



Fiche technique	1
Réalisatrice Alice Rohrwacher et le renouveau du cinéma italien	2
Genèse Renouveler une tradition	3
Genre Le réalisme merveilleux	4
Affiches Vert, jaune, bleu	5
Découpage narratif	6
Personnages Gelsomina et les femmes	7
Récit La famille et le monde	8
Décor Les paradoxes de la clôture	10
Mise en scène Les liens visuels	12
Séquence « Le Pays des merveilles »	14
Motif Le monde des abeilles	16
Plans Les visages au-delà des apparences	18
Paroles et musique Autour du silence	19
Échos La télévision au miroir du cinéma italien	20

● Rédacteur du dossier

Laurent Givelet est agrégé de lettres modernes. Il enseigne le cinéma au lycée Balzac à Tours. Il anime également des stages sur l'image et le cinéma dans le cadre de la formation académique (Orléans-Tours). Depuis plusieurs années, il organise pour l'association Dante Alighieri Châteaux de la Loire, des conférences sur le cinéma italien dans lesquelles il aborde l'histoire du cinéma italien et son évolution récente.

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

Fiche technique



© Ad Vitam distribution

● Générique

LES MERVEILLES (LE MERAUVIGLIE)

Italie | 2014 | 1h 50

Réalisation, scénario

Alice Rohrwacher

Image

Hélène Louvart

Décor

Emita Frigato

Musique

Piero Crucitti

Montage

Marco Spoletini

Production

Tempesta,
Amka Film Productions,
Pola Pandora Filmproduktion

Distribution

Ad Vitam

Formats de tournage

1.85, Super 16 mm, couleur

Sortie en salles

22 mai 2014 (Italie)

11 février 2015 (France)

Prix

Grand prix du jury,
Festival de Cannes 2014

Interprétation

Maria Alexandra Lungu

Gelsomina

Sam Louwick

Wolfgang, le père

Alba Rohrwacher

Angelica, la mère

Sabine Timoteo

Cocó

Agnese Graziani

Marinella

Luis Huilca Logroño

Martin

Eva Lea Pace Morrow

Caterina

Maris Stella Morrow

Luna

Margarethe Tiesel

*La représentante de
«Second Life»*

Andre M. Hennicke

Adrian

Monica Bellucci

Milly Catena

Carlo Tamati

Carlo Portarena

● Synopsis

Dans un village en Ombrie, à la fin de l'été, une famille d'apiculteurs vit dans la précarité, la marginalité et de façon autarcique. Wolfgang est le père autoritaire de quatre filles. L'aînée, Gelsomina, est sa préférée. Le père et ses filles s'occupent des ruches et du miel tandis qu'Angelica, son épouse, se charge du reste. L'atmosphère est pesante et Marinella, la sœur cadette, montre de l'anxiété quand les deux plus jeunes, Caterina et Luna, sont encore espiègles. La récolte n'est pas bonne, il n'y a pas assez d'argent pour moderniser l'exploitation et la mettre aux normes, la ferme est menacée de saisie et la famille d'expulsion. Un jour, la famille découvre par hasard le tournage de l'émission de télévision «Le Pays des merveilles». Ce jeu télévisé parcourt les provinces à la recherche des meilleurs produits du terroir. La beauté de la présentatrice, Milly Catena, fait forte impression sur les enfants et fascine Gelsomina qui veut s'inscrire à ce jeu. Mais le père refuse catégoriquement. En revanche, il impose Martin à la famille. Cet adolescent de 15 ans, délinquant, ira en prison s'il ne profite pas de cet éloignement pour changer son comportement. Bien qu'il ne parle pas, mais siffle avec virtuosité, le père apprécie l'aide de ce garçon et écarte peu à peu Gelsomina, qui en cachette, inscrit la famille au jeu télévisé. Apprenant le risque d'expulsion les parents s'absentent une journée, confiant la ferme à Gelsomina. S'agaçant de l'attitude de Martin, elle cause une blessure à Marinella qui doit être emmenée à l'hôpital — pendant ce temps, le miel se répand au sol. Au retour, l'homme chargé de la sélection pour le jeu rend visite à la ferme et la choisit après avoir goûté l'excellent miel qu'elle produit. Au retour de Wolfgang, c'est le drame ; il découvre qu'en son absence, sa fille s'est blessée et que l'inscription au jeu s'est faite à son insu. Le cadeau qu'il apporte, un chameau, ne permettra pas de lui ramener l'affection de sa fille. Le jour du tournage du jeu arrive. Il se déroule dans une grotte, sur une île au centre d'un lac, qu'on rejoint en bateau. Malgré l'intervention émouvante de la famille et le numéro enchanteur de Gelsomina et de Martin pour défendre leurs produits, la vulgarité reprend ses droits. Ils perdent. Martin s'échappe et le lendemain, Gelsomina part à sa recherche. Quand elle revient au petit matin, Gelsomina a appris à siffler. Cependant, la maison devra être vidée.

Réalisatrice

Alice Rohrwacher et le renouveau du cinéma italien

En quelques films, Alice Rohrwacher s'est imposée comme la représentante d'une nouvelle génération du cinéma italien.

Née en 1981, Alice Rohrwacher est la sœur cadette d'Alba Rohrwacher, actrice renommée qui joue dans ses deux derniers films. Leur mère, enseignante italienne originaire d'Ombrie, a épousé dans les années 1970 un violoniste allemand venu de Hambourg. Celui-ci s'installe non loin d'Orvieto, en Ombrie, avec sa famille pour élever abeilles, poules et chèvres. Alice fait des études de lettres classiques à l'université de Turin, notamment auprès de l'écrivain Alessandro Baricco. Puis elle rejoint en Calabre un collectif de cinéastes documentaires auquel appartient Andrea Segre (*La Petite Venise*, 2011) avec lequel elle tourne son premier film collectif, *Checosamanca*, en 2006.

Alice Rohrwacher, 2014 © Ad Vitam distribution



● Les débuts d'une œuvre cohérente

En 2011, elle tourne son premier long métrage de fiction, *Corpo celeste*. Dans ce film, on suit Marta, 13 ans, qui vient de rentrer en Calabre avec sa mère et sa sœur après avoir grandi en Suisse. Spectatrice d'un milieu qu'elle ne comprend pas, elle rencontre un prêtre qui doit la préparer à la confirmation. Il l'initie à la connaissance de Dieu et aux mystères de la foi. Ce monde qui lui est étranger se révèle imprégné du langage des télévisions commerciales, entre chorégraphies simplistes et chansons stupides. L'église n'est plus qu'une pratique sociale loin de toute spiritualité. Alors la jeune fille se replie sur elle au moment du passage à l'adolescence tandis que la société se désintéresse d'elle.

Ce film présente les thèmes que continuera d'approfondir la réalisatrice. D'une part, la reprise de caractéristiques du cinéma néoréaliste italien : montrer les faiblesses de la société à travers le regard d'un enfant, explorer la division entre le Nord de l'Italie prospère et le Sud déshérité, s'appuyer sur une façon documentaire d'approcher le réel pour bâtir une fiction. D'autre part, un renouvellement moderne : épouser le point de vue du personnage par l'usage de la caméra portée, rechercher des scènes symboliques et poétiques dont la magie vient suspendre le poids du quotidien, montrer les métamorphoses du corps féminin à l'adolescence.

Le film est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs au festival de Cannes et obtient, en Italie, le Ruban d'argent du meilleur jeune réalisateur. En 2014, son deuxième film *Les Merveilles* est sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes et reçoit le grand prix du jury. Enfin son dernier film en date, *Heureux comme Lazzaro*, est à nouveau sélectionné à Cannes en 2018 et obtient le prix du scénario.

Alice Rohrwacher est la scénariste de ses propres films, mais on peut la rapprocher de plusieurs cinéastes de la même génération qui, comme elle, inscrivent leur fiction sur un terreau documentaire très local, pour donner lieu à des récits initiatiques et picaresques : Pietro Marcello (*Bella e perduta*), Michelangelo Frammartino (*Le quattro volte*), Jonas Carpignano (*A ciambra*) ou Leonardo Di Costanzo (*L'intrusa*). Dans ses trois longs métrages, la réalité rurale sert d'ancrage aux histoires, que ce soit le village calabrais (*Corpo celeste*), la ferme ombrienne (*Les Merveilles*) ou le hameau lombard (*Heureux comme Lazzaro*). Le monde paysan est le lieu où se

« Le cinéma, c'est quelque chose de très fragile, c'est une lumière qui entre dans un lieu noir et fait surgir des images. Mais c'est aussi quelque chose de physique, de solide, l'image. Quand on pense à quelque chose de poétique, on voit quelque chose d'évanescant. Mais la poésie, c'est dur, c'est une expression forte. Et c'est ça que j'aime »

Alice Rohrwacher¹

condensent les conflits de la modernité. Ces espaces sont ceux des laissés-pour-compte ou des réfractaires à la modernité. Ces groupes humains marginaux offrent l'occasion de réfléchir aux relations humaines et familiales. Le rôle des femmes y est primordial. La cinéaste l'envisage dans tous ses rapports de domination : les femmes sont souvent montrées comme les plus soumises à une situation familiale, conjugale ou sociale, mais aussi comme les mieux à même de la faire évoluer. Entre le premier et le troisième film, la vision s'élargit, d'une adolescente à une famille puis à une communauté de familles. Cependant, le regard est toujours porté vers les enfants et les adolescents dont la nature et l'innocence ouvrent sur l'espoir que le monde adulte n'a pas encore clos.

● Filmographie

- 2006 *Checosamanca* (film collectif)
- 2011 *Corpo celeste*
- 2014 *Les Merveilles*
- 2018 *Heureux comme Lazzaro*
- 2020 *L'Amie Prodigueuse* (saison 2, épisodes 4 et 5, d'après les romans d'Elena Ferrante)

1 « Alice Rohrwacher, cinéaste farouche », Frédéric Strauss, *Télérama*, 14 février 2015 : [telerama.fr/cinema/alice-rohrwacher-cineaste-farouche,122934.php](https://www.telerama.fr/cinema/alice-rohrwacher-cineaste-farouche,122934.php)

Genèse

Renouveler une tradition

VIDÉO
EN
LIGNE

Imprégné de la vie de la réalisatrice, l'univers des *Merveilles* n'est pas pour autant purement autobiographique, et réinterprète des grands thèmes du cinéma italien de la seconde moitié du 20^e siècle.

● Un film personnel

Le film se situe dans la région natale de la réalisatrice, entre Latium, Toscane et Ombrie. Une zone rurale et isolée dans laquelle elle constate que «*les identités régionales sont détruites*». Alice Rohrwacher nourrit son film de références autobiographiques. Sa famille est italo-allemande; elle s'est occupée des abeilles pendant son enfance; elle appartient à une famille mélangée. Mais à «film autobiographique», elle préfère l'expression «film personnel». Son projet part de l'observation documentaire de sa région et du paradoxe dans lequel la modernité l'entretient. Elle constate les difficultés rencontrées par ces campagnes qui «*se sont déguisées en endroits purs*», figées dans un temps idéal que la télévision vient retrouver quand leur vie propre a été détruite par la marginalisation consécutive à la modernisation. Le développement du film s'organise autour d'une maison. Celle-ci assemble des parties anciennes et d'autres récentes, maintenant un équilibre précaire entre l'obligation de se rénover et l'abandon. Cette maison est aussi l'abri de la famille. Rohrwacher explique leur choix de vie en autarcie: «*Ils veulent protéger leurs filles du délabrement, de la destruction, de la corruption, dont seule la campagne peut sauver et uniquement en restant tous ensemble.*»¹

Le film fut tourné en huit semaines. L'actrice qui joue Gelsomina fut découverte au bout d'un casting de plusieurs mois. Elle est d'origine roumaine mais a toujours vécu en Italie. Pour les besoins du film elle a passé beaucoup de temps avec les abeilles et a appris les gestes de l'apiculture. Alba Rohrwacher est une actrice confirmée quand elle accepte de jouer dans le film de sa sœur. «*Nous partageons le même imaginaire, déclare Alice à propos d'Alba, si bien que nous n'avons pas besoin de beaucoup nous parler.*»²

● La continuité néoréaliste

Le film reprend également à son compte la tradition néoréaliste. Outre le recours à des actrices non professionnelles, à des décors naturels, au langage du documentaire, les thèmes néoréalistes sont présents. D'abord il y a l'observation des couches sociales pauvres. Comme dans *Riz amer* (1949) de Giuseppe De Santis, qui montrait la condition des ouvriers agricoles dans le Nord de l'Italie, Rohrwacher fait la description d'un monde paysan, mais cette fois réduit à la misère dans une campagne abandonnée. De Santis avait centré son récit sur la réalité de l'agriculture rizicole, Rohrwacher centre le sien sur l'apiculture et les dangers qu'y font peser les pesticides. Par ailleurs, le néoréalisme a introduit un renouvellement du statut de l'enfant dans le récit cinématographique. Se mettant à sa hauteur pour observer le monde des adultes dans ses non-dits et compromissions, comme dans l'emblématique *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (1948), ce cinéma parvient à émouvoir et percer à jour la faiblesse des adultes. Rohrwacher, de la même façon, oppose la jeune et docile Gelsomina à son père afin que celui-ci affronte la réalité. Dès 1951, Luchino Visconti avait remis en cause dans *Bellissima* le pouvoir d'attraction du spectacle sur les gens démunis. Il avait raconté la passion débordante



Riz amer de Giuseppe De Santis, 1949 © Studio Canal

Le Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica, 1948 © Ardis

d'une mère (Anna Magnani) prête à tout pour que sa fille soit sélectionnée dans un casting à Cinecittà. C'est la générosité même de la mère qui la conduit à s'illusionner sur le talent de sa fille, à rechercher vainement la reconnaissance du monde du cinéma et à se laisser abuser par tous les profiteurs. À partir des années 1980, le cinéma continuera à dénoncer, cette fois le pouvoir nocif de la télévision qui vante un monde semblable à un miroir tendu aux plus crédules pour les abuser. Sur un mode farcesque, Federico Fellini s'amuse, dans *Ginger et Fred* (1985), des simulacres télévisuels qui pillent sans vergogne la mythologie cinématographique [cf. *Échos*, p. 20]. Dans un registre plus réaliste, Matteo Garrone dépeint dans *Reality* la fascination d'une famille napolitaine pour la télé-réalité. Deux ans avant *Les Merveilles*, le film avait été lui aussi salué par le grand prix du Festival de Cannes.

1 Dossier de presse du film.
2 *Idem*.

Genre

Le réalisme merveilleux

Que produit la rencontre de deux univers antagonistes ?

● Un film réaliste explorant le monde rural

Depuis le néoréalisme, le cinéma italien raconte l'évolution de sa société en explorant sa part secrète : les réseaux, les lieux, les conditions sociales. Il dénonce parfois la corruption des politiques, l'extension de la mafia, l'impuissance de la justice, en se rattachant à des genres constitués, comme le film policier. Un autre cinéma joue sur des codes moins tranchés, et s'interroge sur les doutes et les incertitudes. C'est dans cette voie que s'engage Alice Rohrwacher, entre film nourri d'autobiographie et fiction éloignée du quotidien. Dans *Les Merveilles*, le monde paysan est abordé comme un terreau pour l'imaginaire.

De *Farrebique* de Georges Rouquier en 1946 aux trois *Profils paysans* de Raymond Depardon dans les années 2000, le cinéma français s'est illustré dans l'utilisation du documentaire pour enregistrer les transformations silencieuses d'un monde paysan en voie de disparition. En Italie, ce courant documentaire existe aussi, autour de Vittorio De Seta (*Le Monde perdu*, série de dix courts métrages documentaires tournés entre 1954 et 1959) ou Michelangelo Frammartino (*Le quattro volte* en 2010). Ce monde rural raconte l'envers de l'histoire italienne, du point de vue des laissés-pour-compte, dans le documentaire comme dans la fiction (*L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi en 1978 ou *1900* de Bertolucci en 1976). Issue d'une plus jeune génération, Rohrwacher a connu un monde rural marqué par plusieurs crises : l'échec de l'utopie du retour à la terre dans les années 1970, l'industrialisation de l'exploitation agricole, puis le développement du tourisme qui promet un pittoresque factice tout en effaçant les traditions.

Cette veine réaliste a aussi pour tradition de placer les personnages d'enfants au cœur du récit. À travers les quatre sœurs des *Merveilles*, se raconte aussi bien l'entrée dans la vie adulte que celle dans un nouveau cycle de la société, entre aspirations individuelles et craintes familiales. On retrouve ce parti pris dans les films de Luigi Comencini (*Un enfant de Calabre*, 1988), de Gianni Amelio (*Les Enfants volés*, 1992) ou de Kim Rossi Stuart (*Libero*, 2006).

● Un film aux allures de fable

Pourtant, le titre oriente vers une autre lecture. Le merveilleux transforme la réalité en décor abstrait et généralisable. Les lieux, les dates, le nom même de la famille ne sont pas connus du spectateur. Les ruches, l'île isolée au milieu d'un lac, l'apparition de Milly Catena sont des motifs de conte. Le récit traite l'arrivée de deux péripéties comme une survenue magique. L'arrivée de Martin [séq. 4], c'est celle de la figure de l'orphelin recueilli par une famille dans les contes. L'arrivée de la télévision et de Milly [séq. 7], c'est celle d'une fée dotée du pouvoir de réaliser des vœux. Ces figures proches du merveilleux sont en outre dotées de facultés presque surnaturelles : l'enfant siffle comme un rossignol, Milly est nimbée d'une lumière diaphane.

Si ce merveilleux ne touche pas directement la forme du film, il est aussi produit par le regard des filles. Elles sont à l'âge où se formulent les premiers désirs et les aspirations personnelles. Elles peuvent se sentir réprimées par le monde clos dans lequel elles vivent et l'arrivée d'éléments extérieurs a un effet de révélateur « merveilleux » de leur propre destin. Il faut aussi mesurer la part de falsification du merveilleux par la télévision. Elle fabrique un spectacle pour duper et s'attirer les désirs dans un but commercial, mais peut aussi laisser échapper, par accident, un moment de révélation.



Enfin, ce merveilleux fait écho au monde de Federico Fellini. Le chameau dans la cour de ferme est une apparition surprenante. On n'est plus à la ferme, mais dans le monde du cirque, comme le souligne le paysan qui vient enlever les moutons et à qui Angelica propose : « Voyez avec un cirque ! » Cet imaginaire est évidemment en lien avec l'enfance de la réalisatrice : « Ma sœur et moi avons été marquées à vie par le passage d'un cirque près de chez nous, quand nous étions enfants. Alba voulait devenir acrobate, moi clown. »¹ Plusieurs générations plus tard, les sœurs Rohrwacher affirment leur parenté avec le monde de Fellini qui, lui aussi, partage cette passion (voir *Les Clowns*, 1970). Le nom de Gelsomina est un emprunt évident à la bouleversante héroïne de *La Strada* (1954). Dans ce film, Fellini raconte le destin de Gelsomina, fille d'une famille misérable confiée à un forain brutal, Zampano. Cette fille lunaire l'accompagne sur les routes, découvre le cirque avec émerveillement, mais la violence grandissante de Zampano la conduit à la folie, l'abandon et la mort. La Gelsomina interprétée par Giulietta Masina est la figure cinématographique tutélaire qui veille sur la Gelsomina des *Merveilles*. Son destin est pris dans la tension entre l'émerveillement devant le monde du cirque et l'épouvante devant la violence meurtrière de Zampano. Cette tension est reformulée par Alice Rohrwacher dans son film. Elle montre une voie moins dramatique pour sa Gelsomina, mais la référence fellinienne souligne la précarité et les menaces qui pèsent sur le destin de l'enfant.

● Merveilles du titre

Pour exploiter le titre avec les élèves, on peut passer par un travail sur l'étymologie du mot « merveille », dont les données sont les mêmes en italien. La racine du mot vient du latin *mirari* qui signifie : s'étonner, voir avec admiration. Ce mot renvoie à une pratique du regard qui trouve un écho avec celle du cinéma. Comment le film montre-t-il que des personnages admirent et que ce qu'ils admirent est digne de valeur ? En quoi ce film donne-t-il l'occasion au spectateur d'être étonné ? En s'appliquant à une personne, le mot désigne quelqu'un de remarquable, qui suscite l'admiration. Peut-on dire de Gelsomina qu'elle « fait merveille » ? Enfin, « merveille » et « merveilleux » renvoient au monde de la magie et du conte. Le merveilleux se développe souvent dans un récit initiatique. Comme la réalisatrice le suggère, le film raconte un monde dominé par un roi et une reine qui ont quatre filles qui rencontrent une fée. Comment peut-on comprendre le récit cinématographique à partir de ce schéma narratif ?

1 « Alice Rohrwacher en son pays des merveilles », Aureliano Tonet, *Le Monde*, 7 novembre 2018 :

↳ lemonde.fr/cinema/article/2018/11/07/cinema-alice-rohrwacher-en-son-pays-des-merveilles_5379932_3476.html

Affiches

Vert, jaune, bleu

Entre photographie et peinture, réalisme et imaginaire, deux façons de présenter le même film.

De gauche à droite :
Affiche française, 2014 © Ad Vitam distribution
Affiche italienne, 2014 © BIM Distribuzione



● L'affiche française : instantané familial

L'affiche ouvre le regard sur le ciel bleu. La ligne d'horizon assez basse permet d'inscrire sur ce fond de ciel, outre le titre, l'enfant qui, saisi en plein saut, se détache sur le bleu. C'est la promesse d'un film aérien, cherchant à s'élever, à bondir. L'histoire se raconte dans une fin d'été ensoleillée qui, au fur et à mesure, laisse éclater averses et orages. En balayant l'affiche de bas en haut, le regard passe par des bandes de couleur renvoyant à la saison et au travail des champs. La cour de ferme et ses containers, ses bidons et ses tôles; ensuite une haie séparant la cour du champ pas encore fauché, la lisière d'arbres dont les frondaisons paraissent se développer dans la blancheur moutonnante des nuages avant d'ouvrir sur le bleu azuréen.

Cette horizontalité de la composition est contredite par le mouvement vertical soutenu par la couleur jaune. Partant d'un jaune-ocre et terne, celui des champs fanés pas encore fauchés, le regard monte vers le jaune éclatant du titre en passant par le tee-shirt de l'enfant. Saisie de dos, celle-ci dissimule son visage pour laisser voir le dos jaune, les cheveux bruns, la peau halée, le tout souligné par les teintes rouges des chaussures et de la bandoulière du sac. Ce corps en suspension au-dessus de l'horizon suggère la prise d'élan, le désir de s'émanciper, l'énergie contenue qui ne demande qu'à s'exprimer. La couleur jaune monte vers l'éclat, justement indiqué par le titre.

● Quelles attentes face aux affiches ?

L'affiche crée une attente et prépare le spectateur au film. On peut faire travailler les élèves sur l'opposition entre l'affiche française, dynamique, réaliste, mettant au premier plan une enfant de dos et l'affiche italienne, statique, poétique, mettant en avant le visage de l'enfant. Le film se présente donc comme une synthèse de ces deux aspects.

On peut chercher à classer les informations présentes et absentes afin de déterminer les attentes du spectateur : a-t-on des indications de lieu ou de temps ? Connaît-on les personnages ? A-t-on une idée de l'intrigue ? Quel propos et quel genre paraissent s'annoncer ? L'image explique-t-elle le titre ?

La présence humaine paraît subordonnée au paysage : une enfant de dos, la mère et sa fille prêtes à sortir du cadre, et, au loin, assis, de dos également, un homme. L'image est prise sur le vif. Les personnages restent indistincts. Ce qui s'impose avant tout, c'est une forte présence féminine représentée par la vitalité des filles. C'est un instantané qui présente une famille en mouvement, où chaque membre a son autonomie. En italien comme en français le mot « merveille » est féminin et peut renvoyer aux enfants car la nature, bien que présente, n'est pas représentée comme bucolique. Si ce film est poétique, ce que promet le titre, ce n'est pas à travers le cliché du lyrisme bucolique mais par la présence humaine et son énergie déployée afin d'échapper à la gravité et à la pesanteur.

● L'affiche italienne : une héroïne extraordinaire

Tout autre est l'esthétique de l'affiche italienne. Son originalité tient déjà dans sa technique graphique : une composition à l'aquarelle. Le choix d'une affiche peinte n'est pas si fréquent au cinéma et annonce la dimension poétique du film, ainsi que son atmosphère particulière. Le visage de l'enfant est détaillé, sans obéir non plus à une ressemblance absolue avec l'actrice du film. La douceur des couleurs pastels, la simplicité des traits du visage connectent évidemment avec le monde de l'enfance. Mais un élément de surprise attire immédiatement l'attention : des abeilles se sont posées sur ce visage. Pour autant, ce dernier n'exprime aucune peur et arbore une expression tellement sereine qu'elle en devient presque intrigante. L'affiche n'est pas explicitement un hommage à un peintre particulier, mais on peut la situer entre l'art naïf (par sa proximité avec le dessin d'enfant) et le surréalisme (pour l'étrangeté de la situation). Si elle annonce moins l'ancrage réaliste du monde rural, elle lance tout de même un indice sur une coexistence entre humains et abeilles. Aucun conflit ne paraît annoncé, mais en la comparant à l'affiche française, on comprend qu'elle met en avant le destin d'un personnage sans mentionner son milieu familial. Si cette affiche joue la carte du décalage poétique et écologique, elle annonce aussi en creux le trajet d'émancipation de l'héroïne vis-à-vis de ses proches. Somme toute, si l'affiche française est une photo de famille solaire avant conflit, l'affiche italienne se situe volontairement un peu plus tard dans le trajet de son héroïne.

Personnages

Gelsomina et les femmes

Placé au cœur du récit, le personnage de Gelsomina traverse le passage crucial de l'enfance à l'adolescence. Mais son évolution ne peut se faire que contre son père et avec l'aide de toutes les femmes qui l'entourent.

● Une fille dévouée

La présence féminine est très forte dans le film. Même si Wolfgang impose son autorité, les femmes y résistent en faisant bloc contre lui et autour de Gelsomina, la fille aînée. Son visage est le premier que le film présente au cœur de la nuit. Elle est celle qui veille sur la maison, sur sa sœur Marinella d'abord puis sur sa mère qu'elle prie d'aller se recoucher quand elle veut s'occuper de la cadette, sur son père ensuite qui s'est endormi devant la télévision allumée, sur le miel enfin car c'est elle qui change les pots à heures régulières. Jusqu'à l'arrivée de Martin, son point de vue accompagne le spectateur dans la découverte des diverses occupations. Elle est au plus près de son père et le film montre les activités de la ferme ainsi que la vie familiale avec une distance critique. Admirant le dévouement de Gelsomina, nous comprendrons l'envie qu'elle manifeste de s'émanciper de ce père autoritaire.

● Une fille aidée

Les femmes forment un chœur solidaire autour de Gelsomina. La plus clairvoyante est Cocó, personnage de la marge. Dans son monde, elle fait état d'une vie libre et autonome et c'est elle qui propulse Gelsomina « chef de famille » quand la représentante de l'association « Nouvelle vie » fait son enquête de moralité, alors même que Wolfgang avait commencé à répondre : « *Nous le sommes tous* » — sous-entendu, des chefs de famille — revendiquant, malgré son autorité et sa dureté, une certaine dimension partitaire au sein de la famille.

L'arrivée du jeu télévisé ouvre une crise qui recompose les relations familiales et favorise la prise d'autonomie de la fille aînée. Quand Gelsomina tend le prospectus à sa mère, le père la censure et dit qu'elle partage son avis, alors qu'elle n'est au courant de rien. Mise au courant, elle lui reproche de s'opposer toujours à tout — sous-entendu, aux désirs de ses filles. C'est alors que Cocó dénonce la terreur que fait régner Wolfgang. Pour cela, elle formule explicitement ce que ressent confusément Gelsomina. Elle tente de lui faire prendre conscience que sa fille ne désire pas être paysanne et qu'il ne pourra pas construire de « *mur bien haut* » pour l'empêcher de partir. À la fin elle comprendra, mais maladroitement, que Gelsomina et Martin doivent s'unir. Cette décision ne pouvant être qu'un choix librement décidé par Gelsomina.

La sœur cadette, Marinella, fait preuve d'un caractère différent, complémentaire de celui de sa sœur. Elle emploie la dissimulation ou le mensonge pour échapper à son père. Mais elle apporte à sa sœur la fantaisie qu'elle paraît ne pas avoir. Elle est la plus immédiatement attirée par Milly quand les sœurs découvrent le tournage et elle ouvre la voie au rapprochement entre sa sœur et la présentatrice. C'est elle qui, rejoignant sa sœur esseulée après l'arrivée de Martin, lui déclare ce qu'elle n'ose s'avouer : « *Il est beau !* » De plus, son imitation d'une chanteuse à la mode dans un petit spectacle a pour fonction d'annoncer celui que sa sœur présentera



plus tard lors du jeu télévisé. Le versant solaire de Marinella cache cependant une face plus sombre, que l'on découvre dès le début. Angoissée par l'avenir, elle questionne sa mère sur le vieillissement et l'écart d'âge avec sa sœur, qui ne se résorbera jamais. Elle met aussi en mots les non-dits de sa famille qui vit recluse à l'écart du monde. Quant à la mère, elle sera la dernière à aider sa fille mais de façon décisive, en l'incitant à rejoindre Martin.

● Une fille déterminée

Le caractère de Gelsomina va la conduire à user de la dissimulation pour inscrire la famille au jeu télévisé. Malgré l'interdiction du père, malgré ses colères répétées, il finira par céder et participera au jeu, peut-être, dans son esprit, pour le bien de la famille. De la même façon, Gelsomina cherche à détourner Martin du désir de son père d'en faire un fils et de lui attribuer la place de soumission et de dévouement qu'elle occupe. En échappant à son père, elle entraîne Martin dans une fuite qui se transforme en quête éperdue de bonheur.

Déterminée, Gelsomina l'est d'une autre façon. Son nom renvoie à un personnage célèbre d'un film de Fellini, *La Strada*. Le personnage fellinien fonctionne comme une figure tutélaire, une bonne fée qui veille sur elle et entre en résonance avec le rôle de Milly, interprété par Monica Bellucci. Celle-ci en effet unit à l'écran son statut d'actrice star dans la réalité et son rôle de présentatrice vedette dans la fiction pour inciter Gelsomina à se libérer de ses déterminations. Il y a là une dimension symbolique qui amène personnage et récit à sortir du cadre strictement réaliste. Grâce à Gelsomina, le film peut s'achever sur une fin ouverte. Au matin, quand elle revient à la ferme après la nuit passée avec Martin, elle est le seul personnage à se tenir debout, devant les membres de sa famille encore endormis et agglutinés les uns aux autres. Elle est désormais prête à affronter son destin et à s'extraire de cet univers clos sur lui-même.





Récit

La famille et le monde

Le récit se développe dans une relative unité de lieu, une ferme, et de temps, la répétition des journées laborieuses. Un monde qui isole une famille en la soustrayant au monde moderne sans pour autant lui offrir l'utopie d'un univers d'abondance.

Dès l'ouverture du film, la présence hostile de chasseurs, marquée par un univers sonore agressif d'aboiements et de coups de feu, souligne que la famille qu'on découvre vit dans l'adversité. Régulièrement, Wolfgang invective ces adversaires que nous ne verrons jamais. Ce hors-champ hostile agira par contamination sur toutes les rencontres faites par la famille. Martin est perçu comme dangereux. Le voisin fait mourir les abeilles par son activité agricole. Les autres habitants se livrent au tourisme qui ruine l'économie rurale et fait disparaître les traditions. Quant à la télévision, elle envahit les lieux et n'offre qu'un mirage. Si cet isolement paraît souder la famille, elle l'expose également à la soumission. Deux éléments viennent bousculer cette famille laborieuse et peu disposée à s'ouvrir sur l'extérieur : la découverte du jeu télévisé et l'arrivée de Martin.

● Le père, un apiculteur autoritaire

Wolfgang, n'est pas présenté comme un père aimant mais comme un travailleur qui considère ses enfants comme ses ouvriers. La première scène avec les abeilles [00:10:08 – 00:13:28], permet au spectateur de mesurer sa relation avec ses enfants. Son affection se porte vers Gelsomina parce qu'elle l'aide. Marinella se fait renvoyer parce que, au prétexte que son masque est troué, elle rechigne à travailler ; enfin les fillettes qui se sont enfermées dans la voiture subissent la colère du père. Cette relation évoluera avec l'arrivée de Martin. Lors de la scène de la mise en pots du miel [00:35:36 – 00:37:23], Wolfgang gronde sa fille à cause d'un accident bénin et montre sa préférence pour Martin. Toutes ses valeurs semblent se ramener à la participation collective au travail de la ferme. Dans un premier temps, le récit se structure autour de cette figure d'autorité.

Dans cette perspective, le film développe une réflexion sur les relations de domination subie par les femmes.

Wolfgang s'impose dans le récit par la force. Mais des éléments viennent relativiser cette autorité et cela dès l'ouverture du film [séc. 1]. Tandis que toutes les femmes sont réveillées, lui dort encore devant la télévision allumée. C'est la présence de Gelsomina qui l'éveillera, comme s'il avait besoin qu'on veille sur lui. Dans le même temps, toute une part des relations entre ses filles et leur mère lui échappe. La dernière scène reprend le motif du père endormi, et à nouveau réveillé par Gelsomina au moment de son retour à la ferme, mais cette fois il n'a plus à la commander. Juste après le générique, il est réveillé, au matin, par les tirs des chasseurs. Il dort sur un matelas à la belle étoile et se met en colère à la façon d'un chien qui garderait le foyer. Ce portrait nuance celui du père autoritaire. Il veille jalousement sur sa famille contre toute forme d'agression extérieure. Le troisième moment suit la première récolte de miel et, par un contraste dû à un montage cut et à une ellipse, le film nous fait passer de la colère contre les filles à un moment de détente au bord du lac. Gelsomina enlève les dards plantés dans le dos de son père. Ces scènes, que le film déclinera à plusieurs reprises par la suite, représentent les trois attitudes du père : un père sur lequel veille Gelsomina, un travailleur acharné qui méprise celle qui rechigne au travail, un colérique dont la parole affectueuse est rare.

Dès lors, le récit distribue le rôle des filles par rapport à son autorité : parce que c'est l'aînée et la plus autonome, Gelsomina se doit d'être auprès de lui, Marinella sommée de suivre sa sœur cherche à échapper à cette autorité, les deux fillettes ne paraissent pas encore mûres pour le travail. Le travail tient lieu d'affection. C'est le sens de la première scène de travail [00:09:20 – 00:10:05] où la mère impose au père qu'il emmène les petites avec lui. Pour y parvenir, elle alterne deux arguments qui résument et révèlent la limite de l'autorité du père. D'une part, elle avance qu'elle a du travail, il répond que Cocolé peut et doit l'aider si elle veut rester là. D'autre part, elle argue qu'il faut qu'il commence à les emmener, en sous-entendant que c'est ainsi qu'elles apprendront le métier : il ne répond pas et donc acquiesce. Toute présence auprès du père se légitime par le travail fourni, nulle place pour les relations affectives, sa protection s'échange contre des efforts. C'est ainsi que le chameau est un cadeau

promis à Gelsomina en échange de beaucoup de travail et de réussite.

Le père organise le récit autour du travail. De ce fait, il est aussi le métronome du récit. Puisqu'il donne le rythme à l'ensemble de la ferme, il donne aussi le rythme du film, avec la répétition des scènes autour des abeilles, d'entretien des ruches, de recueil des essaims, de remplacement des seaux pour démieller.

● La patiente remise en cause par les femmes

Dans cet isolement créé par Wolfgang tout entier tourné vers le travail agricole dont même lui ne paraît pas tirer satisfaction, la situation semble sans issue. Wolfgang oppose de vaines colères aux sommations des créanciers, des autorités sanitaires, des voisins chasseurs. Rien ne paraît devoir changer sous l'effet des colères qui, au contraire, accumulent la tension.

Une situation insupportable pèse sur les femmes et les filles. Angelica, effacée et laborieuse, ne parvient pas à faire fléchir son mari. Dès l'ouverture du film elle s'occupe de ses filles. Mais quand il s'agit de travailler, elle agit comme son mari et ne laisse pas de place au plaisir : Wolfgang moque Marinella qui cueille des mûres sauvages, Angelica gronde les filles qui mangent les fruits au lieu de les cueillir [00:27:50]. Mais autour d'Angelica, la joie peut s'épanouir en l'absence du mari. Dans la séquence de la baignade et de la promenade [00:45:08 – 00:48:06], un sentiment de bonheur, d'intimité partagée se fait sentir, que le montage accentue en le plaçant en contraste avec une scène d'orage au cours de laquelle Gelsomina est blessée. Cependant Angelica se montrera impuissante à protéger sa famille comme elle l'entend, son refus d'accueillir Martin est balayé par son mari, et sa menace de le quitter ne sera pas suivie d'effet. De la même façon, si Cocó lui tient tête [00:26:00], déclarant ne pas avoir peur de lui, et par là révélant le climat de crainte qu'il entretient, le mutisme entêté de Wolfgang déjoue toute opposition et toute possibilité d'envisager l'avenir. Son refus de participer au jeu télévisé et de considérer l'avenir des filles, que ce soit sous l'injonction de Cocó ou d'Adrian, constitue un mur qui enferme la famille et la prive de toute évolution.

Dans le scénario, cette évolution nécessaire prendra la forme de deux événements extérieurs. Le premier paraît aller dans le sens du père. Accueillir Martin semble le satisfaire et implicitement, lui donne le fils solide et peu bavard qu'il désirait. Le remplacement de Gelsomina se fait sans ménagement. Tandis qu'ils retirent un essaim [00:48:55 – 00:52:00], Gelsomina séduit Martin sous le regard d'un père qui ne voit que le temps perdu et qui au retour, évince sa fille de la place de passer pour faire monter Martin à côté de lui. Celui-ci ne dit rien mais sa fuite après le jeu télévisé achève de signer l'échec de Wolfgang, ce que ne manquera pas de lui déclarer la responsable du placement [01:34:12 – 01:35:44]. Le début de cette scène laisse le père hors-champ pour se concentrer sur Gelsomina qui s'apprête à rejoindre Martin. Gelsomina a mis le désir du père en échec et s'apprête à réaliser le sien avec l'aide de sa mère. C'est l'échec du projet de Wolfgang qui se double de l'échec à conserver sa ferme, qu'on s'apprête à vendre.

L'émancipation de Gelsomina a profité de la maladresse du père, qui laisse entrer Martin dans la famille, mais ne peut se réaliser sans l'opportunité du jeu télévisé. Le tournage qu'elle découvre avec son père dans la grotte, la rencontre avec Milly, la possibilité d'ouvrir le travail à la ferme sur une reconnaissance extérieure et une valorisation de la production de miel constituent les éléments déclencheurs de la transformation de Gelsomina. En s'inscrivant au jeu, elle prend davantage son destin en main et celui de la famille qu'elle ne se venge de son père. Car c'est comme chef de famille qu'elle est présentée à la représentante de l'association « Nouvelle vie » [00:29:12 – 00:32:23]. Cocó suggère

cette nomination, investissant l'adolescente d'une responsabilité qu'il est temps qu'elle assume. La nouvelle vie sera pour elle, non pour Wolfgang.

Marinella joue le rôle de révélateur de ce qui ne va pas dans la famille. Dès l'ouverture on la voit inventer un malaise pour se rapprocher de sa mère, puis interroger les adultes sur le vieillissement, révélant à son insu les méfaits du refus de s'ouvrir au monde. Marinella peut mentir pour échapper aux corvées, mais elle est aussi rêveuse et sensible. Ainsi elle révèle à sa sœur ce que celle-ci n'ose s'avouer sur l'attrance pour Martin, et entonne, en imitant la chanteuse, une chanson d'amour à la mode [00:34:04]. Elle participe de cette façon, elle aussi, à l'émancipation de toutes ces femmes qui selon leur âge et leur rôle subissent la domination étouffante de Wolfgang.

Le film s'organise donc selon une double modalité : d'un côté le refus d'ouverture et de changement incarné par l'autorité d'un père qui conduit à l'échec, et de l'autre la découverte des ressources de l'affection et de la solidarité pour y échapper, incarnée par un éventail complet de femmes, des fillettes à l'épouse, toutes à la recherche du bonheur et de l'émancipation.





Décor

Les paradoxes de la clôture

Tourné en décors naturels, le film alterne grands espaces et lieux domestiques, qui sont aussi très ouverts. Le récit organise des tensions entre la vaste étendue des extérieurs, la circulation permanente des personnages et la promiscuité des corps.

● La ferme, lieu clos mais perméable

Le premier lieu que le spectateur découvre est une ferme isolée. Nous n'en verrons qu'une façade extérieure. Jamais, la réalisatrice ne nous la donne à voir comme un lieu chargé d'histoire et de tradition, alors qu'elle est ancienne. Bien que les chasseurs en parlent au début comme ayant « toujours été là », elle offre une image plutôt délabrée, sans charme et précaire. Le refus du cliché touristique est le parti-pris affiché dès le début, fidèle en cela au combat de Wolfgang contre la mutation de l'économie rurale en économie touristique. Le film nous fait entrer au départ dans le lieu le plus intime, les toilettes, et place tout de suite le regard du spectateur dans un paradoxe : ce lieu habituellement caché est ouvert à tous. Même occupé, tout le monde le traverse. La caméra explore les intérieurs en filmant de façon privilégiée les personnages, ce qui a pour effet de reléguer au second plan le décor. Jamais la caméra ne donne à voir un lieu avant l'arrivée des personnages, ou ne cherche à rendre compte de l'articulation des lieux entre eux. Il est donc bien difficile pour le spectateur de se représenter l'organisation spatiale de la maison.

Ce choix a pour conséquence de fragmenter l'espace en unités closes. Les murs sont omniprésents, obturant le regard qui ne peut guère s'échapper vers les pièces mitoyennes. Celles-ci sont souvent sombres, ou alors éclairées de façon indirecte par des fenêtres qu'on ne voit guère. Le regard du spectateur ne passant jamais à travers ces fenêtres, il ne peut situer la maison dans son environnement.

Cet effet de clôture renferme la famille sur elle-même. Ce qui développe justement un paradoxe. Tout devrait isoler les membres de cette famille les uns des autres et pourtant la promiscuité semble encouragée par ce dispositif.

Nulle intimité n'est possible, les conversations bien que tenues à l'écart sont écoutées et commentées sans gêne. Quand les parents sont dans la salle de bains et discutent à voix basse de l'accueil de Martin [00:29:40 – 00:30:20], Gelsomina les écoute derrière la cloison et les interrompt. De même, pour parler à sa mère, elle entre dans la chambre des parents, les surprenant au lit. Cette promiscuité confine la famille sur elle-même jusqu'à l'extérieur de la maison. À la fin du film, au moment où celle-ci est vidée, la famille dort dans la cour sur un même tas de couvertures, les corps mêlés les uns aux autres. Ce décor sert donc à présenter une image ambivalente de la famille, soudée malgré les violences, unie jusqu'à empêcher l'émancipation des enfants.

● L'apiculture, clôture au grand air

Suivant la même logique paradoxale, les lieux de travail, en plein air, donnent une impression d'étouffement, d'autant plus que la combinaison de l'apiculteur sépare déjà la personne de son environnement. Comme la caméra se concentre sur les gestes du travail avec les abeilles, qu'elle doit faire des plans très rapprochés pour rendre compte de ce travail, l'absence de profondeur de champ rend le grand espace environnant flou. Cela traduit le rapport au travail imposé par Wolfgang, nulle place n'est donnée à la contemplation et au plaisir.

Le film va souvent opposer l'étendue de l'espace impliqué par le travail au grand air en recourant au motif du confinement : les fillettes s'enferment dans la voiture, ne veulent pas l'ouvrir et provoquent la colère du père. Le grand coup de vent, l'orage qui se déclenche à l'improviste, impose de se coucher sur les ruches pour que le couvercle ne s'envole pas et de se réfugier sous une bâche pour échapper à la pluie. Enfin le circuit même de la production du miel redouble cette image de fermeture sur soi. La ruche est comme une maison fermée sur elle-même, la centrifugeuse une machine enfermée dans une cuve opaque.

● L'espace des plaisirs

Quelques moments sont tout de même consacrés aux plaisirs et aux joies de la fin de l'été, quand la famille redécouvre une nature qui n'est plus destinée à l'exploitation.



L'île des morts d'Arnold Böcklin © D.P.



Le décor reprend alors sa caractéristique de grand espace ouvert à perte de vue. Nous le découvrons quand le père emmène ses filles se baigner. La voiture file dans la profondeur de champ comme à l'aventure et nous découvrons le lac bleu, les rives verdoyantes, l'île couverte d'arbres en son centre, le tout sous un ciel radieux [00:13:36 – 00:13:46]. Furtivement, la caméra brosse le tableau d'un paysage idyllique. Au bord du lac, le plan d'ensemble et sa grande profondeur de champ inscrivent le père et ses filles dans un lieu de plaisir que les cris des enfants expriment.

Mais c'est surtout en présence de la mère que la nature offre le décor le plus heureux. Au milieu du lac, la mère, ses filles, Cocó et Martin se baignent. La lumière du soleil miroite sur sa surface. La rareté de ce moment de bonheur est soulignée par Angelica qui fait remarquer que «*quand il n'est pas là, on respire*». La promenade, parce qu'elle n'a pas de but, permet de faire découvrir des lieux inconnus et sauvages que la mère elle-même avoue ne pas connaître, alors qu'ils ont servi de décor au jeu télévisé. Le décor trouve ici un usage différent, il offre aux personnages un cadre propice à l'expression de sentiments que le monde de la ferme oblige à refouler. C'est dans une intimité solaire et délivrée de toute menace que peuvent, à ce moment, vivre la mère et ses filles.

● Le décor fabriqué par la télévision

Le lac et ses environs forment un décor magnifique qui sera choisi par la télévision pour y tourner son jeu, dont le but est la mise en valeur des terroirs. Le titre de l'émission invite à faire le lien entre le lieu de tournage et la beauté du «pays des merveilles». Bien que le tournage des *Merveilles* ait lieu au lac Trasimène, en Ombrie, jamais le film ne permet une identification précise. Cela marque un écart avec l'émission de télévision qui, elle, exploite les particularités régionales. Deux lieux lui serviront de tournage. Le premier est découvert par les enfants quand un technicien vient leur demander de faire moins de bruit : ils quittent la rive du lac et découvrent un site naturel où répète Milly. La beauté du décor est perturbée par la présence des techniciens. Le plateau qu'ils ont installé crée une mise à distance qui détourne de la contemplation du site. Le second lieu, celui de l'affrontement des candidats, se trouve sur l'île. Son apparition

est mise en scène de façon spectaculaire et symbolique. L'arrivée en bateau fait se détacher l'île sombre sur un fond de ciel crépusculaire, à la manière du tableau romantique d'Arnold Böcklin *L'île des morts* (1886). En inscrivant ce lieu dans une dimension symbolique forte, la réalisatrice lui fait perdre ses caractéristiques naturelles pour le doter d'une connotation surnaturelle inquiétante. Elle en fait un espace à interpréter. Le spectateur comprend qu'une menace plane alors que la télévision a choisi ce lieu pour son aspect pittoresque. La grotte qui sert de décor, le confinement qu'elle induit, redoublent l'isolement de l'île et soulignent que l'artifice de la télévision s'oppose à la nature et soustrait l'authenticité, que pourtant elle recherche, à son espace naturel d'expression.

Par deux fois, le film souligne que la télévision transforme les décors selon une intention précise. Au cours de la promenade, Angelica identifie le lieu comme le décor ayant servi au jeu télévisé en se demandant comment y fut acheminé le matériel. Cela souligne l'antagonisme de la réalité et de sa représentation. Lorsque Gelsomina rejoint Martin dans les lieux qui ont servi au tournage, l'expression sincère de leurs sentiments semble permise par les lieux enfin débarrassés des artifices du spectacle. Le film oppose le monde rural et naturel à celui que la télévision fabrique à partir de représentations qui trahissent ce monde dont elle prétend rendre compte. C'est bien cette question qui est posée *in fine* au spectateur du film : quelle représentation le monde médiatique donne-t-il de la réalité rurale à l'ère des bouleversements écologiques ?



● Construire une utopie

Pour le spectateur, les éléments de décor et les accessoires servent aussi à se représenter une époque. Dans *Les Merveilles*, on peut faire relever ces éléments par les élèves et leur faire prendre conscience de la difficulté à dater et localiser le récit. Le monde de la ferme est très peu marqué par la modernité. Un téléviseur, une voiture, une chanson renvoient aux années 1990, rien de plus. Aucune marque de nouveauté ou de mode n'apparaît. Par contraste, la technique et le décor de la télévision apportent cette nouveauté qui explique en partie la fascination des enfants. On peut alors construire la notion d'utopie (étymologiquement «qui n'est en aucun lieu»), comme un lieu en-dehors de la marche du monde et de l'histoire. On remarquera l'absence de représentation de la ville, de l'actualité, et de l'école. Peut-on vivre en-dehors du monde ? Quels en sont les avantages ? Les risques ne sont-ils pas plus importants ?



© Ad Vitam distribution

Mise en scène

Les liens visuels

VIDÉO
EN
LIGNE

Tourné en caméra portée, le film place le spectateur au plus près des actions et des corps. Refusant le plus souvent le découpage des actions en plans composés, le film capte les relations qui se tissent entre les personnages, comme entre eux et la nature environnante.

● Créer des relations

L'effet principal produit par l'usage de la caméra portée est d'explorer l'espace en donnant au spectateur l'impression d'une présence humaine, à cause des tremblements et des vibrations que l'image enregistre. L'espace cinématographique en sort moins découpé, moins figé dans des procédés de montage attendus comme le champ-contrechamp. Dans le film, cette exploration de l'espace s'accroche presque toujours à un personnage. La caméra ne se contente pas de le suivre, mais accentue le rapport entre visage et environnement. Cette façon de créer des liens par le mouvement est exprimée dès l'ouverture du film : sortant de la nuit, des lueurs de phares viennent vers la caméra qui paraît chercher son sujet et ne parvient pas à se stabiliser, perdue dans les conversations et la fébrilité des chasseurs. Puis on découvre la façade de la ferme éclairée par les faisceaux de lumière qui la parcourent. Le lieu se révèle à nous par fragments découpés par les mouvements de la lumière, sortant de la nuit puis y retournant. Le principe de l'assemblage par le mouvement est ainsi posé. Il guidera la narration jusqu'au bout. Ensuite la caméra entre dans la maison à la suite de ces faisceaux de lumière provenant de l'extérieur. Cette fois ils découpent dans l'obscurité des fragments d'intérieurs et nous conduisent vers des lits où des enfants dorment. Le film bascule alors dans la mise en lumière d'une

famille, privilégiant l'exploration tâtonnante de relations obscures. C'est au passage de la caméra dans sa poursuite du faisceau lumineux que la famille s'éveille. D'abord Marinella, puis Gelsomina qui allume la lumière et découvre son visage au spectateur. La première question qu'on entend dans cet intérieur inconnu pourrait être posée à tous les personnages et au film lui-même : « Où tu vas ? » Cette direction se découvrira au gré des interactions créées par les déplacements de la caméra.

Les scènes de table réunissant toute la famille autour du nouvel arrivé, Martin [00:30:41 – 00:32:25] rendent bien compte des liens visuels que le mouvement cherche à opérer. D'abord dans la cuisine, c'est la famille qui est réunie avant la présentation de Martin. La caméra passe du visage de Wolfgang à celui de la représentante de l'association, puis de celui de Cocó à Gelsomina pour suivre celle-ci et la filmer dans le même plan lors de son tête-à-tête avec la représentante. La caméra suit le dialogue et ne le découpe pas en plans séparés. La parole circule et la caméra la suit afin de capter la surprise de Gelsomina, la colère du père, la discrétion de la mère. La réalisatrice tend vers le plan-séquence qui rend compte d'une scène dans sa durée réelle. Mais dans la scène qui suit, au cours du repas en présence de Martin, la caméra souligne la condition d'étranger de celui-ci en lui consacrant un plan autre, où on le voit seul sur sa chaise, face à la famille et surtout livré aux questions du père [00:32:26 – 00:33:53]. Cette solitude dans le plan, cet isolement par le montage en champ-contrechamp, ce mutisme entêté font attendre le développement des liens qui intégreront Martin à cette famille. C'est alors qu'il siffle, rompant le cours trivial des choses pour ouvrir à la surprise poétique.

● Ménager des surprises

La façon de filmer le travail des champs souligne toujours l'habitude des gestes, qui n'ont pas besoin d'être énoncés par

les personnages. Le travail des ruches ou du potager donne lieu à des mouvements de caméra qui cherchent moins à montrer des émotions que des habitudes. Seule la colère du père fige son personnage et souvent, la caméra s'attarde sur lui et son pouvoir glaçant. Par contraste, le récit avance par mises en scène de surprises. Suivant au plus près les personnages, la caméra dégage un vaste hors-champ dont l'actualisation nous surprend. Tandis que les filles se baignent bruyamment dans le lac, une question venant du hors-champ se fait entendre, puis la caméra découvre un technicien remontant le cours d'eau et demandant le silence. Mais le spectateur ne connaît pas la raison de cette demande. Le récit procède à une ellipse et nous découvrons Milly Catena en répétition. L'effet de surprise vise à traduire l'incongruité d'un spectacle inapproprié au lieu ainsi que la fascination qu'il exerce sur les enfants. Ce choix de l'ellipse relance aussi la nécessité de faire des liens pour apprivoiser la surprise et l'intégrer au récit.

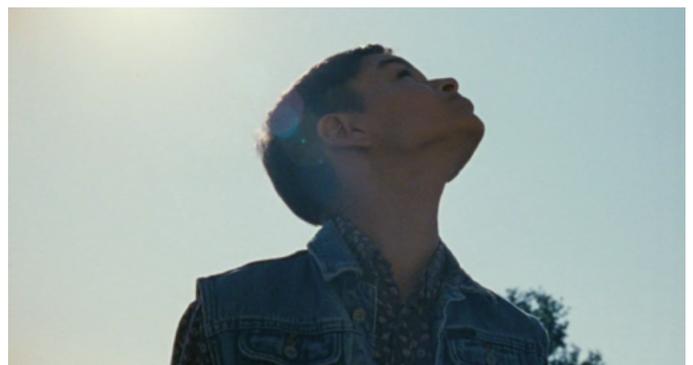
Ce procédé de mise en scène a un premier effet. Il déréalise le récit en créant une sorte de surgissement du merveilleux dans le quotidien : quand elles s'avancent vers le plateau, les enfants sont des spectatrices comme nous, intriguées et séduites. Une série de champs-contrechamps oppose ces deux mondes, d'un côté les enfants, de l'autre la télévision [00:15:30 – 00:17:00]. Et à l'intrusion de cette dernière dans un monde qui n'est pas le sien répond l'intrusion des enfants dans son monde à elle, qualifié d'emblée de « pays des merveilles ». Par un mouvement de caméra assez ample, on suit Wolfgang qui s'avance pour demander à Gelsomina de rappeler ses sœurs. Nous pénétrons dans le décor et à nouveau une surprise nous est proposée. La voix hors-champ de la présentatrice appelle les enfants, qui regardent vers la caméra, laquelle fait un mouvement circulaire pour découvrir Milly. Le mouvement les a reliées. La caméra répondra à ce premier mouvement par un autre, en suivant la main de Milly qui dépose un bijou dans les cheveux de Gelsomina [00:17:53 – 00:19:02]. La surprise, c'est la survenue d'un élément inconnu que le mouvement de la caméra devra à nouveau tisser avec l'ensemble.

● Construire une distance critique

Ce monde fait d'habitudes et de rares surprises est aussi offert au jugement du spectateur. La caméra rend compte de la subjectivité des personnages en cherchant par des gros plans sur leurs visages à rendre l'émotion éprouvée et non verbalisée. Le film met en scène des silences, souvent la seule réponse aux cris du père. C'est de lui que la caméra se tient le plus à distance, sauf quand il est sommé de parler au jeu télévisé. Alors il délivre une parole plus personnelle. Son affection pour ses filles se traduit par des actes qui éloignent la caméra de son visage, par exemple lorsqu'il joue dans l'eau avec elles ou offre un chameau. Cette distance induit un jugement mais relatif. Alice Rohrwacher déclare à ce sujet : « *Mon film dit que c'est difficile de mettre les gens dans des catégories. Il montre qu'il est possible qu'un petit criminel arrive dans la famille et qu'aucun drame ne survienne. Il montre des enfants qu'on oblige à travailler pendant leurs vacances mais qui sont aimés. Il montre un monde qu'il est impossible de juger et qu'il faut prendre tel quel, avec ses contradictions* »¹. On comprend mieux alors la primauté du lien sur l'isolement, le goût du mouvement contre la fixité.

Deux exemples d'un même procédé de hors-champ illustrent cette distance critique qui relativise les jugements arrêtés. Le premier cas concerne le moment où l'on découvre Martin. Filmé en contre-plongée et à contre-jour, il regarde autour de lui. Son visage paraît contredire l'aver-

hors-champ déclarer qu'il est dangereux et qu'il doit être surveillé de près [00:30:25 – 00:30:45]. Le second cas arrive à la fin, quand la même responsable, encore hors-champ, explique à Wolfgang que Martin ira en prison pendant que nous voyons Gelsomina demander à sa mère de le rejoindre [01:35:04 – 01:35:21].



1 « Alice Rohrwacher, cinéaste farouche », Frédéric Strauss, *Télérama*, 14 février 2015 : [terrama.fr/cinema/alice-rohrwacher-cineaste-farouche,122934.php](http://www.terrama.fr/cinema/alice-rohrwacher-cineaste-farouche,122934.php)



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Séquence «Le Pays des merveilles»

Épiphanie naturelle dans un monde d'artifice.

La séquence analysée se trouve au chapitre 7 du découpage narratif [01:21:56 – 01:26:03] et prépare le dénouement du film. Elle montre Gelsomina accédant à son rêve de passer dans l'émission «Le Pays des merveilles». Deux mondes se confrontent : celui de l'artifice qui fait l'éloge de l'authenticité et celui de l'authenticité qui croit aux promesses de l'artifice. De leur tension naît une critique des deux mondes, mais aussi une grâce qui paraît réaliser le titre de l'émission.

● L'entrée en scène de la famille «apiculteur»

L'espace du studio d'enregistrement est une grotte exiguë aux parois toujours apparentes à l'image. Tout paraît être fait pour qu'on y perde ses repères. Les lumières, les maquillages et les costumes construisent ce pays des merveilles. La caméra n'adopte pas le dispositif statique et frontal induit par l'émission télévisée. Le décor juxtapose, dans une grande proximité, les candidats, les techniciens, le jury et les quelques spectateurs. La mobilité de la caméra est parfois hasardeuse, semblable à celle d'un regard un peu perdu, et elle montre souvent dans le même plan le spectacle et les techniciens (caméra, projecteurs, écran de contrôle). Le film met ainsi en abyme ses propres moyens techniques sans pour autant les confondre avec ceux de la télévision. À la différence du cinéma, la télévision laisse s'entrechoquer les couleurs, dissimule mal ses coulisses, montre l'artifice des costumes sans chercher à créer une illusion de vérité. La tenue de Milly en est le symbole, elle renvoie vaguement au

monde étrusque mais la présence du micro en dénonce l'artifice [1]. Le film organise ce moment de télévision non pas selon le rythme de l'émission mais en fonction des regards échangés entre les personnages qui font circuler les différents points de vue. Ainsi, à l'annonce par Milly du passage de sa famille à l'antenne, un gros plan sur le visage de Gelsomina [2] montre un sourire de satisfaction. Son front est ceint d'une couronne qui paraît annoncer un triomphe.

● Le discours du père

Le père se lève et sort de l'ombre. Il était à l'arrière-plan et y retournera par la suite, en [3] puis [14]. Milly s'approche de lui. Un plan sur ses pieds déconcerte tant il paraît surprenant. On peut y lire le point de vue du père fuyant le regard de la présentatrice et le micro tendu. On peut aussi y voir l'expression déconcertante d'un regard perdu dans un monde où aucun point de vue sincère n'est possible. Plus tard, Milly invitera le père à s'adresser aux téléspectateurs, ce qui souligne le sentiment qu'il n'est pas à sa place et qu'il est mis en difficulté. La difficulté à s'exprimer le conduit à parler sur un ton qu'on ne lui connaissait pas. Dans un premier temps, un champ-contrechamp accentue le face-à-face de Milly avec Wolfgang [4, 5] de façon à opposer la présentatrice qui questionne et le candidat qui doit répondre. Puis, ironiquement, un mouvement de caméra relie le visage du père à celui de Milly mais seulement au moment où celle-ci dit le contraire de son interlocuteur, ce qui renforce l'antagonisme des deux mondes. L'ironie à l'égard de la télévision laisse place à un silence qui concentre le spectateur sur le visage en gros plan du père et sur sa parole. Le regard de Marinella sur son père, plus inquiet que celui de sa sœur, accentue ainsi l'attente [6]. La musique met en valeur la phrase de Wolfgang qui déclenchera les applaudissements : «*Certaines choses*



10



11



12



13



14



15



16



17



18

ne peuvent pas s'acheter.» Renforcement de l'ironie que de déclarer cela en participant à un jeu dont le gagnant repart avec une grosse somme ! Quand Milly invite Wolfgang à s'adresser aux téléspectateurs, le regard de Marinella [6] se dirige vers un écran [7]. Elle regarde son père en y mettant une distance volontaire, au moment même où la télévision cherche un moment de sincérité. Wolfgang est mis en difficulté. C'est la télévision qui reprend ses droits [8] et impose son rythme. Milly coupe la phrase de Wolfgang, recouverte par les applaudissements. La caméra suit Milly pour passer à un autre candidat [9]. On découvre les techniciens et les projecteurs baignant dans la lumière bleutée et verdâtre du plateau qui s'oppose aux teintes couleur de miel dans lesquelles baigne la famille [10]. L'émission suit son cours mais Gelsomina s'avance pour l'interrompre et réclame de jouer son spectacle.

● Le spectacle de Gelsomina

Gelsomina crée la nouveauté et inverse les caractéristiques du passage de son père. Elle prend l'initiative de s'installer en appelant à ses côtés Martin, avant qu'on ne lui en donne l'autorisation. Elle échappe à l'interview et empêche ainsi qu'on ne coupe son numéro. Cette fois, la caméra se met face aux enfants pour donner à voir le spectacle en excluant la médiation de la télévision. De dos [11], puis se retournant, le visage dans ses mains [12], Gelsomina ménage ses effets. Le sifflement de Martin [13] dote soudainement la scène d'une dimension magique, où la simplicité et la beauté rentrent au cœur de l'artifice. Un chant de rossignol se répand dans la grotte. Le numéro conçu par les deux adolescents évoque même celui d'un charmeur de serpents, sauf qu'il s'agit d'abeilles qui sortent, sans danger, de la bouche de Gelsomina [15, 16] dans un moment poétique,

voire surréaliste. Plusieurs contrechamps sur le public stupéfait attestent de l'étonnement produit par ce numéro, qui va même jusqu'à intéresser Wolfgang [14]. Relégué au fond de la grotte, il assiste, impuissant, à l'alliance poétique de sa fille et de Martin. À l'issue du spectacle, le grand silence rend incongru les applaudissements d'un spectateur qui vite s'interrompt. De plus, le trouble de Milly la conduit à prononcer le mot « merveilleux » qui paraît enfin correspondre au titre de l'émission [17]. Le dispositif ironique tombe à la suite de ce moment de grâce : l'émission semble enfin bien porter son nom. Filmés en contre-plongée, baignés de lumière, les visages de Gelsomina et de Martin sont reliés par un mouvement de caméra qui insiste sur leur complémentarité. Le sifflement de Martin a littéralement enchanté Gelsomina (et ses abeilles). Une onde sensuelle est passée entre eux, tout en prenant à témoin l'assistance de l'émission, ce qui provoque l'émotion de Cocó [18].

Cette séquence montre donc le surgissement d'un émerveillement, reliant le titre de l'émission et celui du film. Mais surtout, elle confronte les artifices du spectacle avec la survivance d'une beauté simple et authentique, au cœur de laquelle surgit un chant inattendu et des images envoûtantes.



© Ad Vitam distribution

Motif

Le monde des abeilles

L'apiculture s'impose au spectateur comme le motif qui réunit toutes les dimensions du film : narrative, poétique et symbolique.

● La réalité documentaire de l'apiculture

Le monde des abeilles fait l'objet tout au long du film d'une description détaillée. Nous pouvons reconstituer les étapes qui conduisent à la vente du miel sur le marché par l'observation des différentes séquences que la réalisatrice consacre à ce métier. Deux séquences purement documentaires mettent en scène la capture des essaims par l'apiculteur. Dans l'une, l'essaim est sauvage, accroché aux branches d'un arbre [00:12:00 – 00:12:47]. Dans l'autre, Wolfgang intervient pour éloigner la menace que constitue la présence d'un essaim sur un chantier [00:49:04 – 00:49:32]. Il en réclamera d'ailleurs un salaire. Mais le travail consiste d'abord dans la surveillance des ruches. L'apiculteur se rend sur les lieux où il les a déposées afin que les abeilles butinent; il vérifie, en retirant les cadres mobiles, l'avancée de la fabrication du miel et retire les ruches pour les changer d'emplacement. Ensuite le travail se fait dans un laboratoire où les cadres sont déposés dans une centrifugeuse qui extrait le miel. Celui-ci s'écoule lentement et régulièrement, avant d'être enfin mis en pots et vendu sur le marché. Tous ces éléments ne servent pas seulement à rythmer la fiction mais fournissent aussi un récit documentaire qui rend compte du travail de l'apiculteur. La caméra se concentre sur les gestes et les actions afin de les rendre compréhensibles. Souvent, le corps des personnages passe au second plan. Déjà masqué par les combinaisons, il est coupé par la caméra qui ne se concentre que sur le travail des mains.

La réalisatrice a choisi les abeilles en connaissance de cause. Dans son enfance, son père s'était installé en Ombrie pour faire de l'apiculture. La dimension documentaire se complète alors d'une dimension autobiographique qui conduit Alice Rohrwacher à refuser les effets spéciaux: elle tourne avec de véritables ruches, ce qui a obligé ses acteurs, surtout Maria Alexandra Lungu qui joue Gelsomina, à se familiariser avec les abeilles. L'impression réaliste en sort renforcée et la vie apicole peut être abordée dans tous ses aspects: les dangers existent malgré les combinaisons et Gelsomina retire régulièrement les dards plantés dans le dos du père. Les orages et les tempêtes peuvent détruire les ruches en ouvrant leur toit ou en les renversant. Le film aborde aussi la réalité économique du métier: la mise aux normes du laboratoire fait l'objet de la lecture par Angelica de la lettre qui les y oblige, et cette lettre cause la colère du père car la mise aux normes nécessite de lourds investissements. Par ailleurs la disparition des abeilles est évoquée dans une querelle entre Wolfgang et son voisin qui utilise des pesticides nocifs. Mais ce regard documentaire se complète aussi d'une dimension visuelle poétique.

● La poésie du monde des abeilles

Le monde des abeilles permet au cinéma de déployer son langage afin de magnifier ce mystère de la nature. Le mystère de la fabrication du miel est enclos dans des boîtes aux ouvertures étroites. Que ce soient les ruches, que ce soit l'extracteur de miel ou la machine qui remplit les pots, le monde des abeilles ne se laisse qu'entrevoir derrière des parois impénétrables. Les dangers existent et le film les montre. Piqûres ou blessures sont toujours causées par la maladresse des hommes qui doivent se plier aux règles de ce monde qui ne livre pas son secret facilement. Le port de combinaisons intégrales, l'enfumage des ruches pour avoir accès aux cadres, le changement régulier des seaux qui recueillent le précieux nectar, tout cela crée une barrière qui

tient l'homme à distance. L'image rendra poétique ce monde pour en suggérer la beauté : le bourdonnement des abeilles, la lumière dorée de la fin de l'été et le jaune des combinaisons (des teintes qui évoquent immédiatement la couleur du miel). Le film exploite la dimension audiovisuelle de ces éléments pour en tirer des effets poétiques, parfois même à la lisière du cinéma fantastique.

Le grand moment poétique est celui du spectacle surprenant de Gelsomina. Elle tient d'abord entre ses doigts une abeille, sans trop comprendre pourquoi. Plus tard, elle offre au regard de Martin ce numéro par lequel l'abeille sort de sa bouche. Enfin, c'est à deux qu'ils feront ce numéro fascinant devant les caméras du jeu télévisé. Gelsomina est allée plus loin que son père. Elle a dépassé la simple exploitation des abeilles. Elle en est la complice, comme si elle était dépositaire de leur secret.

● La dimension symbolique de l'essaim, de l'abeille et du miel

La dimension symbolique et culturelle des abeilles n'est pas mise délibérément en avant par la réalisatrice, cependant le spectateur ne peut pas ignorer cette dimension qui vient soutenir l'analyse. Dans le monde gréco-latin, l'abeille est symbole de résurrection. Elle est présente dans beaucoup de rites initiatiques comme à Eleusis ou à Ephèse, et est associée à la déesse Déméter. Cette déesse enseigne aux hommes les semis et le labour et préside au cycle des moissons en l'associant au cycle de la vie et de la mort. L'abeille, par son vol, représente le passage du plan matériel au plan spirituel, l'élévation de l'âme des initiés. La sortie des abeilles de la bouche de Gelsomina imite une naissance

● Actualité et mythe des abeilles

Bien que le film renvoie aux années 1990, l'actualité des années 2010 y est présente, surtout par le discours écologique qui sous-tend l'intrigue. On peut proposer aux élèves, en visionnant les séquences consacrées au travail apicole, d'en reconstituer le déroulement à travers un exposé qui expliquerait ce que font les personnages et les différentes étapes de production du miel. Le film montre la précarité des hommes face à la nature et les risques de désastre dus à son activité. Si la précarité des hommes face aux aléas de la nature est ancestrale (par exemple, affronter l'orage), les conséquences néfastes de son action est une prise de conscience récente. C'est à partir des années 1990 qu'on constate un phénomène de mortalité anormale dans les ruches, appelé syndrome d'effondrement des colonies d'abeilles. L'effondrement est brutal et peut avoir lieu toute l'année. Les pesticides agricoles ont été les premiers suspectés et certains, interdits. La scène de confrontation entre Wolfgang et son voisin agriculteur peut être l'occasion pour les élèves de mesurer l'interaction du documentaire et de la fiction. On peut y voir aussi une prise de position de la réalisatrice. Les colères de Wolfgang ne sont pas toutes illégitimes et son intervention lors du jeu télévisé rappelle une vérité aussi forte que simple : tout n'est pas à vendre. Protéger la nature devient un sens possible du numéro de Gelsomina, qui protégerait les abeilles dans sa bouche. Dans cette perspective, donner une dimension symbolique aux abeilles en montrant la richesse et la profondeur des références littéraires sur ce thème (de Virgile au livre IV des *Géorgiques*, en l'an 30 av. J.-C. à Maurice Maeterlinck dans *La Vie des abeilles* en 1901) est également un moyen de sensibiliser aux menaces écologiques.

spirituelle, son âme devant prendre son envol en laissant en arrière son enveloppe d'enfant soumise. On peut interpréter le lapsus de Milly parlant du monde « préhistorique » de la campagne comme un mépris pour ces croyances archaïques mais ancestrales qui survivent encore malgré la modernisation.

Dans le monde chrétien, l'abeille est l'image de la communauté. L'essaim est un corps nouveau composé de l'assemblage des individus particuliers. Ce corps social place à sa tête un roi pour en garantir l'harmonie. Dans la Bible (*Proverbes*, 6-8), on trouve la formule : « *Va voir l'abeille, et apprends comme elle est laborieuse.* » L'harmonie est produite par le travail de chacun des membres. Cette image est d'autant plus positive qu'elle se renforce de la croyance que les abeilles, par leur organisation, représentent une parcelle de l'intelligence divine. Cette image de la communauté confinée dans une ruche et produisant un bien précieux renvoie à la famille dirigée par Wolfgang. Mais l'époque moderne met en crise ces modèles. À l'image des abeilles qu'on retrouve mortes dans une ruche, de la baisse de production du miel, la famille est en crise. L'autorité du père est mal vécue, les perspectives d'avenir inexistantes.

Enfin, dans la tradition philosophique, le miel est associé à la parole : des abeilles se seraient posées, au berceau, sur la bouche de Platon, pour y faire, dira Plinie, « *la douceur de son éloquence enchanteresse* ». C'est bien cette éloquence enchanteresse qu'offre en spectacle Gelsomina quand elle cherche sur le plateau de télévision à défendre la valeur de son travail d'apicultrice, révélée par le silence sidéré qui l'accompagne et l'impression de merveilleux qui en découle.

● L'Esprit de la ruche, une autre réflexion sur l'enfance et les abeilles.

En 1973, Victor Erice réalise *L'Esprit de la ruche*. L'action se situe en 1940, en Castille dans un village isolé. Le réalisateur raconte le destin d'un enfant de six ans, Ana, qui, avec sa sœur aînée Isabel, vit entre un père vieillissant passionné par les abeilles et une mère plus jeune, rêvant à son amant lointain. L'ennui qui enveloppe l'enfant est rompu par le passage d'un cinéma ambulancier qui projette *Frankenstein*, le film de James Whale. Au lieu d'être effrayée, Ana est fascinée par le monstre. Isabel se joue de sa crédulité et lui raconte que le monstre habite dans un grange abandonnée. Ana, en cachette, s'y rend et découvre un soldat républicain en fuite qui s'y cache et qu'elle va aider. Peu à peu elle fait des découvertes sur sa famille qui l'amènent à grandir brutalement. Le monde imaginaire, venu à Ana par le cinéma, comme celui qui vient à Gelsomina par la télévision, au lieu de les éloigner de la réalité, les y amène et les aide à la surmonter. Les deux films associent les images de la ruche au monde familial étouffant. L'enfant doit trouver son chemin dans un univers désolé où la survenue du spectacle, tout artificiel qu'il soit, permet une émancipation, une prise de conscience qui révèle le monde adulte et le met à distance. Le film d'Erice est plus poétique que réaliste mais s'inscrit dans une dénonciation implicite du franquisme, lequel vit au moment de la sortie du film ses dernières années. Le film est plus pessimiste que celui d'Alice Rohwacher mais il permet de retrouver le même travail cinématographique sur le monde des abeilles, utilisé à la fois pour sa poésie visuelle et ses connotations ambivalentes. Les deux films mettent en tension deux regards d'enfants fascinés tantôt par la ruche et ses secrets confinés renvoyant à la famille et à l'autorité du père, tantôt par le spectacle qui en ouvrant l'imaginaire permet à l'enfant de s'émanciper.

Plans

Les visages au-delà des apparences

Dans le film, nombreux sont les mouvements de caméra qui s'achèvent en fixant les visages, et en faisant naître le silence.

● Le visage, porteur d'émotions

Pour focaliser l'attention du spectateur sur le visage et afin d'y percevoir les émotions, la réalisatrice développe plusieurs procédés. Les visages peuvent être saisis dans des gros plans par lesquels la caméra se fige sur un visage immobile. Au bord du lac, Gelsomina est restée sur le rivage et regarde au loin pendant que les autres se baignent. Son visage se détache sur l'horizon dans une pose qui renvoie à la peinture. Le turban qui enveloppe ses cheveux et la perle à son oreille ne sont pas sans rappeler le célèbre tableau de Vermeer, *La Jeune Fille à la perle* (1665). D'ailleurs, l'usage du turban dans les cheveux renvoie à une tradition picturale du portrait féminin. Les accessoires de coiffure sont récurrents chez les personnages féminins du film : turbans d'Angelica, chapeaux de Milly Catena ou couronne végétale coiffant Gelsomina lors de l'émission de télévision. Parfois, pour développer l'expression des émotions, les visages sont reliés à leur environnement. À l'ouverture du film, les visages de la famille gravitent autour de Marinella. La caméra cherche à montrer les visages des enfants pour souligner leur innocence et leur fragilité. Enfin, le film peut présenter des visages immobiles aux regards tournés vers le monde qui illustrent le sentiment d'émerveillement. C'est le sens du portrait de Martin à son arrivée à la ferme, puis lors du repas quand il siffle. Là, la caméra épouse son regard et donne au spectateur qui assiste au spectacle des abeilles entre Gelsomina et Martin, filmés en gros plans, l'opportunité de ressentir l'émerveillement devant l'inattendu.

● Le visage, masque à dévoiler

Lors du départ de l'île, sur le bateau, Milly appelle Gelsomina. La scène est silencieuse et se déroule entre leurs deux regards. Milly découvre son visage en retirant sa perucque de cheveux blancs. Elle défait l'apparence pour montrer son véritable visage, comme une invitation à réaliser sa vie non selon les apparences mais selon les vrais désirs. Le visage est un masque qu'on se construit face à une situation, semble dire la présentatrice. Par ce geste à portée morale, elle fait du récit une fable initiatique. On peut rapprocher ce dévoilement de celui de l'apiculteur retirant son masque.

La présence de Monica Bellucci elle-même tranche avec le reste des acteurs. Elle est une star prêtant son aura à un personnage. Son visage est connu au cinéma comme celui de son personnage l'est des téléspectateurs. La réalisatrice raconte : «*Les gens qui ont participé aux scènes du jeu télévisé étaient tout aussi transportés par elle que leurs personnages devaient l'être par Milly Catena. Cela a créé une confusion assez drôle entre la réalité et la fiction, au point que nous ne pouvions plus faire la différence.*» Quant à Sam Louwyck, il déclare : «*J'avais un peu peur parce que c'est une star, une grande star. La scène que nous jouons ensemble est une scène-clé du film, surtout pour mon personnage. Donc j'avais*



peur, ce qui est normal. Ce qui est bien aussi. Finalement, nous nous sommes bien entendus. Elle se donne à 100% que ce soit devant et derrière la caméra. Vous pouvez penser qu'une star va briller devant la caméra et en off, faire le contraire. Non, cela n'a pas été le cas. C'est vraiment une femme superbe.²» La mise en scène joue ainsi avec la présence de Monica Bellucci. Au regard surpris des enfants s'ajoute celui du spectateur la découvrant dans un rôle a priori peu valorisant de présentatrice costumée, mais dont le charisme dans le face-à-face servira l'évolution de Gelsomina. Autour de la question du visage peut donc s'articuler une réflexion sur le film. Le jeu des regards pousse le spectateur à s'interroger sur les émotions éprouvées par les personnages. Et la présence de Monica Bellucci permet de réfléchir sur le statut de l'acteur qui prête son visage à un personnage.

● Suggestions du visage mutique

La modernité au cinéma se caractérise par une pensée nouvelle du jeu de l'acteur. Cherchant à s'éloigner de l'expressivité et de la grimace du cinéma muet, elle passe derrière le masque du personnage et touche la vérité du comédien au travail. En choisissant des actrices non professionnelles et des enfants, Alice Rohrwacher explore l'art du portrait au cinéma en cherchant l'expression saisie sur le vif plutôt que le dialogue joué. L'absence de paroles oblige le spectateur à trouver lui-même le sens des émotions qu'il lit sur les visages. On peut s'appuyer, pour aborder cette question, sur la séquence finale du *Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica. Bruno voit son père commettre un vol puis être arrêté par la foule qui l'insulte. Toute la scène est filmée à la hauteur de l'enfant dont les réactions s'offrent à l'interprétation du spectateur. Ainsi peut-on proposer aux élèves de verbaliser le point de vue de Gelsomina dans ses différentes séquences avec son père. À quoi pense-t-elle quand elle est au bord du lac et qu'elle regarde son père jouer avec ses sœurs ? Ou quand son père lui déclare vouloir acheter un chameau ? À quoi pense-t-elle dans la voiture au retour de la première rencontre avec Milly ou dans la voiture toujours, quand son père la remplace par Martin ? Ce questionnement peut être conduit jusqu'au dénouement où elle siffle comme le faisait Martin. On pourra ainsi insister sur l'ambivalence de la relation entre le père et sa fille. S'il est violent, contrariant, autoritaire, il lui donne aussi des preuves d'amour. Ces échanges de sentiments et d'émotions se font sans recours à la parole, ce qui implique le spectateur dans les différents points de vue des personnages et sollicite donc sa capacité de réflexion.

1 Dossier de presse du film, Ad Vitam, 2014.

2 Entretien avec Sam Louwyck par Michel Decoux-Derycke sur le blog 6néma, 15 février 2015 :

↳ 6nemablog.eclablog.com/entretien-sam-louwyck-les-merveilles-a114598130

Paroles et musique

Autour du silence

L'univers sonore, langagier et musical des *Merveilles* vient en approfondir le sens, tout en révélant les silences et non-dits du récit.

● Un film en trois langues

Si le spectateur s'attend à entendre parler italien, il est frappé d'entendre de l'allemand et un peu de français. Cette étrangeté est voulue par la réalisatrice, en écho à ses souvenirs d'enfance. Sam Louwyck, l'acteur qui joue Wolfgang, est d'origine flamande et a dû apprendre la langue italienne pour le film. Il raconte: «*Il y a des éléments pris au père d'Alice. Il est Allemand, il habite dans la région où on a tourné. Il a des principes très stricts. Il est rebelle. Je l'ai rencontré, je me suis nourri de lui tout en prenant une distance. Je ne voulais pas jouer une copie et Alice non plus. Mais je ne parlais pas italien. J'ai appris la langue en cinq semaines. Cela tombait bien, je voulais apprendre l'italien. C'était important pour moi de connaître à la fois le texte et tout ce qu'il y a autour.*» L'impression d'étrangeté joue sur plusieurs niveaux: d'abord, ces changements de langues dérangent le film et participent à son allure de conte. Ensuite, ils soulignent que les habitants ne sont pas originaires du lieu mais s'y sont installés dans un rêve de retour à la terre en vogue dans les années 1970 et dont le film montre les limites vingt ans plus tard. Enfin, ils accentuent les difficultés de communication, la violence des colères, et rendent le silence plus mystérieux, entre volonté de se taire et incompréhension.

● Le bourdonnement du monde et la parole humaine

Ce monde est parcouru par la rumeur de la nature. Agressivité des aboiements, violence soudaine des orages, douce rumeur de l'eau, bourdonnement des insectes: la vie rurale s'écoute. Et elle paraît entrer en résonance avec les cris, les chuchotements, les paroles des humains. Dans ce contexte, les images de la télévision paraissent encore plus artificielles et factices. Le ton employé y est convenu et surveillé. Dès son apparition, Milly commet un lapsus à propos de la région «*où des familles vivent comme à la préhistoire*». Elle se corrige: «*comme autrefois*». Ce discours en décalage avec la réalité montre le pouvoir de falsification du langage. A contrario, les confidences entre la mère et sa fille, Gelsomina, qui ne parviennent pas à se formuler lors de la promenade à la nécropole étrusque ou lors de la visite de Gelsomina dans la chambre de ses parents, montrent que le discours sincère ne se donne pas spontanément. Souvent le silence alterne avec les cris de colère et fait achopper toute forme de parole vraie.

● Une chanson: *T'appartengo* d'Ambra Angiolini

Cette chanson apparaît après l'arrivée de Martin. Les deux sœurs, Gelsomina et Marinella, se retrouvent dans une grange ou un carré de lumière solaire projeté au sol donne à l'espace une allure de plateau de télévision. Cette chanson semble être un rite entre elles. Le morceau date de 1994, il fut un grand succès en Italie. Les sœurs Rohrwacher le chantaient ensemble. C'est le seul élément qui permet de dater le film avec précision. Marinella imite la chorégraphie, la partie parlée de la chanson, et Gelsomina chante le refrain.

La chanson revient lors du travail sur le miel dans le laboratoire, en l'absence des parents. Gelsomina aidée de Martin sort les cadres des ruches et Marinella allume la radio



qui diffuse la chanson. Marinella veut danser sur ce qu'elle appelle «*notre chanson*». Gelsomina refuse et la caméra s'attarde sur le visage de Martin. La chanson paraît être dépositaire d'un secret à ne pas divulguer et exprimer des sentiments informulés. Elle sera reprise sur le générique final pour en souligner l'importance.

● Chanson et métaphore

Dans un film, une chanson n'est souvent pas une simple allusion à un contexte réaliste, elle est porteuse de sous-entendus qui renvoient à l'intrigue du film. Voici une traduction des paroles sélectionnées par la réalisatrice et interprétées par les enfants.

En quoi la chanson renvoie-t-elle à la situation du film? Pourquoi peut-on dire qu'elle formule les sentiments de Gelsomina? Et comment expliquer son refus qu'elle soit chantée devant Martin?

Jure-moi que tu n'as pas peur de mentir
En disant «*mon amour*»
car un amour avec un silencieux
te tire dans le cœur.
Tu es mort.
Je t'appartiens, j'y tiens
et si je promets, je tiens.
Tu m'appartiens, si tu y tiens,
tu promets et tiens.
Je promets, tu promets.
Je te jure un amour éternel.
Si ce n'est pas de l'amour,
j'irai en enfer.
Mais quand l'hiver nous surprendra,
cet amour sera déjà un incendie.
Je le crie mille fois chaque soir,
mais désespérée comme en prière.
Je ne veux plus me réveiller solitaire.
Si tu n'es pas là, promets-le-moi.

1 Entretien avec Sam Louwyck, op.cit.

Échos

La télévision au miroir du cinéma italien

La rivalité entre cinéma et télévision est un motif souvent repris dans le cinéma italien, qui vit cette opposition comme une bataille d'imaginaires.

● La montée en puissance de la télévision dans la société

Dans son film, Alice Rohrwacher donne un rôle important à la télévision, un média qui a structuré la vie politique et sociale de l'Italie dans les quarante dernières années. Dès le milieu des années 1970, la télévision italienne se déploie en une multitude de petites chaînes locales, captant le public grâce à la mise en valeur des identités régionales. Au début des années 1980, un entrepreneur lombard réoriente ses activités immobilières pour bâtir un groupe puissant, Mediaset, le second du pays après le constructeur automobile Fiat. Silvio Berlusconi unifie ainsi un puissant réseau commercial de chaînes très regardées afin d'influencer l'opinion et lui servir de tremplin pour une carrière politique dans les années 1990. Cette puissance de la télévision n'a dans cette période d'équivalent dans aucun pays d'Europe. L'Italie se trouve alors véritablement unifiée dans une représentation commune qui fait fi des particularismes locaux et promeut le modèle de l'entrepreneur individualiste.

C'est à cette période de bascule qu'Alice Rohrwacher situe son film, en montrant, en creux, la percée de l'idéologie entrepreneuriale dans les campagnes avec la conscience que le tourisme rapporte plus que le travail de la terre. Ce monde reculé paraît a priori éloigné de l'influence de la télévision. Le père s'endort parfois devant le poste, mais l'influence est plus palpable chez les filles, qui reprennent la chanson d'Ambra Angiolini *T'appartengo* dont le succès est dû à un «télé-crochet» de Canale 5: «Non è la Rai». L'émission «Le Pays des merveilles» apparaît plus artisanale que la puissante machine berlusconienne, même si elle l'annonce. À Wolfgang, elle préfère un producteur de saucisses qui affiche son ambition de gagner, de se convertir au tourisme, bref d'adopter les valeurs de la télévision.

● La critique menée par le cinéma

Très tôt, le cinéma italien a pris la mesure du danger que faisait courir la télévision à la culture italienne. Dès les années 50, certains réalisateurs avaient pointé la puissance d'attraction du média sur le public. C'est le cas de *Bellissima* de Luchino Visconti en 1951 ou, en 1960, de Fellini dans *La dolce vita*, qui invente le personnage et le terme même de *papparazzi*. En 1977, Ettore Scola dirige un film collectif, *Mesdames et messieurs bonsoir*, où plusieurs cinéastes réalisent de faux programmes satiriques pour une chaîne imaginaire. Mais c'est Fellini qui donnera, dans ses derniers films, la vision la plus mélancolique de la puissance télévisuelle. En 1985, au moment où Berlusconi conquiert l'Europe en s'implantant en Espagne, en France, en Allemagne, il réalise *Ginger et Fred*, où le plateau de télévision est dépeint comme une usine où l'on fabrique une vérité factice. Un couple de danseurs âgés, Ginger et Fred, y retrouve paradoxalement sa jeunesse dans une émission en direct, malgré l'artifice télévisuel. Quand surgit une panne de courant, ils se découvrent prisonniers d'une émission qui «saucissonne» le show de jeux et de publicités. Le numéro des enfants des *Merveilles* obéit au même principe, celui de renverser le

Bellissima de Luchino Visconti, 1951 © Films sans frontières



Ginger et Fred de Federico Fellini, 1986 © Immasa Distribution



spectacle en son cœur, en faisant surgir une émotion imprévue au milieu de la prévisible machine télévisuelle.

À la suite de Fellini, Nanni Moretti reprend cette critique. C'est sur fond de crise des idéologies, d'effondrement de la culture populaire et de puissance de la télévision que le réalisateur met en scène des personnages eux-mêmes en crise. Dans *Sogni d'oro*, en 1981, il dénonce la vulgarité du spectacle, l'humiliation des candidats dans les jeux télévisés et la complicité du public dans ce système. En 1993, dans *Journal intime*, il tourne en dérision un intellectuel, qui pensant se retirer sur une île afin d'y travailler, découvre les *soap operas* et en devient passionné et dépendant, anticipant en cela l'addiction contemporaine aux séries. Dans *Le Caïman*, en 2006, il dénonce le pouvoir de Berlusconi en mettant en scène un cinéaste dont le projet est de retracer le parcours de l'entrepreneur en insistant sur la corruption des affaires immobilières, l'investissement aussi bien dans le football que dans la télévision, et son ascension politique. Alice Rohrwacher, elle aussi, montre la puissance d'attraction de la télévision comme ses faux-semblants. Le décor historique de la grotte, choisi comme lieu de tournage, souligne le décalage de la télévision à l'égard d'un monde qu'elle prétend montrer. En cela, la réalisatrice s'inscrit à la fois dans les traces de Fellini (un monde de l'artifice) et de Moretti (une approche moraliste). La réflexion du cinéma italien sur les effets pervers du spectacle n'est donc pas nouvelle. Décennie après décennie, ce cinéma approfondit cette question en montrant à la fois notre besoin d'émerveillement et ses rouages manipulateurs.

FILMOGRAPHIE

Films d'Alice Rohrwacher

Corpo celeste, DVD, Artificial Eye, 2012 (sous-titrage en anglais uniquement).

Les Merveilles, DVD, Ad Vitam, 2015.

Heureux comme Lazzaro, DVD, Ad Vitam, 2019.

Films italiens cités dans le dossier

Belissima, Luchino Visconti, DVD, Films sans frontières, 2011

La Strada, Federico Fellini, DVD, René Château Vidéo, 2002

Sogni d'Oro, Nanni Moretti, DVD, dans le coffret « Les premiers films de Nanni Moretti », Éditions Montparnasse, 2010

Ginger et Fred, Federico Fellini, DVD, LCJ éditions, 2005 (version française).

Nanni Moretti, *Journal Intime*, DVD, Studiocanal, 2004.

Michelangelo Frammartino, *Le quattro volte*, DVD et Blu-ray, Potemkine, 2013.

Reality, Matteo Garrone, DVD, France Télévisions, 2013.

Bella e perduta, Pietro Marcello, DVD, Shellac, 2016.

Autres films cités dans le dossier

L'Esprit de la ruche, Victor Erice, DVD, Carlotta, 2008

BIBLIOGRAPHIE

Sur le cinéma italien contemporain

- Roland Carrée, *Gosses d'Italie. L'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, EUD, 2018.
- Jean-Claude Mirabella, *Le cinéma italien aujourd'hui*, Gremese, 2004.
- Jean A. Gili (dir.), *L'Italie au miroir de son cinéma, vol. 3, Une floraison multiple, l'Italie du renouveau millénaire*, Radici Hors-série, Editalie, 2019.

Sur les abeilles

- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Le dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982.
- Claude Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres. Mythologiques II*, Plon, 1966.
- Gilles Tétart, *Le sang des fleurs : une anthropologie de l'abeille et du miel*, Odile Jacob, 2004.

SITES INTERNET

Critiques

Critique de Frédéric Strauss, *Télérama* :

↳ telerama.fr/cinema/alice-rohrwacher-cineaste-farouche,122934.php

Critique d'Aureliano Tonet, *Le Monde* :

↳ lemonde.fr/cinema/article/2015/02/10/alice-et-alba-rohrwacher-s-urs-lumiere_4573249_3476.html

Critique de Valentin Génay, *La Croix* :

↳ la-croix.com/Culture/Cinema/Alice-Rohrwacher-entre-reel-fiction-2018-05-07-1200937188

Entretiens avec Alice Rohrwacher

Avec Aureliano Tonet, *Le Monde* :

↳ lemonde.fr/cinema/article/2018/11/07/cinema-alice-rohrwacher-en-son-pays-des-merveilles_5379932_3476.html

Avec Antoine Duplan, *Le Temps* :

↳ letemps.ch/culture/alice-rohrwacher-javais-envie-faire-un-film-quon-ne-raconter

Avec Jean-François Lixon, *France Info* :

↳ francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/les-merveilles-des-souvenirs-inventes-grand-prix-du-festival-de-cannes_3291663.html

Entretien avec Sam Louwyck

Avec Michel Decoux-Derycke sur le blog *6néma*, 15 février 2015 :

↳ 6nemablog.eklablog.com/entretien-sam-louwyck-les-merveilles-a14598130

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com



- Le regard de l'enfant
- Hélène Louvart : autour de la lumière

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

MIEL ET MERVEILLES

Après avoir réalisé son premier film, *Corpo celeste* (2011), en suivant une adolescente arrivant de Suisse en Calabre pour montrer le Sud de l'Italie dévasté et oublié, Alice Rohrwacher prolonge dans son second film, *Les Merveilles* (2014), sa réflexion sur les transformations du monde en adoptant toujours le point de vue d'une adolescente, Gelsomina. Cette fois, Rohrwacher tourne dans sa région natale, l'Ombrie, dans un univers qui lui est familier : le monde rural et apicole. Le film dépasse le simple point de vue d'une adolescente confrontée à la réalisation de son désir d'émancipation dans un monde hostile. Il s'ouvre à une réflexion sur la condition des femmes, les rapports d'autorité au sein de la famille, les menaces écologiques qui pèsent sur la nature et l'influence de la télévision sur nos vies. Le film tisse ces réflexions dans un récit subtil, pendant une fin d'été au cours de laquelle le travail de la ferme est interrompu par des surprises, des merveilles, qui révéleront à Gelsomina une part de son destin. Sur un fond parfois sombre, le récit évite le drame pour donner une vision nuancée du monde.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA