

## Études littéraires africaines

# *White Material* sous l'angle de la vulnérabilité

Isabelle Favre



Numéro 32, 2011

L'enfant-soldat : langages & images

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018644ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018644ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Favre, I. (2011). *White Material* sous l'angle de la vulnérabilité. *Études littéraires africaines*, (32), 68–77. <https://doi.org/10.7202/1018644ar>

## *WHITE MATERIAL* SOUS L'ANGLE DE LA VULNÉRABILITÉ

L'action de *White Material*<sup>1</sup>, le film que Claire Denis a écrit avec Marie N'Diaye, se situe dans un pays africain non identifié, en proie à un conflit entre le gouvernement et des forces rebelles qui s'affrontent en recourant à la violence, au crime et à d'autres moyens illégaux. Le personnage principal, Maria, incarné par Isabelle Huppert, est aussi fascinant qu'ambigu ; elle dirige, dans les faits, la plantation de café que possède sa famille, établie dans le pays depuis plusieurs générations : « [...] il y a un paquet d'os à nous, ici » (*WM*, 01 :16 :31), déclare son beau-père. Devant ce qui apparaît comme une escalade inéluctable de violences incontrôlées, le gouvernement français enjoint à ses ressortissants de quitter le pays dans les délais les plus brefs. Claire Denis confie que le sujet de ce film lui a été inspiré par un journal télévisé qui diffusait les images d'un hélicoptère survolant des habitations en Côte d'Ivoire et exhortant les habitants à quitter les lieux. C'est cette scène du journal télévisé ainsi que le titre français du roman de Doris Lessing, *Vaincue par la brousse*<sup>2</sup>, qui ont donc donné l'impulsion de départ à ce film dans lequel Isabelle Huppert incarne une maîtresse d'exploitation qui reste sourde à tout avertissement et s'entête, corps et âme, à rester. D'entrée de jeu, le spectateur saisit que sa cause est perdue.

Tout le travail de la réalisatrice sera d'explorer cinématographiquement les questions soulevées par cette défaite. S'il est un point commun qui relie les films de Claire Denis, il est à trouver dans le refus d'un cinéma qui vise à démontrer une thèse quelconque ; son travail invite plutôt le spectateur à la suivre dans une démarche interrogative, tant sur le plan artistique qu'au niveau de ce qu'il met en scène. La présente réflexion s'interroge dès lors à propos de ce que *fait* ce film, de ce qu'il génère chez le spectateur, et de la manière dont il engage ce dernier dans de multiples réflexions et sensations qui dépassent largement le cadre de ce qu'il a vu à l'écran.

Nous partirons d'une réflexion générale à propos de ce qu'il en est de ce qui est devenu, dans le monde contemporain, le spectacle

---

<sup>1</sup> Denis (Claire) réalisatrice et N'Diaye (Marie) co-auteur, *White Material*. IFC Films and Why Not Productions, 2009, 105 min. Les références ultérieures à ce film seront abrégées dans le texte par les initiales *WM*.

<sup>2</sup> Lessing (Doris), *The Grass is Singing* [1950]. USA : Paladin Press, 2002, 208 p. ; *Vaincue par la brousse*. Trad. par E. Doussia. Paris : Flammarion, 2007, 303 p.

de la violence planétaire. Nous nous interrogerons ensuite brièvement à propos de la notion de co-auteur, singulièrement dans la perspective du lectorat de Marie N'Diaye et du public de spectateurs qui suivent le travail de Claire Denis. Tout cela nous permettra d'aborder peu à peu l'histoire elle-même, et notamment le rôle des enfants soldats, qui sera commenté d'un point de vue cinématographique et interprété sous l'angle de la notion de vulnérabilité.

\*

Avec *White Material*, le spectateur est confronté à rien de moins que son époque. Période confuse, fascinante et difficile à cerner puisque l'on ne possède aucun recul par rapport à elle, si ce n'est une perception de ce qui a changé en regard de la génération précédente. Maria vit ici et maintenant dans une Afrique et dans un monde qui ne sont évidemment plus les mêmes que ceux dans lesquels son beau-père a vécu. Reprendre des termes largement répandus et parler d'un passage du colonial au postcolonial ne suffit pas, car les enjeux du film dépassent largement le contexte historico-politique d'une rébellion africaine : ils concernent la perplexité, voire le désarroi, de l'homme contemporain devant les images qui lui parviennent du monde entier. Aujourd'hui, tout comme Claire Denis, nous sommes quotidiennement les témoins visuels de violences qui éclatent à un rythme effréné d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre, sans que nous comprenions vraiment les enjeux des conflits, les raisons ou les déraisons qui les ont suscités, alors que nous sommes amenés à partager d'une manière ou d'une autre la détresse civile qu'ils engendrent. *White Material* ne nous paraît donc pas viser ce qui se passe dans tel pays en particulier, mais plutôt une situation globale désastreuse, dans laquelle les acteurs et les victimes de drames que l'on qualifie de *lointains* sont paradoxalement proches en images, quoique tout à fait inatteignables en dépit de l'omniprésence des autoroutes de la communication.

Si les acteurs du conflit agissent de façon déterminée *là-bas*, les spectateurs d'*ici* s'expriment soit en termes d'impuissance affligée, soit en termes dogmatiques. *Là-bas*, les uns s'accrochent à leurs armes de guerre ; *ici*, les autres s'agrippent à leurs armes idéologiques. Dans un tel contexte, comment se situer par rapport au monde contemporain lorsque l'on ne croit plus ni aux interventions armées ni aux « grands récits », qu'ils soient politiques, académiques ou militants ? Comment, donc, regarder un film qui touche de si près aux questions que se pose tout un chacun à propos du monde dans lequel il vit ? Peut-être est-il temps d'abandonner les concepts

qui se terminent en *isme* ou commencent en *post*, et d'essayer de nous présenter littéralement et philosophiquement désarmés ? L'homme contemporain peut en effet avoir le sentiment que les discours d'affirmation, basés sur des convictions, font partie des causes qui engendrent les conflits, et relèvent ainsi de systèmes dont le but reste le contrôle et la supériorité, fussent-ils politiques ou intellectuels. Le fait est qu'en dépit de tous les progrès du vingtième siècle, en dépit des multiples avancées technologiques et scientifiques, l'individu contemporain ne comprend pas le monde dans lequel il vit et se retrouve spectateur d'une humanité à laquelle il ne participe qu'indirectement, qu'il ne saurait décrire et qui semble avoir perdu son identité.

Il semble pourtant encore possible de commenter les productions filmiques et littéraires qui pourraient nous aider à saisir un « nous » contemporain et à nous ressaisir face à notre humanité. Il faut pour cela qu'abandonnant ses certitudes, la critique s'engage sur le terrain de l'analyse par le biais de l'interrogation, du doute et du courage face à ses propres faiblesses. C'est en tout cas dans cette optique que Judith Butler, dans *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*<sup>3</sup>, défend l'idée qu'il existe un lien entre nous tous, au-delà des nombreuses catégories qui nous séparent : il s'agit de notre fragilité et de notre vulnérabilité. En effet, qui que nous soyons et où que nous vivions, nos corps sont exposés et vulnérables, et les corps de ceux que l'on aime le sont aussi, ce qui provoque une chaîne d'insécurité qui se poursuit hors de nous. Nous dépendons donc de ce « nous » vulnérable créé par les autres : lorsque nous perdons l'autre, nous nous perdons nous-mêmes. Nous avons tous perdu quelqu'un et nous sommes conscients que d'autres suivront avant que, finalement, nous ne devenions nous-mêmes une perte pour les autres : « *Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure* ».

Une telle perspective semble éclairer le propos de *White Material*, ou à tout le moins les sentiments et les questions que le film laisse au spectateur. Le personnage central de Maria, vulnérable autant que fragile, semble en effet tirer toute sa substance et sa profondeur d'un curieux mélange de forces et de faiblesses. On pourrait en dire autant des personnages d'enfants-soldats qui, au contraire de Maria, n'occupent pas l'avant-scène avec des rôles individualisés, structurés

---

<sup>3</sup> Butler (Judith), *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*. London and New York : Ed. Verso, 2004, 168 p. ; p. 20.

par une histoire personnelle sur le long terme, mais constituent au contraire une sorte de trou narratif qui reste béant. Les enfants-soldats apparaissent et disparaissent dans l'histoire, mais nul passé, nulle « raison » n'explique leur action. Ils éclatent à l'écran, parasitent les émotions, la conscience et l'imagination du spectateur, et puis ils s'évanouissent, laissant le spectateur renouer avec les tribulations de Maria. Pourtant, en dépit ou peut-être grâce à leur rôle qu'on pourrait qualifier de spectral, c'est peut-être bien leur image, avec toute la force de leur vulnérabilité, qui restera dans la mémoire du spectateur quand il aura quitté la salle de cinéma. C'est en dehors du scénario et à travers une forme de cohérence autour de la vulnérabilité que le lien cinématographique s'établit entre les enfants et Maria, personnages qui, bien qu'évoluant dans des sphères autonomes, partagent le même territoire. Ensemble et séparés : cette situation ressemble à celle du spectateur qui tente de saisir l'*ici-bas* contemporain, toute transcendance étant bien entendu absente de la représentation ; or, précisément, l'écran transforme de nos jours cet *ici-bas* en un *ici-là-bas*, exigeant que le spectateur fasse l'expérience momentanée de l'inclusion de l'*ici* et du *là-bas* dans un même monde.

### **Comment voir la notion de co-auteur au cinéma ?**

La trajectoire personnelle de Marie N'Diaye, et l'évolution de son œuvre d'écrivain jusqu'aux années récentes, font qu'elle était sans doute bien placée pour éprouver la tension inhérente à une telle inclusion. En présentant son film, Claire Denis a insisté à plusieurs reprises sur la qualité de sa collaboration avec Marie N'Diaye. D'aucuns pourraient voir dans cette association une manœuvre médiatique de la part de deux personnalités en passe de devenir célèbres dans le milieu culturel français, comme le laisse entendre la question suivante posée par la journaliste Falila Gbadamassi : « Il semble que c'est très tendance dans le cinéma de travailler avec des écrivains [...] »<sup>4</sup>. Si question il y a, il serait judicieux de revenir de façon plus précise sur la notion d'auteur en cinéma et de voir en quoi elle s'applique ou non à ce type de collaboration. Ce terme a toute une histoire, que Susan Hayward<sup>5</sup> expose clairement en insistant sur le moment où la théorie se remet en question elle-même et consentit à étendre la notion d'auteur au résultat final de films dont

---

<sup>4</sup> <http://www.afrik.com/article19316.html> ; mis en ligne le 24.03.2010, consulté le 5.10.2011.

<sup>5</sup> Hayward (Susan), *Cinema Studies : The Key Concepts*. London and New York : Ed. Routledge, 2000, 528 p.

le style et la facture portent, bien reconnaissables, les marques distinctives de leurs auteurs. Il convient dès lors de se reposer la question dans ces termes : tout d'abord, les deux auteurs présentent-elles une parenté stylistique ? Ensuite, ce film réalisé par Claire Denis porte-t-il la signature artistique de Marie N'Diaye ? Et enfin, est-ce que les lecteurs de l'écrivain N'Diaye retrouvent des traces de leur auteur dans le film ?

Marie N'Diaye a reçu le prix Goncourt en 2009 pour *Trois femmes puissantes*<sup>6</sup>, qui est sans aucun doute son livre le plus lu. La publication de ce roman s'est faite dans le contexte où s'élaborait *White Material*. Il semble donc justifié de rechercher, dans le roman, les indices qui pourraient nous renvoyer au long métrage que Marie N'Diaye signe avec Claire Denis. Procédons en partant d'un point de vue global et en nous dirigeant ensuite vers le particulier. La problématique générale de *White Material* concerne la dynamique relationnelle qui existe en Afrique entre Noirs et Blancs. En montrant l'aveuglement du personnage principal par rapport au fait qu'elle est « une Blanche » vivant en pays noir, le scénario implique que la question raciale existe, donc qu'elle n'est pas invisible comme l'expression *color blind* pourrait le suggérer ; elle saute même aux yeux du spectateur dans la même mesure que Maria s'applique à l'ignorer tout au long du film. Dans la deuxième histoire de *Trois femmes puissantes*, on trouve le récit d'un Français blanc qui a vécu son enfance ainsi que la première partie de sa vie d'adulte au Sénégal. Or, le conflit le plus grave qu'il a dû affronter au Sénégal relève du problème interracial. La ressemblance entre film et texte est confirmée par des détails de la sémiologie narrative. En effet, dans les deux cas, le signe révélateur de tensions profondes est le même : la blondeur. Dans tous deux également, les moments les plus forts, ou les plus durs, qui concernent précisément la blondeur, sont marqués par la présence de la mère et concernent le fils. Dans *Trois femmes puissantes*, c'est la mère qui exprime une opinion globalisante et dogmatique au cours d'une discussion qu'elle a avec son fils Rudy au sujet de leur passé au Sénégal : « Tu es trop blanc et trop blond, ils en auraient profité, ils se seraient acharnés à te détruire. Même l'amour, ça n'existe pas. Ta femme, elle t'a pris par intérêt »<sup>7</sup>. Dans *White Material*, Maria écoute les propos de Cherif (le maire) au sujet de son fils. La scène se déroule sur le siège arrière d'une voiture et le montage est fait de telle manière que le spectateur réalise qu'au même moment, la plantation est incendiée :

<sup>6</sup> N'Diaye (M.), *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2009, 316 p.

<sup>7</sup> N'Diaye (M.), *Trois femmes puissantes*, *op. cit.*, p. 243.

« L'extrême blondeur attire une forme de malheur. C'est quelque chose qu'on désire saccager. Les yeux bleus sont gênants. C'est pourtant son pays, il est né ici, mais le pays ne l'aime pas » (*WM*, 01 :38 :40).

Si tant la littérature que le cinéma ont présenté nombre de situations dans lesquelles des personnages sont victimes de racisme, le préjugé porte presque toujours, pour des raisons évidentes, sur le non blanc. Le renversement des rôles réalisé par les deux auteurs expose celles-ci à des réactions immédiates, les accusant de « récupération » ou de « défense de l'opresseur », au nom d'une conviction dont la légitimité n'est pas en cause ici. Mais on peut comprendre autrement ce renversement délibéré, et c'est ici que notre réflexion générale à propos de la vulnérabilité prend son sens. Si toutes deux, en effet, ont voulu ce changement de rôle, c'est peut-être avec l'intention de suggérer que faiblesse et vulnérabilité ne sont pas l'apanage d'un groupe humain particulier. Elles-mêmes, d'ailleurs, se sont ainsi rendues vulnérables à la critique, dont elles dépassent les attentes en choisissant une perspective raciale peu commune et en l'assumant de manière à faire voir un objet culturel qui vogue à contre-courant.

Ce dépassement, qui situe le propos au niveau d'une sensibilité-monde, est attesté aussi au niveau de la scénographie personnelle des deux artistes, comme le suggèrent diverses déclarations montrant une certaine familiarité avec le personnage principal quant à la perception de soi. Dans un entretien avec Antoine de Becque, la réalisatrice déclare ainsi : « Je ne me vois pas du tout blonde dans ma tête »<sup>8</sup>, alors que, de son côté, Marie N'Diaye confie : « La seule chose qui change quand on a une origine africaine, c'est qu'on est noir. Mais c'est tout »<sup>9</sup>.

### **Les enfants-soldats**

Une autre marque de parenté stylistique entre *White Material* et *Trois femmes puissantes* se trouve dans la manière dont film et livre représentent les enfants. On retrouve à nouveau une proximité dans la sémiologie corporelle choisie par les auteurs puisque, dans les deux ouvrages, les moments forts concernant les enfants sont liés au regard. Dans le film, le regard sur les enfants fonctionne comme un *punctum* : pris dans l'ensemble de la narration cinématographique, il

<sup>8</sup> [http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=3333](http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3333) ; mis en ligne le 23.03.2011, consulté le 20.09.2011.

<sup>9</sup> <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40134/date/2009-08-30/> ; mis en ligne le 30.08. 2009, consulté le 8.10.2011.

ne s'agit que d'un élément de détail, mais comme l'écrit Roland Barthes : « [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer »<sup>10</sup>. Relevons que Barthes utilise le mot « scène », ce qui nous invite à mettre la photo en mouvement et nous permet de l'intégrer à la temporalité cinématographique. La première apparition à l'écran des enfants-soldats est un grand moment de ce film. La séquence débute par un gros plan sur un pied nu, puis sur une main qui saisit un briquet doré sur le sol en même temps qu'entrent dans le plan le torse nu et le visage d'un adolescent flanqué de son ami, un enfant d'environ huit ans, auquel il passe silencieusement sa lance pour libérer ses mains qui allument immédiatement une cigarette. Leurs mouvements sont souples et silencieux. Ils se trouvent dans la propriété Vial, au bord de la vieille piscine bétonnée. Le plan suivant est une vue panoramique de la forêt surmontée de collines qui se trouvent derrière la plantation. Puis la caméra se positionne sans transition, en contre-plongée, au creux d'un vallon présentant une forêt clairsemée, qui constitue un espace d'attente.

À un certain moment, la végétation semble s'animer discrètement, en même temps que commence à se faire entendre un air de flûte<sup>11</sup>, mélodie légère comme le bruit d'un ruisseau. Petit à petit, on voit des enfants et des adolescents qui semblent eux aussi ruisseler de partout ; ils descendent, rejoignent puis dépassent l'objectif de la caméra, qui se retourne, les suit et, en ouvrant le champ, donne au spectateur le sentiment de leur nombre. Ils sont de toutes tailles et portent des fusils ; on aperçoit un petit juché sur les épaules d'un jeune homme ; le son de la flûte se fait plus clair et aérien à mesure que l'on prend conscience de quelque chose qui ressemble à une apparition. La caméra continue de les cadrer, transmettant au spectateur une sorte d'ébahissement lorsque les plans dévisagent les petits, ou lorsqu'ils donnent l'impression de vouloir dénombrer les plus grands et les jeunes adultes qui passent silencieusement un à un devant l'objectif qui, en contraste avec ces divers mouvements, reste fixe. L'image capture leurs regards, leurs expressions, leur jeunesse et, à ce moment-là, ce qui atteint le spectateur, c'est la force de vie et la poésie paradoxale qui se dégage de cette chorégraphie douce avec mitraillettes. Cette scène silencieuse, entièrement portée par la musique des *Tindersticks*, a quelque chose de sidérant, voire d'irréel, obtenu sans doute par le double contraste

<sup>10</sup> Barthes (Roland), *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard / Seuil, Collection Cahiers du Cinéma, 1980, 192 p. ; p. 48.

<sup>11</sup> La musique du film est composée par les *Tindersticks*, fidèles collaborateurs de Claire Denis.



entre, d'une part, la fixité de la caméra et les mouvements qu'elle enregistre et qui la débordent, et, d'autre part, entre la violence suggérée des armes et le côté presque bucolique de l'atmosphère, produit notamment par la musique.

Les scènes incluant les enfants sont intercalées tout au long du montage, structuré par les *flashes-back* successifs de Maria. Leur cinématographie est très différente selon qu'il s'agit de scènes intérieures ou extérieures. Les scènes d'extérieur se déroulent sur un rythme rapide ; elles sont en majorité bruyantes et violentes, et l'objectif se concentre sur l'action menée par les plus âgés du groupe, particulièrement leur chef et sa compagne. Les quelques scènes d'intérieur suivent principalement les mouvements feutrés des deux gamins de la piscine qui se sont introduits en cachette dans la maison de Maria. Les images véhiculent alors une impression étrange, presque surréelle tant le cadrage d'un intérieur bourgeois et de ces orphelins devenus rebelles<sup>12</sup> crée à l'écran une rencontre aussi incongrue que celle du fameux parapluie surréaliste et de la machine à coudre. Lorsque le plus grand s'assoit dans un fauteuil, il en résulte un effet proche du comique tant ce type de siège paraît inadapté à son corps souple et léger, sans parler de la rencontre fortuite des haillons et d'une lance avec le tissu beige desdits fauteuils. Il n'y a pas de jeunes adultes dans cette scène, et la caméra observe le regard de l'enfance qui découvre un nouvel univers. Le spectateur suit les mouvements des enfants ébahis qui voient pour la première fois une baignoire, des meubles et divers objets. Ils ne parlent pas, les gestes sont silencieux et félins, et l'on entend seulement le plus jeune murmurer doucement, comme dans un rêve : « *yellow dog* » (*WM*, 00 :55 :19), lorsqu'il touche une petite figurine qui représente cet animal, un détail qui renvoie aux premières images du film. Sur cette console se trouve également une photo encadrée de Doris Lessing lorsqu'elle était jeune femme<sup>13</sup>. Cette scène dans la maison de Maria est aussi fascinante qu'étrange ; elle l'est d'abord pour les personnages eux-mêmes, puisque l'œil de la caméra enregistre l'étonnement et la curiosité qui se lisent dans les gestes et sur les visages de ces enfants. Ces visages et ces corps d'en-

<sup>12</sup> Le montage inclut de nombreuses informations radiophoniques qui relaient la narration, comme c'est le cas ici au sujet des enfants soldats : « Ils sont très dangereux, ils ont faim [...] Ce sont des orphelins, ils ont vu leurs parents morts [...] » (*WM*, 01 :14 :21).

<sup>13</sup> Claire Denis commente cette photo : « *I put it there, because Lessing is indestructible, she's such a strong woman. Maria has something of Lessing, something uncompromising and not very tender. If you listen to Lessing's comments, you know that for her motherhood was not a peak* » (dans *Cinéaste*, Winter 2010, p. 37).

fants sont engagés dans le monde, et ils engagent en retour le spectateur d'une manière qui n'est pas enfantine mais profondément humaine, donc vulnérable. Jacques Tournier voit parfois les enfants comme des « professeurs d'innocence »<sup>14</sup> et dans cette scène, on pourrait suggérer que ces gamins « enseignent à voir », selon une perspective toute nouvelle, un intérieur assez banal pour la majorité des spectateurs. Contrairement aux premières images du film, l'étrangeté de ces images n'est pas inquiétante car cette séquence est animée par une pulsion de vie faite de curiosité et de joie contenue. Toutefois, dans l'ensemble du film, la vision des enfants-soldats est conflictuelle puisqu'il y a rencontre de deux réalités dissonantes dans lesquelles enfants-tueurs et enfants-joueurs se confondent. Cette ambivalence délibérée a pour effet de bloquer toute interprétation univoque d'un sujet d'actualité et suscite, au contraire, une interrogation indéfinie. Ce questionnement de fond, de même que les enfants-soldats ne se trouvent pas au premier plan de l'histoire filmée, semble s'infiltrer dans la trame du scénario, entrant en concurrence avec le grand rôle dramatique de Maria dans un contexte qui la dépasse de plus en plus.

Mais les enfants-soldats eux-mêmes vont être emportés par l'histoire. La dernière scène qui les implique se déroule plus tard, à l'intérieur de la maison de Maria. Cette fois-ci, ils sont plus nombreux et on les trouve endormis un peu partout dans la maison car ils ont ingéré en vrac les médicaments pillés au village après avoir tué le pharmacien et son épouse. La caméra est à nouveau là en observatrice, elle va de lit en lit et filme des corps d'enfants entremêlés dans leur sommeil et entourés de chocolats et de bonbons ; on peut même lire « Marie » sur un emballage de gâteaux<sup>15</sup>. Deux gamins dorment dans la baignoire remplie d'eau, et l'on croit reconnaître les deux enfants vus précédemment dans la maison. Entrent dans la pièce un groupe de soldats gouvernementaux. Ils sortent silencieusement leurs couteaux et s'approchent des enfants. On voit les soldats amorcer leur geste en direction de la gorge des enfants, mais la suite du mouvement nous est épargnée. Le meurtre de ces enfants se passe en silence, si ce n'est que, dans la salle de bain, lorsque l'un des enfants est égorgé dans la baignoire, on

<sup>14</sup> Entretien radiophonique : <http://www.rsr.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/podcast/?flux=rss> ; mis en ligne le 24.08.2011, consulté le 5.09.2011.

<sup>15</sup> Autre détail significatif : ce moment où sont rassemblés dans un même plan les enfants et où le nom de « Marie » peut se voir comme le miroir de la dédicace du DVD (région 1/NTSC) où l'on peut lire « aux intrépides petites marmailles, à Marie » (*WM*, 01 :42 :00).

entend un son très similaire à celui que ferait un tuyau rempli d'eau que l'on percerait d'un poignard. La caméra ne montre pas le détail du crime, mais la bande son est éloquente. L'image s'attarde alors sur deux objets déposés sur le bord de la baignoire, l'un deux ressemblant fort au petit « *yellow dog* » subtilisé un peu plus tôt. Ce plan inclut le pied d'un des deux enfants touchant, dans l'eau rougie, la main de l'autre. En arrière-plan, sur la paroi supérieure de la baignoire, du sang écarlate a giclé.

En utilisant le pouvoir évocateur du petit « *yellow dog* » posé sur la baignoire remplie d'une eau rougie, le film signale clairement qu'il refuse d'autres images qui eussent été plus violentes. Elles ne sont certes pas infilmables, puisque Claire Denis maîtrise les scènes *gore*, comme elle l'avait prouvé précédemment dans *Trouble Every Day*<sup>16</sup>. Mais c'est précisément parce que ces crimes d'enfants sont filmables et qu'ils correspondent au réel (singulièrement au réel filmé des actualités et des documentaires) qu'il était ici justifié d'y renoncer : en prenant cette distance par rapport à l'anecdote dramatique comme par rapport à la surenchère dans la violence visuelle, c'est la vulnérabilité de l'enfant qui est rappelée en même temps qu'est mise en œuvre une pauvreté dans les moyens cinématographiques. La problématique engagée ici est à la fois artistique et morale, pour ne pas dire philosophique. Elle va bien au-delà de questions relatives à la représentation et à la graphie<sup>17</sup>. Barthes écrivait que « toute tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable »<sup>18</sup>. Le scénario de Claire Denis et de Marie D'Diaye semble ici hurler par son silence, et l'on peut dire que la caméra fait écho à ce silence en *inexprimant* l'horreur. Toute la force du film réside dans sa décence à avouer sa faiblesse non seulement à montrer, mais d'abord à cerner l'horreur. Que nous reste-t-il donc, de part et d'autre de l'écran, si ce n'est de partager la vulnérabilité que l'on ressent dans nos corps face à l'exprimable ?

■ Isabelle FAVRE<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Denis (Cl.), réalisatrice, *Trouble Every Day*. Production Xavier Amblard, Arte, Canal+, Dacia, A Film, Kinétique, Rezo, 2001, 102 min.

<sup>17</sup> Dans *Johnny Mad Dog* (2007), film librement inspiré du roman d'Emmanuel Dongala dans lequel les enfants-soldats ont une grande place, le tandem Sauvaire / Kassowitz adopte une attitude inverse au niveau de la production. En effet, le bonus du CD ainsi que le dossier de presse insistent tous deux sur le fait que ce film a été tourné au Liberia et que les acteurs sont d'authentiques enfants-soldats devenus acteurs grâce à ce long métrage.

<sup>18</sup> Préface aux *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Seuil, 2002, 1350 p. ; p. 278-279.

<sup>19</sup> Université du Nevada, Reno.