

Bach-Hông



Le Départ



À cœur perdu



CNC

Fiches techniques	1
Cinéastes L'exil au cœur	2
Genèse Raconter le réel	3
Contexte Quitter son pays	4
Décors Territoires fantasmés	5
Récit Quêtes d'identité	6
Séquence La rupture	8
Bande sonore Voix de l'exil	10
Mise en scène Jeux de regards	11
Motif Se jeter à l'eau	12
Document De l'écrit à l'écran	14
Ouverture Figures de l'émigré	16

● Rédactrice du dossier

Margot Grenier collabore aux dispositifs scolaires d'éducation aux images en tant que formatrice, intervenante et autrice de documents pédagogiques. Elle écrit notamment pour les dispositifs *Collège au cinéma*, *École et cinéma* et *Maternelle au cinéma*. Elle conçoit des vidéos de présentation et d'analyse d'images pour les films du catalogue *Lycéens et apprentis au cinéma* en Pays de la Loire. Elle a enseigné à l'Université catholique de l'Ouest et à l'école de cinéma 3IS à Nantes.

● Rédacteur en chef

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC...*) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiches techniques

● CŒURS PERDUS Un programme de 3 courts métrages

France | 2019-2022 | 57 min

Distribution

Adrien Desanges, Studio des Ursulines

Sortie

11 septembre 2024

Affiche © Agence du court métrage



BACH-HÔNG

France | 2019 | 18 min | animation | couleur

Réalisation, conception graphique, montage

Elsa Duhamel

Scénario

Elsa Duhamel, d'après le témoignage de Jeanne Dang

Design des personnages

Phuong Mai Nguyen

Animation

Camille Chao (animatrice principale), Viviane Boyer-Araujo, Léonard Bismuth, Eva Lusbaronian, Marcel Tigchelaar

Son

Flavien van Haezevelde

Musique

Christophe Héral

Narration

Jeanne Dang

Production

Fargo

Synopsis

Vietnam, 1970. Inconsciente de la guerre qui ravage son pays, Jeanne grandit paisiblement à Saïgon entourée d'animaux, parmi lesquels Bach-Hông, une jument magnifique. Quand les combattants nord-vietnamiens s'emparent de la ville en 1975, le cheval est abattu et Jeanne doit fuir avec sa famille, laissant derrière elle les souvenirs heureux de son enfance. Des années plus tard, Jeanne a reconstruit sa vie en France. Elle habite un chalet en pleine nature et a repris l'équitation, en paix avec son passé.

LE DÉPART

France, Maroc | 2020 | 25 min | couleur

Réalisation, scénario

Saïd Hamich Benlarbi

Image

Marine Atlan

Son

Hugo Deguillard, Margot Testemale, Fanny Weinzaepflen

Montage

Xavier Sirven

Musique

Vitor Araújo

Production

Barney Production, Mont Fleuri Production

Interprétation

Ayman Rachdane

Adil

Fatima Attif

Khadija

Synopsis

Été 2004. Adil, 11 ans, passe ses journées dans son village natal au Maroc. Avec ses amis, il vibre pour les exploits de l'athlète Hicham El Guerrouj aux Jeux olympiques d'Athènes. Ce quotidien solaire bascule lorsque son père et son frère Mehdi rentrent de France, où ils ont émigré. Adil découvre alors que sa mère a accepté qu'il reparte avec eux. Le jour du départ arrive et coïncide avec la finale d'Hicham El Guerrouj. Au lendemain du triomphe de son idole, Adil regarde la côte marocaine s'éloigner depuis le pont du ferry. Il se promet de revenir quand il aura grandi.

À CŒUR PERDU

France | 2022 | 14 min | animation | couleur

Réalisation

Sarah Saidan

Scénario

Sarah Saidan, Simon Serna

Design des personnages

Sarah Saidan, Rafaël Massé

Animation

Francesca Marinelli (cheffe animatrice), Xavier Siria, Milena Mardos, Adèle Hamain

Musique

Pierre Oberkamp

Production

Caïmans Productions

Interprétation (voix)

Saeed Mirzaei

Omid

Taha Moghani

Ali

Alice Lendrevie

Baran

Mariam Saidan

Zahra

Synopsis

Omid a quitté l'Iran et vit désormais à Paris avec sa femme et leurs deux jeunes enfants. Il apprend le français et travaille comme caissier dans une supérette, essayant régulièrement le mépris et l'agressivité de certains clients. Un soir, il est poignardé dans la rue mais se relève. Les médecins de l'hôpital sont formels : Omid n'a pas de cœur. Hanté par des cauchemars, il retourne en Iran pour retrouver cet organe précieux. Rejeté par son frère Ali et menacé par des trafiquants, Omid rentre bredouille à Paris. Il finit par réaliser que son cœur réside dans la rencontre et l'attention à l'autre.



Cinéastes

L'exil au cœur

Que ce soit par leur expérience personnelle ou des rencontres déterminantes, le parcours des trois cinéastes réunis dans le programme est traversé par l'exil, qu'ils explorent chacun d'une façon singulière.

● Témoignages d'exilés

Née en 1988, Elsa Duhamel se forme aux techniques du cinéma d'animation à l'ESAAT (École supérieure des arts appliqués et du textile) à Roubaix, avant d'intégrer l'EMCA (École des métiers du cinéma d'animation) à Angoulême. S'intéressant aux témoignages et aux souvenirs, elle réalise un premier court métrage, *Françoise* (2010)¹, autour du récit d'une femme victime de viol dans son enfance. La parole s'y déploie en voix *off* et le dessin esquisse ce que les mots ne formulent pas, s'attachant à exprimer les émotions indicibles.

Elle poursuit sa formation en animation à l'école de La Poudrière, à Valence. Son film de fin d'études, *Pieds verts* (2012), s'appuie sur les propos d'un couple de Français d'Algérie. Ayant fui leur terre natale pendant la guerre, Jeanine et Alain, la soixantaine, vivent dans le nord de la France, où ils cultivent des plantes méditerranéennes. Leur sentiment de déracinement s'incarne dans leur rapport sensible à la nature, omniprésente à l'image et au son.

Premier court métrage professionnel d'Elsa Duhamel, *Bach-Hông* (2019) donne la parole à Jeanne, une enfant des «boat people» [Contexte] que la réalisatrice a rencontrée dans un club équestre. Le film évoque à nouveau l'exil, sujet qui touche la cinéaste : «Faire un film sur l'histoire de Jeanne représentait pour moi une façon de porter l'attention sur le drame personnel vécu par chaque personne qui quitte son pays².»

● Retour sur soi

Né en 1986 à Fès, Saïd Hamich Benlarbi a quitté le Maroc à onze ans pour vivre dans le sud de la France avec son père, ouvrier agricole. Après des études de cinéma à l'université, il intègre le département production de La Fémis. En 2010, il fonde la société Barney Production, avec laquelle il produit une trentaine de courts et de longs métrages, dont *Much Loved* de Nabil Ayouch (2015) et *Les Harkis* de Philippe Faucon (2022). Il se lance dans la réalisation avec un premier long métrage, *Retour à Bollène* (2018), né de son sentiment ambivalent de rejet et de nostalgie de la commune du Vaucluse où il a passé son adolescence. Il imagine la visite de Nassim, trentenaire expatrié à Abou Dabi, cette ville sinistrée où l'extrême droite s'est implantée et où sa famille, d'origine maghrébine, habite encore. Ce film initie une œuvre personnelle nourrie par la connaissance intime

de l'exil, que le cinéaste poursuit avec le court métrage *Le Départ* (2020). «Avec ce film, je continue mon «retour» vers un lieu où j'ai vécu, que j'ai quitté et qui m'a façonné. Je raconte une semaine très particulière de ma vie, où j'ai cessé d'être un enfant³.» Cette démarche introspective se prolonge dans le long métrage *La Mer au loin* (2024), fresque mélodramatique qui suit pendant une décennie le parcours de Nour, un jeune Marocain venu s'installer clandestinement à Marseille.

«Nous racontons nos histoires, nous partageons nos chagrins, parce que nous sommes tous ces endroits où nous avons laissé nos cœurs»

Sarah Saidan

● Résonance intime

Née en 1978, Sarah Saidan grandit en Iran et étudie le graphisme à l'université d'Art et d'architecture de Téhéran avant de suivre un master en cinéma d'animation. Puis elle intègre l'école de la Poudrière, en France, et réalise son film de fin d'études *Quand le chat est là...* (2011) en papier découpé. Après son diplôme, elle s'installe à Paris. Avec le court métrage multiprimé *Beach Flags* (2014), qui s'intéresse à la condition des femmes athlètes en Iran, elle développe une esthétique épurée et colorée.

Dans *À cœur perdu* (2022), la cinéaste s'inspire de sa propre expérience de l'immigration, s'appuyant sur des anecdotes personnelles, comme son embarras à prononcer les chiffres français. La réalisatrice tient à évoquer les difficultés d'intégration des personnes étrangères, mais aussi les nombreux moments drôles liés aux différences culturelles. Son film est né d'un questionnement intime autour de la notion de foyer et du sentiment d'appartenance, après une décennie passée en France : «À partir du moment où on part de notre pays pour s'installer ailleurs, c'est un peu difficile de dire où est vraiment notre maison⁴.» Parce qu'il tente de répondre à cette interrogation existentielle, son film fait office de thérapie, pour elle comme pour celles et ceux qui connaissent l'exil.

1 Pour visionner ce court métrage :

vimeo.com/10479730

2 Extrait de l'entretien de la cinéaste par Agathe Arnaud «L'animation, l'interprétation», Format Court, 10 mars 2021 :

formatcourt.com/2021/03/elsa-duhamel-lanimation-interpretation

3 Dossier de presse du film :

shortcuts.pro/wp-content/uploads/2021/10/LE-DEPART-Press-Kit-FR.pdf

4 Dossier de presse du programme :

studiodesursulines.com/rendez-vous/coeurs-perdus

Genèse

Raconter le réel

Cœurs perdus éclaire la thématique des migrations en réunissant des films documentaires ou de fiction qui entremêlent scènes du quotidien, souvenirs autobiographiques et séquences oniriques. Autant de récits intimes, toujours en prise avec le réel.

● Trois portraits

Jeanne, Adil et Omid : ces personnages dont les films brossent les portraits donnent chair à l'expérience de l'exil, à rebours d'une approche statistique abstraite. Pour autant, aucun ne se réduit à cette condition d'exilé. La trajectoire de Jeanne est esquissée à travers son rapport aux animaux, fil rouge de son portrait : sa passion enfantine pour Bach-Hông, qui offre un refuge face aux atrocités de la guerre ; la mort de la jument, qui marque la fin d'un monde [Séquence] ; puis sa reconstruction, entourée de chevaux. Adil, lui, apparaît au sein de son cercle familial et amical. Son départ prend une dimension initiatique, marquant une étape fondatrice de son existence. Omid, enfin, est défini par son métier, sa bonne humeur et son humour tendre. Sa démarche presque dansante lui confère parfois une allure burlesque.

Un motif traverse les trois films : les rues, animées ou désertes, qu'arpentent les protagonistes. Étals à même le trottoir à Saïgon, appel du muezzin au crépuscule, campement de sans-abris sous le métro parisien ou circulation automobile à Chiraz, en Iran : les cinéastes s'attachent à représenter ces décors de façon réaliste, par l'architecture

ou l'ambiance sonore. De jour comme de nuit, les déambulations des personnages les ancrent pleinement dans le réel.

De façon révélatrice, le mot « immigration » n'apparaît qu'une seule fois dans le programme, sur la une du journal que lit un passager du métro dans *À cœur perdu*. Il s'agit en effet de déplacer le regard et d'adopter celui de figures d'émigrants, pour appréhender la réalité de l'expatriation.

« Ces trois films illustrent la grande variété des récits d'exils existants et des formes qu'ils peuvent prendre »

Saïd Hamich Benlarbi

● Des histoires vraies ?

Documentaire ou fiction, les trois courts métrages abordent la représentation du réel de façon variée. *Bach-Hông* relève du documentaire animé : le film retrace le parcours authentique d'une Vietnamienne exilée à partir de son témoignage en voix off, enregistré au cours de trois sessions. La réalisatrice a ensuite sélectionné quelques phrases parmi la dizaine d'heures d'entretien. Pour les dessins, Elsa Duhamel s'est appuyée sur des photographies d'époque et sur ses repérages au Vietnam, visitant l'ancienne maison ainsi que l'école de Jeanne et s'inspirant des bâtiments existants pour créer les décors du film. Cette approche documentaire se combine avec un travail d'interprétation du réel par la cinéaste, perceptible dans le montage sonore, la palette de couleurs volontairement peu réalistes ou la poésie de certaines séquences. En cela, l'image n'illustre pas le récit ; elle dialogue avec la parole de Jeanne et permet de rentrer dans sa perception intime des événements.

Le Départ s'inspire de l'enfance du réalisateur, dans une veine plus personnelle que strictement autobiographique. Dans cette œuvre de fiction, Saïd Hamich Benlarbi ne cherche pas à reconstituer fidèlement une période dont il ne reste aucune trace photographique. Son film travaille le souvenir de manière impressionniste, privilégiant le ressenti d'Adil plutôt que la linéarité narrative. Certaines séquences, comme l'arrivée du père en voiture, relèvent du vécu du cinéaste ; d'autres ont été imaginées pour restituer l'insouciance des vacances et suggérer le drame du départ. L'imprécision assumée du récit est contrebalancée par des images d'archives des Jeux olympiques d'Athènes en 2004, qui inscrivent le film dans une époque et lui confèrent une forme de vérité.

L'approche est tout autre dans *À cœur perdu*. Au sein du quotidien d'Omid, décrit avec réalisme, surgissent cauchemars et hallucinations, qui donnent à ce film de fiction une tonalité presque fantastique. Sarah Saidan utilise la métamorphose pour traduire le sentiment bien réel de confusion et d'égarement lié à l'expatriation. L'absurdité à la fois comique et désespérée de l'intrigue renvoie métaphoriquement à la quête d'identité d'Omid, aussi organique que métaphysique. De *Bach-Hông* à *À cœur perdu*, le mouvement du programme s'incarne dans ce passage de la figure de l'émigré à l'humain, du singulier à l'universel.

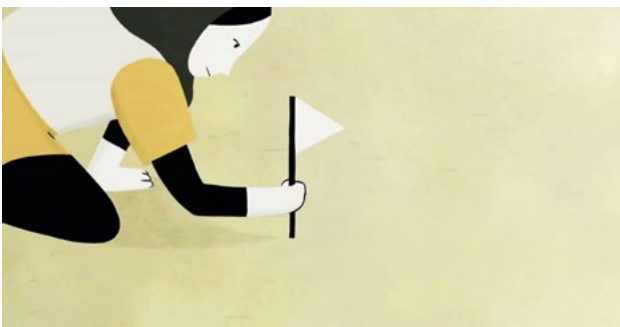
Pieds verts (2012) © Elsa Duhamel



Retour à Bollène (2018) © Pyramide Distribution



Beach Flags (2014) © Folimage



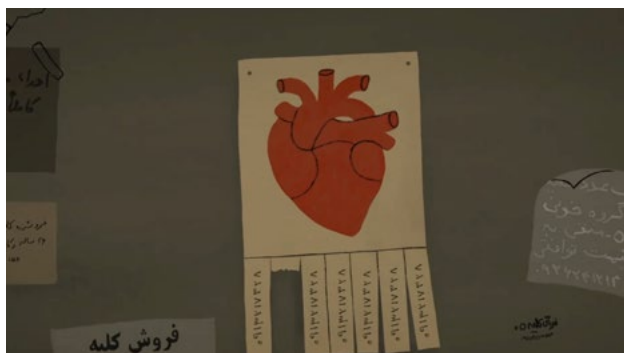
Bach-Hông



Le Départ



À cœur perdu



Contexte

Quitter son pays

Pourquoi quitter sa terre natale ? Les parcours de Jeanne, Adil et Omid s'inscrivent dans des contextes historiques, économiques ou politiques particuliers, que les films retracent précisément ou ne font qu'esquisser.

● De la guerre du Vietnam aux « boat people »

«Je suis née le 10 juillet 1959 à Saïgon. Saïgon et pas Hô Chi Minh-Ville» : les premiers mots de Jeanne inscrivent son exil dans un cadre historique. Débutée en 1955, la guerre du Vietnam voit s'opposer le régime communiste de la République démocratique du Vietnam, au nord, et la République du Vietnam, au sud, soutenue par l'armée américaine, dont le siège du commandement est à Saïgon. La chute de la ville le 30 avril 1975 marque la fin de la guerre. Saïgon est rebaptisée Hô Chi Minh-Ville, en mémoire du dirigeant nord-vietnamien mort en 1969. C'est le début d'une migration massive de la population, principalement par la mer. La famille de Jeanne fait partie de ces premiers réfugiés, que les médias surnomment « boat people ». Au-delà de ce contexte historique, l'image de ces embarcations fragiles résonne aujourd'hui avec celles des migrants tentant de traverser la Méditerranée ou la Manche.

Dans *Bach-Hông*, la chronologie de la guerre structure le récit de l'enfance de Jeanne : quelques dates apparaissent sur des cartons, puis la victoire du Nord est figurée par le

changement de drapeau sur le palais présidentiel. Inspirée d'images d'archive, cette séquence illustre l'approche de la réalisatrice, qui choisit de représenter en animation des événements historiques [Genèse]. Le dessin permet une mise à distance poétique de la guerre. Dès les bombardements de la séquence d'ouverture, la bande sonore, le rythme et les couleurs annoncent ce traitement stylisé de la violence. Dans le film, la guerre est évoquée par des plans en plongée, qui suggèrent la menace planant en permanence, jusqu'à pousser Jeanne et sa famille à fuir.

« Ces récits intimes nous rappellent que chaque exil, motivé par des raisons de persécutions ou de conflits, est douloureux »

Adrien Desanges, distributeur du programme

● Un avenir meilleur

Le parcours d'Adil renvoie aux vagues d'émigration marocaine, amorcées quand le pays était encore un protectorat français. Dans l'entre-deux-guerres, la France recrute une main-d'œuvre peu qualifiée, essentiellement masculine. Après l'indépendance du Maroc en 1956, ce mouvement s'intensifie avec la croissance des Trente Glorieuses. Suite au premier choc pétrolier, le gouvernement français suspend en 1974 l'immigration de travail, mais autorise les regroupements familiaux. Le départ d'Adil avec son père s'inscrit dans ce contexte. La réalité de l'émigration est omniprésente dans *Le Départ*, qui l'évoque par ses conséquences concrètes : l'absence d'un père ou d'un frère partis travailler en France, dont le retour saisonnier est symbolisé par l'image d'une voiture chargée, mais aussi le dépeuplement du pays, comme le laisse entendre un ami d'Adil après l'annonce de son départ : « Le quartier va se vider ! » L'opposition entre ce lieu de vie, constitué d'immeubles en construction ou à l'abandon, et le complexe aquatique chic où Mehdi emmène son petit frère, éclaire les enjeux économiques de l'émigration marocaine. Dans le discours du père d'Adil, la France apparaît comme un pays propice pour étudier, vivre et travailler. « Je m'occupe de son avenir », conclut-il avant d'emmener son fils.

● Le choix de l'exil

Depuis le début du XX^e siècle, les migrations iraniennes se partagent entre mouvements d'exil politique et émigration estudiantine et intellectuelle. À partir de 1979, la révolution iranienne et l'avènement de la République islamique, suivies par la guerre Iran-Irak, accélèrent l'émigration de personnes aisées et qualifiées. Ces dernières années, l'expatriation s'est accrue en raison de la crise économique et de la montée du chômage. Omid incarne cette nouvelle vague de départs, qui sont le fait de classes plus populaires. À *cœur perdu* esquisse ce contexte politique et économique par l'opposition entre les souvenirs lumineux d'Omid et la réalité de maisons vétustes et de ruelles sordides. Ses mésaventures avec des trafiquants d'organes révèlent la précarisation de la population. Elles ont été inspirées à la réalisatrice par la découverte, à Téhéran, d'une affiche sur laquelle une personne proposait de vendre un rein pour financer ses études. Contrairement à Jeanne et Adil, qui ont dû quitter leur pays enfants, Omid semble, au moins dans une certaine mesure, avoir choisi son expatriation, laissant derrière lui sa mère âgée et son frère Ali. À travers ces trois personnages, les courts métrages évoquent ainsi la diversité des trajectoires d'exil.

Décors

Territoires fantasmés

La construction des trois films repose sur l'opposition entre deux mondes : le pays de naissance et celui d'adoption. La représentation de ces décors reflète la vision idéalisée des personnages, nourrie par leurs souvenirs ou leurs attentes.

● Paradis perdus

Bien après leur départ, Jeanne, Adil et Omid se remémorent les lieux qui ont façonné leur enfance et ont longtemps constitué leur unique univers. Ces décors sont traités par le prisme des souvenirs. Protégée par un mur d'enceinte, la maison de Jeanne semble un paradis préservé de la guerre. Le jardin luxuriant, où cohabitent humains et animaux, évoque un tableau du Douanier Rousseau, *Le Rêve* (1910). L'enfant fait corps avec ce territoire enchanteur, comme le souligne la composition des plans : accroupie pour dessiner ou allongée sur le ventre pour observer des animaux, Jeanne est toujours au centre de l'image, comme si ce décor s'organisait autour d'elle, selon sa perception.

Les souvenirs d'Adil sont indissociables du quartier où il a grandi. Échappées dans un terrain vague, marelle dans une rue calme ou déambulations dans le centre-ville : aux yeux de l'enfant, ces espaces en construction, parsemés de grues ou jonchés de débris, se révèlent un terrain de jeux inépuisable, dont l'immensité se déploie dans des plans panoramiques que sa silhouette traverse, seule ou avec des amis.

La nostalgie d'Omid pour l'Iran s'incarne dans la vision idéalisée qu'il a de sa ville natale. La représentation de ces décors de carte postale regorge de détails, qui permettent d'identifier la fontaine des jardins d'Eram, le mausolée du poète perse Hafez ou la porte du Coran, à l'entrée de Chiraz. Omid flâne au marché et visite les monuments emblématiques de la ville, sur les traces des lieux qu'il a aimés, indifférent aux murs lézardés et à la transformation de certains quartiers.

● Sens et sensations

La terre natale est aussi évoquée dans sa dimension sensorielle. Le Vietnam de Jeanne baigne dans des teintes chaudes et lumineuses, dominées par le jaune. La peinture à l'encre des dessins, image par image, accentue la vibration des couleurs et confère à l'animation le rendu imprécis des souvenirs. Enregistrés sur place, le son des cochons ou des poules vietnamiennes, les bruits de rue ou la sonnerie de l'école renforcent l'effet d'immersion et participent de cette représentation sensorielle de Saïgon. Quant à l'Iran d'Omid, il est associé aux odeurs et aux saveurs de la cuisine orientale, dont le film détaille les ingrédients, de l'ail aux épices.

La mise en scène des derniers jours d'Adil au Maroc s'attache aux sensations de l'enfant, pour qui ces journées d'été s'écoulent dans une forte chaleur. Les jeux avec ses amis dilatent les heures. Un plan résume cette impression de temps suspendu : flottant dans la piscine, Adil regarde le ciel au-dessus de lui. Le clapotis de l'eau, sa fraîcheur, les jeux de lumière sur la surface du bassin, l'azur des cieux : ces sensations vives donnent un caractère indélébile à cet instant de plénitude.

Boch-Hông



● Ailleurs rêvé

Le pays d'exil est lui aussi idéalisé et sa représentation reflète les attentes des émigrés. Demeurant dans le hors-champ du film, la France nourrit les fantasmes d'Adil et de ses amis. Elle est la terre d'abondance, dont les hommes reviennent chargés de cadeaux – bonbons, baskets neuves ou ballons – et le pays des « femmes-poissons ». Avec sa longue chevelure dorée, la compagne de Mehdi fait ainsi figure de Marianne et incarne cet ailleurs rêvé, que la bande d'enfants épie avec curiosité.

Omid voit Paris avec le même émerveillement : de Montmartre au canal Saint-Martin, Paris conserve pour lui un exotisme intact, que traduisent les notes d'accordéon et les vues touristiques du nord-est parisien. Après plusieurs années, il reste fasciné par la beauté de la capitale, aveugle à la description contrastée qu'en donne pourtant le film, de la mendicité dans le métro au campement de sans-abris. Arrivée comme réfugiée en France, Jeanne y a finalement trouvé un nouvel Éden : son chalet perdu en pleine nature, entouré d'animaux, rappelle le paradis de son enfance. Ainsi, la représentation des paysages d'« ici » et de « là-bas » révèle la manière dont les personnages vivent l'exil, entre nostalgie, fantasmes et lucidité.

Le Départ



À cœur perdu



Récit

Quêtes d'identité

L'intitulé du programme invite à s'interroger sur les multiples facettes du sentiment d'exil, marqué par le traumatisme du départ, la nostalgie de ce qui n'est plus et le déchirement entre pays d'origine et terre d'adoption. Pour chacun des personnages, envisager l'avenir suppose de se réconcilier avec son passé.

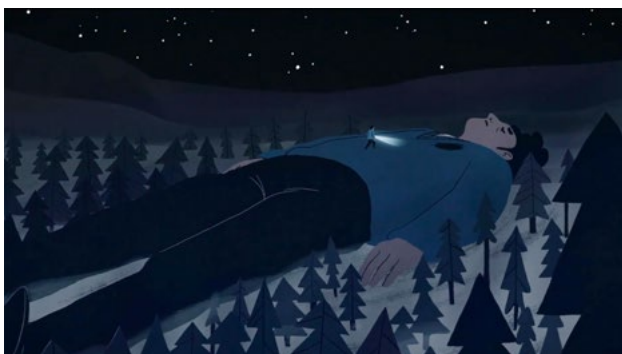
● Départs

Événement fondateur de tout récit d'exil, quitter sa terre natale constitue une rupture décisive dans l'existence d'un émigrant. Pour Adil comme pour Jeanne, l'émotion du départ est associée à l'obscurité, qui symbolise le basculement vers un monde inconnu. Dans *Bach-Hông*, la fuite nocturne de la famille intervient au milieu du film et en devient le pivot narratif. Ce départ précipité bouleverse la temporalité du récit : au passage serein des années dans la première partie succèdent de longues ellipses dans la seconde. Si l'enfance de Jeanne et la chute de Saïgon sont précisément datées, les étapes de son exil ne sont qu'esquissées. Celui-ci s'inscrit dans un temps long et indéfini, figuré par l'image du brouillard qui se dissipe pour annoncer la dernière partie du film, quelque « 40 ans après ».

Le départ d'Omid, survenu quelques années avant le début du film, appartient quant à lui au hors-champ temporel du récit. Le traumatisme de cet événement est abordé à travers ses répercussions, de plus en plus difficiles à assumer pour le personnage. Celui-ci fait figure de zombie après son agression dans la rue : gisant inanimé sur le trottoir, il ouvre soudain les yeux, comme un mort-vivant

**« Je retrouve dans ces trois films
le tiraillement des sentiments
que l'on peut éprouver en quittant
son pays d'origine.
Qui laisse-t-on derrière soi ?
Et que devenons-nous ? »**

Elsa Duhamel



À cœur perdu



Le Départ

prêt à revenir hanter son pays d'origine. La violence de cet épisode déclenche la perte de repères d'Omid, dont deux séquences oniriques le montrent symboliquement aspiré dans une béance intérieure : il glisse d'abord dans le gouffre de sa blessure, se confrontant métaphoriquement au rejet de la part de son pays d'accueil, puis dans une fontaine, où affleure sa nostalgie de l'Iran. Le départ d'Omid devient ainsi l'origine implicite de son fantasme de retour et s'apparente à une plaie mal cicatrisée.

Titre et acmé du film de Saïd Hamich Benlarbi, le départ d'Adil est filmé comme l'épilogue d'une époque d'insouciance, une étape aussi douloureuse qu'inévitable dans son apprentissage. Il marque le passage de l'enfance à l'avenir, de la mère (Khadija) au père (Omar). La séquence où ses parents lui annoncent la nouvelle met en scène ce glissement : Adil s'assoit spontanément près de sa mère, mais son père l'invite à se rapprocher de lui. Silencieuse, Khadija quitte la pièce tandis qu'Omar poursuit la discussion. La construction du film renforce cette impression de basculement, en ménageant des échos entre séquences ou plans : au thé de bienvenue succède celui du départ, comme si la première scène n'était qu'une répétition de la seconde. Pour leur dernière soirée, Khadija serre la main de son fils dans la rue ; un peu plus tard, c'est celle de la compagne de Mehdi qu'Adil étreint dans la voiture. Deux gestes similaires, mais de sens opposés : l'un est un adieu maternel, l'autre un geste de réconfort pour affronter l'épreuve du départ.

● Double « Je »

L'exil suscite une confusion des sentiments que traduit le motif du double, présent dans chacun des films, comme si les protagonistes avaient laissé une part d'eux-mêmes derrière eux. À l'image de son idole, l'athlète de demi-fond Hicham El Gerrouj, Adil est présenté comme un garçon qui ne peut s'empêcher de courir. Les archives de l'épopée olympique du sportif marocain scandent le parcours intime d'Adil. Les doutes et la solitude du champion font écho à ceux de l'enfant. L'un comme l'autre courent vers leur destin, au bout d'une finale ou d'une nuit, comme le suggère le recours au montage parallèle¹ dans la séquence du départ.

¹ Le montage parallèle associe des plans sans simultanéité temporelle, mais dont la confrontation crée un lien de comparaison ou de causalité.

Pour Adil, l'émotion de la séparation d'avec sa mère se mêle alors au suspense de la course de son modèle, auquel il peut s'identifier avec fierté. «Moi, je ne suis pas un émigré ! Moi, je suis marocain !» lance Adil à ses amis.

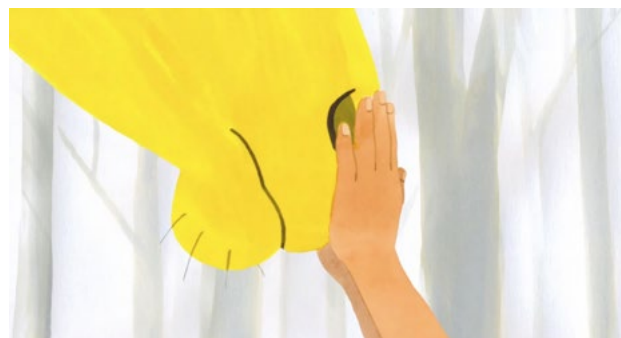
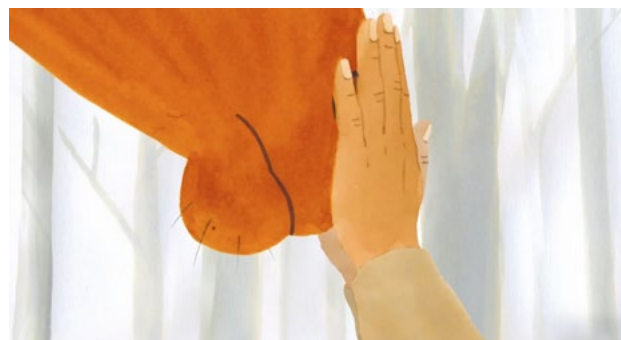
Couleur de la robe de Bach-Hông comme du tee-shirt de Jeanne, l'ocre jaune souligne la grande proximité entre la jument et la fillette, dont l'attention aux animaux marque la façon d'habiter le monde. La disparition du cheval [Séquence] marque symboliquement celle de l'univers de l'adolescente qui, en quittant le Vietnam, a laissé derrière elle ses souvenirs heureux. Pour elle, l'exil s'apparente à un deuil : «Ce qui me manque est mort, comme sont morts beaucoup de mes amis», conclut l'adulte qu'elle est devenue.

Pour Omid, le dédoublement prend une forme plus inquiétante : dans un cauchemar, il se retrouve face à un corps immense et inanimé, qui s'avère être le sien. Cette vision angoissante témoigne du mal-être de l'émigré, qui a l'impression de vivre en dehors de lui-même, coupé de son moi profond.

● Déracinement

«C'est incroyable, mais vous n'avez pas de cœur», annonce très sérieusement un trio de médecins à Omid après son agression. Le double sens de la phrase sert autant de fil rouge aux mésaventures tragi-comiques du personnage que de métaphore à son sentiment de déracinement. Dans ses rêves comme dans son environnement quotidien, l'omniprésence de la couleur rouge et la récurrence du motif du cœur, décliné sur de nombreux objets, révèle son obsession inquiète : son organe est-il à Paris, où Omid habite avec sa famille, ou bien en Iran, comme le suggère le croquis de sa fille le représentant, au bas d'une carte de son pays natal ? Retrouver son cœur relève alors autant de la nécessité physiologique que de la quête identitaire pour celui dont l'exil a brouillé les repères. Son voyage en Iran se double ainsi d'une dimension introspective, à la recherche de lui-même.

Ce déchirement géographique s'accompagne en miroir de la difficulté du retour. Si Omar rentre chaque été voir son fils, il ne partage plus le lit de la mère d'Adil. En travaillant en France, il a refait sa vie et s'est éloigné de sa famille restée au pays. Mehdi, lui aussi, semble avoir adopté un mode de vie plus libre que s'il habitait encore au Maroc. L'incompréhension s'avère plus marquée entre Omid et son



Bach-Hông

frère Ali, demeuré en Iran. Omid place beaucoup d'espoir dans leurs retrouvailles, mais l'accueil peu chaleureux d'Ali témoigne du ressentiment qu'il éprouve envers celui qui est parti. Ali vit seul, alors qu'Omid a femme et enfants à Paris. Ce décalage entre les deux frères éclate lors de la séquence du dîner, où chacun s'assoit à un bout du tapis : la distance physique matérialise celle qui s'est installée entre eux. Au moment du départ, le grillage de l'aéroport réinstalle cette frontière, malgré la réconciliation esquissée.

● Reconstruction

Dès lors, comment recoller les morceaux de soi éparpillés par l'exil ? Pour Jeanne, la reconstruction comporte une dimension sensorielle : elle passe par l'odeur de l'encens, la lumière et les couleurs d'une belle journée d'hiver, le souffle et la caresse d'un cheval. Toujours proche des animaux, l'adulte qu'elle est devenue n'est pas très éloignée de l'enfant qu'elle fut. Les sonorités asiatiques de la musique et le montage parallèle de la dernière séquence, qui fait succéder des plans des naseaux de Bach-Hông et d'Acacia, le cheval alezan de Jeanne, relie harmonieusement passé et présent, suggérant que le temps a cicatrisé la blessure de l'exil.

Rentré bredouille de son voyage, Omid se désespère de l'impasse de sa quête. S'il est devenu efficace dans son travail, c'est au détriment de sa joie de vivre. C'est finalement dans la gratitude d'une cliente qu'il retrouve le sentiment d'appartenance qu'il cherchait en vain loin de chez lui. Un sentiment qui s'affranchit des frontières d'un pays, disponible partout et à tout moment, comme les tomates vendues en toute saison dans la supérette où il travaille et qui finissent par former le cœur qu'il désespérait de retrouver. Cette définition élargie du «chez-soi» s'enracine dans les liens tissés avec ses proches comme avec ses voisins.

Si *Le Départ* s'achève par une fin ouverte, les propos de son réalisateur éclairent l'avenir d'Adil dans cette même perspective : «[P]ar mon expérience de l'exil, je me rends compte que dans ce voyage-là, les possibles terres d'accueil ne sont pas tant des villes ou des pays mais des gens. Notre identité, c'est l'ensemble des gens que l'on aime².»



À cœur perdu

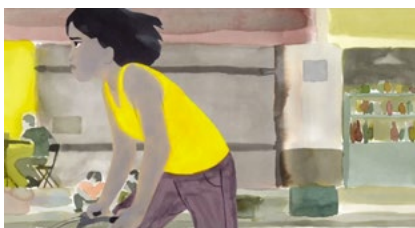
2 Propos extraits du dossier de presse de *La Mer au loin*, réalisé par Saïd Hamich Benlarbi, p. 6 :

↳ thejokersfilms.com/films/la-mer-au-loin/#materiel-1

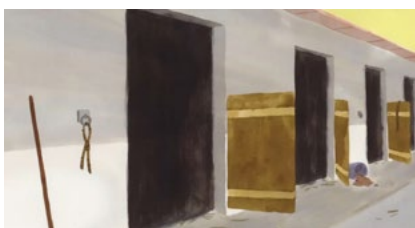
1



2



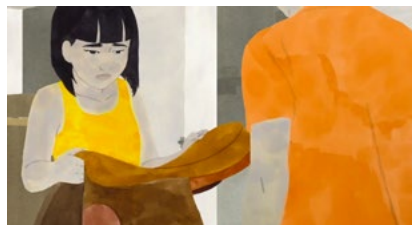
3



4



5



6



7



8



Séquence

La rupture (Bach-Hông [00:09:04 – 00:11:44])

Cette séquence très découpée du film d'Elsa Duhamel s'articule autour de la mort violente de la jument Bach-Hông, filmée comme une rupture brutale dans l'existence de Jeanne. La tonalité fantomatique qui s'en dégage révèle toute la richesse du documentaire animé pour transmettre l'ébranlement intérieur de l'adolescente, qui prend soudainement conscience de la fin de son enfance.

● Le jour d'après

La séquence s'ouvre sur un plan dont la durée, la fixité et la composition symétrique [1] traduisent visuellement le calme apparent de Saïgon au lendemain de la prise de la ville par les combattants nord-vietnamiens. Dans cette scène, la voix posée de Jeanne adulte ajoute à cette impression de temps suspendu, tandis que sa silhouette d'enfant esquisse le seul mouvement du plan : elle sort de chez elle avec son vélo. L'image de ce portail béant semble annoncer symboliquement la brèche désormais ouverte dans le paradis de son enfance et l'intrusion inéluctable du chaos de la guerre. Le récit en animation prend alors le relais de la voix off. Cet effacement marque, dans la suite de la séquence, le glissement d'une description objective des événements vers la perception horrifiée de l'adolescente.

Juchée sur sa bicyclette, Jeanne s'élance dans la ville [2]. La succession rapide de plans mobiles contraste avec le début de la séquence et souligne le sentiment d'urgence qui anime dorénavant le personnage. Bien que la couleur jaune domine encore dans les décors, les plans subjectifs¹ des rues laissent entrevoir les premiers signes du changement

de régime : soldats communistes, drapeau du Nord et portrait d'Hô Chi Minh.

Étrangement calme et silencieux, le club hippique semble baigner dans une atmosphère irréelle de fin du monde. Dans ce décor figé, Jeanne se précipite vers les boxes des chevaux désormais vides. Le plan subjectif en caméra à l'épaule [3] marque une nouvelle étape dans sa prise de conscience du choc à venir. Le son de sa respiration haletante se mêle à une musique sourde, traduisant la panique qui monte en elle à l'approche de la stalle de Bach-Hông. Le cadrage en plongée [4] et la bande sonore inquiétante confèrent une dimension angoissante à l'absence de la jument. Les paroles du palefrenier [5] s'avèrent inaudibles, tant l'adolescente est en proie à la confusion, mais le geste du vieil homme, qui lui tend la selle de Bach-Hông, est sans équivoque : la jument n'est plus.

● La mort du (petit) cheval

La musique élégiaque et l'image de la selle assurent le raccord avec le plan suivant, après une brève ellipse. Posé à l'arrière du vélo [6], l'objet, tel un talisman, semble susciter l'imagination de Jeanne, comme le suggère le mouvement de la caméra de la selle à la tête de l'adolescente. L'air hagard, elle pédale dans la direction inverse de son trajet précédent [2]. Le changement de colorimétrie dans les plans suivants suggère que ce déplacement est à la fois spatial – Jeanne rentre chez elle – et temporel – elle se projette dans le passé : aux tons dorés de l'enfance succèdent les teintes rosées, presque sépia, des images montrant des militaires pénétrer la veille dans le club hippique [7].

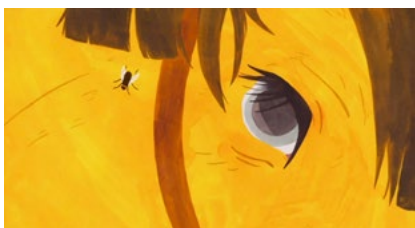
Perdue dans ses pensées, Jeanne imagine l'exécution

1 Dans un plan subjectif, la caméra épouse le regard d'un personnage.

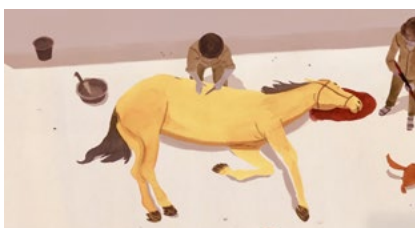
9



10



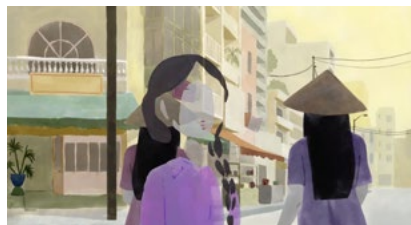
11



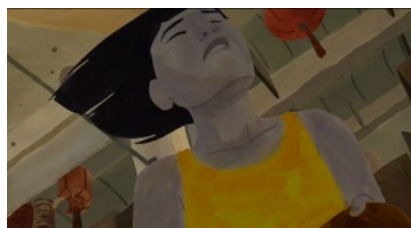
12



13



14



15



16



de Bach-Hông à partir du récit du palefrenier. L'intense déflagration qui envahit le cadre [8] illustre autant le coup de feu fatal du soldat que l'émotion profonde de l'adolescente, perceptible également à travers des sonorités sourdes et angoissantes. La mobilité de Jeanne, qui circule à vive allure dans Saïgon, contraste avec le ralenti des plans de la chute de Bach-Hông et son agonie. La jument majestueuse, autrefois associée à la vivacité de sa foulée, gît désormais immobile [9]. Le pathétique de l'image est renforcé par la progression de l'échelle de plans : au premier plan d'ensemble sur le corps inerte de l'animal succèdent un gros plan de sa tête entourée de sang et, enfin, un insert sur son œil sans vie [10]. Les gongs solennels soulignent la dimension tragique de cette scène dans l'esprit de Jeanne. Lorsque la caméra s'élève, elle révèle le tableau macabre et traumatisant du massacre [11].

Tout au long de ce passage, le recours au montage parallèle², qui associe des plans de Jeanne sur son vélo, filmée de plus en plus près, et des images mentales de la mort de Bach-Hông, suggère un dialogue au-delà du temps entre la cavalière et sa monture. Il traduit la violence du choc pour l'adolescente et attribue à l'exécution une portée symbolique, presque prémonitoire : la disparition de la jument annonce celles, imminentes, de l'enfance de Jeanne, de son mode de vie et de la ville qui l'a vue grandir.

● Délitement

Le retour au réel s'opère par une coupure sonore provoquée par le klaxon assourdissant d'une camionnette. La bande son, jusque-là subjective, retrouve les bruits quotidiens de la rue : circulation, ronflements des mobylettes et pas des piétons, indifférents au drame intérieur de Jeanne. La camionnette manque de la renverser [12], la tirant brutalement de ses pensées. Sa chute de vélo apparaît comme

une nouvelle manifestation de son désarroi. La camionnette s'éloigne, insensible à sa fragilité.

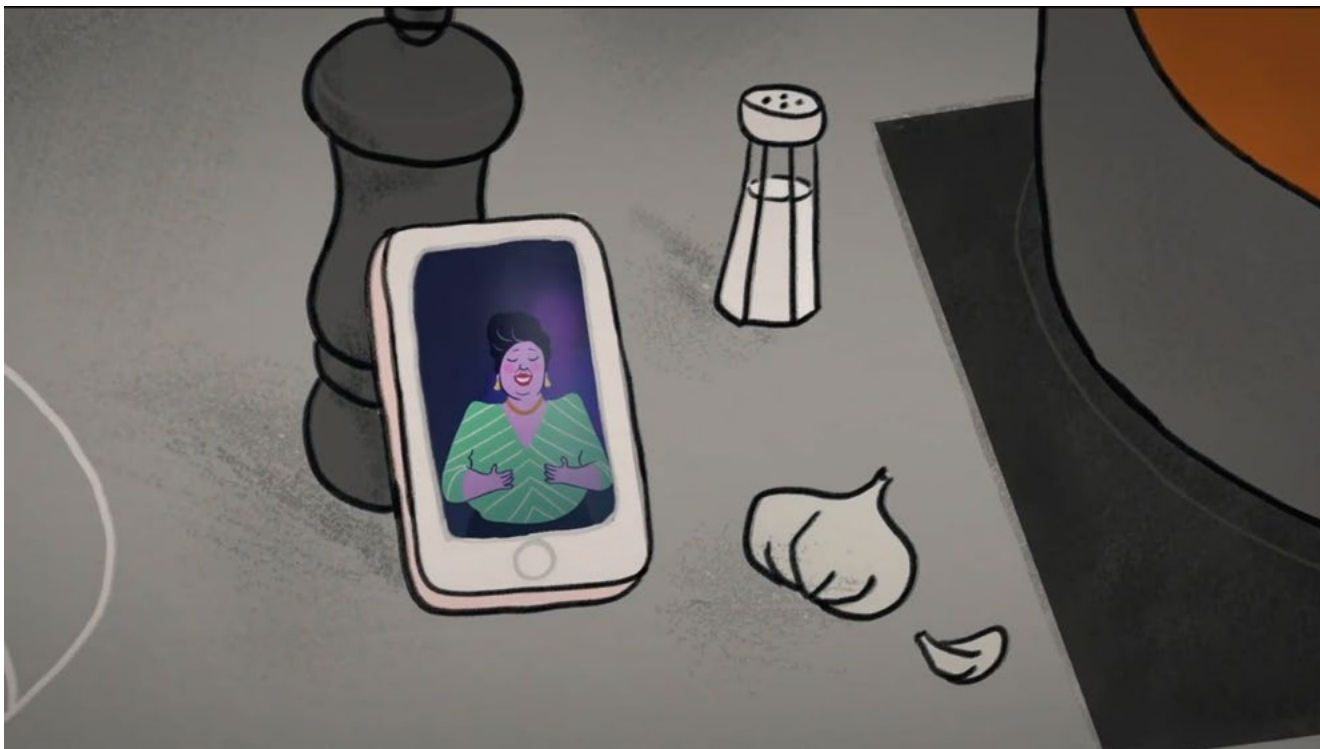
Le film replonge alors dans la perception troublée de Jeanne. Dans la rue, elle croise Nounou, son amie d'enfance, dont le visage maquillé renvoie Jeanne à des souvenirs heureux, mais après un dernier sourire, la silhouette fantomatique de Nounou se délite [13], bientôt imitée par celles d'autres passants. La ville entière se désagrège dans une ambiance apocalyptique : immeubles, balcons et lampadaires s'effondrent autour de Jeanne, comme une nouvelle métaphore de son propre écroulement intérieur. Elle trébuche et bascule à son tour [14].

● Partir

Jeanne termine sa chute dans les bras de sa mère, sur le rivage [15]. Si le changement de décor et de colorimétrie indique une ellipse temporelle d'ampleur incertaine (quelques jours ? Plusieurs mois ?), le raccord dans le mouvement³ établit le lien de causalité : le départ de la famille conclut la douloureuse prise de conscience de Jeanne à la suite de l'exécution de Bach-Hông. Le mouvement latéral de la caméra, de la plage vers l'embarcation, annonce l'éloignement à venir. Après le jaune de l'enfance insouciance et le sépia d'un passé reconstitué, l'exil se teinte d'un bleu sombre, couleur des flots qui emportent Jeanne et sa famille, mais aussi des côtes de leur pays natal, qui s'effacent progressivement dans le lointain, comme une ultime disparition [16].

2 Le montage parallèle associe des plans sans simultanéité temporelle, mais dont la confrontation crée un lien de comparaison ou de causalité.

3 Le raccord dans le mouvement consiste à relier deux plans successifs par un mouvement qui débute dans le premier plan et se prolonge ou s'achève dans le suivant.



Bande sonore

Voix de l'exil

L'utilisation de la voix dans la bande sonore des trois films participe de la représentation du sentiment de distance – dans le temps comme dans l'espace – éprouvé par les personnages en exil.

● À la première personne

Bach-Hông et *Le Départ* se présentent comme des récits à la première personne. Jeanne et Adil s'adressent directement aux spectateurs en voix *off*, instaurant avec eux une intimité immédiate. Le garçon est d'ailleurs présenté comme un conteur, faisant pour ses amis la chronique enthousiaste de sa virée au complexe aquatique ou détaillant avec conviction les promesses de son père pour son avenir. Le film met en perspective ces deux discussions innocentes avec la narration ultérieure de la voix *off*, conférant à celle-ci une dimension introspective émouvante. La voix d'Adil, pourtant juvénile, traduit alors la maturité du jeune émigré et transmet sa nostalgie envers ces derniers jours d'été, perçus comme un temps d'innocence révolu.

Temps des souvenirs, l'imparfait domine dans les propos des deux personnages. Le jeu entre la présence de Jeanne et d'Adil en voix *off* et l'époque qu'ils évoquent dans leurs propos suggère les mois ou les années qui se sont écoulés. L'exil s'inscrit dans cette durée, dans la conscience de ce temps consumé depuis qu'ils ont quitté leur pays natal. Si le traumatisme semble récent et encore vif pour Adil, la voix de Jeanne exprime une certaine distance, tout en retenue, qui suggère la résilience du personnage, comme en témoigne le rire joyeux à la fin de son témoignage. Omniprésente au début, la voix de Jeanne s'efface progressivement. Ces moments de suspension du récit, comme lors de la rencontre avec la jument, sont autant de respirations qui transmettent l'émotion du personnage.

● Parler français

La maîtrise du français atteste de l'intégration réussie de Jeanne, qui conserve néanmoins un léger accent, comme

celle de Mehdi, le grand frère d'Adil et compagnon d'une jeune femme française. Si Adil peine à comprendre cette langue qui lui est étrangère, la diffusion d'archives des Jeux olympiques commentée en français annonce la rupture linguistique à venir. Le film semble suggérer que l'enfant parlera bientôt couramment la langue de son pays d'accueil. Omid, peut-être parce qu'il a émigré adulte, poursuit difficilement son apprentissage dans un cahier d'exercices. Ses hésitations à l'oral le stigmatisent, entre mépris des clients et agression suite à une maladresse verbale. Pendant la projection, les élèves feront à leur tour l'expérience de l'altérité linguistique, à l'écoute de dialogues en vietnamien, en arabe et en farsi.

Le bilinguisme des personnages pointe aussi en creux l'éloignement géographique que représente l'expatriation. Omid et sa femme échangent en farsi et leur appartement semble un cocon protecteur qui les rattache à l'Iran. Leur fille ne s'adresse à eux qu'en français, bien qu'elle comprenne aussi leur langue. Ce détail est révélateur des différences d'intégration entre première et seconde générations d'immigrés et suggère une évolution de la relation avec le pays d'origine.

● Chansons d'ailleurs

«Tous les soirs, je vais à la taverne. Je noie mon chagrin dans le vin. Je traîne ma douleur dans ces tavernes et j'y cherche désespérément mon cœur», chantent en chœur Omid et sa femme. Ces paroles de la chanteuse iranienne Hayedeh, qu'écoutait Sarah Saidan enfant, résonnent comme un écho musical au sentiment de déracinement des parents. Devant leur fille amusée, la mère s'empare du pommeau de douche pour mimer un micro ; Omid chante à son tour et ondule avec leur bébé dans les bras : la séquence est mise en scène comme un moment familial de défoulement joyeux, une façon d'exorciser les frustrations de l'exil tout en gardant le contact avec le pays d'origine.

Une autre voix s'élève, chargée d'émotions. C'est celle de Khadija, la mère d'Adil. Mi-berceuse, mi-plainte, sa chanson accompagne les derniers moments avec son fils et les préparatifs de son départ. Cette voix résonne comme l'adieu déchirant d'une mère, et comme le chant de la fin de l'enfance pour celui qui s'apprête à connaître l'exil.

Mise en scène

Jeux de regards

VIDÉO
EN
LIGNE

Les courts métrages du programme sont traversés par des plans de regards qui se répondent et se font écho. Ont-ils tous toujours la même signification ? En quoi permettent-ils d'interroger les stéréotypes associés aux immigrés ?

● Désir et projections

Le recours fréquent aux plans subjectifs témoigne de la façon dont les films du programme épousent la perception de leurs protagonistes. Dès les premières séquences, Jeanne explore son environnement du regard afin notamment de le dessiner. La caméra se tient au ras du sol quand elle étudie poules et cochons, ou à hauteur d'épaule quand elle assiste à la foulée puissante de Bach-Hông. Le ralenti des plans traduit la fascination qu'exerce la jument sur Jeanne et le plaisir qu'éprouve la fillette à la contempler. La séquence installe un champ/contrechamp¹ entre le visage radieux de l'enfant et les déplacements fougueux de l'animal, jusqu'à la rencontre avec les yeux clairs, presque humains, de Bach-Hông. Le regard de Jeanne s'avère alors un moyen d'entrer en relation avec l'autre ; il est aussi ce qui l'ancre dans le présent d'une enfance insouciante.

Adil, lui, hésite entre regarder l'horizon et se retourner vers sa mère. Ce plan de la séquence d'ouverture expose l'ambivalence de son regard, partagé entre fidélité au présent et curiosité pour l'avenir. Ultérieurement, les yeux du

garçon sont attirés par son grand frère et sa compagne. Le couple incarne un modèle dans lequel Adil, au seuil de l'adolescence, se projette. Il les observe, étonné et peut-être envieux, enlacés sur la terrasse ensoleillée. C'est aussi la curiosité qui suscite l'attention qu'Adil et ses amis portent à la jeune femme, dont la beauté et la liberté les surprennent. Le regard d'Adil témoigne ainsi de son aspiration à un avenir prometteur ; il apparaît comme le moteur de son exil.

Qu'il écoute une chanson iranienne ou qu'il montre des photos de sa famille devant des monuments parisiens, Omid ne perçoit le monde qu'à travers un filtre : celui de son écran de téléphone ou celui de son regard, qui idéalise l'environnement [Décors]. À Paris comme à l'aéroport de Téhéran, il lève les yeux pour échapper à ce qui pourrait le heurter : pauvreté, saleté ou modernité anarchique. Cette propension à rêver sa vie se manifeste dans le traitement des sources lumineuses dans le film, souvent représentées comme des projecteurs de cinéma : les lampadaires de la rue où, d'un pas dansant, Omid semble rejouer quelques secondes de *Chantons sous la pluie* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952) avant son agression, ou les ouvertures zénithales qui éclairent dans son rêve le bazar merveilleux. Le regard d'Omid semble alors transformer l'environnement en décor de cinéma ; il agit comme une protection contre le désenchantement de l'exil.

● Regards sur l'étranger

Le programme invite aussi à interroger le regard – stigmatisant ou accueillant – que chacun porte sur les immigrés. Dans les premières séquences d'*À cœur perdu*, Omid se heurte à une succession de regards réprobateurs : les passagers du métro répondent à ses salutations avec méfiance, redoutant qu'il leur demande de l'argent ; des policiers le chassent du portail de l'école de sa fille ; les clients de la supérette traitent avec mépris ses difficultés avec les chiffres et ses agresseurs, dans la rue, l'interpellent en s'étonnant qu'il achète une bouteille de vin. Ces situations ordinaires peuvent évoquer des formes de racisme insidieux et illustrent les préjugés qui pèsent sur Omid ; elles renvoient aux peurs, aux jugements de valeur ou aux suppositions que les personnes qu'il croise projettent sur ses revenus, ses intentions, son intelligence ou sa religion. Alors même que le film s'attache à dresser un portrait singulier d'Omid [Genèse], il ne cesse d'être ramené aux stéréotypes associés aux immigrés. La violence de cette stigmatisation finit par l'écraser.

Les films du programme proposent heureusement d'autres regards, plus chaleureux, comme celui de la fillette qui accueille Jeanne en Malaisie, alors que sa famille se trouve démunie. Au-delà du bol de riz qu'elle lui tend, le sourire de cette enfant farouche s'avère salvateur pour l'adolescente démunie. De même, le clin d'œil complice de la passagère de l'avion ou le regard reconnaissant d'une cliente âgée redonnent espoir à Omid et lui rappellent qu'il a, lui aussi, une place dans la société. Si le regard peut créer l'étranger, il peut tout autant devenir un geste d'inclusion.

Le Départ



Bach-Hông



À cœur perdu



1 Le champ/contrechamp consiste à montrer un personnage dans un premier plan, puis à montrer ce qu'il regarde dans le plan suivant. Cette succession de plans peut se poursuivre aussi longtemps que l'exige la séquence.



de Jeanne laisse place, le soir du départ, à un vêtement bleu, signe de son statut d'adolescente en fuite. Omid, lui, porte à Paris un pull azur, qu'il abandonne pour un haut blanc dès son arrivée en Iran – une variation qui peut être lue comme une allusion au déracinement qu'il éprouve loin de son pays. La couleur accompagne également le parcours d'Adil, qui revêt un polo turquoise lorsqu'il annonce son départ à ses amis, puis une chemise bleu pâle quand il leur fait ses adieux. Au moment où il contemple une dernière fois les côtes de son pays, il semble se fondre dans le décor aquatique qui l'enveloppe.

● En larmes

Si la mer matérialise symboliquement la frontière entre l'ici et l'ailleurs, les larmes versées par les protagonistes expriment elles aussi cet éloignement. Celles de Jeanne, d'abord, tissent un dernier lien avec Bach-Hông: le montage parallèle lors de l'annonce de la mort du cheval juxtapose le visage de l'adolescente qui retient ses pleurs et l'image du sang entourant la jument [Séquence]. L'écoulement carmin se substitue aux larmes. Les gouttes de pluie suggèrent ensuite l'émotion de la famille après le départ. Quand Jeanne finit par éclater en sanglots, ses larmes traduisent autant

sa détresse que sa détermination à survivre. Elles montent aussi aux yeux d'Omid lorsqu'il quitte Chiraz et prennent la forme d'un cœur, signe de la douleur que lui inflige ce nouveau départ. Son regard se dessille: il pleure ce qui ne sera jamais plus, sa mère et l'Iran qu'il chérissait.

Dans *Le Départ*, le visage de Khadija se mouille à plusieurs reprises. À l'émotion liée à la perte de son fils s'ajoute la lucidité d'une mère qui sait l'impact d'une telle décision, parce qu'elle l'a déjà vécu avec Mehdi. Le départ d'Adil s'accompagne d'une séparation des corps irréversible. Quand elle lave son fils une dernière fois et le purifie dans la vapeur, les gestes de Khadija expriment toute sa tendresse maternelle et traduisent la conscience aiguë de ce qu'elle s'apprête à perdre. L'élément liquide est alors ce qui rapproche leurs corps une ultime fois, avant de se métamorphoser en larmes d'adieu.

Si Adil pleure à son tour dans la voiture, son regard est sec lorsqu'il observe la mer qui l'éloigne du Maroc. Entre ces deux moments, l'enfant a accepté le basculement du collectif protecteur à la solitude inhérente à l'exil. L'élément aquatique accompagne ce glissement: au début du film, quand Adil et ses amis s'aspergent avec un tuyau, la petite bande partage le cadre. Plus tard, quand Mehdi invite son frère dans un complexe aquatique, la séquence marque une étape décisive dans la singularisation d'Adil, désormais filmé seul. La transparence de l'eau de la piscine, qui laisse deviner le corps de la compagne de Mehdi, initie l'enfant à des préoccupations nouvelles. Après cet après-midi, le cadre se resserre sur lui: il déambule, court ou joue seul dans les rues, se préparant inconsciemment au départ.

● Flottement, fluidité et circulation

Le motif aquatique se déploie aussi à travers l'idée de circulation des personnages. Elle se manifeste d'abord dans le retour saisonnier des hommes de l'entourage d'Adil qui, tels



Motif

Se jeter à l'eau

Vagues de la mer de Chine ou de la Méditerranée, ondulation d'une fontaine, remous d'une piscine ou larmes versées: l'élément aquatique traverse les trois courts métrages sous des formes multiples et accompagne ces récits d'exil.

● Horizon prometteur

Une même image marque un tournant dans la narration de *Bach-Hông* et clôt une semaine décisive dans *Le Départ*: celle d'enfants qui observent, impuissants, leur terre natale s'éloigner depuis la mer. Pour Adil comme pour Jeanne, l'exil se cristallise dans cette vision marquante d'un horizon qui s'efface, se fondant peu à peu dans le lointain, entre ciel et eau. La force de cette image est amplifiée par la bande sonore, où le bruit des vagues se mêle à une musique nostalgique. Les deux films travaillent l'opposition entre la terre et la mer, entre la peur et les promesses. Car si la mer éloigne de la terre natale, elle procure aussi de nouvelles perspectives. Cette image d'un pays vu depuis les flots ouvre ainsi le deuxième long métrage de Saïd Hamich Benlarbi, *La Mer au loin*. Dans ce film, Nour, émigré marocain, évoque une version plus âgée d'Adil. Comme lui, il contemple la Méditerranée depuis le pont d'un ferry. Confiant, il voit dans l'approche du rivage marseillais l'annonce d'un avenir qui s'offre à lui.

L'association entre mer et exil se prolonge dans l'usage des teintes bleutées. Les séquences de départs de Jeanne et Adil sont plongées dans un même camaïeu d'indigo, de violet et de gris. Cette attention portée à la couleur se décline dans les costumes: le tee-shirt jaune de l'enfance

Bach-Hông



Le Départ



À cœur perdu



inespéré sur les côtes malaisiennes, l'embarcation, ballottée par les flots et abîmée par une traversée chaotique, évoque celle d'Ulysse, contraint de s'en remettre au destin pour retrouver Ithaque.

● Renaissances

Associé à une dimension onirique, l'élément aquatique renvoie à l'idée de renaissance. Dans *Le Départ*, l'ouverture sur un rivage étrange semble relever du songe. Le ciel bas et les vagues déchaînées reflètent le trouble intérieur d'Adil. Cette immersion inaugurale agit comme un présage : elle fait écho à la séquence finale, où l'enfant s'apprête à commencer une nouvelle vie, de l'autre côté de la mer. Dans *À cœur perdu*, Omid rêve alors qu'il s'envole vers l'Iran. Au bord de la fontaine des jardins d'Eram, un poisson-cœur l'attire dans un bazar aquatique, qu'il explore en nageant. Cette plongée quasi utérine symbolise à la fois son désir intime de retrouver l'Iran et l'espoir d'une renaissance apaisée à son arrivée.

Dans *Bach-Hông*, l'eau instaure un double mouvement d'enfouissement et d'émergence. Tandis que sa famille fait disparaître les traces de leur fuite, Jeanne se débarrasse de la selle de Bach-Hông et de son cahier de dessin. L'image de la couverture jaune qui sombre dans les flots marque l'ensevelissement de tout ce qui la rattache à son enfance. Les croquis de son carnet s'animent une dernière fois avant de disparaître dans l'obscurité bleutée. Dans cette séquence poétique aux sonorités enfantines, les souvenirs de Jeanne semblent renvoyés au Vietnam par le mouvement latéral de la caméra, à rebours du trajet de l'embarcation. La suite du film retrace sa renaissance progressive : Jeanne émerge de l'embarcation échouée, puis de l'eau, avant de fouler la plage malaisienne. L'ouverture au blanc, qui matérialise ensuite l'ellipse de quarante ans, évoque un écran immaculé d'où peut surgir un écran nouveau. La mise

des oiseaux migrateurs, reviennent chaque été dans leur famille. De son côté, Omid tente de noyer son sentiment d'exil dans une circulation vaine entre la France et l'Iran. La répétition du passage comique à la douane souligne la dimension cyclique de ses trajets. Il tourne en rond, comme lorsqu'il accompagne les trafiquants qui font le tour d'un rond-point pour brouiller son orientation : son cœur, lui, reste à Paris auprès de sa famille, à l'image de la circulation sanguine qui, toujours, part et revient au cœur.

Dans *Le Départ*, la fluidité irrigue la mise en scène : durée étirée des plans, usage limité des coupes, mobilité de la caméra... Elle confère au film une atmosphère de flottement, notamment dans la dernière partie, quand le montage brouille la linéarité du récit. Portée par la tonalité nostalgique de la musique, la fluctuation narrative renvoie à l'imprécision des souvenirs d'Adil. La même impression de flottement préside à l'odyssée de Jeanne : de la poursuite menaçante par des garde-côtes vietnamiens à l'accostage

en scène joue alors sur l'apparition : le brouillard se dissipe, la porte s'ouvre, les couleurs vives des mésanges percent la blancheur du décor, puis deux chevaux émergent du brouillard comme de la mémoire de Jeanne, symboles de sa résilience et de son désir de vivre.

● Passé et présent

Par sa présence continue, l'eau tisse un lien subtil entre passé et présent. Les vagues accompagnent Adil jusqu'à la fin du générique, tandis que les flots du canal Saint-Martin accueillent Omid à son retour à Paris. Quant à Jeanne, entre le brouillard, la neige et le torrent proche de son chalet, elle évolue dans un environnement où l'eau dans tous ses états agit comme une source de réconfort. Cette omniprésence souligne la richesse du motif aquatique : symbole de l'exil, métaphore de l'éloignement, il incarne aussi la promesse d'un avenir à reconstruire.



Document

De l'écrit à l'écran

On distingue habituellement trois grandes phases d'écriture dans la création d'un film : le scénario, dont les versions successives en constituent la première étape ; le tournage, au cours duquel certaines séquences peuvent être adaptées à la réalité du plateau¹ ; et enfin le montage, qui peut profondément restructurer la narration. Dans *Le Départ*, une séquence a ainsi connu une évolution majeure entre sa conception et sa version montée. Que révèlent ces choix des intentions du réalisateur ?

● Du scénario au montage final

La séquence 15 du scénario, reproduite ci-contre, correspond au moment où Mehdi et sa compagne Laetitia emmènent Adil passer l'après-midi à la piscine d'un complexe aquatique [00:27:12 – 00:27:32]. Dans le scénario, cette scène suit une réprimande du père, irrité qu'Adil n'ait pas su répondre en français à des questions de Laetitia. Cette séquence de reproches a disparu au montage. Dans sa version écrite, la séquence repose sur un long dialogue en français entre Mehdi et Laetitia. Cet échange met en lumière leur complicité et évoque les conditions d'émigration de Mehdi, qui laisse transparaître l'émotion encore vive de son propre départ : il semble revivre son exil à travers celui de son petit frère.

« La séquence a été réécrite et très allégée pendant le tournage, car les dialogues doivent être adaptés au décor, acteurs, situation, etc. Puis au montage, pour gagner en rythme, on a épuré l'intrigue à l'essentiel et ce dialogue en particulier paraissait un peu trop didactique. Le film n'en avait plus besoin », précise le réalisateur². Dans le film, la séquence devient donc très brève (une vingtaine de secondes) et dépourvue de dialogue. Plus sensorielle qu'explicative, elle semble d'abord fonctionner comme une transition ou une respiration entre la scène de reproches du père, venu récupérer Adil dans un café, et la baignade avec Mehdi et sa compagne. Néanmoins, la comparaison entre scénario et montage révèle la portée profonde de cette séquence lumineuse.

« Le défi principal du film a été d'être à la hauteur de cet enfant de onze ans, de sa sensibilité »

Saïd Hamich Benlarbi

● Adopter le regard d'Adil

Dans le film, la séquence se compose de quatre plans. Le premier, en mouvement, montre le soleil filtrant à travers des arbres qui défilent. Le second cadre Adil en plan rapproché, observant le ciel à travers la fenêtre avant de tourner les yeux vers le siège passager. Le troisième est un plan subjectif : le regard de l'enfant se pose sur Laetitia et sa chevelure dorée. Le dernier plan revient sur le visage d'Adil.

À la place du « vieux tube de *dance* [qui] sort de l'autoradio », comme mentionné dans le scénario, la bande sonore donne à entendre une musique extradiégétique³ délicate : quelques notes de piano empreintes de nostalgie accompagnent le trajet en voiture. Ce choix musical confère à la séquence montée la texture d'un souvenir plutôt qu'une impression de temps réel. La durée du premier plan accentue cette sensation d'apesanteur propre à la mémoire. L'absence de dialogue place le spectateur dans la même innocence – et la même ignorance – qu'Adil. Si les échanges en français avaient été conservés, le public les aurait compris, contrairement à l'enfant, créant un décalage avec son point de vue. Le film choisit au contraire de rester à sa hauteur.

Le montage opère également un déplacement de point de vue. La séquence montée est centrée sur Adil, ses perceptions et ses sensations, alors que le scénario mettait en avant les émotions de Mehdi, désormais absent de l'image. Les plans serrés sur Adil et les deux plans subjectifs épousent son regard et s'attachent à ce qui retient son attention : le soleil et la chevelure de Laetitia, soit un premier élément qui évoque sa terre natale et le suivant qui

¹ Le plateau est le lieu de tournage d'un film.

² Propos recueillis par la rédactrice du dossier (email, 15 avril 2026).

³ Une musique extradiégétique est extérieure à l'action filmée. Sa source n'est pas liée au récit : elle n'est ni produite ni entendue par les personnages.

cristallise un fantasme autour de la France. Sans le recours aux mots, le montage suggère ainsi l'exil à venir.

On peut dès lors envisager le paysage qui défile dans le premier plan comme un écho anticipé de la séquence du départ, dans laquelle Adil, de nouveau, regardera la route à travers la vitre de la voiture. Ce jeu discret de répétition laisse affleurer une émotion complexe, mêlant douceur et gravité.

● **Scénario du film *Le Départ*, écrit par Saïd Hamich Benlarbi (version de mai 2019)**

On pourra demander aux élèves s'ils se souviennent de la séquence dans le film et leur proposer de tourner le dialogue ci-contre.



15 – INT./JOUR – VOITURE

Adil est à l'arrière de la voiture. Un vieux tube de *dance* sort de l'autoradio. Il fait très beau. Il oriente son visage vers le soleil. Il observe ensuite son frère qui conduit, ses muscles, son assurance. Puis Laetitia, ses cheveux blonds, son décolleté. Mehdi parle avec Laetitia en français.

MEHDI (en français)

Mais c'est bon, je t'ai rien dit, tu lui as donné l'occasion de gueuler et il kiffe ça, c'est tout...

LAETITIA (en français)

Mais qu'est-ce que tu voulais que je fasse...

MEHDI (en français)

Encore ça on s'en fout, nous on en profite d'être ici. Mais au lieu d'être gentil avec lui pour lui donner envie, il n'arrête pas de lui gueuler dessus. Comment tu veux qu'il veuille partir...

LAETITIA (en français)

Mais ton père aussi, il est stressé, je l'ai jamais vu dans cet état. Il fait ça pour son bien. Toi aussi, c'était dur, mais là, tu regrettes ?

MEHDI (en français)

Moi, j'étais plus grand et franchement j'étais plus difficile, je séchais les cours au collège. Figure-toi, ma mère, elle était soulagée. Aujourd'hui, j'ai l'impression parfois que c'est une étrangère... mais qu'est-ce que tu veux que je regrette, c'est comme ça et c'est tout. De toutes façons, sans ça, j'aurais pas rencontré le cas soc' que t'es !

La route défile pendant sa tirade. Il est submergé mais finit par rire à sa propre boutade. Elle comprend et surenchérit.

LAETITIA (en français)

Elle t'emmerde la cas soc', sans moi, tu serais encore un vieux blédard avec ton survet' Sergio Tacchini et ta casquette Lacoste. Ou encore mieux, les chaussures roses ED de ton reup.

MEHDI, hilare (en français)

Mais à son âge, j'adorais les chaussures ED. Regarde-le, il est super content !

(en arabe)

Ça va Adilou, t'aimes bien tes chaussures ?

ADIL, hochant de la tête

Oui, en plus je cours vite avec !

La naïveté d'Adil touche Mehdi. Son visage se voile d'une soudaine tristesse.

Ouverture

Figures de l'émigré

De Charlie Chaplin à Billy Wilder, d'Elia Kazan à Alfred Hitchcock, bien des cinéastes ont quitté leur terre natale en quête d'opportunités, de liberté ou de sécurité. L'histoire du cinéma, et singulièrement celle d'Hollywood, s'est en partie construite sur ces trajectoires d'exil. Elle en garde la trace à travers la figure de l'émigré, déclinée dans de multiples œuvres qui résonnent avec les films du programme.

● Émigrés et clandestins

Réalisé en 1917, *L'Émigrant* (*The Immigrant*) compte parmi les premiers films à aborder la question de l'exil. S'inspirant de sa propre expérience, Chaplin interprète un passager d'un cargo en route vers les États-Unis. Derrière sa tonalité burlesque, le court métrage ne dissimule rien de la misère de la traversée. Munis de leurs maigres économies, ces migrants européens projettent sur le Nouveau Monde leurs rêves de prospérité. En deux plans, le cinéaste suggère la désillusion à venir : si la statue de la Liberté réchauffe un instant le cœur des arrivants, ils sont aussitôt parqués derrière un cordon de sécurité ; la brutalité des agents de l'immigration annonce l'accueil qui les attend. Par la suite, Charlot, affamé et sans le sou, est contraint de ruser pour



L'Émigrant (1917) © Connaissance du cinéma



La Traversée (2021) © Gebeka Films



Persepolis (2007) © Studiocanal

obtenir un repas chaud, incarnant la dure réalité de la condition d'émigré.

Livreur à vélo sans-papiers, Souleymane affronte lui aussi le désenchantement de l'exil. Obligé de sous-louer le compte d'un autre coursier, son quotidien demeure précaire. Œuvre de fiction très documentée, *L'Histoire de Souleymane* (2024) s'intéresse à une autre figure de l'émigration : celle du clandestin, qui vit dans la peur constante d'être repéré puis expulsé. En adoptant le point de vue d'un jeune Guinéen venu en France pour subvenir aux besoins de sa mère malade, le film de Boris Lojkine dévoile l'envers du décor : la spirale d'arnaques, d'endettement et d'exploitation qui cerne ces migrants économiques illégaux. Pour beaucoup, l'unique espoir réside dans l'obtention du statut de demandeur d'asile, quitte à s'inventer un passé d'opposant politique.

● Enfants de l'exil

Comme Adil ou Jeanne, de nombreux enfants empruntent les routes de l'exil, souvent livrés à eux-mêmes. Dans *La Traversée* de Florence Mialhe (2021), Kyona et son frère Adriel fuient seuls un pays en guerre. Le recours à la peinture animée¹ – une technique intuitive, sans retour possible sur l'image – reflète le caractère irréversible de leur voyage. Leur exil devient un parcours initiatique : partis enfants, ils atteignent l'adolescence au terme de leur périple. Les couleurs chaudes du paysage qui s'ouvre alors devant eux suggèrent une terre hospitalière, après l'obscurité des périls rencontrés. Transformés par les épreuves, ces deux jeunes migrants rayonnent d'espoir en l'avenir et de confiance dans le pays où ils vont enfin pouvoir trouver refuge.

Tout autre est l'expérience de Marjane, qui quitte à quatorze ans Téhéran et sa famille afin d'échapper à la guerre Iran-Irak, dans le film d'animation *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (2007). À Vienne, les décors sombres et l'isolement du personnage dans l'image traduisent la violence de cette expatriation imposée. L'adolescente se heurte à la solitude, aux désillusions amoureuses et au dénuement le plus total, dormant sur un banc ou dans des trams. Son sentiment de déracinement fait écho à celui d'Omid, lui aussi émigré iranien, et annonce son retour nécessaire, après l'échec de ce premier exil.

● Descendance

Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens* (2022), Alain Ughetto enquête sur l'histoire de ses grands-parents, arrivés en France au début du XX^e siècle. Ses recherches le ramènent à leur village d'origine, Ughettera, dans le nord de l'Italie, d'où il rapporte de la terre, du charbon ou encore des brocolis pour fabriquer les décors de son film en *stop motion*². À travers un dialogue fictif avec la marionnette de sa grand-mère Cesira, il explore la mémoire de l'exil et la trace dont héritent les générations suivantes.

Le cinéaste se met en scène comme un artisan : sa main apparaît régulièrement à l'image pour construire les décors ou déplacer les accessoires, prolongeant ainsi le geste de son grand-père italien naturalisé français, bricoleur et ouvrier sur de grands chantiers. À partir de cette figure familiale, le film met en lumière la richesse de cette main-d'œuvre immigrée, essentielle au développement économique de la France, tout en interrogeant les préjugés passés et persistants dont elle fait l'objet.

- 1 Technique d'animation qui consiste à peindre un tableau, en prendre un cliché, puis à le modifier par quelques touches, à prendre un autre cliché et ainsi de suite : le tableau s'anime, image par image. Chaque intervention efface l'image précédente, sans possibilité de retour à l'image initiale.
- 2 L'animation en *stop motion*, ou animation en volume, est une technique d'animation qui donne l'illusion du mouvement à des objets (jouets, marionnettes, figurines en pâte à modeler...) déplacés légèrement par l'artiste entre deux prises de vues.

FILMOGRAPHIE

- *Persepolis* (2007) de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, DVD et Blu-ray, Studiocanal.
- *La Traversée* (2021) de Florence Mialhe, DVD et Blu-ray, Arte Éditions.
- *Interdit aux chiens et aux Italiens* (2022) d'Alain Ughetto, DVD, BlaQ Out.
- *L'Histoire de Souleymane* (2024) de Boris Lojkine, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo.
- *La Mer au loin* (2024) de Saïd Hamich Benlarbi, DVD, The Jokers Films.

SUR LE PROGRAMME

- Dossier de presse et dossier pédagogique :
↳ studiodesursulines.com/rendez-vous/coeurs-perdus/

Critiques

- Christophe Chauville, L'Agence du court métrage, 23 septembre 2024 :
↳ agencecm.com/fr/les-actualites/coeurs-perdus-un-programme-de-courts-metragés-en-salles-1
- Manon Koken, Benshi :
↳ guide.benshi.fr/films/coeurs-perdus/2300

L'exil et les migrations

- Dossier « Exils », *Blink Blank* n°4, automne/hiver 2021.

- Film *La France et ses migrations du XVII^e siècle à nos jours*, Palais de la Porte-Dorée, musée de l'histoire de l'immigration :
↳ histoire-immigration.fr/comprendre-les-migrations-la-france-et-ses-migrations-du-17e-siecle-a-nos-jours

Le documentaire animé

- François-Xavier Destors, « Le documentaire animé et l'image réparatrice », *Traverses* n°1, 10 février 2020 :
↳ film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_ecriit/7
- Jacques Kermabon, « Le documentaire animé en plein essor », Fema/Festival La Rochelle Cinéma, juin-juillet 2016 :
↳ festival-larochelle.org/edition/2016/texte/le-documentaire-anime-en-plein-essor/

FILM PAR FILM

BACH-HÔNG

- Chaîne de la réalisatrice :
↳ vimeo.com/user1342815
- Site du film :
↳ bach-hong.tumblr.com
- Scénario et note d'intention :
↳ cnc.fr/professionnels/jeunes-professionnels/scenariortheque/bachhong-de-elsa-duhamel_1079152

Entretien avec la cinéaste

- Agathe Arnaud « L'animation, l'interprétation », *Format Court*, 10 mars 2021 :
↳ formatcourt.com/2021/03/elsa-duhamel-lanimation-linterpretation

Critiques

- Mathieu Lericq, « *Bach-Hông* d'Elsa Duhamel », *Bref Cinéma*, 14 mars 2023 :
↳ brefcinema.com/actualites/cahier-critique/bach-hong-d-elsa-duhamel
- Raphaëlle Pireyre, « À voir en ligne : *Bach-Hông* d'Elsa Duhamel », *Trois Couleurs*, 17 septembre 2021 :
↳ troiscouleurs.fr/cinema/cinema-paradiscope/a-voir-en-ligne-bach-hong-delsa-duhamel

LE DÉPART

- Dossier de presse :
↳ shortcuts.pro/wp-content/uploads/2021/10/LE-DEPART-Press-Kit-FR.pdf

Entretiens avec le cinéaste

- Katia Bayer, « Réaliser a été une nécessité », *Format Court*, 20 février 2022 :
↳ formatcourt.com/2022/02/said-hamich-realiser-a-ete-une-necessite/
- « Fais ta séance ! *Le Départ*, l'interview », entretien vidéo par l'Agence du Court métrage, 20 septembre 2022 :
↳ youtube.com/watch?v=mU945K8tufE

Critiques

- Polina Khatchaturova, « Focus sur 5 courts de fiction sélectionnés aux César », *Format Court*, 8 février 2023 :
↳ formatcourt.com/2022/01/focus-sur-5-courts-de-fiction-preselectionnes-aucesar-2022
- Bernard Payen, « *Le Départ* de Saïd Hamich Benlarbi », *Bref Cinéma*, 14 mai 2024 :
↳ brefcinema.com/actualites/cahier-critique/le-depart-de-said-hamich-benlarbi

À CŒUR PERDU

Entretien avec la cinéaste

- Justine Lemaire, « Sarah Saidan, Talent de La Fête du court métrage 2023 », chaîne YouTube de La Fête du court métrage, 6 mars 2023 :
↳ youtube.com/watch?v=WiiMQ4SFa08

Critiques

- Katia Bayer, « *À cœur perdu* de Sarah Saidan », *Format Court*, 1^{er} février 2022 :
↳ formatcourt.com/2022/02/a-cœur-perdu-de-sarah-saidan
- Léa Drevon, « *À cœur perdu* de Sarah Saidan », *Bref Cinéma*, 24 janvier 2023 :
↳ brefcinema.com/actualites/cahier-critique/a-cœur-perdu-de-sarah-saidan

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

PARCOURS INDIVIDUELS, EXPÉRIENCE COLLECTIVE

Comment reconstruire sa vie et son identité loin de sa terre natale ? Quels rêves, mais aussi quels sacrifices emporte une personne en exil ? Documentaire animé, fiction d'inspiration autobiographique et fable aux racines intimes : les trois courts métrages du programme *Cœurs perdus* mobilisent des formes cinématographiques variées pour explorer le sentiment de déracinement de celles et ceux qui ont quitté leur pays d'origine.

À rebours des discours abstraits sur les migrations, *Cœurs perdus* replace l'humain au centre de cette thématique en suivant les trajectoires singulières de Jeanne, Adil et Omid. Chute de Saïgon, révolution iranienne ou quête d'un avenir meilleur : en revenant sur les circonstances du départ de chacun, le programme évoque quelques-uns des grands bouleversements géopolitiques et économiques contemporains. Au-delà de ces récits individuels se dessine une expérience commune de l'exil, entre nostalgie d'une enfance idéalisée, prise de conscience d'un retour impossible et nécessaire intégration dans son pays d'accueil. La richesse du cinéma réside alors dans sa capacité à saisir les multiples facettes de ce sentiment complexe et à offrir à chaque spectateur et spectatrice une voie pour l'appréhender.