face à cette éducation fasciste des années vingt, une rééducation devait s'imposer, véhiculée cette fois-ci par la Résistance. Il s'agit d'un terme chargé en histoire, en souffrance, en courage et probablement — comme c'est le cas pour ces petits maîtres — de prise de conscience que le monde est à la fois plus grand et plus impitoyable de ce qui est décrit dans les livres.

« On sent combien nous sommes prisonniers de la culture dans laquelle nous sommes élevés »[19], mais les « bons » enseignements de Giuriolo ont permis de débusquer les idées fascistes tapies dans l'esprit de Meneghello et de ses amies, alter ego des petits maîtres, et de reconditionner profondément le mode de vie de ses élèves en les soustrayant des influences auxquelles ils et elles avaient été soumis-es.[20]

1 1ère ed. 1964, 2ème ed. 1976.

2 Meneghello Luigi, *I piccoli maestri*, « Non eravamo mica buoni, a fare la guerra. »

3 Caputo F. (2017). Maestria e apprendistato : per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello : atti del convegno di studi, Università degli studi di Milano (8 maggio 2014), Università degli studi di Milano Bicocca (9 maggio 2014), Comune di Malo (28 giugno 2014). *Maestria e apprendistato*, 1-269.

4 *I piccoli maestri*, BUR, 2006 « I piccoli maestri » de Luigi Meneghello a été écrit en 1963 et publié pour la première fois par Feltrinelli l'année suivante, en 1964.

5 Meneghello Luigi, *I piccoli maestri*, 232.

6 « Ogni atto è calato giù dal piedistallo dell'eroico, perché l'acquisto più profondo di quell'esperienza era destinato ad essere, per lo scrittore come per ciascuno degli attori, la vaccinazione perpetua contro la retorica. » Luciano Zampese, La forma dei pensieri. Per

leggere Luigi Meneghello, Francesco Cesati Editore, Firenze, 2014, p.133.

7 « Scrivere è una funzione del capire. »

8 Bonaria Urban Maria (2010). « Reconstructing the past : memories of the Resistance in Italian literature, film and history. » (2010).

9 Walpole Horace (1963). *Cortesia dei briganti inglesi*, trad. Luigi Meneghello, in *Saggisti inglesi del Settecento*, a cura di Elio Chinol, Milano, Vallardi, 1963, pp. 398-402.

10 Meneghello Luigi, *I piccoli maestri*, p. 174.

11 Les théories de Mazzini — homme politique, philosophe et journaliste italien de 1800 — ont été d'une grande importance dans la formation des mouvements européens modernes pour l'affirmation de la démocratie à travers la forme républicaine de l'État.

12 Sulis G. (2012). *Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine : sui titoli delle opere di Meneghello*. The Italianist, 32(sup1), 79-102.

13 Corti M. (1987). *Sullo stile dei Piccoli maestri*. Vitali, Bravi, 1987, 97-103. Caldirola D., Demuru C., Polimeni (2015). *Canta che ti passa. Primi sondaggi linguistici sul corpus dei canti della Grande guerra*. R. Fresu (a cura di), « Questa guerra non è mica la guerra mia ». *Scritture, contesti, linguaggi durante la Grande guerra*. Roma : Il Cubo, 305-38. Demuru, C. ; Gallia, A. (a cura di) (2016).

14 « Da ogni parte si sentiva manifestarsi un mondo infinitamente più complesso degli schemi trasmessi a noi dai filosofi e dai poeti. Si sentiva subito che questo mondo era reale : ma come era fatto ? Quanto grande era ? » *I piccoli maestri*, pp. 100-101.

15 Meneghello Luigi (2001). *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. Vol. 3, Anni Ottanta. Milano, Rizzoli, pp.454 ; frammento datato 17 dicembre 1988.

16 Meneghello Luigi (1987). « Quanto sale ? » in *Anti-eroi : prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di. Luigi Menghello*, Bergamo, Lubrina Editore, 1987, p.31.

17 « Sono nato e cresciuto a Malo nel Vicentino, e lì ho imparato alcune cose interessanti. Ho fatto studi assurdamente "brillanti" ma inutili e in parte nocivi a Vicenza e a Padova ; sono stato esposto da ragazzo agli effetti dell'educazione fascista, e poi rieducato alla meglio durante la guerra e la guerra civile, sotto le piccole ali del Partito d'Azione. » Luigi Meneghello, « da un profilo autobiografico del 1975 recentemente ritoccato », dal risvolto di copertina de *Il Dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

18 Meneghello Luigi, *I piccoli maestri*, 41.

19 Meneghello Luigi, *Fiori italiani*, Milano, Mondadori, « Oscar Oro », 1988, p. 134

20 Viero Valentina (2021). « L'esperienza del Piccolo Maestro. La Resistenza e il percorso introspettivo di Luigi Meneghello. » (2021).

La figure du père en tant que mentor dans les films de Spielberg

The Fabelmans, le nouveau film de Steven Spielberg (2022), dépeint de façon semi-autobiographique l'enfance du réalisateur. Le ou la cinéphile attentive aura remarqué les nombreux problèmes liés au père qui transparaissent dans les films de Spielberg. Le père absent de *E.T. l'extra-terrestre*, celui obsédé par une découverte de *Rencontre du troisième type* sont autant de facettes du père de Spielberg tel que décrit par son fils. Le temps d'un article, nous reviendrons sur l'évolution de la figure paternelle dans ses films. Et cycle sur le mentorat oblige, ces représentations du père seront analysées à travers le prisme de leur qualité de mentor. À quel point le père spielbergien est-il une figure de mentor, et comment cette représentation évolue-t-elle au cours de la filmographie du réalisateur ?

The Fabelmans (Steven Spielberg, 2022).

L'importance du thème de la paternité

La paternité joue souvent un rôle important, voire moteur dans les films de Steven Spielberg. Le personnage principal de *Jurassic Park* (1993), Alan Grant (Sam Neill), est décrit comme détestant les enfants, ce qui suscite des problèmes avec sa compagne (Laura Dern). Le personnage joué par Tom Cruise dans *La guerre des mondes* (2005) doit apprendre à réaffirmer son statut de père auprès de ses enfants qui ne le considèrent même plus.

De nombreux personnages jouent également le rôle de père de substitution. Alan Grant doit apprendre à aimer les enfants en compagnie des deux petits-enfants du Professeur Hammond, l'androïd joué par Jude Law dans *AI : intelligence artificielle* (2001) doit protéger le petit androïd David, et le très indépendant personnage de John Malkovitch dans *L'Empire du Soleil* (1987) prend également le jeune protagoniste sous son aile. Mais sont-ils pour autant des mentors pour leurs enfants, qu'ils soient ou non du même sang ? Cela dépend du film, mais surtout de l'époque à laquelle il a été réalisé — la figure du père ayant sensiblement évolué au cours des presque soixante ans de carrière du cinéaste.

Bien qu'abordés dans de nombreux films du réalisateur, les thèmes du mentorat et de la filiation ne sont qu'une conséquence d'une obsession de Spielberg : représenter des familles fracturées, comme le montre bien l'exemple de *Minority Report* (2002), où le protagoniste John Anderton (Tom Cruise) a divorcé à la suite du kidnapping de son fils. Le thème de la famille fracturée est évoqué dans la majorité de la filmographie de Spielberg, et qui contribue à lui conférer un statut d'auteur au sein de la machinerie d'Hollywood. Comme il le dit lui-même, sa vie personnelle transparaît dans le film :

> *Je traîne toujours mon enfance avec moi. Je suis assez vieux maintenant pour la contenir — j'essaie donc consciemment de ne pas remonter trop loin dans mon enfance, mais la partie subconsciente de moi en crée encore des traces dans* Minority Report. *Tom Cruise a subi une perte personnelle tragique : il a perdu son enfant et sa femme l'a quitté. Cela me rappelle encore le divorce de mes parents. J'ai beau essayer de m'en éloigner, je ne peux toujours pas l'éviter.*[1]

Une filiation absente dans une famille fracturée (1971-1987)

Les parents de Spielberg, Leah Adler et Arnold Spielberg, ont divorcé lorsqu'il avait 19 ans. Lorsque sa mère a annoncé qu'ils se séparaient, son père en a pris la responsabilité. Au cours d'une interview, il a déclaré qu'il avait laissé les enfants croire qu'il avait décidé du divorce, plutôt que l'inverse : « [Je] la protégeais parce qu'elle est fragile, et elle l'est toujours… Je l'aimais toujours. »[2] Ainsi, les souvenirs de sa propre famille fracturée hantent les films de Spielberg et plusieurs de ses premiers films mettent en scène des familles divorcées ou sur le point de la rupture. Bien que Spielberg ait vécu avec son père après le divorce, c'est la mère qui s'occupe des enfants au début de sa filmographie alors que le père brille par son absence. Dans *E.T. l'extra-terrestre* (1982), le jeune Elliot ne peut pas communiquer avec son père car « il est au Mexique avec Sally », probablement sa maîtresse. Dans *Rencontres du troisième type* (1977), le père devient obsédé par les visions provoquées par une venue d'extraterrestre, effrayant toute sa famille au passage. La mère, qui est la seule à penser à ses enfants, décide de les emmener loin de lui. Il finira d'ailleurs par abandonner sa famille en rejoignant les extraterrestres dans leur vaisseau spatial. Il est donc difficile d'envisager un père mentor dans les premiers films de Spielberg. Il est absent, désintéressé et même parfois détestable.

Le père obsédé par ses visions dans *Rencontres du troisième type*.

Dans *L'Empire du Soleil* (1987), le jeune Jim a perdu ses parents lors de l'invasion de Shanghai par les Japonais. Il tombe alors sur un expatrié américain du nom de Basie, et tous deux sont emmenés dans un camp de travail. Alors que beaucoup de cinéastes auraient fait de Basie un père de substitution qui aurait transmis à Jim son expérience de survie en temps de guerre, Basie se désintéresse du sort de l'enfant et va jusqu'à l'abandonner à trois reprises. Il refuse son rôle de père de substitution et de mentor et représente le père qui fuit ses devoirs familiaux.

La réconciliation avec le père (1989-1997)

Néanmoins, la figure paternelle évolue à bien des égards au cours de la carrière de Spielberg. Le père devient au carrefour des années 1980 et 1990 un modèle de sagesse garant de la filiation. Il réalise en 1989 le troisième volet de la saga Indiana Jones intitulé *La dernière croisade* qui représente un film charnière concernant la figure du père dans ses films. Le film commence avec l'une des premières aventures du jeune Indy, faite de bandits, de poursuite sur des trains, de lions et autres rhinocéros. Il réussit dans un premier temps à dérober un objet précieux, la croix de Coronado, et se précipite chez lui pour raconter, à bout de souffle, l'événement à son père. Mais ce dernier reste plongé dans ses recherches et ne lui jette même pas un regard. À la suite de cet événement, il faudra 26 ans à Indiana Jones pour renouer avec son père. Après avoir sauvé ce dernier des nazis dans un château autrichien, Indiana part avec lui en quête du Graal. La filiation devient le point focal du film. Spielberg tient à montrer la complicité des deux personnages, par exemple dans la scène du dirigeable. On apprend à quel point Indiana fut influencé par son père, jusqu'à l'assimilation de ses expressions verbales et faciales. Indy réussira à récupérer le Graal grâce aux enseignements de son père. Le film s'achève avec père et fils chevauchant ensemble, désormais d'égal à égal. À la suite de ce film, Spielberg se montre souvent plus conciliant avec ses personnages paternels, et ce tournant survient précisément au moment où le réalisateur se réconcilie avec son propre père. Il devient par ailleurs lui-même père au début des années 1990. La narration quitte alors le point de vue d'un enfant délaissé par un père distant pour rejoindre le point de vue du père avec ses devoirs propre à son rôle. Deux films sortis coup sur coup, *Hook ou la Revanche du capitaine Crochet* (1991) et *Jurassic Park* (1993), en sont de bons exemples.

Henry et Indiana Jones comme deux sosies.

Hook raconte l'histoire d'un Peter Pan qui a vieilli et eu deux enfants. Il est désormais un avocat d'affaires obsédé par son travail qui n'a plus le moindre souvenir du Pays Imaginaire ni de son enfance. Capitaine Crochet, que l'on croyait mort, kidnappe ses deux enfants. Peter part à leur recherche dans le Pays Imaginaire mais se rend compte qu'il est déphasé et a perdu ses capacités d'enfant. Les

Enfants Perdus, déconcertés de retrouver leur ancien chef devenu adulte, l'aident à retrouver ses anciennes capacités. Petit à petit, Peter redécouvre en lui les plaisirs d'être enfant, de jouer, d'imaginer, et même d'être bagarreur et insolent envers les adultes. Peter retrouve son âme d'enfant, ce qui lui permet d'établir une réelle connexion avec ses propres enfants et les Enfants Perdus, et de ce fait de retrouver son désir cher d'être père.

Dans *Jurassic Park*, le paléontologue Alan Grant, dont le désamour des enfants frôle la phobie, est envoyé en tant que scientifique sur une île à dinosaures vouée à devenir un parc d'attractions. Alors que ce dernier visite le parc en compagnie des deux petits enfants du directeur du parc, leur véhicule se retrouve stoppé aux abords de l'enclos du tyrannosaure. Le tyrannosaure s'échappe et veut dévorer tout ce qui bouge. Grant et les enfants survivent, mais se retrouvent perdus au milieu du parc. Le paléontologue apprend alors enfin à communiquer avec les enfants et prend même plaisir à leur transmettre son savoir : il leur donne ainsi des clés de survie en leur expliquant, par exemple, le régime d'herbivore des brachiosaures ou bien la difficulté des T-rex à repérer une proie statique.

Alan Grant demandant à Lex de ne pas bouger pour ne pas être vu par le tyrannosaure.

Hook et *Jurassic Park* partagent un personnage commun : celui d'un adulte obsédé par son travail qui apprend au contact des enfants à devenir une figure paternelle. D'une certaine façon, on pourrait parler de mentorat inversé, où l'enfant (ici l'élève) réapprend à l'adulte (le maître) à redevenir un père et se rappeler son devoir de filiation. C'est exactement ce besoin urgent qu'a ressenti Spielberg quand il reprit contact avec son père : « Je pense que l'une des pires choses qui me soit arrivée a été ma brouille volontaire avec mon père. Et puis la meilleure chose qui me soit arrivée fut lorsque j'ai réalisé que je devais l'aimer de façon à ce qu'il puisse m'aimer en retour. »

La figure du père érigée en tant que modèle (1998-)

1993 fut une année en or pour Spielberg car il réalisa deux chefs d'œuvres : *Jurassic Park* et *La liste de Schindler*, ce dernier lui rapportant les Oscars du meilleur film et de la meilleure réalisation. Il ne reviendra à la réalisation qu'à la fin des années 1990, notamment en 1998 avec son autre chef-d'œuvre : *Il faut sauver le soldat Ryan*.

Le personnage principal du film, le capitaine John Miller (Tom Hanks), est un instituteur dans sa vie civile. À la guerre, il est un capitaine qui dirige des hommes qui risquent leur vie à chaque instant. Les soldats sont montrés comme des êtres humains, avec des peurs humaines, et lorsqu'ils meurent, chacun demande que sa mère ou son père le réconforte dans ses derniers instants. Comme aucun membre de la famille ne peut être présent, Miller doit agir comme leur père, avec ce rôle ambivalent d'essayer de les protéger tout en étant celui qui les mène au danger. La relation qui s'apparente le plus à une relation maître-élève est celle qui s'établit entre Miller et le soldat Ryan. La mission de Miller est de retrouver le soldat James Ryan, qui a disparu, et de le renvoyer chez lui auprès de sa mère. Une fois que lui et ses hommes ont trouvé Ryan, Miller devient une figure paternelle pour le soldat, se faisant un devoir de ramener Ryan sain et sauf auprès de sa mère. Plus symbolique encore, Miller donne littéralement la vie à Ryan en le sauvant — et en se sacrifiant au passage. Par cette dévotion ultime, Miller est érigé en tant que modèle de bravoure et de loyauté, apprenant au passage à Ryan

et aux autres soldats son humanité et l'importance de l'amitié et la fraternité. Il est le mentor/père parfait qui dévoue sa vie aux autres. Il marquera à tel point le soldat Ryan que ce dernier rendra souvent visite à sa tombe, pleurant son père adoptif décédé.

Spielberg réalisa d'autres films où le père est considéré comme un modèle d'humanité ou de réussite par son enfant. Dans *Attrape-moi si tu peux* (2002), le protagoniste, Frank Abagnale Jr. (Leonardo Dicaprio), est éperdu d'admiration face à son père, malgré les nombreuses techniques de manipulation employée par celui-ci pendant sa jeunesse, desquelles Frank est témoin. Frank Abagnale Sr. apprend ainsi à son fils comment amadouer une femme, par exemple en lui donnant un collier qui serait prétendument tombé de son cou. Son père représente pour Frank un modèle de réussite et un mentor, un père aimant qui tient à transmettre tout ce qu'il sait à son fils. Il n'en reste pas moins un être humain avec ses qualités mais surtout ses défauts : père comme fils auront des problèmes avec la justice qui les suivront toutes leur vie. Le père et fils jouent au final deux rôles miroirs, et chacun de leur pas aura pour but de prouver à l'autre qu'il est le père/fils que l'autre mérite.

Frank Abagnale Sr. montrant à son fils comment amadouer une femme.

Évidemment, la figure du père n'est pas la même dans les tous les films que Spielberg a réalisé dans les années 2000. Cependant, il existe toujours une figure paternelle ayant un impact bénéfique chez ses enfants. Le père peut être imparfait, mais a toujours la volonté d'être le meilleur possible, à l'image des deux rôles joués par Tom Cruise dans *Minority Report* (2002) puis *La guerre des mondes* (2005). Il est à noter que le père, lorsqu'il est un mentor, n'abuse jamais de ce rôle pour se donner une figure d'autorité. L'enseignement dans les films de Spielberg ne se fait jamais sur un ton paternalisant mais toujours d'égal à égal ; la relation de maître à élève repose toujours sur un lien d'amitié et de confiance. Être paternel sans être paternalisant, savoir enseigner sans être moralisateur, il s'agit d'une très fine limite que Spielberg aura explorée à la fois dans sa vie privée et dans ses films.

Arnold et Steven Spielberg réunis pour un déjeuner des Oscars en 2006.

1 Tulich Katherine, « Spielberg's future imperfect », *NZ Herald*, 21.06.2002. URL : https://www.nzherald.co.nz/lifestyle/spielbergs-future-imperfect/MY5KHO5AUKLSK3IB2WEOJOFT7I/.

2 Lambert Harper, « The True Story Behind Steven Spielberg's "The Fabelmans" », *The Wrap*, 25.11.2022. URL : https://www.thewrap.com/the-fabelmans-true-story-steven-spielberg-parents/.

Whiplash (Damien Chazelle, 2014).
Cinémathèque Suisse.

Teaching Arts by pushing people beyond their limits ?

Whiplash de Damien Chazelle

Aux *profs* qui ont marqué mon parcours, sans qui je n'écrirais pas ces lignes, et qui ont su me pousser à suivre ma curiosité pour aller de l'avant.

Noémie Baume Boillat

Au début de l'hiver, la sortie en France du film *Les Amandiers* (Valeria Bruni Tedeschi, 2022) a défrayé la chronique. C'est en particulier la manière de dépeindre le statut d'« enseignant-gourou » du metteur en scène *vedette* Patrice Chéreau au sein de cette école de théâtre parisienne qui a été l'objet de vifs échanges dans les médias. Il s'agit d'un sujet qui, d'une certaine manière, nous touche toutes et tous personnellement, car nous avons généralement été élèves, et parfois par la suite, étudiants ou étudiantes. Et au moins une partie d'entre nous a connu des figures d'enseignant-es inspirant-es, qui ont impacté positivement notre parcours.

Dès que la relation devient plus proche, et d'une certaine manière personnelle avec un ou une enseignante, ou une personne plus avancée dans un domaine d'étude, on peut parler d'une forme informelle de mentorat. Ce type de relation peut être une situation privilégiée d'échanges, d'apprentissage, de transmission, ainsi qu'un lieu d'émulation intellectuelle. Mais elle peut aussi, comme toute forme de proximité relationnelle, devenir le vecteur de violences symboliques et/ou psychologiques. Cette violence peut passer notamment par un niveau d'exigence très élevé, imposé de manière brutale et sans tenir compte de la situation de l'élève, niant ainsi ses émotions, son vécu, jusqu'à parfois le ou la réduire à un état d'incapacité à apprendre et à produire quoi que ce soit — et encore moins à trouver du plaisir à se consacrer à l'étude.

Whiplash (2014), le premier long-métrage du réalisateur franco-américain Damien Chazelle, a été salué par une partie de la critique. Voici ce qu'on pouvait en lire encore récemment dans le magazine *Ciné-Feuilles* :

> *(…) Chazelle avait livré avec Whiplash (2014) un drame psychologique dense et sobre sur les sacrifices pour son art d'un batteur jazz. Aucune esbrouffe, aucun discours manichéen, presque aucun excès de mise en scène.*[1]

Patrice Chéreau (Louis Garrel) en metteur en scène *vedette* dans *Les Amandiers*.

Le film a remporté plusieurs Oscars, dont celui du meilleur acteur. Il a également été récompensé par le grand prix et le prix du public du Festival de cinéma américain de Deauville en 2014. Damien Chazelle a ensuite acquis une renommée mondiale auprès du grand public avec la comédie musicale *La La Land* (2016).

Le titre « Whiplash » provient d'un morceau de musique, et il est basé sur un court-métrage réalisé en 2013, avec le même acteur à la performance si percutante : J.K. Simmons. L'intrigue du film est centrée sur une relation maître-élève complexe et intense qui prend place au sein du prestigieux *Schaffer Conservatory* de New York.

Au cœur du film, on trouve ce qui unit les personnages et lie l'ensemble par la bande son : le jazz. Si l'environnement filmé dans *Whiplash* est essentiellement élitiste et « WASP »[2], il est à l'opposé des origines hybrides et multiculturelles du jazz qui émerge entre 1890 et 1910 dans le Sud des États-Unis, et qui rassemble les héritages esclavagiste et créole, mais aussi l'influence de l'immigration européenne, latino-américaine et caribéenne.

Dans cet article, nous tâcherons d'identifier le(s) rôle(s) joués par la figure du maître dans la formation dans le domaine des arts et des lettres, et plus largement en matière

Le jeune batteur Andrew dans *Whiplash*.

de transmission (*Weitergabe* en allemand) et d'apprentissage.

Pour ce faire, nous examinerons dans un premier temps ce qui se joue dans l'enseignement, dans et au-delà de la simple transmission de connaissance. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la manière dont l'enseignante pousse ses étudiant-es à progresser, et comment il/elle les bouscule au risque de les déstabiliser. Enfin, nous nous pencherons sur la manière dont l'attitude radicale et sans concessions de la figure de maître de *Whiplash* impacte cet étudiant en particulier, Andrew, dans sa formation musicale, et soulèverons des questions éthiques posées par la nature de cette relation.

Enseigner c'est transmettre, mais encore ?

Pour enseigner, il ne suffit pas de détenir un savoir dans un domaine donné — dans le cas de *Whiplash*, la musique. Encore faut-il habilement, en particulier à l'aide du langage, chercher à transmettre ces connaissances à la personne qui souhaite apprendre. En d'autres termes, il s'agit de jouer le rôle de médiateur/trice entre les contenus enseignables et l'étudiant-e.

Dans *Le maître ignorant*, Jacques Rancière décrit cette démarche ainsi :

> *Le secret du maître est de savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la distance aussi entre « apprendre et comprendre ». L'explicateur est celui qui pose et abolit la distance, qui la déploie et la résorbe au sein de la parole.*[3]

Voilà le rôle à la fois simple du point de vue conceptuel, mais complexe par sa mise en pratique, qui revient à celui ou celle qui endosse le rôle de « maître ».

Outre les sciences de l'éducation qui produisent toutes formes de théories et de recherches appliquées dans le domaine de la pédagogie — ou de l'andragogie plus lorsqu'il s'agit d'élèves adultes —, la plupart des outils et techniques utilisés par les enseignant-es relèvent de la didactique, ou plutôt des didactiques disciplinaires. Ces dernières ont émergé dans les années 1970 et 1980, et sont le fait de personnes ancrées dans des disciplines bien précises. Autrement dit, la façon dont un savoir est enseigné est largement influencée par le domaine académique dont ce savoir relève, par son épistémologie[4]. Ainsi, musique classique et jazz, par exemple, partagent une structure intrinsèque très précise et réglée, du type de logique dont relève les mathématiques que nous avons étudiées à l'école. Cela se reflète notamment dans l'importance du rythme. Il n'est donc pas étonnant qu'en miroir à leur structure, leur pratique et en particulier leur apprentissage requière de la rigueur et de l'assiduité.

En résumé, l'enseignant-e est responsable d'organiser le scénario et la mise en scène de ce qui permettra à l'élève, le plus possible par ses propres moyens, de découvrir et d'acquérir des connaissances dans un domaine donné.

Il s'agit d'attiser la curiosité, et de guider l'élève, par petites touches, de manière subtile afin qu'il ou elle soit le plus autonome possible dans ce parcours. Paulo Freire, pédagogue brésilien qui s'inscrit dans la mouvance de l'éducation populaire, insiste sur le fait que :

Le professeur pousse son élève dans ses retranchements.

> *comme professeur, si je cherche à rester cohérent avec mon option progressiste, sans pour autant avoir la naïveté de me penser égal à l'apprenant ni de permettre de méconnaître la spécificité de la tâche professorale, je ne peux nier par ailleurs mon rôle fondamental de contribuer positivement à ce que l'apprenant soit artisan de sa formation avec l'aide de l'éducateur. (...) je dois être attentif au passage ou au cheminement difficile de l'« hétéronomie » à l'« autonomie ».*[5]

En d'autres mots, dans ce jeu qui se joue au moins à deux, entre paroles et silences, c'est l'enseignant-e qui donne le tempo. D'une certaine manière, enseigner c'est balader l'élève jusqu'au moment de l'« eureka » sans qu'il/elle ne se rende compte que tout a été pensé, et planifié en amont. En bref, le maître, c'est aussi et surtout celui ou celle qui devrait être garant-e de ce qui se passe dans l'espace d'apprentissage, c'est-à-dire de proposer aux apprenant-es un espace où l'on peut essayer, se tromper, et recommencer en toute sécurité, sans jugement et dans la bienveillance — et où on est même encouragé-e à le faire.

De la volonté de bousculer pour faire avancer l'élève, à celle de le/la faire chanceler ?

Avant même les premières images de *Whiplash*, le public est plongé dans l'ambiance sonore : celle d'un batteur perfectionnant sa rythmique. Le ton est donné. Dans le premier plan, le jeune étudiant apparait seul et dans la lumière, assis au fond du couloir face à son instrument.

Après quelques minutes, le maître entre dans le champ, sortant de l'ombre. L'élève lui lance « Je suis désolé », à quoi lui est rétorqué « Non, restez ». S'ensuit une série de questions-réponses qui nous indique qu'il s'agit visiblement de leur première rencontre, et qu'Andrew entame

sa première année de formation supérieure au prestigieux *Schaffer Conservatory of music* à New York.
Le maître indique qu'il cherche des musicien-nes, et enjoint l'élève à continuer de jouer pour l'écouter, et l'observer. Il lève alors le poing, et indique « deux fois plus vite »[6]. Il est passé à l'action, donne des indications. Il lui ordonne de jouer toujours plus vite. Le lien se noue ici. La nature et la couleur de leur relation sont données.
Dans un entretien donné dans le cadre de la promotion de *Babylon*[7] — sorti le 18 janvier 2023 en Suisse —, Damien Chazelle répond sans hésiter au journaliste qui lui demande qui a été la première personne à reconnaître son talent, et de quelle manière cela l'a impacté :

> *C'est un peu ironique car cela n'a rien à voir avec le cinéma. J'étais dans un moment de ma vie où la musique était importante pour moi (…). Et j'avais un enseignant qui d'une certaine manière était à la fois une source d'inspiration et de cauchemars. La partie cauchemardesque est devenue le personnage de* Whiplash. *Il m'a poussé plus durement que quiconque ne l'avait jamais fait. Mais en même temps, j'en ai hérité une forme de confiance en moi.*
> *(…) Cela m'a fait comprendre que si l'on veut être bon dans quelque chose, il faut travailler dur. Cela ne tombe pas du ciel. Les gens ne se lèvent pas un matin en sachant jouer de la batterie ou faire un film. À défaut d'une meilleure expression, je dirais que cela nécessite un minimum de sang et de larmes. Même si je ne suis pas d'accord avec tout dans* Whiplash*, je crois dans une certaine mesure à cette idée que c'était une bonne leçon d'apprendre que rien ne s'obtient sans travailler dur.*[8]

Et la journaliste de résumer :

> *C'est parce qu'il a reconnu le talent en vous qu'il a pu le faire ressortir.*[9]

Lorsque dans un couloir, le maître demande à son élève si ses parents sont musiciens, et lui recommande ensuite d'écouter les « grands noms » du jazz, il cherche explicitement à créer du lien, et fait au minimum mine de s'intéresser à la personne qu'il est. Il apprend au passage que sa mère est partie lorsqu'il était encore un jeune enfant, information très personnelle et potentiellement sensible. Par ailleurs, il l'encourage.
À cet instant, le public peut encore raisonnablement penser que ce maître sera une forme de modèle, qui soutien et motive l'élève dans le dur labeur de devenir un musicien professionnel, mais la suite de l'échange nous permet déjà d'anticiper que la figure du maître sera dépeinte avec des touches plus obscures que lumineuses. Souffler le chaud et le froid sur une personne sur laquelle il a une autorité morale, et réelle, c'est d'une certaine manière se mettre dans une position de toute puissance. Pour en faire quoi ?

Lors de la première scène de répétition d'orchestre, le maître n'hésite pas se montrer vindicatif à l'égard des étudiant-es, à hausser le ton, et même à crier sur l'un d'entre eux. Son langage ordurier, peu adéquat dans un contexte d'enseignement supérieur, révèle avec quelle familiarité et quelle condescendance il se permet de les traiter.
Il n'hésite pas non plus à mettre un apprenant à la porte :

> *Sortez, bordel !*[10]

De surcroit, il fait preuve de mauvaise foi, puisque dès que l'élève a quitté la salle, le maître avoue que ce n'était pas lui qui n'était pas en rythme. Au-delà de l'agression verbale, c'est une forme d'humiliation publique.
Ces plans, filmés avec un cadrage très serré sur les personnages dont ils ne montrent souvent que les visages, provoquent une réaction quasi épidermique de rejet pour le public. C'est intensément désagréable. D'autant plus que l'une ambiance sonore bien construite du film le rend très immersif. On nage en plein malaise, et c'est probablement exactement l'effet escompté par le réalisateur ; on peut même ressentir une forme de dégoût face à la manière dont le maître exploite l'ascendant qu'il a sur son étudiant du fait de sa place et son rôle.

Cette figure du maître est si manifestement malfaisante que le propos du film ne peut qu'être une critique de ce genre de comportements inutilement brutaux, à l'égard de jeunes personnes talentueuses, motivées et ambitieuses, qui ne demandent qu'à apprendre.
Toujours à l'interview, Chazelle déclare :

> *La plupart de mes films montrent des artistes qui essaient de faire de l'art car c'est ma propre expérience. (...) J'ai l'impression que le monde d'aujourd'hui est si compétitif, c'est une telle course simplement d'être vivant aujourd'hui dans la plupart des coins de la planète. La question de comment rester humain dans ce type d'environnement me fascine.*[11]

Ces étudiant-es sont prêt-es à quasiment n'importe quoi pour réaliser leur rêve de devenir musicien-ne. Ce d'autant plus après avoir été admis-es dans une des meilleures écoles du pays, et avoir dû faire leurs preuves lors d'une mise à l'épreuve préalable.

Jeux de savoirs, jeux de pouvoir : quelle éthique pour quelles limites ?

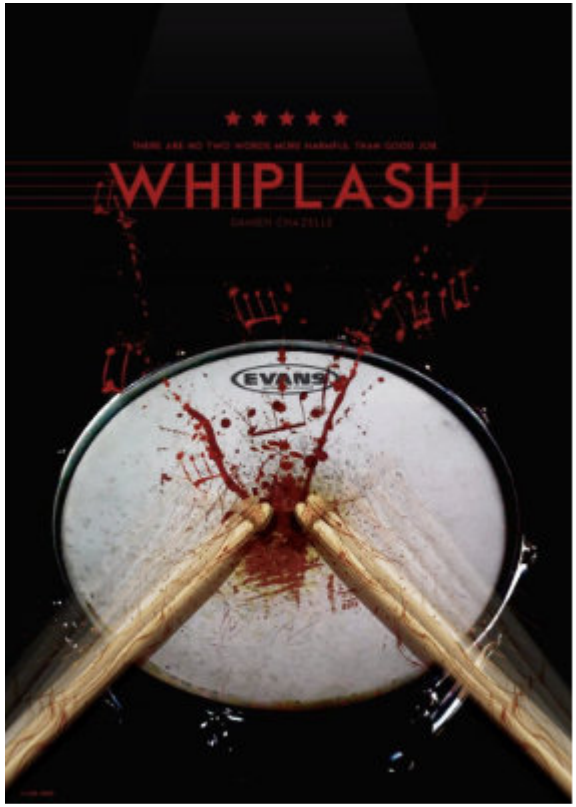
C'est probablement son incapacité à voir la manière dont ses « méthodes » d'enseignement impactent ses étudiant-es, ainsi qu'un manque d'humanité notable, qui caractérisent la figure du professeur dans ce film. Alors que ses élèves étudient studieusement, et supportent avec flegme ses débordements en tous genres, lui ne paraît connaître aucune limite, et ne rien épargner de ses colères et de son autoritarisme à ses ouailles. Et ce, peu importe le caractère déstabilisant, et infantilisant que cela peut avoir.
Or si le protagoniste est capable de continuer à répéter si assidument malgré les coups de sang de son professeur, c'est peut-être qu'il le fait d'abord pour lui-même, et comme une fin en soi ? Il travaille par passion, et dans la perspective de s'améliorer continuellement. Il n'empêche que la séquence finale montre qu'aussi « dans sa bulle » que puisse paraître le batteur, la « méthode forte » utilisée par son professeur de manière conscientisée ou non ne saurait le laisser indemne. Il a la main haute sur lui, et décide au moins en partie de la suite de son parcours, c'est-à-dire dans l'immédiat de la réussite ou de l'échec de sa formation. Ce qui constitue un levier de taille pour lui faire vivre des moments d'intense satisfaction, ou au contraire de doutes profonds et de remises en question.
Comme dans n'importe quel domaine artistique, ou plus largement créatif, on fait d'abord avec ce qu'on est. Dès lors, les critiques, surtout lorsqu'elles sont cinglantes et/ou peu constructives, peuvent vite devenir personnelles et blessantes, sans permettre à l'apprenant-e d'aller de l'avant. Bien au contraire, elles peuvent constituer un obstacle, et devenir une source de démotivation et de perte de confiance en soi.
Au-delà de ses capacités, c'est dans la performance qu'est jugé ce jeune musicien, par l'institution, mais aussi et surtout par le public. C'est sur scène que tout se joue. Au-delà de la technique et dans l'interprétation. Et c'est là qu'opère une certaine forme de magie, celle-là beaucoup moins quantifiable, lorsqu'il se passe quelque chose entre le public et les artistes. En l'occurrence lors de la dernière scène du film, lorsque le protagoniste se révèle magistral et charismatique dans son solo de batterie. Mais aurait-il pu être meilleur encore, si... ? S'il avait eu un autre maître ? S'il n'avait pas eu une journée pour le moins compliquée avant cette audition ?

Comme dans n'importe quel domaine artistique, on fait d'abord avec ce qu'on est. Dès lors, les critiques, surtout lorsqu'elles sont cinglantes et peu constructives, peuvent vite devenir personnelles et blessantes.

Le maître, ou l'enseignant-e, est en définitive souvent bien plus que celui ou celle qui transmet les savoirs. C'est aussi, et surtout, celui ou celle qui aide à retrouver la motivation dans les moments de doutes, et permet d'empêcher de tourner en rond lorsqu'il faut surmonter une diffi-

culté, ou qu'on ne parvient pas à résoudre un problème par soi-même. Si l'on compare le fait de progresser dans son art ou son domaine d'études à une forme d'*escape game* où l'on se retrouve confronté-e à une suite d'énigmes à résoudre, l'enseignant-e s'apparente au rôle de *gamemaster*, qui donne les clés, sous forme d'indices, et qui indique où, et éventuellement comment chercher, quelle(s) question(s) se poser. Et pour aller de l'avant dans cette forme de quête, les interrogations sont souvent bien plus importantes que les réponses qu'on essaie d'y donner. Ce n'est aucunement le cas du professeur de jazz mis en scène par Damien Chazelle dans son *Whiplash*. Le *drill*, la répétition à l'infini et le perfectionnement technique sont ses maîtres-mots. Il pousse ses étudiant-es, souvent brutalement et au-delà de leurs limites, bien plus qu'il ne les guide. Au final, c'est surtout sur lui-même et sur ses propres ressources, en particulier sa motivation à toute épreuve, que le protagoniste peut compter pour avancer. Et également ce qu'il arrive à tirer des injonctions de son sévère professeur malgré ses attitudes qui manquent de nuances, et surtout de retours positifs. Auquel s'ajoute le fait qu'il ne se montre pas toujours juste et équitable envers ses étudiant-es. Et même, à plusieurs reprises dans le film, franchement inadéquat dans sa manière familière, et sans filtres de s'adresser à elles et eux.

Le maître a visiblement bien des longueurs d'avance sur son étudiant en matière de musique, mais pour autant savoir ne suffit visiblement pas à être un-e bon-ne enseignant-e, ou un-e bon-ne mentor. C'est aussi et surtout dans la construction du lien qui passe par la découverte et le respect de l'apprenante dans ce qu'il/elle est, de ses limites, qu'un lien de confiance propice à la transmission peut se tisser patiemment. En d'autres mots, qu'un échange fructueux devient possible entre maître et élève. Un des lieux privilégiés de la construction de cette connivence peut être l'humour, et le rire partagé. Un bon mot, qui non seulement donne le sourire, mais se retient, se



Une affiche promotionnelle de *Whiplash*.

répète — autant d'occasions d'y réfléchir encore et encore. Ces *punchlines* de nos enseignant-es ou de nos mentors, voilà peut-être ce qui reste le plus imprimé en nous, et qu'on aura peut-être envie de partager un jour avec d'autres. À moins que ce *prêt à parler* ne ressorte de lui-même, et un peu malgré soi, une fois face à une classe, preuve qu'il a vraiment été assimilé et fait désormais partie de nous.

Le cinéma recèle de figures de mentors plus positives et inspirantes. Nous nous arrêterons un instant sur l'une de ces figures désormais iconiques : M. Keating, professeur de littérature incarné par Robin Williams dans *Le cercle des poètes disparus* (*Dead Poet Society*, 1989) de Peter

Weir. Il est d'ailleurs pourvu d'un sens de l'humour et de la formule assez remarquable.

Ce maître à penser iconoclaste n'hésite pas à partager avec ses étudiants, en plus de son amour de la poésie et des arts en général, son anticonformisme et son goût pour la liberté. Ses méthodes pour le moins non-académiques détonnent fortement avec le cadre strict et conservateur de la prestigieuse académie Welton du Vermont, fréquentée par des « fils de ».

Pour quelques-uns de ses élèves au moins, le fait de faire sienne la fameuse maxime *Carpe Diem*, ou l'idée que vivre le moment présent est primordial, et la fréquentation de ce professeur particulier constituent une expérience qui les a façonnés, à l'heure où ils ne sont encore que des adolescents. Ce moment où le champ des possibles parait encore si grand, en tout cas en apparence.

1 Anthony Bekirov, « Babylon de Damien Chazelle », Texte critique paru dans le magazine Ciné-Feuilles, n°892, 11.01.2023, p.17.

2 « White American Protestant ». Traduction : Blanc, américain et protestant.

3 Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Paris, 10/18, Paris, 1987, p. 13.

4 Jean-Louis Jadoulle, *Faire apprendre l'histoire ; Pratiques et fondements d'une « didactique de l'enquête » en classe du secondaire*, Erasme, Bruxelles, 2015, pp.5-6.

5 Paulo Freire, *Pédagogie de l'autonomie*, Éditions Eres, Paris, 2019 (1ère édition 2013), p.85.

6 « Double Time Swing ».

7 Entretien disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=w43QDX2gBFY, visionné le 8 janvier 2023.

8 « It's kind of ironic because it doesn't have to do with cinema. I was in a phase of my life when music was important to me (...). And I had a music teacher who in some ways was both my inspiration and my kind of nightmare. The nightmare part became a character in "Whiplash". He pushed me harder than everyone ever pushed me. But at the same time, there was some kind of belief in myself that I got from there. (...) It gave me a healthy dose of recognizing if you wanna be great at something how hard you need to work at it. None of this kind of stuff is given to you. People don't just roll out of bed playing drums or making movie. There is a certain amount of blood and tears for lack of better expression. I do believe in a certain extent even if I don't agree with everything in "Whiplash" that core idea that nothing comes without hard work (...) was a good lesson to learn."

9 « He did recognize the talent in you to push it out. »

10 « Get the fuck out ! »

11 Entretien disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=w43QDX2gBFY, visionné le 8 janvier 2023, traduction libre. « (...) a lot of the movies I've made are about artists trying to make art because it's my experience (...). The world is so competitive, there's such a "rat race" element to being alive today, in any corner of the world. How do you maintain your humanity in that kind of environment is a question that keeps fascinating me. »

Bibliographie

Freire Paulo (2019). *Pédagogie de l'autonomie*, Éditions Eres, Paris, 2019 (1ère édition 2013).

Jadoulle Jean-Louis (2015). *Faire apprendre l'histoire ; Pratiques et fondements d'une « didactique de l'enquête » en classe du secondaire*, Erasme, Bruxelles, 2015.

Rancière Jacques (1987). *Le maître ignorant*, 10/18, Paris, 1987.

Tournès Ludovic (2020). *Américanisation ; une histoire mondiale du 18ème-20ème siècle*, Fayard, Paris, 2020.

Whiplash ou le *show must go on* à l'américaine

Entretien avec David Janelas, comédien

Nous avons été à la rencontre de David Janelas, comédien de formation, auteur, réalisateur et fondateur de la *Compagnie Cafuné*. Ancien étudiant en théâtre de l'École Dimitri, une école de théâtre tessinoise reconnue à l'échelle européenne et fondée par le clown suisse Dimitri en 1975, il témoigne de son expérience d'élève dans le milieu artistique, de son rapport à l'enseignement, et de son opinion de *Whiplash*. Attention, quelques moments clés du film sont révélés dans la dernière partie de l'entretien !

Propos recueillis par Noémie Baume Boillat

À propos de ma formation à l'École Dimitri

À l'École Dimitri, cette méthode d'enseigner en poussant l'élève à bout n'était pas très présente dans les attitudes des enseignant-es, mis à part peut-être de la part d'un enseignant de rythme — d'ailleurs un batteur aussi, comme dans *Whiplash* —, mais je dirais que ce n'était pas lié à une volonté de pousser les élèves à bout. Il était très mal organisé, il ne savait pas enseigner, et il perdait patience dès qu'on n'y arrivait pas, mais je n'avais pas l'impression que c'était vraiment par désir qu'on aille très loin.

Par contre, la plupart des professeur-es avaient la volonté de nous encourager à évoluer, à grandir, à nous améliorer. Même si s'améliorer n'a pas beaucoup de sens dans le

Médaillon : David Janelas. Source : www.davidjanelas.com/bio

théâtre du point de vue artistique — il y a un savoir-faire comme dans n'importe quel art, mais il y a un point où, lorsque tu as atteint un certain niveau technique, la notion d'être meilleur-e perd un peu de son sens.
De la part de ces enseignant-es, il n'y avait pas du tout cette méthode de pousser les gens à bout. C'était même l'inverse, il y avait plutôt un rapport que j'appellerais égalitaire. Même lorsqu'il s'agissait d'enseignant-es très expérimenté-es — je pense à un enseignant qui avait septante ans, donc cinquante ans de plus que moi — il y avait un respect mutuel qui se mettait en place, qui n'avait rien de paternaliste. D'ailleurs lui n'aimait pas le mot « élève » ou « étudiant-e », il nous a tout de suite parlé comme à des artistes qui essayaient d'aller plus loin. Il était là dans une perspective d'accompagnement, et pour nous apporter un regard extérieur.
On s'est vus régulièrement pendant trois ans. Il me disait : « Là il y a quelque chose qui se passe, sur cet aspect-là, tu grandis », ou « là par contre, tu te bloques encore. On va essayer de découvrir avec toi qu'est ce qui te bloque ». Parfois, c'étaient des discussions : « Comment ça se passe pour toi ? Comment tu la sens ? ». Lui n'a pas de solution, il essaie de voir avec toi ce qui peut être débloqué. Car il faut le noter, se critiquer lorsque ce qu'on fait n'est pas bien, en tant qu'élève, on le fait tout seul. Nos enseignant-es étaient là pour dire : « Ça c'est bien, tu as réussi. Ça, il y a de l'amélioration et c'est positif. » Ils/elles étaient derrière nous, en soutien. C'est ça que j'ai vécu dans le cadre de ma formation.
Là où il y a pu parfois avoir des dérives, c'est de la part d'artistes invité-es qui viennent faire des ateliers avec les élèves. Il y en avait une qui à mon sens poussait trop. Chacun-e accueille ce comportement de façon différente. Ce n'était pas quelqu'un de toxique qui faisait du harcèlement moral, mais c'est quelqu'un qui croyait beaucoup en cette méthode de pousser les gens. Moi je trouvais cela très irritant, j'ai d'ailleurs fini par lui demander d'arrêter, et elle s'est arrêtée tout de suite, il n'y a pas eu de problème.
Personnellement, je ne crois pas en cette méthode. Je trouve que cela ne fonctionne souvent pas bien, que cela ferme les gens plutôt que de les aider. Et même ceux et celles pour qui ça pouvait marcher… Je pense à une élève en particulier de ma classe qui ne réussissait à avancer ou à produire quelque chose seulement sous l'effet d'une contrainte ou d'un stress énorme. Elle, cette méthode l'aidait à produire. Mais, sur le long terme, ça cassait, ça l'épuisait. Selon moi, dans un métier où tu utilises ton corps, parfois ta vie intime, ta vie affective influence ton travail. L'outil principal, c'est toi-même. Il faut penser ça comme un marathon, une très longue distance, alors que ce genre de méthodes, c'est du sprint. Tu ne tiens pas longtemps. Je sais qu'il y a des écoles qui pratiquent ça, certains conservatoires français par exemple, qui peuvent être beaucoup plus trash que ce qu'on a vécu, mais pour moi ça n'a pas d'effets positifs.
L'autre problème de ce genre d'enseignement, c'est que c'est une attitude qui a tendance à se reproduire dans le monde professionnel. Très souvent, on apprend aux élèves à accepter ce genre de comportements, qui se rapprochent plus du harcèlement moral. Ou en tout cas cette idée, entre nous un peu judéo-chrétienne, que c'est à travers la souffrance qu'on s'améliore. Déjà, c'est faux, et tu ne vas pas tenir longtemps comme ça. Je trouve plus intéressant de voir quelqu'un qui peut continuer jusqu'à un âge avancé de s'épanouir et d'apprendre. Les comédien-nes âgé-es que je connais qui ont vécu de cette manière-là ne sont pas en bonne forme physique ou mentale. Il faut penser à ce que l'on veut de sa vie. Accepter ce genre de comportements, c'est d'une certaine manière accepter de souffrir sur le long terme.

En tant qu'enseignant ?

Moi qui enseigne aussi, je ne pratique pas du tout cette méthode. Je travaille avec des enfants et des adolescent-es,

donc avec des élèves qui sont là pour de tout autres raisons que celles des élèves qui font le conservatoire. Souvent, ce sont leurs parents qui les ont inscrit-es. Quelqu'un qui fait le conservatoire le fait dans l'idée de se professionnaliser, alors que mes élèves ne savent pas ce qu'ils ou elles veulent faire plus tard, et sont là pour profiter de ces moments. Cela n'aurait aucun sens de trop les pousser, excepté par plaisir personnel sadique. Si on faisait ça avec des enfants, à la fin de l'année il n'y aurait plus personne dans le cours ! Je ne pense pas que ça va aider les enfants à s'ouvrir au théâtre. Il y a en a qui arrivent très timides, et c'est à toi de les attendre ! Les enfants n'ont pas une carapace, comme certaines adultes, qui peuvent encaisser. Un enfant, si tu le brusques, il ne va pas être bien. C'est à l'enseignant-e de s'adapter.

Quelque part, c'est toi qui es poussé à bout en tant qu'enseignant-e, parce que tu as des enfants très jeunes qui partent dans tous les sens, qui n'écoutent pas toujours. C'est à toi de trouver le chemin pour leur parler, pour faire en sorte que s'établisse un rapport de confiance. Il faut faire attention, c'est sensible. Moi, ça me rend mille fois plus heureux de voir qu'un-e élève se pousse lui-même ou elle-même à bout, mais d'une façon saine. Qu'il ou elle a envie d'aller plus loin, et que ça vienne de lui/d'elle. Et là on arrive à quelque chose de central : si ça ne vient pas d'eux-mêmes/d'elles-mêmes et que ça ne vient que de moi, ça crée une forme de dépendance. Tu te retrouves avec des élèves qui ne peuvent pas continuer le chemin sans toi. Pour moi, ce n'est pas du tout le but de l'enseignement. Les élèves qui ne peuvent plus se passer du savoir et de l'approbation de l'autre personne, et malheureusement il y en a au conservatoire, c'est un problème. Il faut que la personne devienne autonome.

J'essaie d'encourager mes élèves à faire par eux-mêmes/elles-mêmes, sans me demander toujours si c'est juste, ou attendre mon approbation. J'essaie de les encourager à tenter des choses. Si tu n'as pas bien compris les règles, ce n'est pas grave. Tu y vas comme ça. Et après, on en discute. Je trouve qu'il faut essayer de sortir de cette logique du « bon élève » dans les créations artistiques. Je les encourage à oser faire faux, à oser « faire n'importe quoi ». Après on peut cadrer, donner des retours. Dans un travail créatif, je considère que ça n'existe pas, de faire les choses bien. C'est dans cette optique-là que je leur enseigne le théâtre, dans l'idée que c'est un terrain d'expérimentation.

À propos de *Whiplash*

Je ne l'ai pas vu en entier, ça m'a très vite agacé. J'ai sauté et regardé seulement certains bouts. J'étais très critique envers le film.

J'en ai beaucoup parlé avec un ami comédien, danseur et musicien, qui a fait de la batterie toute sa jeunesse avec un professeur. Lui aussi a détesté *Whiplash*. Il m'a dit : « Moi, physiquement, ce film m'agressait. Il montre l'inverse de ce que devrait être l'enseignement. »

Lui qui connaissait bien le monde de la musique me disait que c'était une vision très américano-centrée, très américano-blanc centrée. Je ne pense pas que ça se passe comme ça dans des groupes de la *New Orleans*. Je ne sais pas comment les gens se formaient dans les communautés afro-américaines. Dans *Whiplash*, on est dans un conservatoire très classe, très blanc. Ça serait intéressant de savoir quelles sont les différences en matière d'enseignement. Je ne connais pas bien le jazz, mais je trouve très rigide la vision de la musique de ce professeur. Pour lui, la musique se limite à : « Tu arrives à suivre mon tempo et à aller vite. » C'est idiot de réduire la musique à ça. C'est une vision très militaire. D'ailleurs si on compare *Whiplash* à, je ne sais pas, *Full Metal Jacket*, les séquences d'entraînement, il n'y a pas beaucoup de différence dans le traitement qui en est fait.

Pour moi, ce n'est pas un film qui parle de la musique, ni qui parle en profondeur de la relation maître-élève. C'est avant tout une vision d'une relation toxique avec une figure paternelle. C'est un film sur une relation père-fils, qui

d'ailleurs obsède beaucoup de cinéastes. C'est un autre débat, mais c'est aussi quelque chose que je trouve assez ridicule dans le film. Je ne comprends pas pourquoi le protagoniste se prend autant la tête pour ce mec qui le traite comme de la merde depuis le début. C'est incompréhensible pour moi. J'ai l'impression que dans la vraie vie, un type qui se comporte comme ça, les élèves finissent soit mal, soit ils/elles vont très sainement voir ailleurs.

Je pense que c'est un film qui renvoie une image très faussée et très malsaine du rapport maître-élève. Ce n'est pas crédible pour moi que l'élève s'améliore à la fin. Pour moi, d'infliger un tel stress à quelqu'un, ça ne peut pas produire un résultat de qualité vraiment intéressant, un résultat humain. Et puis, il y a cette scène où il a un accident et où il va quand même faire son concert après. Bon, là, c'est bon, c'est du masochisme. Il y a un moment, tu as un accident, tu vas à l'hôpital. C'est un principe très ancré parmi les gens dans les métiers artistiques, cette idée que tu es en train de perdre ton sang, mais que tu vas quand même monter sur scène, ce *show must go on* à l'américaine.

Je trouve que c'est une représentation très toxique d'une relation entre un enseignant et un de ses élèves. Et pour quoi, au final ? Le résultat, ce n'est même pas que l'élève est content de son jeu. Il y a ce dernier plan où on voit le prof, son visage, et on ne voit même pas qu'il sourit. On voit les rides autour de ses yeux qui indiquent qu'il est en train de lui adresser un petit regard du genre : « Bien joué mon gars, j'approuve ce tu fais », qui dure très peu de temps. Cela renvoie à ce besoin d'approbation de ton enseignant. Ce n'est pas pour toi ou pour le public que tu as fait ça, que tu as été au bout de ton art, c'est pour que cette espèce de figure paternelle te fasse une petite tape dans le dos. Je trouve ça insupportable. Pour qui tu fais tout ça ? Il y a bien sûr l'idée que c'est pour toucher un public, mais c'est aussi pour toi. Ce sentiment d'être allé plus loin, il faut que ce soit avant tout pour toi.

En résumé, j'ai une opinion plutôt négative de ce film qui fait partie de ceux qui font perdurer cette image toxique du milieu artistique. Encore une fois, c'est une idée très judéo-chrétienne. Je ne pense pas qu'on retrouve cela dans les cultures avec des racines plutôt islamiques. Par exemple, pour avoir discuté avec des artistes égyptien-nes qui ont été confronté-es, dans le cadre de projets de danse, à des chorégraphes européen-nes qui étaient très du genre à pousser les gens au bout de leurs limites, eh bien ça ne passait pas du tout. Ce n'est pas du tout dans la culture. Instinctivement, ils/elles s'éloignaient. Je pense qu'il faudrait avoir la maturité de dépasser ce qui est montré dans ce film.

Et pour faire mon marxiste, aux États-Unis, mais partout maintenant, c'est pour qui que *the show must go on* ? Avant tout pour les entrepreneurs/euses, pour ceux qui veulent que la machine tourne. Pour qu'on n'ait pas à rembourser ou déplacer la représentation. Parce que le public, tu lui sapes sa soirée, il va faire quoi ? Il va aller au restaurant à la place. On va lui rembourser son billet, et voilà. C'est une logique très capitaliste qui n'a pas grand-chose à voir avec l'art.

Et puis la forme du film, de ce que j'en ai vu, j'ai trouvé que c'était un film très académique, très conventionnel dans sa façon de faire. Ce qui n'est pas étonnant, qu'un film qui met en avant une académie ne la remette pas vraiment en question.

Cinémathèque Suisse.

Le tout-puissant professeur de *Whiplash*.

Barberousse : l'éducation au cœur des ténèbres

Sorti en 1965, *Barberousse* constitue sans doute l'une des œuvres les plus réussies de Kurosawa Akira[1] (1910-1998). En plus d'avoir été acclamé par la critique et le public, il est le dernier film en noir et blanc du cinéaste, semblable à une œuvre testamentaire du « second âge d'or » du cinéma japonais.[2] Il s'agira dans cet article de se pencher sur l'évolution de la relation entre les deux protagonistes, puis de s'interroger sur la figure du maître (ou du mentor) dans la filmographie de Kurosawa.

Barberousse (Kurosawa Akira, 1965). CinémathèqueSuisse.

« Vous trouverez ce que vous désirez le plus à l'endroit où vous souhaitez le moins regarder. Cela signifie que si vous demeurez inflexible et confrontez pleinement les ténèbres, vous vous éveillez à la vérité suivante : au lieu le plus sombre réside la plus brillante lumière. »

— Jordan B. Peterson

Rayan Chelbani

Maître intraitable, apprenti orgueilleux

À l'époque d'Edo (1603-1867), Yasumoto Noboru (Kayama Yûzô) vient de terminer ses études de médecine à Nagasaki lorsqu'il arrive au fameux dispensaire qu'il pense à priori seulement visiter. Comme le personnage du samouraï solitaire de *Yojimbo* (1961), il semble se promener sans réellement avoir conscience des lieux où il s'aventure.

Une fois dans le dispensaire, il est accueilli par Tsugawa (Ehara Tatsuyoshi) qui lui sert de guide. Il lui révèle alors qu'il est sur le point de quitter ses fonctions et que Noboru est censé lui succéder. Tsugawa prend le temps de montrer les moindres recoins de l'établissement hospitalier et agrémente sa visite de commentaires peu élogieux : « c'est l'enfer ici », confesse-t-il à un Noboru quelque peu sidéré par le grand dénuement et l'écrasante souffrance qui règnent dans le dispensaire. Une fois la visite terminée, ils entrent dans le bureau du maître des lieux : le fameux « Barberousse » (Mifune Toshirô).

Il est intéressant de relever la manière dont le personnage est introduit. D'abord filmé de dos, il se retourne pour faire face à Tsugawa et Noburo. Toutefois, Barberousse demeure silencieux durant quelques secondes, ce qui a pour effet de mettre mal à l'aise l'apprenti. Lorsque le maître décide finalement de se présenter, il se contente familièrement de prononcer son pseudonyme. Il annonce aussi avec gêne son véritable nom (Niide Kyojo) qu'il trouve ridicule (« à coucher dehors »).

Dès ce premier dialogue, Barberousse se montre intraitable avec son apprenti en lui annonçant qu'il commence immédiatement sa formation au dispensaire. Noboru est confus et frustré. L'élève aux grandes prétentions se voyait déjà médecin attitré du Shôgun. Au lieu de ça, il se retrouve dans un lieu miteux, où l'ignorance et la pauvreté sont omniprésentes. Pourquoi le sort semble-t-il s'acharner contre lui ? Il est hors de question qu'il demeure dans cet endroit innommable. Il tente de tenir tête à Barberousse. Premier dîner. Noboru refuse le repas qu'on lui offre ; Barberousse l'invite à apprécier humblement : « en machant bien, tout devient bon » déclare-t-il avec sobriété. Indifférent à l'attitude réfractaire du jeune et impétueux élève, il se contente de lui ordonner de se vêtir de sa tenue de travail. Il est clair que l'antagonisme caractérise la relation entre le maître et l'élève, du moins dans un premier temps. Noboru fait tout ce qui est en son pouvoir pour montrer son mépris à l'encontre de Barberousse en commettant tous les actes interdits dans le dispensaire. Son attitude portera-t-elle ses fruits ?

Le maître et l'élève, de l'antagonisme à la connivence.

De l'antagonisme à la connivence

Barberousse est un récit d'apprentissage par excellence : les spectateurs et les spectatrices adoptent le point de vue de Noboru. Ils sont ainsi les témoins de son évolution. L'apprentissage du jeune médecin, majoritairement chapoté par le maître du dispensaire, est clairement jalonné par différentes épreuves et expériences plus ou moins pénibles ; il est possible d'en relever au moins six.

En premier lieu, Noboru plonge dans l'oisiveté et s'enivre de saké dans le but de pousser Barberousse à le renvoyer. Coup de théâtre : il apprend par l'intermédiaire d'employés du dispensaire qu'une patiente, une nymphomane qui assassine ses victimes, s'est évadée de sa résidence surveillée. Il reste toutefois indifférent et continue à se reposer. C'est à ce moment que la patiente croise son chemin et tente de le tuer. L'apprenti manque de perdre la vie quand Barberousse le sauve in extremis.

Cette expérience éprouvante est non seulement pour Noboru l'occasion de se confronter à la folie, mais il a aussi dorénavant une dette envers Barberousse. L'attitude de l'apprenti à l'égard du maître se met à changer ; son antagonisme commence-t-il à s'effacer ?

En second lieu, Barberousse le convoque dans la chambre d'un malade au seuil de la mort : Rokusuke. C'est une occasion d'évaluer les connaissances de Noboru. Or, celui-ci échoue dans le diagnostic qu'il prononce à propos de l'état du patient, et Barberousse démontre ainsi l'insuffisance de l'éducation théorique dispensée dans les écoles où les maladies demeurent des sujets abstraits, voire nébuleux.

Toutefois, ce que le maître veut absolument enseigner à l'élève à cette occasion est la contemplation de la mort qui est, selon sa formulation, « le plus beau des spectacles ». Faire face à la mort : peut-être l'épreuve la plus

Otoyo et Noboru, entre défiance et fascination.

pénible pour tout être humain. Sans surprise Noboru n'est pas encore prêt à s'y confronter.

En troisième lieu, il doit assister à une opération chirurgicale sur une jeune ouvrière qui s'est grièvement blessée au-dessous du torse. Durant l'activité, il doit simplement tenir les jambes de la patiente qui se contorsionne de douleur, ce qui suffit à l'apprenti pour s'évanouir. « Ce n'est pas le moment de flancher » lui crie le maître occupé à diriger l'opération. Ce témoignage de la violence et de la crudité de la médecine permet à Noboru de gagner en expérience du terrain, au prix d'un chamboulement émotionnel à priori nécessaire à la pratique d'un tel métier.

En quatrième lieu, il doit s'occuper de Sahachi (Yamazaki Tsutomu), un patient dont l'état est désespéré. Se sentant au seuil de la mort, Sahachi ressent la nécessité d'une ultime confession ; elle révèle la raison pour laquelle il a constamment exigé qu'on priorise le soin des autres, au détriment de sa propre condition physique. Comme le déclare le maître-médecin : « derrière les maladies, il y a des tragédies humaines ». Grâce à cette confession — tournée sous la forme de l'unique flashback du film —, Noboru devient le témoin de la dignité. Cette dernière pourrait être définie comme la décision d'œuvrer pour le bien en dépit de circonstances tragiques, voire insupportables. N'est-ce pas la même attitude qu'emploie Barberousse au sein d'une société « rongée par la pauvreté et l'ignorance », ainsi que se plaint le maître auprès de son apprenti ? Après cette épreuve (de voir à nouveau la mort en face), Noboru ne cesse d'admirer ce médecin revêche, souvent péremptoire dans ses décisions, mais toujours décent et honnête à l'égard de ceux dont il a la charge. L'apprenti agit de manière autrement symbolique : à la suite du décès de Sahachi, il décide enfin de se vêtir du vêtement des employés du dispensaire. Il fait dorénavant partie de l'équipe.

En cinquième lieu, lorsque les protagonistes se rendent dans une maison close d'un quartier populaire d'Edo, ils décident d'emmener la plus jeune prostituée, Otoyo, au grand dam de la tenancière qui la maltraite sans cesse. Une fois arrivés au dispensaire, Barberousse la confie à Noboru ; il est chargé de la soigner à tous les niveaux : non seulement physiquement, mais aussi émotionnellement, mentalement et spirituellement. La tâche s'avère toutefois beaucoup plus corsée que prévu : elle ne se laisse pas approcher, et elle rejette toute aide avec méfiance et dédain. L'apprenti a besoin de toute sa patience et ses ressources pour soigner un être aussi brisé.

La prise en charge d'Otoyo est sans doute l'épreuve la plus difficile pour Noboru. Il a encore besoin de la supervision de son maître qui redouble de patience et de bienveillance pour s'occuper d'une jeune femme apparemment pleine de malice. Il s'agit probablement du moment du récit où Noboru atteint la maturité nécessaire pour rester aux côtés de son maître envers et contre tout, en plus d'exercer sa profession avec dignité. Ce bouleversement au niveau de la personnalité lui permet d'accomplir ce qui peut être considéré comme l'ultime épreuve : le pardon. En effet, Noboru trouve la force de pardonner la trahison de son ex-compagne Chigusa, et décide de se marier avec sa sœur Masae. Il permet ainsi à son futur beau-père, le médecin du Shôgun Amano, de renouer contact avec sa fille aînée. Le pardon est sans doute chose impossible pour une personne orgueilleuse. Il demande de la maturité, une certaine force de caractère, ainsi que de la bienveillance — toutes ces qualités que Noboru a acquises au cours de son apprentissage aux côtés de ce modèle de vertu et de résilience qu'est Barberousse. Il est devenu un homme mûr et responsable, prêt à faire face à la tragédie et la malveillance que renferme le monde.

Cinémathèque Suisse.

À la fin du film, l'apprenti prend une décision lourde d'importance : il renonce au prestige de la position qui lui était promise auprès du Shôgun et au confort matériel pour aider les plus misérables aux côtés de l'homme qu'il admire le plus. « Vous m'avez montré la voie ; je la suivrai » annonce Noboru à Barberousse qui le blâme de choisir une telle voie professionnelle, mais accepte malgré tout. De fait, les relations entre les protagonistes passent de l'antagonisme à la connivence.

La figure du mentor chez Kurosawa

Certaines thématiques parcourent la filmographie de Kurosawa Akira. Parmi elles, il est possible de relever celles de la corruption, des bas-fonds, de la pauvreté et de la misère, ou encore de la rédemption. Puisqu'il a avant tout été question de la relation entre maître et élève dans cet article, il est intéressant d'explorer l'œuvre du cinéaste afin d'en relever d'autres manifestations.

Sans surprise, le sujet est présent dans plusieurs autres films, quoique sous des modalités différentes : celle du modèle à imiter (*Le plus dignement*, 1944 ; *Les hommes qui marchent sur la queue du tigre*, 1945), celle de la source d'inspiration pour une communauté entière (*Je ne regrette rien de ma jeunesse*, 1947 ; *Vivre*, 1952), ou encore celle de la sagesse transmise par une rencontre spontanée (*Rêves*, 1990). En plus des exemples cités, deux films se démarquent par un traitement similaire à celui de *Barberousse* : *Chien enragé* (1947) et *Sanjuro* (1962).

L'histoire de *Chien enragé* est celle d'un film noir se déroulant dans un Japon d'après-guerre : l'inspecteur Murakami (Mifune Toshirô) se fait détrousser de son pistolet dans le tramway par un jeune voleur. Réduit au supplice à l'idée que le scélérat pourrait faire un mauvais usage de l'arme à feu, il se met désespérément à sa recherche avec l'aide de son collègue : l'inspecteur Satô (Shimura Takashi).

En plus d'être un sublime hommage au cinéma néo-réaliste italien, *Chien enragé* traite de manière haletante la question de la responsabilité et de la culpabilité. Les deux acteurs fétiches du réalisateur incarnent à merveille l'apprenti fougueux et pressé d'une part, et le mentor flegmatique et humble d'autre part. Ce dernier accompagne le jeune policier tout au long de sa quête désespéré, au sein d'un Japon ruiné et détruit par la guerre. Bien que Satô soit à proprement parler un collègue, il agit en véritable guide grâce à la sagesse qu'il communique et au soutien sans faille qu'il apporte à Murakami.

Quant à *Sanjuro*, il s'agit de la suite directe du film *Yojimbo* où le même personnage de samouraï sans maître (un *rônin*) est sublimement incarné par Mifune Toshirô. Cette fois, Tsubaki Sanjurô prend en sympathie un groupe de jeunes guerriers victimes d'un complot dont le but est de renverser le chambellan de la ville. Ce complot est orchestré par un puissant magistrat du lieu, entouré de nombreux samouraïs, en particulier du redoutable Muroto (Nakadai Tatsuya).

Le personnage de Mifune est clairement le maître des jeunes guerriers. Malgré son aspect rustre et sa totale ignorance des conventions sociales, il est présenté comme un personnage au grand cœur, brave et prêt à prendre des risques en faveur de la bonne cause. Par son attitude, il devient une figure tutélaire et un enseignant précieux. Qui ne se souvient pas de la scène finale du film où, ayant accompli sa mission, Tsubaki Sanjurô repart sur les chemins de l'errance, après avoir été salué par ses élèves de manière touchante ? Le protagoniste exprime parfaitement les vertus de l'humilité, comme le maître du dispensaire dans *Barberousse*.

Un hommage humaniste, une œuvre maîtresse

Barberousse est assurément un film essentiel dans le travail de Kurosawa Akira. Il s'agit non seulement d'un adieu au cinéma en noir et blanc, mais également de l'ultime

Noboru et Barberousse au cours d'une ultime tentative pour sauver une vie.

collaboration entre le cinéaste et son acteur emblématique : Mifune Toshirô. Par conséquent, le long-métrage marque bel et bien la fin d'une période dans sa filmographie. Son casting d'exception au sein duquel on relève des icônes du cinéma japonais (Tanaka Kinuyo, Ryû Chishû, Shimura Takashi ou encore Kagawa Kyôko) fait écho à une ère foisonnante qui est associée au septième art de l'après-guerre. Durant les années 1960 toutefois, ce dernier allait laisser la place à la Nouvelle vague représentée par des auteurs comme Imamura Shôhei (1926-2006) et Ôshima Nagisa (1932-2013). À cet égard, *Barberousse* peut être interprété comme un magnifique hommage à une période qui prenait fin.

Le film est aussi une éloquente peinture humaniste, où les protagonistes font preuve de dignité, en s'efforçant d'alléger les souffrances d'êtres au supplice qui sombrent dans le désespoir. Des héros au cœur des ténèbres, en somme.

1 Comme il est d'usage en Extrême-Orient, le patronyme précède systématiquement le nom personnel.

2 Tessier Max, *Le cinéma japonais*, 3ème édition, Armand Colin, 2018, p.53

Bibliographie

Kurosawa Akira (1995). *Comme une autobiographie*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1995.

Ritchie Donald (1970). *The Movies of Akira Kurosawa*, 2nd edition, University of California Press, 1970.

Tessier Max (2018). *Le cinéma japonais*, 3ème édition, Armand Colin, 2018.

Dariush Mehrjui et son *Hamoun*

Dariush Mehrjui, né en 1939, est l'un des réalisateurs les plus importants du cinéma iranien, dont il est considéré comme un pionnier. Son œuvre débute avec *Diamant 33* en 1966. En 1969, il réalise le film *La vache*, qui constitue à la fois les débuts de la Nouvelle vague du cinéma iranien, et l'une de ses œuvres phare. La Nouvelle vague entre dans les veines du cinéma iranien comme du sang neuf, et inspire de nombreux réalisateurs et réalisatrices comme Ali Hatami, Naser Taqvaii, Bahram Beyzaii et Abas Kiarostami.

Hamoun (Dariush Mehrjui, 1990).

Saba Shakerian

Mehrjui peut être décrit comme le réalisateur d'Iran « le plus iranien » dans sa manière d'écrire ses scenarios. En effet, les problématiques qu'il aborde sont purement iraniennes — les rendant parfois difficile d'accès pour qui connaîtrait mal le pays et la société iranienne. Il les traite tantôt en philosophe, en sociologue, en psychologue, en politicien, ou en simple citoyen au regard perçant. Parmi ses œuvres, qui épluchent les strates de la société iranienne de manière singulière, on peut retenir notamment *Les locataires* (1986), *Le poirier* (1998) et *Hamoun* (1990). Nous analyserons ici les différentes couches de *Hamoun* et montrerons comment il dépeint magnifiquement les problèmes de la société de la fin des années 1980.

Hamoun est l'histoire de Hamid Hamoun. Jeune, il était plein de rêves pour son futur. Désormais dans sa quarantaine, sa situation professionnelle est loin d'être à la hauteur de ses ambitions de jeunesse, et son mariage avec sa femme Mahshid est en crise. Elle lui demande le divorce, mais Hamoun, encore très amoureux, refuse. Il traverse une crise existentielle que personne autour de lui ne semble comprendre.

Hamoun est bien éduqué, et familier des philosophies occidentales comme orientales. De fait, les deux sont en lutte constante dans son esprit : d'une part il est fasciné par le mysticisme de ne « devenir qu'un » avec l'être aimé et de vivre une amour hors de toute rationalité — on le voit dans sa fascination à comprendre comment le prophète Abraham a pu vouloir tuer son enfant pour son amour à Dieu. D'autre part, il est confronté à la rationalité de philosophie occidentale et à l'individualisme qu'elle véhicule. Déchiré par ces conflits intérieurs, il déclare : « Je ne crois plus à rien. »

Désespéré et confus, Hamoun part à la recherche de son vieil ami et mentor Ali. Celui-ci a tourné le dos à toutes les choses matérielles et passe son temps à prier et à aider les villageois du petit village des environs de Kashan. Pour Hamoun, Ali sera la solution à tous ses problèmes. En route pour retrouver Ali, Hamoun passe en revue ses souvenirs, afin d'identifier le moment où sa relation avec Mahshid a commencé à s'effondrer. Nous l'accompagnons alors dans un voyage dans sa mémoire.

Hamoun et Mahshid dans le rêve de Hamoun.

La désorientation de Hamoun et le flux de ses pensées sont magnifiquement montrés via des techniques innovantes de montage. Le film est monté de manière non-linéaire, et propose au public une place au premier rang du cerveau de Hamoun pour contempler ses pensées.

Éperdu de trouver une réponse à pourquoi sa vie ne s'est pas déroulée comme elle en avait le potentiel, Hamoun ne fait pas que revisiter ses souvenirs avec Mahshid, mais explore également ses souvenirs d'enfant, et analyse ses rêves et ses cauchemars. On y lit ses peurs, ses besoins et ses désirs, qui sont aussi incarnés par tous les personnages qui l'entourent dans sa vie de tous les jours.

Mehrjui fait également recours à la littérature comme symbole de l'état d'esprit de chaque personnage. Ainsi, plusieurs livres sont échangés entre Hamoun et Mahshid ainsi qu'entre Ali et Hamon, détails qui jouent un rôle important dans le film. Par exemple, au début de sa rencontre avec Mahshid, Hamoun lui donne le livre *L'Asie face à l'Occident* de Dariush Shayegan, qui propose une comparaison fondamentale entre la civilisation orientale et les pays occidentaux, et lui dit « Si tu veux que ta tête commence à tra-

Hamoun et Ali.

vailler, lis ça ! ». Il lui donne également *Franny et Zooey* de J.D. Salinger, une œuvre qui reflète l'intérêt bien connu de Salinger pour la philosophie religieuse orientale telle que le bouddhisme zen ou la spiritualité orthodoxe orientale. Il lui dit que c'est un livre remplit de douleur, de souffrance et d'amour — prophétisant le destin de sa relation avec Mahshid.

Des échanges importants ont également lieu entre Ali et Hamoun. Hamoun reçoit des livres de son mentor comme *L'histoire des prophètes dans le Divan-i-Kabir Shams* de Taghi Pournamdarian, *Les histoires de Quraan* et le *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* de Robert Pirsig. Ces livres symbolisent le mysticisme d'Ali et sa séparation du monde matériel.

Ali, en effet, a perdu tout ce qui le relie au monde matériel ; sa femme et son enfant ont été tués lors de la guerre entre l'Iran et l'Iraq. Ali met en pratique la philosophie du soufisme, issue de l'Islam, et dont un des principes importants est de rejeter les choses matérielles — voie par laquelle on se retrouve soi-même et on s'approche de Dieu. À l'opposé, l'amour excessif que Hamoun porte à sa femme tourne à la folie et le rend trop attaché au monde matériel. Il est donc incapable de suivre la voie d'Ali, sur laquelle il comptait pour trouver ses réponses.

C'est seulement à la fin du film, quand Hamoun est finalement prêt à tout abandonner, qu'Ali parvient à l'aider, dans une scène hautement symbolique d'où Hamoun émerge finalement purifié.

Au second plan du récit principal de l'amour de Hamoun pour Mahshid et de sa recherche d'Ali, le film traite des enjeux sociologiques et politiques profonds de son époque. Le film, réalisé un an après la fin de la guerre Iran-Iraq (1980-1988), est aussi l'histoire de l'Iran qui se reconstruit. Après la révolution de 1979 contre le Shah et la guerre avec l'Irak qui l'a suivie, le pays est parvenu à un moment central d'établissement de son identité. D'une certaine manière, l'Iran d'après-guerre et Hamoun sont comparables : tous deux se trouvent à un carrefour crucial de leur histoire où chaque décision peut complètement changer l'avenir. Le personnage comme le pays doivent faire des choix philosophiques et politiques déterminants, et comme le montre *Hamoun*, la tâche est déroutante, difficile et peut facilement dégénérer.

Mehrjui a créé un film devenu culte en Iran, porté par une histoire qui fait écho aux grands questionnements du peuple iranien de la fin des années 1980, et par des techniques de montage et de narration innovantes. Il est temps pour le public européen de (re)découvrir ce joyau du cinéma iranien.

Kumatetsu et Kyuta.

Le garçon et la bête : se perdre pour se retrouver

Depuis les années 1980, l'animation japonaise (aussi appelée « Japanime ») s'est imposée en Occident par le biais de cinéastes comme Isao Takahata (1935-2018) et surtout Hayao Miyazaki (1941). Par la suite, d'autres figures telles que Satoshi Kon (1963-2010), disparu trop tôt, ou encore Makoto Shinkai (1973) ont concouru à la popularité du cinéma d'animation japonais à travers le monde. Quant à Mamoru Hosoda (1967), ses œuvres interrogent de manière subtile les ressorts de la société japonaise : du point de vue de la question de la parenté (*Les enfants loups, Ame et Yuki*, 2012), de l'isolement social (*Belle*, 2021), ou encore de la solidarité (*Summer Wars*, 2009). Dans *Le garçon et la bête* (2015), le metteur en scène explore le sujet de l'apprentissage en le couplant avec celui de la recherche du père.

Louise Tanner et Rayan Chelbani

Altérités et mondes parallèles

Pour les personnes familières des films du réalisateur, il est facile d'identifier les thèmes abordés à travers ses longs-métrages, dont l'esthétique obéit chaque fois à un même mot d'ordre : l'onirisme. Après ses très connus *La traversée du temps* (une jeune fille qui se découvre du jour au lendemain le pouvoir de voyager dans le temps), *Summer Wars* (un étudiant qui doit sauver le monde en se battant virtuellement), ou encore *Les enfants loups, Ame et Yuki* (une mère de famille qui fait de son mieux pour élever ses enfants mi-humains, mi-loups), qui l'a fait connaitre du grand public, *Le garçon et la bête* est le septième film réalisé par Mamoru Hosoda. Ce film reprend avec brio l'imagerie du cinéaste, à laquelle s'ajoutent d'époustouflantes innovations techniques en termes d'animation.

L'une des caractéristiques des films de Hosoda est le parallèle systématique entre deux mondes : qu'elle soit métaphorique ou physique, cette superposition de deux univers illustre la différence qui existe entre individus. Entre monde réel et virtuel, passé et présent, entre monde des humains et monde des bêtes, les rencontres s'entrechoquent et provoquent des questionnements sur notre nature profonde. Quelle est notre place, quel est notre rôle ? Qui sommes-nous ?

> *Si tous ses contes sont des récits de lutte et d'intégration douloureuse, voire impossible, au groupe, les disparités entre espèces, groupes sociaux, réalité et monde virtuel n'y valent que dans leur capacité à se mettre mutuellement en lumière, esquissant à l'intérieur même du conflit un art de vivre et de grandir ensemble.*[1]

Dans *Le garçon et la bête*, deux mondes se croisent. Celui des humains, mortel, fragile ; ceux-ci risquent de se faire dévorer par les ténèbres s'ils se laissent subjuguer par la rage et par la haine. Séparé de celui-ci, le monde des bêtes, Jutengai. Afin de se protéger de la vulnérabilité

humaine, les bêtes décident de vivre dans leur propre monde, de façon indépendante.

L'histoire commence dans le Japon actuel, à Tokyo. Le jeune protagoniste, Ren, vient de perdre sa mère et se retrouve seul, son père ayant quitté le domicile familial des années plus tôt. Refusant d'être recueilli par des parents éloignés, il décide de s'enfuir et se retrouve dans le célèbre quartier de Shibuya, qui semble l'engloutir. Dans cet environnement oppressant, un vide se forme dans le cœur de Ren, dépeint visuellement par un espace béant au milieu du torse. Il maudit le monde et les gens, laissant sa haine prendre le dessus. Il fait alors une rencontre, celle de Kumatetsu, une bête massive, au poil mal léché, qui erre lui aussi dans ce quartier en ruminant. Il décide alors de faire de Ren son disciple, le renommant Kyuta, et l'emmène chez lui. Car Kumatetsu souhaite devenir seigneur du royaume des bêtes, et pour ce faire, il a besoin d'un disciple. Mais devant la bête se dresse un obstacle de taille : Iozen, son puissant rival, prétendant au trône lui aussi et soutenu par le peuple des bêtes. Kumatetsu se retrouve face à Iozen, seul contre toutes les autres bêtes.

> *Alors que personne ne veut être l'élève du colérique Kumatetsu, celui-ci décide par provocation de prendre le sauvage Kyuta comme disciple, ce qui scandalisera la paisible population de Jutengai où les humains ont très mauvaise réputation.*[2]

Kyuta lui donne du fil à retordre, et n'est pas le disciple obéissant qu'il aurait souhaité, d'autant que Kumatetsu n'est lui-même pas le meilleur des mentors : impatient, grognon et têtu, il ne comprend pas pourquoi Kyuta ne saisit pas tout de suite ce qu'il tente d'expliquer. Et pour cause : son enseignement ne contient que des gestes et des onomatopées ! (« Et tu fais comme ça : SLAAASH ! ») Commence alors entre le jeune garçon et la bête une relation tumultueuse, tissée de désaccords, de disputes et de mésententes, le caractère bien trempé de chacun ne laissant aucun répit à l'autre. Peu à peu, le duo va cependant apprendre à se connaitre, et les deux personnages

Kumatetsu et Kyuta durant l'un de leurs entrainements.

vont réaliser que leurs ressemblances surpassent leurs différences. Ils vont apprendre l'un de l'autre et découvrir qu'il est toujours mieux d'être deux pour apprendre.

> *Chacun voit dans l'autre la clé pour obtenir la reconnaissance du reste du monde, mais va en réalité apprendre à se connaître lui-même. Ce jeu de vases communicants s'opère par ailleurs bien au-delà de cette relation, puisqu'il s'étend aux deux univers que Ren va parcourir.*[3]

Véritable rite initiatique, *Le garçon et la bête* met en avant cette interrogation : quelle est la place de Ren dans le monde des bêtes, lui qui est humain ? Comment doit-il construire son identité, lui qui a grandi dans un monde qui l'a accueilli mais qui n'est pas le sien, lui qui s'est enfui d'un monde qui l'a rejeté mais auquel il appartient malgré tout ? Que connait-il de son propre monde, en dehors de ce que Kumatetsu lui a enseigné ?

Ren, devenu Kyuta, ressent le besoin de comprendre qui il est vraiment. Pendant son enfance dans le monde des bêtes, il suit les enseignements de Kumatetsu. Mais une fois adolescent, il se rend compte qu'il a besoin de plus. S'étant enfui du monde des bêtes, sa curiosité le pousse dans une bibliothèque. Il réalise alors son retard : à 17 ans, il sait à peine lire, et ne comprend pas la plupart des connaissances normalement acquises chez les jeunes de son âge. Les enseignements de Kumatetsu dans le monde des bêtes ne compensent pas les lacunes qu'il

Kyuta affronte Ichirohiko, sous la forme d'une baleine, référence à *Moby Dick*.

rencontre dans le monde des humains. Il cherche alors à s'émanciper, à apprendre de son côté. Il découvre les joies d'une autre forme d'apprentissage, celle de l'école, et comprend les efforts qu'il doit fournir pour tenter de se rapprocher de ceux qui lui ressemblent, pour tenter de mieux se connaitre. Kumatetsu doit de son côté accepter que son disciple n'en soit plus vraiment un, même s'il a encore beaucoup à apprendre, et qu'il doit le laisser prendre son envol.

Le vide ressenti par Kyuta se manifeste par un trou béant dans la poitrine.

Quête identitaire et vide existentiel

Dans ce film, le manque est exprimé de diverses manières : le manque d'une vraie famille, le manque de soutien, ou encore le manque de (re)connaissance(s). Kyuta continue de ressentir un vide au fond de lui, un trou qu'il n'arrive pas à combler. Qu'est-ce qui pourrait lui permettre de le remplir ? Que doit-il comprendre pour se sentir aimé, accompli ? Kumatetsu a lui aussi toujours vécu dans la solitude, et a toujours dû tout apprendre par lui-même. Lui non plus ne supporte pas les gens, venant pourtant du même monde, qui l'ont ignoré. Il voit son disciple s'éloigner et craint de se faire abandonner et de se trouver seul à nouveau. En quête perpétuelle de ses origines, Kyuta part à la recherche son père biologique, et imagine jusqu'à

commencer une nouvelle vie avec lui. Mais ses espoirs sont déçus, et il se sentira vite dépassé par les événements, car le présent ne peut pas effacer le passé. Plus que jamais il se sent tiraillé entre deux mondes, et le vide dans sa poitrine refait surface au moment-même où la figure paternelle devient floue. D'un côté son vrai père, celui qui lui ressemble, mais qui au fond ne le connaît pas, et de l'autre, Kumatetsu, bête mal élevée mais qui lui a tout appris et qui s'est occupé de lui au moment où il en avait le plus besoin. Alors qui croire, qui suivre ?

Ce n'est qu'à la fin du film que Kyuta comprend finalement comment combler ce vide, en affrontant le fils aîné de Iozen, Ichirohiko. En tant que premier fils de Iozen, Ichirohiko est convaincu qu'il deviendra comme son père : une bête puissante, avec de belles défenses, symboles de force et de robustesse. Il n'est pourtant qu'un humain adopté par Iozen. Cette réalité difficile est complétement mise de côté par Ichirohiko, qui n'accepte pas sa nature d'être humain, qui le plonge dans une folie palpable.

> *Ce vide en fera une âme perdue monstrueuse dans laquelle Hosoda fait un parallèle passionnant à Moby Dick, la baleine représentant le vide de l'identité altérée du personnage qui bascule dans la folie.*[4]

Moby Dick, c'est l'histoire du combat acharné entre le capitaine Achab face à la monstrueuse baleine blanche, l'incarnation du Mal, figure de l'obsession et du double. La métaphore de l'histoire raconterait en réalité le combat d'un homme face à lui-même, qui se bat contre sa noirceur intérieure, ces ténèbres que les humains renferment et tentent de dissoudre au fond de leur cœur. C'est donc en reprenant la sublime métaphore de Melville que Hosoda propose à la fin du film un ultime combat, celui des deux jeunes garçons, qui se battent contre eux-mêmes, qui en s'affrontant affrontent leur propre reflet, la noirceur de leur âme, comme dans le roman initiatique de la mythique baleine. Face à l'acharnement de son adversaire, qui souhaite à tout prix tout détruire, Kyuta comprend finalement le véritable sens de ce duel : il réalise que c'est en acceptant leurs différences que les jeunes personnages pourront trouver la paix intérieure, et accepter le monde en s'acceptant eux-mêmes. Kyuta peut avancer vers l'avenir, confiant, en sachant qu'il y aura toujours Kumatetsu pour veiller sur lui.

> *Toute cette histoire ne sera pas une question de choix entre le bien ou le mal, le passé ou l'avenir, la réussite ou l'échec, mais bien un récit centré sur l'acceptation des métamorphoses de soi et des autres.*[5]

Car c'est bien là le sens que donne le film à l'allégorie des mondes parallèles : peu importe nos différences, nous trouverons toujours une place là où nous nous acceptons complétement, là où nous embrassons pleinement la personne que nous sommes, la part claire comme la part sombre de notre âme.

> *En rendant l'altérité inopérante, le cinéaste jugule les peurs qui lui sont associées. Ses personnages, loin d'être des modèles, parviennent cependant à trouver leur place parmi les autres, le pluriel ne dissolvant jamais le singulier, pour vivre avec les autres, jamais contre eux.*[6]

Guérir l'absence paternelle

Bien que la question du manque soit exprimée de plusieurs façon dans *Le garçon et la bête*, la recherche du père est une thématique phare du film. Quel est son rôle ? Le mot « papa » est l'un des premiers prononcés par le bébé. Il exprimerait le besoin de sécurité que tout enfant ressentirait au sein d'un monde inconnu et hostile.

D'un point de vue archétypal, le père représente un idéal à atteindre, un modèle à imiter qui nous permet de mener une vie heureuse et vertueuse. Tout idéal étant un juge, la figure paternelle peut s'apparenter à une figure sévère et inflexible, mais bienveillante car elle agit pour le bien de l'enfant. Cela ne signifie pas pour autant que le père ou le maître soient sans failles ; le terme « idéal » n'im-

Kyuta à 17 ans.

plique pas nécessairement la perfection. L'absence de la figure paternelle, représentée par un trou béant visible au milieu du torse des personnages, signifie la solitude et l'angoisse perpétuelles.

Dans le film de Mamoru Hosoda, Kyuta part désespérément en quête de celui qui pourtant l'a abandonné. N'arrivant pas à le retrouver, il se perd dans la gargantuesque Tokyo. Quand il rencontre Kumatetsu, il décide de le suivre jusque dans le monde de Jutengai.

De fait il est obligé de changer de dimension pour retrouver une figure masculine bienfaitrice. Cela signifie psychologiquement qu'il doit changer d'état de conscience, autrement dit être prêt à apprendre, afin de retrouver son idéal . Ce n'est d'ailleurs nullement un hasard si le protagoniste change de prénom une fois faite la connaissance de Kumatetsu. Bien que la bête ne soit pas son véritable père, elle s'y assimile, car un maître d'art martial peut être comparé à un père qui s'efforce, par tâtonnements, de forger le caractère de l'individu dont il a la charge. Il est aussi clair que Ren apprend essentiellement en prêtant attention au moindre geste de Kumatetsu durant ses pratiques de combat ; de la même manière l'enfant émule ses parents après les avoir observés longuement dans la vie quotidienne. Les actions semblent plus communicatives que les mots.

Le garçon et la bête est en résumé un récit d'apprentissage où les deux protagonistes comblent mutuellement leurs lacunes : d'une part le garçon accède à une figure tutélaire sous le visage de la bête, et d'autre part cette dernière affine ses techniques de combat, gagne en maturité et en humilité au point de pouvoir s'occuper d'un fils spirituel, et devient entre autres un instructeur auprès duquel les élèves affluent.

Cependant, Kumatetsu ne se contente pas de permettre à Kyuta de devenir un homme fort et résilient au fil des années (les fondus enchaînés qui illustrent le passage des saisons font par ailleurs partie des qualités esthétiques du film). En fait, il autorise fondamentalement le garçon à soulager l'intense ressentiment à l'encontre du père biologique, profonde amertume qui le ronge dès le début du récit. Ce « vide » qui se forme dans le cœur du garçon, est — selon la thèse du film — ce qui donne naissance à la malveillance.

Les ténèbres de l'âme humaine

« Je les hais ». Cette déclaration assassine, lapidaire sonne comme un leitmotiv dans la bouche du jeune Ren, garçon désœuvré. Ce ne sont pas de simples mots ; une énergie se dégage d'eux. Elle s'incarne dans une silhouette que l'on voit après le passage du garçon. Affublée d'un trou au centre du torse et d'yeux livides, entièrement blancs, elle répète inlassablement : « je les hais… je les hais ».

Cette ombre de l'individu peut en fait être assimilée à des ténèbres que l'humanité tout entière renferme ; Ren n'est bien sûr pas le seul à la cacher : toute la population de Tokyo (et par extension du monde entier) recèle cette noirceur. La notion selon laquelle les êtres humains sont corrompus et tendent naturellement vers le mal est évoquée par plusieurs personnages du film, entre autres Iozen.

Cette thématique moins apparente quoique très importante a été particulièrement théorisée par le célèbre psychanalyste suisse Carl Gustav Jung (1875-1961). Selon lui, la personnalité contient deux faces : d'une part la *persona* qui se rapporte au masque social qui s'efforce de respecter les us et coutumes d'une société donnée, et d'autre

Kyuta et Kumatetsu, finalement complices.

part *l'ombre* qui représente la face asociale, bestiale de notre psyché. De manière générale, les individus se reposent excessivement sur leur persona au détriment de leur ombre afin de se faire accepter. L'ombre s'exprime par conséquent de manière inattendue et abrupte, sous la forme d'une agressivité inexplicable ou d'un ressentiment profond à l'encontre de l'entourage. Jung avait la conviction que tout homme et toute femme se devait d'accepter son ombre et de l'assimiler au lieu de la rejeter ou de la réprimer. Ce processus d'assimilation se nomme « intégration de l'ombre » et peut se manifester de manières différentes.

Dans *Le garçon et la bête*, Kyuta doit intégrer son ombre et par la même occasion combler le vide qui existe en lui. La bête le discipline en lui enseignant l'art du combat. Il l'aide ainsi à contrôler son énergie et sa violence.

Dans un ultime combat contre Ichirohiko, Kyuta doit faire face à la malveillance qui aurait pu le dominer s'il n'avait pas rencontré Kumatetsu, son maître et père adoptif.

Le garçon et la bête exprime l'importance de la présence paternelle dans la vie d'un garçon. Il ne s'agit pas seulement d'une nécessité éducative, mais également d'une obligation morale à l'égard de la société : prendre soin que les jeunes hommes ne deviennent pas des destructeurs qui n'accordent aucune importance à la vie d'autrui. De plus, l'œuvre de Mamoru Hosoda évoque à merveille la question de l'altérité. Kyuta comme Kumatetsu deviennent des individus complets (« intégrés » pour reprendre un terme de psychanalyse) à l'issue du récit. Combler le vide que chacun recèle s'apparente à une quête identitaire touchante, tragique à certains égards bien que pleine de tendresse.

1 Luciani Noémie (2016). « Le Garçon et la Bête : un duo irrésistible de grognons irréductibles », *Le Monde*, 10 janvier 2016. URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/01/12/le-garcon-et-la-bete-un-duo-irresistible-de-grognons-irreductibles_4845674_3476.html

2 Nurbel Jean-Christophe (2016). « Critique / "Le garçon et la bête" », *Bulles de Culture*, 9 janvier 2016. URL : https://bullesdeculture.com/cinema-avis-critique-film-animation-le-garcon-et-la-bete-2015/

3 Mitterand Adrien (2016). « Critique : Le Garçon et la Bête — Les métamorphoses », *Critikat*, 12 janvier 2016. URL : https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-garcon-et-la-bete/

4 Kwedi Justin (2018). « Le garçon et la bête », *Il était une fois le cinéma*, 2018. URL : https://www.iletaitunefoislecinema.com/le-garcon-et-la-bete/

5 Mitterand Adrien (2016). « Critique : Le Garçon et la Bête — Les métamorphoses », *Critikat*, 12 janvier 2016. URL : https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-garcon-et-la-bete/

6 Mendez-Harscouët Constance (2016). « Le garçon et la bête, un film de Mamoru Hosoda : Critique », *Le Mag du Ciné*, 18 janvier 2016. URL : https://www.lemagducine.fr/cinema/critiques-films/le-garcon-et-la-bete-un-film-de-mamoru-hosoda-critique-51111/

Programmation **Mentors & disciples**
Ciné-club universitaire — printemps 2023

3 avril *Le cercle des poètes disparus*
Peter Weir, 1989

17 avril *Le garçon et la bête*
Mamoru Hosoda, 2015

24 avril *Dans la maison*
François Ozon, 2012

1 mai *Miracle en Alabama*
Arthur Penn, 1962

8 mai *Drunken Master*
Woo Ping Yuen, 1978

15 mai *Léon*
Luc Besson, 1994

22 mai *Hamoun*
Dariush Mehrjui, 1989

5 juin *The Prime of Miss Jean Brodie*
Ronald Neame, 1969

12 juin *Barberousse*
Akira Kurosawa, 1965

19 juin *Whiplash*
Damien Chazelle, 2014

À l'Auditorium Arditi
Avenue du Mail 1
Genève

Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es
Ouverture des portes à 19h30

6.– (1 séance)
50.– (abonnement)

Coordination
Julie Polli

Programmation
Saba Shakerian avec Noémie Baume Boillat, Rayan Chelbani, Mathias El Baz, Nicolás González Granado, Leandra Patané, Nicolas Sarkis, Louise Tanner

« Mentors et disciples » est une publication de la *Revue cinéma de l'Université* pour le Ciné-club universitaire.

Édition
Julie Polli

Couverture
Le cercle des poètes disparus (Peter Weir, 1989)
Crédits : Cinémathèque suisse

Composition
Julie Polli

Production
Activités culturelles de l'Université de Genève
Genève, avril 2023

La Revue cinéma de l'Université, 2023, nº 3
« Mentors et disciples »
ISSN 2813-5016 (print)
ISSN 2813-5024 (online)
© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, avril 2023