CNC

Fiche technique 1

Réalisatrice 2
Celle qui anime la matière

Genèse 3
Une gestation difficile

Technique et production 4
Transmettre ses intentions

Personnages 6
Composer avec l'exil

Découpage narratif 8

Récit 9
Sans retour

Genre 10
Un conte

Société 11
Exilés, réfugiés, demandeurs d'asile : une brève histoire des migrations forcées

Mise en scène 12
Figurer le quotidien et l'onirique

Séquence 16
Train de nuit

Figure 18
Faire parler les corps

Motif 19
Battre des ailes

Document 20
Bref historique de la peinture animée

Couverture : Photogramme du film recadré © Gebeka Films

- **Rédactrice du dossier**

Mathilde Trichet rédige des dossiers pédagogiques pour les dispositifs *Maternelle*, *Collège* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle anime des formations destinées aux enseignants, ainsi que des ateliers d'éducation à l'image à destination des élèves de primaire et des collégiens. Elle a collaboré à l'édition de plusieurs ouvrages sur le cinéma, dont *Cassavetes par Cassavetes* (Ray Carney, Capricci, 2019). Elle est auteure et consultante à l'écriture pour le cinéma documentaire, accompagnant notamment le travail de Lech Kowalski.

- **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

© Gebeka Films

Générique

LA TRAVERSÉE
France, Allemagne, République tchèque I 2021 | 1h24

Réalisation et création graphique
Florence Miailhe
Scénario
Florence Miailhe et
Marie Desplechin
Cheffes décoratrices
Margaux Duseigneur,
Fabiennne Wagenaar
Animation
V. Delqueux, M. Juin,
D. Martin, A. Peuffier,
A. Brüvere, E. Łuczków,
P. de Sousa, A. Helmcke,
U. Zintler, L. Sunková, P. Kazak,
E. Skurská, A. Padèrová,
Z. Studená, M. Szymanska
Compositing
Jean-Christophe Levet,
Jan Mildner
Conception sonore
Florian Marquardt
Montage
Julie Dupré,
Nassim Gordji Tehrani
Musique originale
Philipp E. Kümpel
Production
Les Films de l'Arlequin,
Balance Film, MAUR film,
Xbo Films, ARTE France
Cinéma, MDR/ARTE Germany,
Česká televize
Distribution
Gebeka Films
Format
1,85:1, couleur
Sortie
29 septembre 2021

Interprétation
Emilie Lan Dürr
Kyona
Florence Miailhe
Kyona âgée
Maxime Gémin
Adriel
Arthur Pereira
Iskender
Serge Avedikian
Jon
Axel Auriant
Erdewan
Jocelyne Desverchère
Florabelle della Chiusa
Marc Brunet
Maxime della Chiusa
Aline Afanoukoé
Madame
Polina Borisova
Shake
Mehdi Guerbas
Issawa
Samuel Debure
Le père
Anne Cart
La mère
Hélène Vauquois
Marie, la domestique des della Chiusa
Jenny Bellay
Babayaga

Synopsis

Dans un atelier d'artiste peintre, une voix de femme âgée commente les dessins en noir et blanc de son carnet : la vie dans son village avant son attaque par des hommes armés et haineux. La famille a dû se résoudre à l'exil. La narratrice, Kyona, alors âgée de 13 ans, et son frère Adriel se retrouvent comme d'innombrables migrants sur les routes, puis dans un train, où le reste de leur famille est arrêté. Arrivés seuls en bout de ligne, le frère et la sœur s'intègrent à une bande d'enfants des rues. Leur chef, Iskender, fait du trafic avec Jon, un trentenaire opportuniste. Kyona et Iskender se plaisent, mais ils sont bientôt séparés : Jon la vend avec Adriel à un couple de bourgeois richissimes, amis des miliciens.

L'automne passe. Adriel est devenu blond et bouffi. Kyona reste rebelle. Ils fuient le domaine quand Adriel comprend que sa sœur est en danger. La forêt qu'ils traversent est assaillie par une tempête de neige, qui les sépare. Kyona est sauvée par Babayaga, vieille femme taciturne qui vit seule avec son chien. Elle protège Kyona des soldats qui la recherchent.

Au réveil du printemps, Kyona est devenue une jeune fille. Elle quitte Babayaga et arrive au cirque de Madame, qui a recueilli Adriel. Il y présente un numéro avec Erdewan, très attiré par Kyona. Les soldats profitent des charmes des danseuses ; en échange, ils laissent les caravanes avancer jusqu'à la frontière. Un soir, pourtant, la jeune acrobate Shake est arrêtée par une escouade dirigée par Jon. Kyona et Adriel préfèrent s'enfuir. Erdewan les accompagne, mais ils sont vite arrêtés et conduits dans un camp près de la frontière. Kyona, très malade, doit son salut au petit Issawa qui connaît « l'homme des médicaments » : Iskender. Quand elle est rétablie, Kyona surprend Iskender en plein trafic avec un soldat. Très déçue, elle se rapproche d'Erdewan. Avec des amis, ce dernier a préparé une fuite, qui tourne mal. Il est abattu. Seuls Kyona, Adriel et Issawa sortent du camp. Ils tombent aussitôt sur Jon, mais Iskender à ses côtés le tue. La liberté s'offre enfin aux trois rescapés.

Réalisatrice
Celle qui anime la matière

© Patrick Zachmann/Magnum

Artiste plasticienne, cinéaste, observatrice du monde, portraitiste de lieux, conteuse : Florence Miailhe est tout cela à la fois. Elle occupe une place à part dans le cinéma français, avec un style graphique et une sensibilité très reconnaissables. *La Traversée*, son premier et à ce jour unique long métrage, occupe quant à lui une place à part dans sa filmographie.

De la peinture à la peinture animée

Florence Miailhe étudie à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, avec pour spécialisation la gravure. Vers 18-20 ans, elle part en voyage en Algérie chez des amis de sa mère, la peintre Mireille Glodek Miailhe [Genèse] qui, en 1952, à la demande du Parti communiste français, avait réalisé un reportage dessiné sur les méfaits de la colonisation en Algérie. C'est au cours de ce voyage que Florence Miailhe découvre le hammam. Elle restera marquée par cette expérience. Jeune diplômée de l'ENSAD, elle débute sa carrière professionnelle comme maquettiste pour la presse. Parallèlement, elle expose ses dessins et gravures. Elle rêve de réaliser des films d'animation, mais ne se sent pas capable d'y arriver.

Au cours des années 1980, elle réalise une série de dessins dans le cadre d'un projet de livre en sérigraphie sur le hammam. Elle les montre à un ami de sa mère, le peintre et cinéaste Robert Lapoujade[1], qui l'encourage à passer à la réalisation. C'est ainsi qu'elle réalise son premier court métrage, *Hammam* (1991), créé au pastel sec animé : « Au lieu d'avoir un portrait d'un lieu en peinture, c'était ici tout le film qui réalisait le portrait de ce lieu. »[2] Ses deux courts métrages suivants, *Shéhérazade* (1995) et *Histoire d'un prince devenu borgne et mendiant* (1996), sont adaptés des contes des *Mille et Une Nuits*. En plus de raconter deux histoires de la conteuse mythique, ils racontent l'histoire organique de la matière qui se transforme sous nos yeux.

> « Il y a une conception très chorégraphique de mes films : des entrées, des sorties, les personnages entre eux. Je me fais mon propre rythme intérieur par rapport au film, aux images »
> Florence Miailhe

Liberté et sensualité de l'image

Avec *Au premier dimanche d'août* (2000), césar du meilleur court métrage en 2002, Florence Miailhe propose, comme dans *Hammam*, l'instantané d'un lieu et d'un moment précis : un bal de village en plein été. Son œuvre se développe ainsi autour de contes et de portraits de lieux à des moments particuliers où les choses, les corps se libèrent et s'épanouissent. La cinéaste trouve le matériau de son récit dans l'observation de communautés humaines au quotidien – comme dans *Conte de quartier* (2006), en l'occurrence un quartier parisien en pleine mutation. Mais elle transcende le réel observé par la sensualité de son animation, par le plaisir évident qu'elle éprouve à animer la matière : pastel, peinture ou encore sable (dans *Les Oiseaux blancs et les Oiseaux noirs*, 2002 ou encore *Méandres*, 2013, d'après les *Métamorphoses* d'Ovide). *Matières à rêver* (2008) est un « film érotique de commande »[3] sans scénario préétabli : il s'invente dans la mise en mouvement de la matière, « comme lorsque l'on fait l'amour ». Pour Florence Miailhe, le poids de la narration ne doit pas prendre le pas sur les mouvements libres de l'image.

En 2015, Florence Miailhe reçoit le cristal d'honneur du prestigieux Festival international du cinéma d'animation d'Annecy. Elle travaille alors depuis plusieurs années sur *La Traversée*, dont le montage financier sera difficile, et qui la conduira à diriger une grande équipe de création plutôt qu'à travailler elle-même la matière [Technique et production]. Elle prépare actuellement un nouveau court métrage intitulé *Nageur papillon*, où elle œuvre à nouveau seule à l'animation.

Les Oiseaux blancs et les Oiseaux noirs (2002) © DVD Doriane Films

1 Artiste qui a notamment réalisé *Un comédien sans paradoxe* (1976), césar du meilleur court métrage en 1977.
2 https://guide.benshi.fr/news/la-traversee-entretien-avec-florence-miailhe/270
3 Xavier Kawa-Topor, « La peinture animée », texte pour le Festival international du film de La Rochelle 2013.

Genèse
Une gestation difficile

Entre la première idée du film en 2006 et sa sortie en salles, près de 15 ans se sont écoulés. Il a finalement vu le jour grâce à l'endurance de Florence Miailhe et de sa coscénariste Marie Desplechin, et surtout à la pugnacité de la productrice française, Dora Benousilio.

Conte de quartier (2006) © DVD Doriane Films

Le déclencheur

L'idée de *La Traversée* trouve son origine en 2006 dans des images réalisées par Patrick Zachmann, le mari de Florence Miailhe. Photographe pour l'agence Magnum, il revient de Malte et de l'île de Lampedusa, en Italie, où il a signé des reportages sur les migrants venus d'Afrique échoués sur place, à bout de forces. En regardant ces images, la cinéaste repense à son arrière-grand-mère qui, en 1905, avait quitté Odessa pour fuir les pogroms, passant par la Grèce et la Roumanie avec ses dix enfants. Il lui semble impossible de raconter cette histoire en court métrage – le seul format qu'elle ait expérimenté jusqu'alors –, mais elle tient à le faire, à créer des ponts entre passé et présent.

Collaboration avec Marie Desplechin

Ces ponts, elle les bâtira avec une coscénariste, Marie Desplechin, autrice de livres pour enfants et pour adultes. Les deux femmes ont déjà travaillé ensemble sur *Shéhérazade*, *Histoire d'un prince devenu borgne et mendiant* et *Conte de quartier* [Réalisatrice]. Elles sont rapidement devenues amies.

Il apparaît vite impossible de convoquer autant de personnages dans le film que Florence Miailhe a en tête. L'idée de départ reste – celle d'une famille qui doit quitter son village et s'exiler à l'étranger – mais, grâce à Marie Desplechin, le récit se concentre sur l'histoire du couple de la sœur et du frère [Personnages], deux jeunes enfants au seuil de l'adolescence. Ce duo, du reste, entre encore une fois en résonance avec l'histoire familiale de Florence Miailhe : en 1940, sa mère et son oncle sont partis seuls rejoindre la zone libre (ils étaient certes plus âgés que Kyona et Adriel, mais encore mineurs). Marie Desplechin apporte aussi des morceaux de sa propre histoire familiale et amicale au récit, et prend en charge le développement de la psychologie des personnages, dont Florence Miailhe n'a jamais eu à se soucier dans ses courts métrages. Ensemble, elles donnent au film sa dimension de conte atemporel [Genre] et sa structure en chapitres au fil des saisons [Découpage narratif].

Pour la première fois, Florence Miailhe introduit des dialogues dans un film, elle qui a toujours préféré faire passer les choses par le geste, le mouvement. La délicate synchronisation labiale (concordance entre les mouvements de la bouche et les voix enregistrées) exige de toute façon que les personnages disent un minimum de choses. Il lui a aussi fallu déterminer si elle était capable de traduire en dessins, avec son style propre, les idées imaginées dans le scénario.

La difficile compréhension du projet

Le récit évolue avec le temps, notamment en raison des aléas de la recherche de financement – et ce malgré le prix du meilleur scénario au festival Premiers plans d'Angers en 2010. Le projet est mal compris : on cherche des liens avec l'Allemagne de 1939-1945, sans en faire avec les pogroms de 1905 ni avec l'ampleur des déplacements humains au XXIe siècle. Les autrices ont d'ailleurs réalisé un énorme travail de documentation sur les camps de rétention de migrants contemporains. Le regard des financeurs commence à changer après la diffusion à l'échelle mondiale de la photo d'un petit garçon kurde de trois ans, Aylan Kurdi, échoué mort sur une plage turque.

Reste une autre question problématique posée aux co-autrices : quelle est la cible du film ? Elles n'y ont pas pensé, persuadées qu'un film d'animation ne s'adresse pas seulement aux enfants. Certaines séquences sont alors retravaillées, comme le thème de la sexualité dans le cirque, sans pour autant édulcorer le personnage de Madame.

En 2016, la situation se débloque enfin : les financements français sont rapidement acquis. Ils s'adjoignent à ceux des partenaires européens, l'Allemagne et la République tchèque. Un nouveau défi commence : la production du film, pas moins épique que son développement.

Les Coulisses d'une traversée (making-of du film, 2021) © Xbo Films, Les Films de l'Arlequin / Photo © Patrick Zachmann/Magnum

Technique et production

Transmettre ses intentions

Les Coulisses d'une traversée (2021)
© Xbo Films, Les Films de l'Arlequin

Dans une interview accordée à *Critikat* en 2006, Florence Miailhe exprimait ses interrogations quant au passage du court au long : « Je suis partagée entre ce désir-là et le fait que je ne sais pas comment je vais m'y prendre ou comment je pourrais m'y prendre pour faire un long métrage. Est-ce que je veux garder ma particularité, qui admet de petites équipes, pas des grandes, ou tout chambouler ? (…) Faire un long, c'est plus diriger des gens que travailler soi. Il faut que j'accepte de déléguer plutôt que de mettre la main à la pâte. »[1] Elle avait bien anticipé ce qu'allait engendrer la fabrication de *La Traversée* : trois ans de travail entre trois pays européens.

L'art de la peinture animée

Animer vient du latin « *animare* » : mouvoir, faire bouger, littéralement « donner de la vie », « *anima* » signifiant « souffle, vie ». Florence Miailhe donne une âme aux êtres qu'elle dessine – au pastel, dans le sable – et/ou qu'elle peint sur des vitres superposées, disposées sous une caméra fixée au-dessus, en plongée verticale, un dispositif appelé « banc-titre » – éclairage à l'appui. La caméra est elle-même fixée à deux colonnes qui permettent de la déplacer pour réaliser des travellings. Une photo est prise après chaque transformation de la matière plastique et/ou mouvement de caméra, pour donner l'illusion du mouvement en faisant défiler ces photos consécutives à raison de 24 par seconde [Encadré : « L'animation image par image »].

L'outil utilisé dans *La Traversée* est la peinture à l'huile, qui ne sèche pas vite. Elle permet de poursuivre une peinture d'un jour à l'autre, en effaçant, en estompant la peinture, en ajoutant de nouvelles traces. La réalisatrice métamorphose ainsi les personnages et les éléments de décors directement sous la caméra, procédant par recouvrement. Chaque image d'un plan recèle l'histoire de tous les mouvements du personnage que l'on ne voit plus, puisqu'ils ont été recouverts. Quant à la matière – pigments et liants –, qui se superpose en strates, elle se constitue au fur et à mesure de l'animation. La peinture animée sur verre offre ainsi son lot d'imprévus, plus ou moins heureux : quasiment aucun retour en arrière n'est possible. Si un raccord entre deux images est raté, c'est tout le plan qu'il faut recommencer.

L'animation image par image

La peinture animée de Florence Miailhe est l'un des moyens de réaliser un film d'animation image par image. Eu égard à la matérialité de son travail, celui-ci relève de l'animation en volume, non du « classique » dessin animé. Les élèves connaissent sans doute d'autres films réalisés en *stop motion*, tel le classique *L'Étrange Noël de monsieur Jack* (Henry Selick, 1993). On pourra effectuer des recherches sur les différentes techniques existantes, en cherchant des extraits de films (voire des films entiers) libres de droits sur Internet : animation de marionnettes articulées, de papiers découpés, de pâte à modeler (*claymation*), de sable ; pixilation (animation d'êtres humains image par image) ; écran d'épingles (films de Jacques Drouin, notamment)…

Au-delà de la réalisation de ce catalogue, on invitera surtout les élèves à s'interroger sur le choix artistique du *stop motion* quand on sait le travail qu'il requiert : une des animatrices de *La Traversée* déclare passer 15 minutes de travail d'animation entre deux images ; or il faut 12 images par seconde (la norme en animation : chaque image est doublée) pour que notre cerveau ait l'illusion du mouvement. Ce choix leur semble-t-il pertinent à l'heure de l'animation 3D, avec des images en volume créées entièrement sur ordinateur ? Plus généralement, pourquoi recourir à ces techniques plutôt qu'à la prise de vues réelles – plusieurs éléments de réponse étant possibles ?

> « Il faut une dose d'inconscience pour faire ce genre de films ! »
>
> Florence Miailhe

Les enjeux d'une grosse production

Le montage financier du film et le calendrier de production exigent que l'animation se déroule à Toulouse, Leipzig et Prague. C'est une révolution pour Florence Miailhe. Elle doit tenir un rôle de réalisatrice, dont elle n'avait pas conscience jusque-là : celle à qui ses collaborateurs demandent d'expliciter chacune de ses intentions et de répondre à toutes leurs questions.

Elle a dû dessiner un storyboard, ce qu'elle avait déjà fait dans le passé, mais surtout l'animer, autrement dit faire une animatique, la maquette visuelle permettant de vérifier le minutage et la pertinence des raccords. Puis il a fallu « qu'on invente une façon de faire travailler 12 bancs-titres en même temps en gardant une cohérence graphique », raconte la productrice Dora Benousilio. Avant le début de l'animation, il était donc indispensable de développer tout ce dont ses collaborateurs auraient besoin pour pouvoir travailler comme Florence Miailhe.

Pendant neuf mois, Florence Miailhe travaille avec une équipe de décoratrices, supervisant la création des quelque 600 décors du film. Au début de cette étape cruciale, elle dessine sur un rouleau de papier pour tickets de caisse les grands mouvements du film, les couleurs dans lesquels les

1 Carole Wrona, entretien avec Florence Miailhe, 24 octobre 2006.

Les Coulisses d'une traversée (2021) © Xbo Films, Les Films de l'Arlequin

personnages évolueront. Ce document est agrandi et collé sur les murs de l'atelier. Les décoratrices s'en inspirent, s'y réfèrent, discutent entre elles pour analyser le style si personnel de Florence Miailhe et pouvoir le reproduire : un trait lâché, comme jeté, spontané ; des décors très luxuriants, avec beaucoup de couleurs, assez chargés et en même temps pas maniérés. Florence Miailhe et la cheffe décoratrice créent également un livre de références qui définit les couleurs dominantes de chaque chapitre du film, auquel se réfèrent encore les décoratrices, chacune étant chargée d'un décor en fonction de ses affinités personnelles : le dessin des montagnes, les couleurs…

Le marathon de l'animation

Pendant plus de deux ans, Florence Miailhe court entre trois pays. C'est épuisant et stressant. Elle réalise très peu de plans, ce qu'elle regrette, même si elle est souvent épatée par ce qu'ont créé les animatrices. L'équipe est en effet presque exclusivement féminine, sans le vouloir, du reste : très peu d'hommes ont candidaté à ces postes exigeants. Il faut certes « connaître l'animation en plus de savoir peindre, dessiner, avoir des bonnes proportions pour un personnage », explique Florence Miailhe[2]. Il faut surtout oser se lancer « sans filet » quand on travaille la peinture animée. Ce courage-là serait-il un attribut particulièrement féminin ?

2 Dans le making-of du film.

D'autres raisons fortuites expliquent sans doute aussi la composition atypique de l'équipe constituée de pas moins d'une quinzaine d'animatrices. La gageure consiste précisément à garder une unité formelle alors que chacune de ces artistes possède un style propre. Leur coup de pinceau diffère, comme différait celui des décoratrices. Ainsi, la physionomie de Kyona et Adriel ne change-t-elle pas seulement au cours du récit parce qu'ils passent de l'enfance à l'adolescence ; elle se transforme également, imperceptiblement, en fonction des animatrices qui prennent en charge tel ou tel chapitre. C'est aussi ce qui fait la grâce de ce film.

Voix et musique

Les voix ont été enregistrées en amont de l'animation, afin que les animatrices puissent se caler sur le rythme et le phrasé des comédiens – débutants et confirmés. Ce sont en effet des enfants qui prêtent leur voix aux enfants du film, ce qui n'est pas toujours le cas en animation (comme en doublage). Partant, les échanges entre les personnages, leurs intonations, leurs rires, leur espièglerie « sonnent » juste. Quant à la musique du compositeur allemand Philipp E. Kümpel, qui accompagne l'action tout au long du film, elle a été maquettée dès l'animatique, une nouveauté encore pour Florence Miailhe. De nombreux allers et retours furent nécessaires pendant toute la fabrication pour l'adapter à la durée des plans avant qu'elle soit enregistrée dans les mythiques studios Babelsberg proches de Berlin, où a notamment été filmé *L'Ange bleu* (Josef von Sternberg, 1930).

Un film documentaire ?

L'animation du film a exigé un grand travail documentaire : repérages à l'école supérieure des arts du cirque Toulouse-Occitanie, pour réaliser les scènes du cirque ; recherches sur des camps de rétention de migrants… Les élèves pourront à leur tour chercher des reportages sur Internet, des photos qui documentent ces témoignages du réel – les bidonvilles dans lesquels vivent les enfants des rues, par exemple.

Cette dimension documentaire imprime en réalité tout le film, puisque Florence Miailhe s'est inspiré des dessins réalisés à l'adolescence par sa propre mère, la peintre Mireille Glodek Miailhe, pour définir les personnages du film. Le carnet de Kyona est constitué de ces dessins originaux, témoins d'une période historique chargée (la France de la Seconde Guerre mondiale), remis dans un ordre qui correspond au déroulement du film. Les élèves auront-ils été sensibles à la vibration particulière qui émane de ce carnet pendant la projection ? Apprenant son origine, ils pourront encore s'interroger sur les éléments documentaires qui imprègnent le cinéma de fiction, y compris les films d'animation.

Les Coulisses d'une traversée (2021) © Xbo Films, Les Films de l'Arlequin

Personnages
Composer avec l'exil

Kyona : un besoin vital de dessiner

Kyona est la grande sœur de la fratrie, avec la charge de responsabilités que cela incombe. Au début du film, son père lui demande à deux reprises de s'occuper de son frère, ce qu'elle fait à contrecœur – en apparence au moins. Quand, dans le train, les parents sont emmenés par les soldats, son père la charge d'une mission bien plus lourde que toutes les précédentes : en qualité d'aînée, c'est à elle de prendre la carte sur laquelle il a tout noté, car si leurs parents n'arrivaient pas à les rejoindre en bout de ligne, c'est elle qui devra conduire son frère à Arcata. Une preuve de confiance que Kyona ne trahira pas, aussi jeune soit-elle.

Kyona, est assurément le personnage principal du film, avec une présence double : celle de l'enfant qui devient adolescente au fil des mois qui passent – une année complète ; celle de la narratrice, dont on ne voit que les mains (mains qui ont réalisé les dessins du carnet qu'elles tiennent) mais qu'on entend, *off*, nous raconter son histoire. C'est Florence Miailhe elle-même qui interprète Kyona âgée. Les mains présentes à l'écran, ce sont l'image des siennes, qui donnent vie au monde dont nous sommes spectateurs. Ce sont aussi celles de sa mère, qui ont effectivement réalisé ces dessins [Encadré « Un film documentaire ? »]. Ce sont enfin celles vieillies de Kyona, qui n'a eu de cesse de dessiner pendant toute cette année décisive, et qui, malgré les nombreuses épreuves à surmonter, a réussi à conserver son précieux carnet plein de vie.

Kyona et Adriel : le couple du film

Les élèves pourront relever les différents couples présents dans le film, la nature et les caractéristiques de leur relation et leurs rapports aux autres personnages : les parents légitimes et aimants ; les parents adoptifs ; Kyona et Iskender ; Kyona et Erdewan. Des couples tous hétérosexuels ; les scénaristes introduisent toutefois l'idée de couples moins binaires lors de la première apparition de la biche, en hiver, à qui Kyona demande : « T'as une famille ? Un cerf ? Une biche ? T'as un frère ? » L'allusion au « frère », ici, souligne si besoin était que « le » couple du film est celui de Kyona et Adriel, qui porte le récit. Comment évolue-t-il ?

Pendant les deux tiers du film, Kyona protège son frère. Elle joue le rôle de parents chez les enfants des rues, interdisant à Adriel de fumer. Elle est désespérée de le perdre alors qu'ils vivent côte à côte – chez les parents adoptifs –, puis lorsqu'ils sont vraiment séparés pendant l'hiver. Après le départ du cirque, les rôles s'inversent : Kyona est malade, c'est Adriel qui prend soin d'elle, la nourrissant de trois fruits minuscules et assistant Iskender qui lui administre ses médicaments.

Une image au début du film illustre le lien très fort entre Kyona et Adriel et leur besoin réciproque de la présence de l'autre : face à l'horreur du saccage de leur village, ils se serrent la main, et le cadre se resserre sur leurs peaux qui n'en font plus qu'une **[Mise en scène]**.

On pourra se demander quels autres personnages prononcent les termes de « frère » et « sœur » dans le film. Quelles valeurs Issawa et Shake mettent-ils dans ces mots ? Et les élèves ?

Adriel : le frère à protéger

Adriel a un an de moins que Kyona. Moins mature, il a besoin d'adultes pour se sentir protégé, comme en témoignent ses « Papa ! Papa ! » dans la gare puis au moment de la séparation dans le train, ou encore la possibilité pour lui d'appeler son père adoptif « papa », ce que Kyona est incapable de faire. Il est plus sociable, aussi : il s'intègre au groupe des enfants des rues tout de noir vêtus, que Kyona appelle les « corbeaux ». Le petit frère peut toutefois être bien plus lucide que la grande sœur : « Elle est morte, ma mère », lui assène-t-il.

Comme Kyona, Adriel est un artiste, mais dans d'autres domaines que son aînée. C'est un magnifique circassien, et il joue de la flûte, dont la musique accompagnera toute une séquence au cirque.

Figures de parents

Qu'est-ce qui pousse des parents à quitter leur foyer et, ainsi, exposer leurs enfants aux périls de la route, sans même savoir comment arriver à destination ? C'est précisément parce qu'ils ont « les petits » qu'ils doivent partir, explique le père à la mère, ajoutant qu'il n'a de toute façon plus l'âge de se battre. Les luttes entre peuples à l'intérieur d'un même pays expliquent bien des exils [Société]. Pour donner une chance à leurs aînés de s'en sortir, les parents de Kyona et Adriel préfèrent s'en séparer.

À l'inverse, les della Chiusa, parents adoptifs égoïstes, les forcent à rester avec eux. Le frère et la sœur sont sous surveillance permanente et infantilisés : Florabelle annonce « la chambre de la petite fille », avec sa poupée de rigueur, celle du « petit garçon », avec son ours et son écran, tandis que s'élève une mélodie de boîte à musique. Loin d'aider leurs « enfants » à voler de leurs propres ailes, Maxime et Florabelle les leur brisent.

Figures d'amoureux

Iskender est la première personne étrangère que Kyona et Adriel rencontrent sur leur chemin périlleux. Grâce à ses tatouages sur le visage, Kyona le reconnaît comme étant un Skanderberg : sa mère le lui a appris à la gare. « Chez eux, c'est la guerre. » Iskender est le seul Skanderberg de la bande des enfants des rues, et le plus âgé : un chef impitoyable, mais qui permet aux siens de survivre grâce à ses trafics louches. La violence de ce qu'il a enduré l'a endurci. Il en a trop vu, et préfère vivre dans l'instant présent, sans passé, sans penser au futur, sans s'engager. Il est dès lors, sans morale, et seul.

À l'opposé, Erdewan exprime librement ses désirs et se projette dans un avenir avec Kyona : « On est ensemble, et on sera heureux, très heureux », lui assure-t-il, sans doute aussi pour s'en convaincre, mais l'énonçant comme une promesse. Il n'a qu'un point commun avec Iskender : il est amoureux de Kyona. Pour le reste, c'est son parfait opposé : longs cheveux blonds, yeux bleus, corps gracile ; droiture et empathie. Sa mort illustre son esprit altruiste et fait de lui un ange à jamais.

L'enfant

Issawa, petit garçon de 7 ou 8 ans, a terriblement besoin d'une famille. Il demande à Kyona d'être sa mère et de l'aimer ; il la prend d'abord pour la sœur d'Erdewan, qu'il appelle son frère. C'est, lui aussi, un enfant qui a grandi trop vite. Il connaît Iskender, qui trafique avec les soldats. Il peut annoncer froidement que son propre frère est mort – d'où son désir ardent de recréer des fratries. Il incarne l'image des enfants de migrants qui se retrouvent seuls au monde et se débrouillent comme ils peuvent.

Les électrons libres

Deux figures radicalement opposées composent ce groupe de personnages. Jon, qui ne travaille apparemment que pour lui, est un opportuniste sans foi ni loi : il profite du chaos régnant dans son pays pour en tirer tous les profits possibles, n'hésitant pas à vendre des enfants. Il connaît tout le monde (Iskender, Madame, les della Chiusa…). « Je croyais que l'enfer t'avait bouffé », lui assène Madame quand elle le retrouve. Il joue de son charme et de sa voix chantante pour obtenir ce dont il a besoin, mais devient menaçant et change de ton quand ses intérêts l'exigent.

À l'inverse, Babayaga vit seule avec son chien. Elle s'est réfugiée dans le silence. Étant une Skanderberg, elle est peut-être la mère d'Iskender : le jeune homme reconnaît l'épingle à cheveux que lui donne Kyona, mais c'est sans doute un bijou répandu dans leur peuple. Elle agit en tout cas comme une mère avec Kyona, lui ouvrant son cœur et sa maison, prenant soin d'elle et étant même présente lorsque la jeune fille devient pubère. Si c'est une sorcière, comme le prétendent les soldats – et comme le suggère son nom[1] – , c'en est une bienveillante avec ceux qui l'aiment.

La tribu du cirque

La séquence du cirque fait figure de parenthèse colorée et enchanteresse dans le film, tout habitée par la grâce des artistes, leur beauté (particulièrement des danseuses, qui « achètent la paix » auprès des soldats, d'après Kyona) et la magie des numéros. C'est là que Kyona rencontre une autre figure de mère, aussi prompte à parler que Babayaga était taciturne, aussi entourée que Babayaga était solitaire. Directrice du cirque, maquerelle, « rien ne (la) dégoûte », lui assène Kyona. Au cirque aussi, Kyona et Adriel vont se lier d'amitié avec Shake, la « fille » de Madame et la sœur de Kyona, comme elle le dit en rigolant. Au cours de son périple, elle a rencontré des gens de Novi-Varna, ce qui, à son grand regret, réveille l'espoir de Kyona. Voltigeuse hors pair, elle ne pourra se dégager des bras des multiples soldats qui la maintiennent sur terre lors de son arrestation.

1 Baba Yaga est un personnage de sorcière du folklore slave.

Découpage narratif

Le découpage ci-dessous reprend l'organisation en six grands chapitres du film, introduit par un prologue.

1 PROLOGUE : L'ATELIER
[00:00:00 – 00:02:51]
La caméra balaie l'intérieur d'un atelier d'artiste peintre en prise de vues réelles. *Off*, une voix de femme âgée raconte : « Toute ma vie j'ai dessiné. » La caméra arrête son mouvement sur un carnet bleu. Des mains dessinées l'ouvrent : des croquis de Novi-Varna et de ses habitants défilent, dont ceux de la famille de Kyona et Adriel. « Les gens ont fui, beaucoup sont morts », raconte la femme. Sa main balaie le carnet, révélant un décor coloré. Sa voix commentera régulièrement le récit.

2 L'ARRACHEMENT À NOVI-VARNA
[00:02:51 – 00:12:52]
Adriel et Kyona se promènent dans le bois aux alentours du village. Elle se moque de sa peur des paysans. Grimpée dans un arbre, elle aperçoit de la fumée épaisse dans le village. Des soldats, des hommes en noir y sèment la terreur, brûlant, frappant. Ils menacent le père des enfants qui, le soir venu, annonce à la mère son plan : passer la frontière et rejoindre Arcata, où vit son cousin. Kyona a tout entendu. Elle fait un cauchemar : la mer emporte tous les migrants. Au matin, des centaines d'habitants quittent le village et rejoignent la gare, où Kyona découvre l'existence d'autres peuples. La famille grimpe dans le train, mais un contrôle les sépare : le père demande à Kyona de veiller sur Adriel. Les deux enfants poursuivent le voyage seuls.

3 UN ÉTÉ AVEC LES ENFANTS DES RUES
[00:12:52 – 00:24:08]
Adriel et Kyona attendent leurs parents en vain à la gare d'une grande ville. Des enfants des rues chipent le sac de Kyona. Elle et son frère les suivent jusqu'au camp des enfants des rues dirigés par Iskender. Adriel intègre la bande des chapardeurs. Kyona s'exaspère de le voir perdre ses valeurs ; il la ramène à la réalité : leurs parents ne viendront plus. Un lien chaste se noue entre Kyona et Iskender. Lui mène des trafics louches avec Jon, qui commerce aussi avec Adriel, lui vendant de la drogue. Une nuit, des soldats arrêtent Adriel, Kyona et Iskender. En prison, ce dernier promet à Kyona de la protéger, mais Jon rompt leur accord : il s'en prend aux enfants. Hors de prison, Jon demande à Adriel et Kyona de se changer. Kyona, d'abord rebelle, se radoucit quand elle comprend qu'ils vont « passer l'eau » et que Jon a récupéré son carnet.

4 UN AUTOMNE DANS LA MAISON DES OGRES
[00:24:08 – 00:38:00]
Un passeur fait traverser Kyona et Adriel en barque sur une mer déchaînée. Jon les emmène dans le château de Florabelle et Maxime della Chiusa. La femme déplaît tout de suite à Kyona. Florabelle est affligée devant son comportement rebelle. Elle lui fait couper ses cheveux noirs et bouclés. Adriel est bien plus docile. Teint en blond, bouffi, il est le jouet de Florabelle. Kyona essaie de convaincre Adriel de s'enfuir dans la forêt. Il accepte après avoir entendu Florabelle demander à Jon de la reprendre.

5 UN HIVER DANS LA FORÊT AVEC BABAYAGA
[00:38:00 – 00:49:03]
Une tempête de neige sépare le frère et la sœur. Babayaga recueille et soigne Kyona, trouvée gelée dans la forêt. Elle lui donne un habit en poils d'ours pour passer l'hiver. Kyona l'aide à couper du bois et lui raconte sa vie. Babayaga la coupe sèchement : elle n'est pas la seule à avoir perdu des gens aimés. Une nuit, des soldats à la recherche de Kyona et Adriel les réveillent et se moquent de la « sorcière » Babayaga, dont ils ont quand même peur. Le printemps montre ses premiers signes. Kyona se baigne dans un étang. Ses cheveux ont poussé, elle a de la poitrine, une taille fine, et ses règles. Elle quitte la maison de Babayaga qui lui donne une magnifique broche.

6 UN PRINTEMPS AU CIRQUE DE MADAME
[00:49:03 – 01:01:58]
Kyona arrive au cirque de Madame, qui a recueilli Adriel pendant l'hiver. Le frère et la sœur, très émus, se trouvent changés. Adriel fait du jonglage avec Erdewan, qui drague Kyona. Ils l'intègrent dans leur numéro. Madame s'est entourée de jeunes qui veulent gagner la frontière. Le spectacle qu'ils offrent est beau et poétique. Les soldats, toujours plus nombreux, profitent des charmes des danseuses et ferment les yeux sur l'avancée du cirque à travers la région. Un soir, leur amie et divine acrobate Shake se fait arrêter par des soldats pilotés par Jon. Kyona et Adriel se sentent en danger : ils fuient le cirque, accompagnés par Erdewan.

7 UN ÉTÉ À SHALANGAR
[01:01:58 – 01:23:54]
Pour échapper aux jeeps qui sillonnent les routes, Adriel, Erdewan et Kyona traversent la montagne alors que la jeune fille est de plus en plus faible. À peine arrivés dans un village, ils sont arrêtés par des soldats et emmenés au camp de concentration de Shalangar, construit dans un immense trou creusé dans la montagne près de la frontière. Une soldate s'empare de la broche de Babayaga, que lui vole aussitôt la pie qui suit Kyona depuis Novi-Varna, faisant de brèves apparitions de lieu en lieu. Kyona est de plus en plus malade. Elle ne doit son salut qu'à Issawa, qui connaît Iskender, le « monsieur des médicaments » du camp, dont Erdewan est très jaloux. Rétablie, Kyona veut se rapprocher d'Iskender, qui refuse. Elle lui donne sa broche, rapportée par la pie, puis comprend, très déçue, qu'Iskender continue ses trafics avec les soldats. Erdewan a un plan pour s'enfuir, mais les soldats les rattrapent. Ils l'abattent alors que Kyona, Adriel et Issawa arrivent à gagner le tunnel salvateur. Au bout, ils sont cueillis par Jon et Iskender, qui défend les enfants en plantant la broche de Babayaga dans la carotide de Jon. La liberté est enfin là, mais l'enfance et beaucoup d'êtres aimés ont été perdus en chemin, rappelle Kyona âgée, qui referme le carnet bleu.

Récit
Sans retour

L'enjeu du récit est posé par le père à la septième minute du film [séq. 2], après un épisode de pogrom traumatisant : quitter le pays pour sauver les membres de sa famille. Y revenir un jour peut-être, il n'en est alors pas question – nous autres, spectateurs, savons de toute façon que le village a été détruit : Kyona âgée, hors champ, nous l'a appris. Le récit du film mêle ainsi plusieurs strates temporelles orchestrées par la narratrice *off* ou hors champ, interprétée par la réalisatrice. Ainsi mis en abyme, le film interroge la nature même du récit : est-il d'origine autobiographique ?

Suivre exactement le plan

Le parcours que suivront les enfants est défini par le père dans la scène nocturne à Novi-Varna, carte à l'appui. Les périls auxquels ils seront confrontés sont même symbolisés dans le cauchemar que fait Kyona [séq. 2] : poursuites et arrestations par les soldats et les miliciens, qui envahissent de plus en plus le territoire ; menace des requins de tout poil ; risque de périr en mer. Les groupes de personnes en rouge, bleu et jaune annoncent toutefois d'autres rencontres solidaires, voire amies. Mais c'est l'épouvante qui domine, contredisant ce que Kyona a dit à son frère avant de s'endormir : pourquoi avoir peur ? « On sera avec les parents. » Or les parents disparaissent rapidement, ouvrant ainsi la porte à toutes les angoisses et toutes les émotions, précisément ce que travaille le conte [Genre].

> « Tout ce qui s'est passé avant, oublie. Avant, c'est mort »
>
> Iskender

L'impossible retour

Dès lors qu'elle est investie de la mission de conduire son frère à Arcata, Kyona n'a qu'une idée en tête : poursuivre sa route, même quand Iskender l'en dissuade, lui proposant de rester avec lui : « Ici, ça va. » C'est inaudible pour Kyona, qui doit protéger Adriel : « Il est en danger, ici. » Cette nécessité de poursuivre le mouvement enclenché, cette impossibilité de revenir à la station précédente est à l'image de la technique d'animation utilisée qui interdit de revenir en arrière, de reprendre un mouvement en cours dans l'état où il était plus tôt.

Alternance du passé et du présent

Revenir en arrière, c'est pourtant ce que ne cesse de faire le récit, avec l'irruption régulière de la voix *off* de Kyona âgée qui commente ce qui se passe, nous donne son point de vue sur tel ou tel personnage. L'adhésion du spectateur au film ne repose donc pas sur la question de savoir si Kyona a survécu, mais de quelle manière et à quel prix. Le film s'achève sur un paysage coloré, symbole de paix et de liberté : celui que l'artiste contemple inlassablement depuis la fenêtre de son atelier, image mentale à jamais gravée dans sa mémoire. Sous ses strates de peinture, elle contient ce et ceux qu'il a fallu abandonner en chemin et donne une lueur d'espoir : au bout du périple, la jeune fille dessinatrice est devenue peintre. À travers son art, c'est du monde dont elle témoigne, comme l'a fait la mère de la réalisatrice, Mireille Glodek Miailhe, à qui le film est dédié. Il l'est aussi à sa grand-mère, achevant de confirmer l'enjeu autobiographique de l'œuvre.

Josep (2020) © DVD/ Blu-ray Blaq Out

L'exil au cinéma

L'Émigrant de Charlie Chaplin (1917), *Exils* de Tony Gatlif (2004), *Exil* de Rithy Panh (2016) : le sujet de la migration au cœur de ces films documentaires ou de fiction s'annonce dans leur titre même. Il en va autrement pour *Josep* (Aurel, 2020), qui n'en raconte pas moins l'histoire du très long chemin parcouru par le rôle-titre depuis l'Espagne franquiste jusqu'en Amérique, après avoir fui d'un camp de rétention français et échappé de peu aux camps de concentration nazis. Outre le sujet commun de l'exil pour des raisons politiques, bien d'autres parallèles entre *Josep* et *La Traversée* pourront être établis par les élèves après avoir visionné la bande annonce du film d'Aurel[1] : entre autres, l'importance du dessin comme témoignage documentaire et comme besoin vital des personnages principaux ; le recours à l'animation pour raconter l'histoire de migrants ; l'importance du choix des techniques, propres à chacun des cinéastes en lien avec leurs intentions ; la voix *off* d'un narrateur qui raconte sa propre histoire ; le motif de l'oiseau. *A contrario*, des différences sont nettement perceptibles, à commencer par le fait que Josep a réellement existé ; il est représenté à différents âges de sa vie en usant de couleurs et de style graphique très différents de ceux qui caractérisent le travail de Florence Miailhe.

1 https://vimeo.com/545974038

une prédilection pour les 9-12 ans»[1], tranche d'âge où l'on commence à basculer vers l'adolescence. *La Traversée* est aussi un conte initiatique, aussi douloureuse que soit l'initiation. En outre, comme la plupart des récits de ce genre, il se termine sur une note optimiste. Dans le making-of du film, la romancière le décrit ainsi: «À la fin du conte, tu gagnes. Tu surmontes des choses terribles, mais tu surmontes.» Dans l'un des derniers plans du film, Kyona, Adriel et Issawa traversent symboliquement une porte en pierre qui se dresse sur leur chemin. De l'autre côté, la pie les rejoint. Elle déclenche à la fois le morceau de musique final et la course des enfants, libres, et grandis.

Genre
Un conte

Ogres et sorcière, *Hansel et Gretel* et des petits Poucets aux allures de corbeaux: chaque chapitre de *La Traversée* évoque un domaine du conte en plus d'illustrer une des situations contemporaines des chemins de l'exil. Les histoires symboliques sont atemporelles; les migrations humaines aussi, tout comme le temps du film, qui n'est ancré dans aucune époque précise.

Un univers commun

La première collaboration entre Florence Miailhe et Marie Desplechin était déjà marquée sous le signe du conte, avec *Shéhérazade* [Genèse]. Les deux femmes partagent ce goût pour ce genre littéraire et ses variations sur une histoire souvent familiale avec ses tensions, ses effusions d'amour et de joie, ses manques, ses conflits.

Dans ses romans pour la jeunesse, Marie Desplechin explore différentes veines littéraires, mais «avoue avoir

Figures du conte

Nombre de cinéastes ont porté des contes au cinéma, adaptant plus ou moins librement les grands récits de Charles Perrault ou des frères Grimm en animation (impossible de faire l'impasse ici sur les films Disney; on retiendra également *La Jeune Fille sans mains* de Sébastien Laudenbach) ou en prise de vues réelles (*La Belle et la Bête*, Jean Cocteau, 1945; *Peau d'âne*, Jacques Demy, 1970; *Le Petit Poucet*, Olivier Dahan, 2001...). On pourra ici encore s'interroger sur le choix de telle ou telle technique **[Encadré: «L'animation image par image»]**.

La Traversée, qui propose un récit inédit, est parcouru de figures de contes que les élèves pourront répertorier. Ils pourront aussi donner un titre inspiré de cette recherche à chaque chapitre du film.

La séquence de l'automne chez les della Chiusa **[séq. 4]** est particulièrement riche en la matière. Adriel/Peter qu'il s'agit d'engraisser est un nouvel avatar de Hansel. C'est pourtant Kyona/Janet/Gretel qui a une vision horrifique: à table, les têtes de ses parents adoptifs se fondent avec celles des animaux empaillés derrière eux, les transformant en monstres prêts à la manger: c'est sa tête, servie sur un plateau, que son «père» s'apprête à trancher avec son long couteau effilé.

Toujours la même histoire

Marie Desplechin poursuit: «C'est toujours la même histoire! (...) Et c'est votre histoire.» Les contes nous parlent, sinon de nous – Florence Miailhe rappelle que tout le monde a un aïeul qui a connu l'exil[2] –, au moins de notre époque.

Les ponts entre personnages et lieux fictifs et réalité contemporaine se font notamment grâce à l'utilisation d'éléments proches du réel [Technique et production]. La carte qui montre le chemin à parcourir pour la famille de Kyona ressemble à la carte de l'Europe. Les peuples qui habitent ce continent imaginaire évoquent ceux de notre continent: hommes trapus à la peau mate; grands blonds aux yeux bleus; familles à la peau blanche et aux cheveux noirs. Les Yézildes (Kyona et sa famille), les Skanderbergs et les Ostéliens (rencontrés à la gare) nous sont étrangement familiers. Les noms de villes, villages et régions traversés aussi résonnent avec des éléments du réel: Novi-Varna, Basse-Bathélie, Stemtsvar, Shalangar, Arcata.

Le pouvoir de se représenter le monde

À quelle époque se déroule le film? À Novi-Varna, on pourrait être en 1905, dans un village d'Ukraine. Le spectateur perd ses repères temporels; il est surpris quand Jon sort un téléphone portable ou, plus tard, discute par visioconférence avec Florabelle. Chez Babayaga, le temps semble à nouveau très reculé. «Nous sommes dans le temps indéfini de la légende», dit Florence Miailhe[3]. Ce faisant, le film s'adresse à un large public, chacun pouvant y puiser de quoi apprivoiser et se représenter le monde.

1 Françoise Dargent, «Marie Desplechin, les ados l'adorent», *Le Figaro*, 18 juillet 2008.
2 «Rencontre avec Florence Miailhe» à Fontevraud, chaîne YouTube de NEF Animation, 3 octobre 2020.
3 Dossier de presse du film.

Société

Exilés, réfugiés, demandeurs d'asile : une brève histoire des migrations forcées

Texte de Cyril Marchan, producteur délégué sur France Culture

Des arbres fruitiers jusqu'aux vagues contours dessinés sur une carte géographique, certains indices laissés par la réalisatrice de *La Traversée* nous renvoient à la situation de l'Europe de l'Est au siècle dernier. Les arrière-grands-parents de Florence Miailhe étaient des Juifs d'Odessa contraints à l'exil en 1905, alors qu'une vague de pogroms s'abattait sur l'Ukraine. A l'époque, la ville d'Odessa est contrôlée par l'Empire russe et assiste à la montée d'une révolution qui menace l'autocratie tsariste. Pour y répondre et diviser les cellules révolutionnaires locales, des rumeurs antisémites sont répandues par les soutiens de Nicolas II, menant à des massacres de juifs odessites. Cette persécution n'est pas inédite en Ukraine : depuis le XVIIIe siècle, le pays est inscrit sur la carte d'une « zone de résidence » où sont confinées les populations juives issues des territoires annexés par l'Empire russe. Des millions de Juifs sont ainsi déplacés pour être confinés dans une région qui s'étend de la mer Baltique à la mer Noire.

À l'issue de la révolution bolchévique, et au sortir de la Première Guerre mondiale, l'Ukraine est disloquée. La population ukrainienne est partagée entre les différents pays issus des traités de paix. Beaucoup de Juifs partis en exil pour fuir les pogroms sont alors rendus apatrides par les redécoupages territoriaux. Seul un statut de réfugié leur est garanti depuis 1922 par la Société des Nations. Ce statut est toutefois peu protecteur : imaginé pour protéger des réfugiés ayant perdu leur nationalité dans l'éclatement de la Russie impériale, il n'offre qu'un laissez-passer aux frontières. En reposant sur la seule situation d'apatridie des individus qui en bénéficient, cet instrument juridique ne tient pas compte des persécutions politiques ou religieuses dont peuvent être victimes ses bénéficiaires. Sans possibilité d'exil, les Juifs continuent de subir des pogroms dans toute l'Europe orientale, parfois même avec la complicité des forces politiques nationales.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, alors que des millions de Juifs ukrainiens ont été évacués par le pouvoir soviétique et que plus d'un million d'entre eux ont été assassinés, on constate l'incapacité des pays libéraux d'Europe à protéger les réfugiés persécutés par un régime violent. La Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 vint alors réaffirmer le droit d'asile, suivie de la Convention de Genève sur les réfugiés en 1951. Ces deux textes garantissent un statut juridique aux personnes fuyant leur pays lorsque celui-ci les persécute pour leur origine ethnique ou sociale, leur religion, leur nationalité ou leurs opinions politiques. Ainsi, le statut de réfugié a été reconnu par le droit international et renforcé au niveau des États dans le cadre du droit d'asile. Lorsqu'un étranger ne correspond pas aux critères de la Convention de Genève et ne bénéficie pas du statut de réfugié, le droit d'asile offre un relai pour qu'il obtienne une protection subsidiaire dans le pays où il a fui. Dans les deux cas, que le demandeur d'asile soit reconnu comme réfugié par l'État qui l'accueille ou qu'il bénéficie d'une protection subsidiaire, sa sécurité est garantie pour toute la durée de son titre de séjour. À côté de ces deux instruments juridiques, un troisième régime de protection temporaire peut être mis en place depuis 2001 sur décision du Conseil de l'Union européenne pour accueillir des populations arrivant massivement d'un pays en guerre. Utilisé pour la première fois dans le contexte de la guerre en ex-Yougoslavie, ce statut spécial de « déplacé » évite de surcharger les services d'immigration avec de nouvelles demandes, alors que la procédure d'asile ne cesse de s'allonger sous les demandes croissantes de réfugiés syriens, afghans ou iraniens, mais aussi africains. Dans les faits, les déplacés bénéficient à leur arrivée d'un accès immédiat au marché du travail et peuvent obtenir des soins de santé remboursés pendant un an, là où les demandeurs d'asile connaissent un parcours du combattant pour obtenir un permis de séjour en France.

C'est ce statut qu'a adopté l'Union européenne au début de l'invasion russe en Ukraine, en mars 2022. Témoignage d'une mobilisation exceptionnelle des pays de l'Union européenne, l'accueil des déplacés ukrainiens répond aussi aux attentes des populations européennes marquées par le retour de la guerre sur le Vieux Continent. Pour autant, les associations accompagnantes critiquent un choix qui instaure une distinction entre des réfugiés fuyant tous une situation de violence.

Mise en scène
Figurer le quotidien et l'onirique

Grâce à sa technique personnelle [Technique et production], Florence Miailhe réussit à documenter des situations contemporaines sous la forme d'un conte [Genre]. Avec les animatrices du film, elle s'empare de l'étendue des possibles offerts par l'animation – qui permet de donner à voir ce que la prise de vues réelles ne saurait capter –, mâtinée de l'empreinte si particulière et si féconde de la peinture animée.

Métamorphoses des corps et de la matière

L'atmosphère cauchemardesque dans laquelle grandissent Kyona et Adriel est propice aux rêves et visions les plus épouvantables. Florence Miailhe nous les donne à voir, sans passer par les effets de l'image couramment utilisés au cinéma (les fondus). Elle montre la vision à l'œuvre en modifiant la peinture sous nos yeux. Ainsi, dans le regard effrayé de Kyona, les parents adoptifs se transforment-ils en ogres [Genre]. Le procédé graphique, spectaculaire, donne une force inouïe à la métaphore. Plus tôt dans le film, le visage de Kyona qui s'endort est peu à peu envahi par les couleurs de la carte géographique que le père vient de montrer à la mère, puis le cauchemar commence, lui-même mouvant, et prémonitoire [Récit]. L'accélération du mouvement suggère que nous sommes passés dans l'imaginaire (inconscient) du personnage, mais pas seulement : elle augmente l'effet d'angoisse et de stupeur qui nous saisit.

D'autres métamorphoses de l'image peinte sont moins tragiques. Elles peuvent assurer le lien entre deux scènes : Kyona est arrivée au cirque, Madame décide de la garder si elle « bosse » elle aussi. Filmée de face en très gros plan, elle tourne la tête vers la droite et quitte le plan par la gauche. Sa chevelure s'envole, se mêlant aux couleurs des montagnes à l'arrière-plan qui défilent vers la gauche, comme impulsées par le mouvement de Madame ; les caravanes que l'on découvre bientôt aussi. La directrice du cirque a donc décidé de lever le camp. Quelques secondes plus tard, c'est le bleu d'un camion qui envahit tout l'écran et change de nature : il figure maintenant le ciel, sur lequel les deux mâts qui soutiennent la porte du chapiteau sont dressés – dans un mouvement vertical qui tranche avec l'horizontalité du plan précédent. Une autre séquence commence. Après le départ du cirque, Kyona, Erdowan et Adriel marchent dans la montagne qui, après avoir semblé insurmontable, s'ouvre en deux pour laisser les adolescents accéder au village, comme si la pierre était animée d'une vie propre et avait choisi d'être leur alliée.

Envahissements

À de très nombreuses reprises, l'écran se remplit de matière sombre, jusqu'à l'envahir : un noir plus ou moins opaque, à l'image des temps troublés, et même désespérants que traversent les enfants. C'est, là encore, un élément du « réel » qui est transformé pour faire métaphore : la fumée qui provient du village [00:04:47], les miliciens qui se rapprochent de la caméra [00:07:00], les piétons qui sortent de la

gare [00:15:51], la dernière vague au moment du passage de l'eau [00:25:58], l'ignoble étreinte de la mère adoptive [00:29:18].

Le noir qui envahit l'écran peut aussi figurer une ellipse temporelle (pendant le voyage en train [Séquence]) ou la force d'une étreinte, quand Babayaga et Kyona se disent adieu [00:48:29]. Nous ne sommes pas témoins de ce moment intime. C'est aussi l'image d'une page qui se tourne pour Kyona, d'un nouvel arrachement à un être cher.

L'envahissement de l'écran par une couleur peut figurer le gouffre, quand les parents doivent s'arracher à leurs enfants [Séquence], ou encore l'extrême solitude, à la fin du travelling arrière sur la maison de Babayaga perdue dans la forêt toute blanche [00:43:15] (photogramme ci-dessus).

Il peut enfin, mais bien rarement, figurer un moment heureux, qui redonne confiance. C'est le cas lorsque Kyona brise la couche de gel de l'abreuvoir : l'eau jaillit du trou et se répand, la glace fondant [00:43:35]. Le printemps s'annonce.

Variation des échelles de plan

La réalisatrice campe son personnage dans des décors et nous montre à plusieurs reprises la désolation de sa situation par d'impressionnants travellings arrière, passant d'un plan d'ensemble à un plan général : sur la cabane de Babayaga dans la forêt [00:43:06 – 00:43:15], mouvement accompagné d'un hurlement de loup ; sur le cirque entouré de montagnes [01:01:46 – 01:01:59], le noir les envahissant, avec, *off*, un déchirant « Mon cœur était devenu une passoire » ; sur le camp de Shalangar au fond de la carrière [01:12:54 – 01:13:02], accompagné des cris des charognards et de la voix *off* à nouveau : « On attendait. »

Le recours au travelling avant n'a pas la même fonction contemplative. Il souligne l'intensité du moment, à savoir Adriel et Kyona qui se prennent la main lors du pogrom à Novi-Varna, le travelling avant s'accélérant sur la fin du plan [00:05:44 – 00:05:48]. Leur poignée finit même par envahir l'écran.

Florence Miailhe filme à plusieurs reprises le visage de Kyona en gros plan, voire en très gros plan. Elle rend compte de la détermination et de l'émotion intenses qui caractérisent le personnage : Kyona demande à Iskender de lui rendre le carnet [00:14:20]. Cinq plans plus tard, ses yeux s'embuent de larmes à l'évocation de la séparation avec ses parents.

Plongées verticales

Dès le prologue, il s'agit de plonger dans le passé : la caméra panote en plan moyen sur l'atelier. Elle commence sa plongée sur le carnet de Kyona et l'achève alors qu'elle le cadre à la verticale en très gros plan, à l'image des gros plans sur Kyona qui parsèment le film. Le carnet est comme un double d'elle-même.

Tout au long du film, c'est en plongée verticale que nous verrons le carnet en gros plan quand Kyona dessine sous nos yeux – le portrait d'Iskender, par exemple –, ses mains à l'œuvre dans le cadre, l'une tenant la page, l'autre traçant. Cet angle de vue sur l'objet et sur les mains (jeunes et âgées) fait, avec la voix *off*, le lien entre passé et présent.

C'est encore en plongée que Kyona regarde, en souriant, le reflet de son visage sur l'étang – elle qui dessine tout le monde, mais que personne ne dessine –, qu'elle est vue nageant nue, dans l'eau fraîche et cristalline de l'étang, qu'apparaissent enfin, comme par magie, ses premières gouttes de sang menstruel. Elle semble être contemplée par un regard divin, protecteur – peut-être celui de la pie qui l'accompagne tout au long du chemin [Motif] ? Un être bien vivant, auquel fera écho le corps mort d'Erdewan peu à peu couvert de cendres et de sang. Le regard divin change de nature. Morte, la mère de Kyona l'est sans doute aussi, elle qui a passé ses papiers à un soldat – transaction filmée en plongée verticale – et qu'il a presque aussitôt jetés à terre.

Le carnet : une autre grammaire plastique

Personne ne dessine Kyona, pourtant Iskender a émis l'hypothèse de le faire – peut-être simplement pour pouvoir lui glisser qu'elle est « jolie ». Quelques secondes plus tôt, un gros plan sur Kyona devant un drap blanc semblait sorti du carnet, n'étaient les touches de peinture très notables dans sa chevelure. Le carnet, lui, est constitué de dessins au fusain. Sa matière est différente. C'est aussi ce qui en fait son prix, sa rareté, et sa dimension documentaire : c'est un objet d'archives qui a survécu aux temps. À la fin du film, Kyona âgée le feuillette à l'envers, avec tristesse et nostalgie, pour conjurer le temps qui passe, peut-être, et ne pas

oublier, grâce au carnet. « C'est difficile de penser à avant, quand on était petits », avait-elle dit à Iskender. C'était alors trop douloureux. C'est maintenant bien lointain.

Les plans dans lesquels Kyona dessine ou, âgée, consulte le carnet, sont quasiment les seuls du film en caméra subjective. Nous sommes totalement avec elle et, l'espace de quelques instants, nous avons même l'illusion de pouvoir dessiner aussi bien qu'elle. La caméra subjective apparaît aussi au moment où la barque quitte la rive [séq. 4] – mais sur la barque qui tangue, impossible de dessiner. Le bonheur de traverser l'eau, enfin, se mêle à la peur de cette traversée : « Des noyés, on en a toutes les nuits », a dit le passeur. Le noir qui envahit le haut du cadre confirme que l'horreur guette.

Instants magiques

Si le carnet a la vertu de ranimer le temps passé, aussi éprouvant fût-il, le film est carrément émaillé d'instants magiques propres aux contes [Genre] que permet de réaliser l'animation : le lion sculpté sur la porte d'entrée du château des della Chiusa rugit au passage de la pie. Les larmes de Kyona se transforment en grosses billes bleues. La famille de Kyona apparaît dans la fumée qui s'échappe de la pipe de Babayaga. Contrairement à la vision horrifique de Kyona chez les della Chiusa, il ne s'agit pas d'une apparition qui lui est propre : la vieille femme la partage avec elle. Toutes deux assises, elles regardent dans la même direction : ne semblent-elles pas être au cinéma ? Comme au temps du muet, Kyona commente les images. Elle se dirige vers l'écran (de fumée), pour les rejoindre, semble-t-il – et alors mettre le film en abyme ? –, mais se contente de le traverser, et se retrouve prise en sandwich entre deux écrans, carnet en main, telle une conférencière qui arrive à prendre de la distance sur les événements de sa jeune vie. Ce sont eux qui la traversent, conclut-elle. Le visage d'Adriel qui apparaît en noir et blanc et en gros plan a la malice d'un Charlie Chaplin. Il anticipe les retrouvailles au cirque.

Magique aussi est la nature, quand, grâce au clapotis de l'eau, le visage de Kyona se couvre de tatouages bleus, comme les Skanderbergs.

Une couleur par saison

Le récit est divisé en chapitres associés à une saison, elle-même associée à une couleur dominante – classique en la matière : rouge pour l'automne, blanc pour l'hiver… La transformation de la nature d'un chapitre à l'autre est marquée. Au sommet de la butte jonchée de détritus près du campement des enfants des rues, Kyona regarde de l'autre côté de l'eau, où la rive a déjà pris des teintes automnales. Un groupe d'oiseaux colorés entraîne les feuilles d'automne **[Motif]**, dénudant brutalement les branches des arbres. Le vert des frondaisons se transforme à vue d'œil au fur et à mesure que Kyona se rapproche du cirque. À la fin de ce chapitre, les montagnes qui entourent le campement sont déjà grillées par le soleil.

Chaque chapitre est également associé à une situation des chemins de l'exil. Les élèves pourront les répertorier, en se référant à l'histoire ancienne, moderne et contemporaine : pogrom, enfants des rues, traite humaine, retrait du monde ou au contraire vie en communauté pour mieux se camoufler, centre de rétention. Pour quelles raisons Kyona et Adriel passent-ils par toutes ces étapes ? Florence Miailhe n'a pas livré un documentaire sur l'exil. Elle revendique de passer par le conte pour exprimer son regard, avec sa sensibilité, sur le monde. On pourra demander aux élèves de se demander en quoi la coloration marquée de chaque chapitre sert les intentions de l'artiste. Dans le prolongement de cette réflexion, ils pourront chercher dans des journaux, des livres ou sur Internet des clichés, des reproductions de tableaux, d'installations, etc., représentant une situation d'exil. Quelle couleur dominante se dégage de chacun d'eux ? Est-ce la même d'un support à l'autre ?

Le rapport à la nature

Par sa forme même, le film est organique [Technique et production]. Comme la peinture animée, la nature se transforme sous nos yeux au rythme des saisons. Par son entremise se crée un écho entre deux personnages : juste avant de rencontrer Madame, paré d'une immense fleur rouge sur la tempe gauche, Kyona glisse un coquelicot dans ses cheveux. Les oiseaux aident Kyona [Motif], un chien noir la sauve, un âne assiste aux retrouvailles entre le frère et la sœur, le regard braqué sur eux.

Le rapport des personnages à la nature est toutefois ambivalent. Les fleurs qui ornent le château des della Chiusa sont clairement vivantes. Par un curieux phénomène cinétique, elles semblent respirer, et même observer à travers mille yeux – prenant le relai de Madame et de Marie, la domestique. Il en va de même de la forêt qui jouxte le domaine : les zébrures des arbres vibrent, et donnent de façon plus nette encore l'impression de respiration et de surveillance. La voit-on ainsi parce que l'on sait d'elle qu'elle « mange les enfants » – comme dans les contes ? Kyona elle-même dit de la forêt qu'elle avait « recraché » Adriel. Le fait est qu'elle a séparé le frère et la sœur, chacun partant dans des directions opposées, comme le révèle un plan en plongée.

Vivant aussi semble être le feu, qui se reflète en dansant sur le visage de Babayaga, lui conférant une aura mystique autant qu'il rappelle le sort réservé aux sorcières dans des temps pas si lointains. C'est aussi celui qui consume les chaises et les poupées à Novi-Varna, mangeur d'enfance, lui aussi. Quant à l'eau, elle peut être l'alliée de Kyona (la baignade dans l'étang) comme son ennemie quand le vent s'y mêle (les déferlantes qui emportent une barque remplie de migrants sous ses yeux).

À la gare, au début du périple, la mère de Kyona explique ainsi la présence des Ostéliens parmi eux : « Il n'y a plus

d'eau chez eux. Les bêtes crèvent, et après les enfants.» À trois reprises, le soleil, cadré en contre-plongée, brille intensément dans un ciel bleu vif. Si le film ne porte pas ostensiblement un message écologique, il attire l'attention sur l'une des raisons qui poussent des hommes, des femmes, des familles à quitter leur pays dans des conditions extrêmement périlleuses.

Cyclopes

La métaphore astrale ne concerne pas seulement le soleil. La lune est l'astre des artistes, des poètes. Shake exécute son numéro de funambule à l'intérieur d'un disque lumineux. Ronde encore est la lune qui apparaît dans le ciel au-dessus du bidonville des enfants des rues. Elle s'inscrit dans une forme en amande évoquant un œil (singulièrement celui de Kyona) qui se ferme aussitôt – parce qu'il est l'heure de dormir, parce qu'il est malheureux d'observer les conditions de vie de ces enfants ?

Pourtant, Kyona ne ferme presque jamais l'œil. Elle a soif d'observer le monde, dont elle ignorait tout, ou presque, avant le grand départ. Elle a soif de connaître, et de laisser une trace. Elle a la curiosité de l'enfant qui, bientôt, se couple à la prise de conscience de la réalité du monde propre aux adolescents. Pour les figurer, l'œil est souvent mis en valeur, dans le film. Il apparaît dans le train [Séquence], puis à travers les feuillages quand elle découvre le cirque. Il engloutit l'écran quand elle se précipite vers le corps d'Erdewan qui vient de tomber à terre, mort – ce mouvement faisant écho à la façon dont l'œil d'Erdewan, d'un bleu acéré, envahit l'écran quand il se précipite vers Iskender, furieux de le voir au chevet de Kyona [01:08:25]. Le parallèle s'établit de lui-même : c'est à cause d'Iskender qu'Erdewan est mort.

Références picturales

Florence Miailhe a une formation de peintre. *La Traversée* est empreint de références à l'œuvre d'artistes connus des XIXe et XXe siècle, sans toutefois chercher à les reconstituer (ce qui reviendrait, pratiquement, à les rendre vivants, étant donné la technique d'animation de la réalisatrice).

Chagall et Picasso semblent incontournables dans la séquence empreinte de féérie au cirque, avec ses lignes géométriques dessinant des formes colorées. Le paysage

de début (par la fenêtre) et de fin du film évoque Van Gogh, tout comme la forme caractéristique des arbres qui bordent l'étang. Le couloir menant aux chambres (dont Florabelle vient de refaire les couleurs, apprend-elle aux enfants) chez les della Chiusa, le jardin du domaine font écho aux tableaux de Bonnard ou de Matisse. Les métamorphoses propres à la mise en scène de Florence Miailhe peuvent être rapprochées de l'œuvre de Soutine, les paysages de montagne rappellent ceux de Cézanne.

Florence Miailhe ne se contente assurément pas de faire des clins d'œil aux maîtres incontestés de la peinture. En reconnaissant (consciemment ou non) un style pictural qui a déjà exercé son influence sur lui, le spectateur est immédiatement plongé dans une ambiance familière, qui oriente son regard et ses impressions.

Maèsta, la passion du Christ (2015)
© Capricci

Peinture et cinéma

Si Florence Miailhe ne cherche pas à mettre en scène des œuvres connues d'éminents confrères peintres, des cinéastes ont au contraire bâti certains de leurs films autour de l'idée de «tableaux vivants», c'est-à-dire la reconstitution à l'identique, ou de manière plus allusive, d'œuvres picturales. L'enjeu, pour ces cinéastes, n'est bien sûr pas seulement de reproduire des tableaux avec des modèles, en leur faisant prendre la pose dans un décor reconstitué. Il peut être de révéler ce qui se passe «en coulisses» entre les figurants, pendant la préparation de la reconstitution à proprement parler. C'est le cas de *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini (1963), où un cinéaste (interprété par Orson Welles) met en scène la Passion du Christ. Le film mêle réflexion sur le cinéma, la peinture, et le sous-prolétariat en Italie puisque l'un des figurants, crève-la-faim des faubourgs de Rome, n'a qu'une idée en tête : manger. Avec *Maèsta, la passion du Christ* (2015), Andy Guérif relève le défi de reconstruire un polyptyque de 26 panneaux. Les figurants, au phrasé très contemporain, passent d'un tableau à l'autre et préparent le moment de la pose dans un joyeux brouhaha. On assiste alors au fonctionnement tranquille d'un système aveugle, à l'usage ordinaire de la cruauté (la crucifixion est jouée à deux reprises). En quoi ces deux films peuvent-ils être mis en parallèle avec *La Traversée* ? Dans *L'Hypothèse du tableau volé* (Raoul Ruiz, 1979), un collectionneur reconstitue avec des figurants six des sept tableaux d'un peintre du XIXe siècle. Il cherche à comprendre les liens cachés entre eux et découvrir ainsi la raison du vol du septième tableau.

Forts de ces réflexions entre peinture et cinéma, les élèves pourront s'intéresser aux ponts que le cinéma tisse avec d'autres arts.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

Séquence
Train de nuit [00:11:30 – 00:12:51]

La famille de Kyona et Adriel a réussi à monter dans le train bondé qui se dirige vers Stemtsvar. Le père s'est agrippé *in extremis* à une portière alors que le train commençait son voyage, au son rythmé d'un piano qui évoque le roulement du chemin de fer et se poursuit pendant la séquence.

Enchantement, désenchantement

Au début du voyage, Kyona sourit en observant le paysage nouveau qui défile sous ses yeux [1] : c'est la première fois qu'elle quitte son village. Elle est debout, main posée contre la vitre, dans la même pose que celle qu'elle adoptera près de la volière chez les della Chiusa [Motif]. Le geste figure le désir, empêché par la vitre, de se fondre avec les éléments, comme l'illustre le reflet de son visage : elle est à la fois dans le train et, de façon quasi fantomatique, en dehors. La main sur la vitre, c'est aussi celle de la dessinatrice qui, ici, semble capter des proportions qu'elle imprime dans son corps pour peut-être, plus tard, les reproduire sur papier.

Un rapide écran noir figure le temps qui passe – en même temps que, de façon réaliste, il image le passage du train dans un tunnel. Kyona continue d'observer le paysage, mais assise, les bras croisés contre le bas de la vitre. Le décor à l'extérieur se transforme. Derrière la silhouette noire des arbres se dessine peu à peu la carte géographique que commentait le père la veille au soir [2]. Un sifflement : nouveau tunnel, nouvelle image du temps qui passe. Kyona s'est endormie, tête dans les bras [3]. La fatigue a eu raison de sa curiosité : le trajet entre Novi-Varna et Stemtsvar est très long, comme le rappelle la carte du père qui occupe maintenant toute la fenêtre. Le train la parcourt.

Le décor change, le plan est plus large : toute la famille dort dans un compartiment qu'elle partage avec des Skanderbergs. Kyona et Adriel sont étendus sur le lit superposé du haut (châlit qui annonce celui du camp de rétention à Shalangar). Par la fenêtre, la nuit est noire. Un crissement de train projette tout le monde vers la droite, réveillant brusquement les voyageurs qui poussent un « ah » bref et plaintif [4]. Le piano tient la note, les cordes commencent à se faire entendre.

La mission

« Papa, qu'est-ce qui se passe ? » demande un des jumeaux. Le père ne lui répond pas : il se lève pour parler à Kyona, lui intimant, avec Adriel, de rester cachés. Adriel à son tour appelle son père d'une voix inquiète. Il récolte un « chut » et le regard à la fois réprobateur et désolé de sa sœur et de leur père [6], tandis que le père Skanderberg a pris son bébé dans ses bras [5]. Il n'est plus temps pour Adriel d'être ainsi protégé.

Le plan se resserre sur Kyona et son père. L'échange de regards est intense tandis que celui-ci demande à sa fille de l'attendre dans la gare au dernier arrêt. Il perd la face quand il évoque l'idée que le reste de la famille pourrait ne jamais les rejoindre, baissant la tête et fermant les yeux, sans doute pour réprimer ses larmes [7]. Kyona aussi est bouleversée : elle lève les sourcils et ses yeux s'embuent discrètement de larmes quand son père lui intime de conduire son frère à Arcata si les autres n'arrivaient pas.

Le plan change, tandis que, hors champ, le père continue de donner ses consignes à Kyona et que les soldats pressent les passagers de sortir des compartiments. La mère caresse la joue d'Adriel qui l'implore [8], son « maman » faisant écho à son « papa » quelques secondes plus tôt. Elle lui répond doucement de ne pas s'inquiéter, le couchant et rabattant la couverture sur lui, geste symbolique du linceul : c'est la mort de la famille qui se joue là.

La caméra panote de la gauche vers la droite. La mère se tourne maintenant vers sa grande fille. Elles se regardent, puis Kyona se tourne à nouveau vers son père qui lui rappelle qu'elle est l'aînée ; il peut donc lui confier la carte sur laquelle il a tout noté. Les regards circulent à nouveau dans le trio : les parents vers Kyona, elle vers sa mère, laquelle lui caresse le bras. Enfin, les parents se regardent, comme pour se donner le signal de la séparation et le courage de le faire [9]. Hors champ, une voix de soldat tonne, des bruits de pas lourds résonnent, tandis que les cordes se font de plus en plus plaintives et dramatiques. Le piano s'est définitivement tu. En miroir du geste de la mère avec Adriel, le père couche Kyona. Il lui donne un rapide baiser avant de la cacher sous la couverture. Kyona prononce alors un faible « Maman… » inutile : les parents leur ont tourné le dos, laissant leurs enfants dans le noir. Ils se rapprochent de la porte du wagon, envahissant le cadre [10] jusqu'à le remplir en entier d'un rouge de sang. C'est un raz-de-marée intérieur, celui du cœur, auquel fera écho le raz-de-marée bleu de la mer déchaînée lors du passage de l'eau [séq. 4].

Perte d'identité

La mère tend ses papiers à un soldat, geste grave quand on sait l'importance de détenir ce genre de documents. Le plan est filmé en plongée, la carte rose est en gros plan, le passage d'une main à l'autre suggère un trafic [11] en même temps qu'une condamnation [Mise en scène]. Hors champ, les cris des soldats et les bruits de pas durent. Le plan s'élargit tandis que le soldat jette un œil aux papiers de la mère. Trois migrants passent de droite à gauche [12], dont une femme à la peau brune qui doit appartenir au même peuple que Shake, nous rappelant que le sort cruel des parents de Kyona et Adriel est partagé par tant d'autres. Le soldat jette les papiers de la mère au sol, niant ainsi son identité [13], forçant le père et la mère à baisser les yeux, victimes impuissantes. Il pousse alors la famille à suivre les pas des trois migrants ; elle disparaît du champ par la gauche. Ne reste qu'un soldat dans le couloir qui regarde, sévère et circonspect, vers la couche des enfants qui n'ont, concrètement, plus de parents [14].

Continuer malgré tout

Le gros plan suivant cadre un morceau de la couverture de Kyona. Elle le soulève discrètement, les yeux écarquillés par l'effroi [15]. Le rouge en haut rappelle le départ des parents [10], le vert en bas annonce la couleur dominante à Shalangar et évoque surtout ici l'uniforme des soldats. Kyona est coincée. Elle jette un dernier regard à sa famille qui s'est tournée vers elle : en contrechamp, ils sont en queue de la file de migrants, lesquels ne sont plus figurés que par des aplats de couleurs, sans visages, déshumanisés [16]. Le plan s'élargit grâce à un travelling arrière. La caméra semble tourner autour des montagnes ; c'est en réalité le décor peint qui évolue sous nos yeux. La file des migrants est maintenant représentée par de simples traits de couleur. Elle part vers la gauche (comme dans le compartiment [12]) ; à l'arrière-plan, le train file en sifflant vers la droite [17]. Le mouvement de caméra se poursuit, ne cadrant plus que le train [18] qui s'enfonce dans la nuit de plus en plus noire, jusqu'à l'être totalement. La séparation familiale est actée.

Figure
Faire parler les corps

Le regard d'une femme

Quand elle fait ses dessins préparatoires pour ce qui va devenir son premier court métrage, *Hammam* [Réalisatrice], Florence Miailhe est très consciente de se placer du côté des femmes pour les représenter, loin des fantasmes masculins sur ce lieu où toutes les femmes se baignent ensemble, nues. Elle a travaillé de la même façon pour *Shéhérazade*, dans une relation de confiance avec les femmes dessinées, à l'aise dans leur corps, sans souci de se montrer. Pour autant, Florence Miailhe ne se revendique pas féministe : concernée, mais pas militante. Quand elle passe à l'animation, c'est toute sa personne qu'elle met en jeu, son regard sur le monde, son rapport à lui qui s'exprime naturellement. « S'il y a une réalisatrice dont la sensibilité féminine exacerbée transparaît dans le travail, c'est bien Florence Miailhe. Je ne vois pas comment un homme aurait pu réaliser de la manière dont elle l'a fait un film comme *Hammam* », a déclaré Patrick Eveno, ancien directeur du Festival d'Annecy[1].

La sensualité du mouvement

La technique même de Florence Miailhe véhicule une grande sensualité : on sent toute l'audace et la fragilité du geste, le lâcher prise. La peinture animée exige d'oser se lancer dans l'improvisation, de travailler sans filet [Technique et production]. Le spectateur sent la matière qui se déplace, la prise de risque qui l'accompagne. L'effet est bouleversant, parce que ce sont tous nos sens qui sont sollicités.

Sensualité ne veut pas dire nudité : la cinéaste s'intéresse moins à cet état qu'à la façon dont les corps se dévoilent par le mouvement, sans forcément se mettre à nu. La séquence où Kyona se défait de sa peau d'ours et nage dans l'étang vise avant tout à révéler la façon dont son corps s'est transformé pendant l'hiver, sous la protection de son épais cocon. Au sortir du bain, Kyona est plus gênée que sensuelle, comme le révèle son regard caméra. Elle nous surprend à admirer son corps botticellien de jeune fille. Elle se cache aussitôt la poitrine.

Au cirque, elle revêt une robe rouge de gitane. Tout, dans cette séquence de printemps, exhale la sensualité. Les danseuses de Madame, bien sûr, qu'on ne voit nues, un rien vulgaires, que sur les cartes qu'elle glisse entre leurs papiers pour appâter les soldats : c'est leur spectacle sur les cordes raides qui révèle leur grâce et leur souplesse. Quand Shake quitte son fil de fer et s'envole dans les airs, son corps ailé laisse une empreinte dans le faisceau du spot qui l'éclairait l'instant d'avant. Elle continue d'exister, et d'éblouir, même après avoir disparu.

> « J'ai une formation de peintre et c'est vrai que ce qui m'intéresse c'est le corps, comment le corps se dévoile (...), comment le mouvement dévoile le corps et ça, je ne peux le faire qu'avec l'animation »
>
> Florence Miailhe

Animer la pierre

Les premiers plans de Stemtsvar cadrent des monuments de la ville figurant des corps nus ou presque nus : la gare, avec ses deux immenses bas-reliefs de femmes, dont une qui laisse nonchalamment tomber son drapé en même temps qu'elle lève l'autre bras ; un homme musculeux qui s'apprête à planter un couteau dans la poitrine d'une sirène cambrée, dont on ne voit pas le visage ; une fontaine, dont l'eau jaillit des seins d'une femme et du bec de l'immense oiseau sur lequel elle est assise à califourchon. Ces statues sont inanimées, et pourtant les poses, les ombres, les nuances de couleur, le ruissellement de l'eau évoquent la vie – bien plus que les deux femmes aux décolletés plongeants (l'une montre ouvertement sa poitrine opulente) qui, derrière leur vitrine de gâteaux, bougent à peine la tête au passage d'Adriel et de Kyona.

Ces trois monuments figurent aussi la transformation corporelle future de Kyona, les dangers de la mer, la complexité des rapports amoureux et, plus généralement, des rapports hommes-femmes (voir les danseuses et les soldats), autant d'étapes qui attendent Kyona dans la suite du récit.

1 « Le cinéma “charnel” de Florence Miailhe célébré au Festival international du film d'animation d'Annecy », AFP, France 3 Auvergne-Rhône-Alpes, 15 juin 2015.

Motif
Battre des ailes

« T'en as de la chance d'avoir des ailes », dit Kyona à la pie à qui elle vient de donner sa boucle d'oreille – et qui est déjà loin dans le ciel. Ce personnage volant revient dans chaque chapitre du film, comme une fidèle amie de Kyona, un ange gardien qui la protège de loin. Si c'est le seul à développer une relation avec la jeune fille, il n'est pas l'unique oiseau du film, tant s'en faut. Le motif de cet animal qui ne connaît pas de frontières est omniprésent dans le récit.

La pie et ses « trucs »

Le premier être animé du film, c'est la pie. Elle traverse en jasant le paysage peint par la fenêtre de l'atelier d'artiste dans lequel s'ouvre *La Traversée*. On la retrouve dès le début du premier chapitre : elle traverse l'écran de droite à gauche tandis que les enfants grimpent à l'arbre. Elle vient partager une cerise avec Adriel, puis repasse devant Kyona. Pendant toute cette séquence, la bande sonore est envahie de pépiements d'oiseaux. Dans l'arbre perché, les deux enfants sont eux-mêmes oiseaux, jusqu'à ce que la réalité les cloue au sol et même, à Shalangar, plus bas que le sol. La pie restera fidèle à Kyona tout au long du parcours, et pas seulement pour prendre des bijoux de pacotille (ses « trucs », dit Kyona) ou de valeur : elle viendra lui rendre la broche qu'elle avait inopinément sauvée des mains d'une soldate brutale. Deux événements possibles seulement dans les contes [Genre].

Oiseaux de mauvais augure

« Les corbeaux », voilà comment Kyona appelle la bande des enfants chapardeurs, à cause de leur grande cape et leur capuche noires. Quand ils courent, ailes déployées, ils ressemblent vraiment à des oiseaux et incarnent la spontanéité, la liberté, l'insouciance des enfants. Mais des enfants condamnés, à qui la haine absurde de certains envers d'autres a bien plutôt volé leur enfance. Quand les corbeaux grandissent, ils perdent leur grâce et deviennent mauvais, tels les hommes cagoulés et de noir vêtus qui viennent saccager Novi-Varna, ou encore ceux qui arrêtent Kyona, Adriel et Erdewan et les déportent à Shalangar.

Les corbeaux – les volatiles, cette fois – étaient apparus devant la maison familiale juste avant le grand départ, annonçant les malheurs à venir. À Shalangar, les rapaces qui rôdent ruinent tout espoir de liberté.

Couleurs et noir et blanc

Chez les della Chiusa, les oiseaux sont représentés sur des natures mortes, empaillés ou servis à table. Vivants, tels des doubles d'Adriel et Kyona, ils sont enfermés. Kyona leur rend visite, souriante, la main posée sur la ferronnerie de l'immense volière qui orne le parc du château, comme pour les toucher. Au moment de sa fuite avec Adriel, elle n'oubliera pas de les libérer, alors que le temps presse : leurs poursuivants sont sur leurs talons. Les oiseaux l'aideront en retour, se précipitant sur les trois domestiques qui pourchassent les enfants. Ils commettront toutefois un geste lourd de conséquences pour ces derniers : en partant vers des contrées moins hostiles, ils emportent avec eux les feuilles rougeoyantes d'automne et plongent Adriel et Kyona dans le noir et blanc de l'hiver, qui les séparera.

L'autre amie-pie

Kyona a deux amies-pies : l'oiseau – volatil, mais fidèle –, et Shake la funambule, tout de noir et blanc vêtue. Elle incarne une nouvelle figure de migrante, avec sa peau brune, ses traits noirs dessinés sur les joues, le front et le menton, ses yeux en amande, ses grands anneaux blancs aux oreilles et son accent. Son numéro au cirque s'achève avec l'ombre d'un oiseau à longue queue qui traverse le faisceau de la conduite [Figure]. Hélas, seuls les oiseaux peuvent voler et quitter les terres inhospitalières : les soldats briseront les ailes de Shake [Personnages]. Si la bande sonore les rend parfois menaçants (hululements sinistres, cris des rapaces), elle fait surtout résonner leurs chants, gazouillis et caquetages du début (évoqué plus haut) à la fin du film. Ils évoquent la promesse de jours meilleurs et soutiennent Kyona dans son dessein impérieux d'amener Adriel à Arcata.

Document
Bref historique de la peinture animée

Aussi extraordinaire que soit la technique de Florence Miailhe, elle n'en revendique pas l'exclusivité ni l'invention. À propos de ses débuts dans cette pratique, elle dit : « Je n'inventais pas complètement puisque des artistes comme Caroline Leaf avaient déjà fait de la peinture sur verre, Robert Lapoujade avait aussi de son côté réalisé de nombreux essais, y compris en dessinant sur les murs. […] [M]es premiers films étaient réalisés au pastel sec et là aussi je n'inventais rien puisque Ryan Larkin au Canada avait déjà bien exploité ce moyen de faire des films. Je pense que l'on réinvente à chaque fois ses méthodes, qu'il s'agisse de la peinture à l'huile, le pastel ou le sable : nous avons nos propres façons de faire. »[1]

À l'occasion de la programmation « La peinture animée » au Festival international du film de La Rochelle 2013, Xavier Kawa-Topor, historien, écrivain et spécialiste du cinéma d'animation, a rédigé un texte de présentation dont nous reproduisons le début, qui évoque notamment l'historique de la technique.

La Rue de Caroline Leaf (1976) © Office National du Film du Canada

Cityscape de Ryan Larkin (1966) © Office National du Film du Canada

« Quel rêve étrange que celui de la peinture animée ! Inlassablement poursuivi par l'homme depuis l'art des cavernes où celui-ci chercha, par la superposition des postures d'animaux en fuite et les atermoiements de la lumière des lampes à la surface irrégulière de la roche, à imprimer à ses premières images peintes l'illusion du mouvement, ce rêve dépasse celui du cinéma. Émile Reynaud d'ailleurs, ne s'y est pas arrêté : en inventant à la fin du XIXe siècle le praxinoscope puis le théâtre optique, Reynaud offrit aux spectateurs du musée Grévin la vision inédite de tableaux soudainement dotés de la possibilité de se transformer à vue d'œil comme pour épouser le mouvement de la vie. Les phases successives de ces tableaux étaient peintes directement sur un ruban perforé, préfiguration de la pellicule du futur cinématographe. Quelles qu'aient été les potentialités de cette technique nouvelle pour enregistrer le mouvement réel des corps et des objets, Émile Reynaud persista dans son projet pictural de la représentation du mouvement. Passée l'exploration tous azimuts des pionniers tel Émile Cohl qui mit au jour les multiples possibilités du cinéma image par image – dessin animé, films de marionnettes, papier découpé… – des artistes avant-gardistes comme Walther Ruttmann, Oskar Fischinger Len Lye ou Norman McLaren cherchèrent, dès l'entre-deux-guerres, à approfondir la voie ouverte par Émile Reynaud d'une peinture en mouvement. Qu'ils interviennent directement sur la pellicule en la peignant, la grattant, l'estampant, créant des films sans caméra, ou pratiquant la peinture sur verre rétro-éclairée directement sous l'objectif, ou bien encore la peinture animée sur cellulo, ces artistes, parmi d'autres, tracèrent, loin de l'industrie américaine naissante du dessin animé et de ses codes, d'autres voies pour le cinéma d'animation. Avec eux, l'animation s'est rêvée art total, champ expérimental par excellence où viendraient converger et se combiner les enjeux esthétiques d'arts majeurs ontologiquement distincts comme la peinture et la musique. Norman McLaren lui trouvait une définition, une ligne d'horizon où poser le regard critique : “L'animation n'est pas l'art des images qui bougent mais l'art des mouvements dessinés. Ce qu'il y a entre les images a beaucoup plus d'importance que ce que l'on voit sur les images.” »

Xavier Kawa-Topor, « La peinture animée », texte pour le Festival international du film de La Rochelle 2013.

1 Cédric Lépine, Entretien avec Florence Miailhe, benshi.fr.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

La Traversée, DVD et Blu-ray, Arte Éditions.

Les courts métrages de Florence Miailhe

Contes pigmentés (1991-2006), DVD, Doriane Films.

Autres films cités

RoGoPaG (1963), film à sketches incluant *La ricotta* de Pier Paolo Pasolini, DVD, M6 Vidéo.

Le Petit Poucet (2001) d'Olivier Dahan, DVD, Studiocanal.

Maèsta – La Passion du Christ (2015) d'Andy Guérif, DVD, Capricci.

La Jeune Fille sans mains (2016) de Sébastien Laudenbach, DVD, Shellac.

Exil (2016) de Rithy Panh, DVD, Épicentre Films.

Josep (2020) d'Aurel, DVD et Blu-ray, Blaq Out.

BIBLIOGRAPHIE

- Maurice Fréchuret, *Images de l'exil*, Les presses du réel, 2021.
- Stéphanie Varela, *La Peinture animée – Essai sur Émile Reynaud (1844-1918), entre peinture et cinéma*, L'Harmattan, 2010.

SITES INTERNET

Site internet dédié au film

Un site internet réalisé par Occitanie films pour compléter, prolonger l'analyse du film à travers textes, podcasts et vidéos :
↳ latraversee.occitanie-films.fr

Podcast

« La grande traversée de Florence Miailhe », La grande table d'Olivia Gesbert, 27 septembre 2021 :
↳ https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/la-grande-traversee-de-florence-miailhe-5144264

Entretiens avec Florence Miailhe

Par Carole Wrona, *Critikat*, 24 octobre 2006 :
↳ https://www.critikat.com/panorama/entretien/florence-miailhe

Par Cédric Lépine, benshi.fr :
↳ https://guide.benshi.fr/news/la-traversee-entretien-avec-florence-miailhe/270

« Le cinéma "charnel" de Florence Miailhe célébré au Festival international du film d'animation d'Annecy », AFP, France 3 Auvergne Rhône-Alpes, 15 juin 2015 :
↳ https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/2015/06/15/le-cinema-charnel-de-florence-miailhe-celebre-au-festival-international-du-film-d-animation-d-annecy-748039.html

Par Carine Trente, *Culture 31*, 13 octobre 2021 :
↳ https://blog.culture31.com/2021/10/13/rencontre-avec-florence-miailhe-realisatrice-du-film-la-traversee

Sur la peinture animée

« La peinture animée », Xavier Kawa-Topor, texte de présentation de la programmation « La peinture animée », Festival international du film de la Rochelle 2013 :
↳ https://festival-larochelle.org/edition/2013/texte/la-peinture-animee

Rencontres filmées

BrefCinéma, 21 septembre 2021 :
↳ https://www.youtube.com/watch?v=uCGuATNLkdk

Rencontre animée par Jacques Kermabon dans le cadre de la « 9e rencontre professionnelle sur l'écriture du film d'animation » à Fontevraud, le 3 octobre 2020 :
↳ https://www.youtube.com/watch?v=jaz85sLq_ng

Making-of du film

Sur la chaîne YouTube d'un des coproducteurs de *La Traversée*, Xbo Films :
↳ vimeo.com/598792816

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

Au seuil de l'adolescence, Kyona et son frère Adriel sont lancés sur le chemin de l'exil pour échapper aux pogroms. Ils traversent un continent imaginaire, dont la géographie et les noms évoquent toutefois des réalités européennes. Ils deviennent enfants des rues, enfants vendus, reclus, puis artistes ambulants, avant de se retrouver enfermés dans un camp de rétention de migrants. Florence Miailhe et sa coscénariste, l'auteure et journaliste Marie Desplechin, ont écrit un conte atemporel qui, de chapitre en chapitre, parle des réalités migratoires et de leurs divers visages, tissant des liens entre passé et présent. La réalisatrice, dont c'est le premier long métrage, donne vie à ses personnages sous ses coups de pinceau qui s'animent sous nos yeux. Elle réalise en effet ses films avec une technique rare, artisanale et performative : la peinture animée. Observatrice du monde comme il va, à l'image de son héroïne Kyona, Florence Miailhe passe du quotidien à l'onirique en transformant les images avec une sensualité et, partant, une humanité et un effet de réalisme saisissant. À travers les métaphores surgies du mouvement de la matière colorée, c'est de l'histoire des arts et des hommes dont Florence Miailhe nous parle.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Mathilde Trichet | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions – 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes – www.capricci.fr

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA