

AMAMA

Un film de Asier Altuna

SAIL OFIZIALA



63

DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

AMAMA

ZUHAITZ BAT ERORTZEN DENEAN

TXINTXUA FILMSEK AURKEZTEN DU

ASIER ALTUNA REN FILM BAT

KANDIDO URANGA · IRAIA ELIAS · AMPARO BADIOLA · KLARA BADIOLA · ANDER LIPUS · MANU URANGA

ARGAZKIA JAVIER AGIRRE ERAUSO · MUSIKA JAVI P3Z, MURSEGO · MUNTATIA LAURENT DUFRECHE · BIDOIA ASIER ALTUNA, TELMO ESNAL · SCRIPT MANAGER MICHEL GAZTAMBIDE

ZUZENEZKO SOINUA PABLO BUENO · SOINU DISEINUA HAIMAR OLASKOAGA · ZUZENDARI ARTISTIKOA MIKEL SERRANO · ZUZENDARI LAGUNTZAILEA TELMO ESNAL

EKOIZPEN ZUZENDARIA ANDER SISTIAGA · JANTZIAK LEIRE ORELLA · MAKILLAJEA LOLA LOPEZ · ILE-APAINKETA ITZIAR ARRIETA

EKOIZLEA MARIAN FERNANDEZ PASCAL · ZUZENDARIA ASIER ALTUNA IZA

@amamafilm · www.fb.com/amamafilm · @txintxuafilms
www.txintxua.com

dossier enseignant

COLLÈGE AU CINÉMA

En français

Fiche technique	3
Réalisateur	4
Asier Altuna un regard perçant et poétique	
Genèse	6
Une histoire de transmission	
Personnages	9
Trois générations de femmes	
Découpage narratif	12
Thématique	13
Qu'est que la tradition ?	
Analyse de séquence	14
Motif	16
Le règne végétal	
Figure	17
La grand mère au cinéma	
Images	18
L'art vidéo, une pratique féminine et féministe	
Musique	20
Leitmotiv hypnotique	
Échos	22
Disparition, émancipation et renouveau dans le monde agricole	
À consulter	24
Petit lexique du cinéma	25

Les dossiers pédagogiques (enseignants et élèves) ont été réalisés par Cinévasion, association en charge de la coordination du dispositif Collège au cinéma sur le département des Pyrénées Atlantiques. Ils complètent (avec la mise en place d'actions de médiation en faveur des collégiens) la programmation d'un 4e film optionnel en langue régionale dans le cadre du dispositif. Cinévasion coordonne et anime ces différentes actions avec le soutien de partenaires institutionnels que nous remercions :

Département des Pyrénées Atlantiques, CNC, la DRAC de Nouvelle Aquitaine, l'Académie de Bordeaux, l'Institut Culturel Basque, l'Office public de la langue basque, la Filmothèque Basque.

Rédactrices du dossier :

Maitane Eyheramondo
Joana Duhalde
Stéphanie Hontang
Maé Thomas

Avec la participation de :

Itziar Madina
Guilaine Garat

Dossier réalisé avec la collaboration de :

Anne Charvin et Bartłomiej Woznica
L'Esprit de la ruche
www.lespritdelaruche.fr

Fiche technique

● Générique

AMAMA

Pays basque | 2015 | 1h43

Réalisation

Asier Altuna

Scénario

Asier Altuna, Telmo Esnal

Image

Javier Agirre Erauso

Son

Pablo Bueno

Montage

Laurent Dufreche

Musique

Javi P3z, Maite Arroita Jauregi, alias Mursego

Direction artistique

Mikel Serrano

Production

Maria Fernandez Pascal,
Txintxua Films

Distribution

Gabarra Films

Format

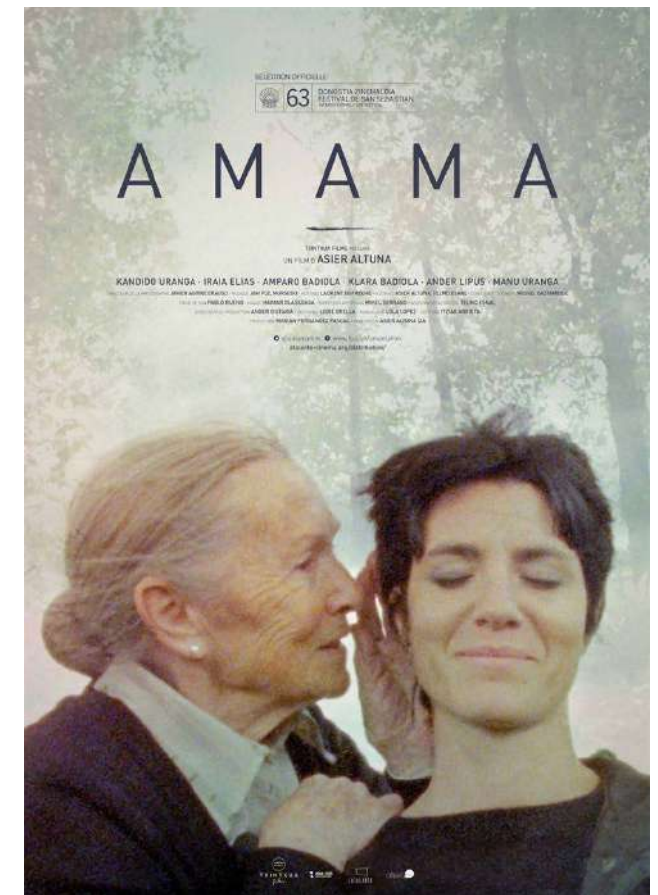
1.35, numérique, couleur

Sortie en salle

20 janvier 2016

Interprétation

Iraia Elias : Amaia
Kandido Uranga : Tomas
Amparo Badiola : Amama
Klara Badiola : Isabel
Ander Lipus : Xabi
Manu Uranga : Gaizka



● Synopsis

Dans une famille du Pays basque rural, un rituel veut qu'à chaque nouvelle naissance, un arbre soit planté dans la forêt qui jouxte la ferme. Amama, la grand-mère muette, a peint l'arbre de chacun de ses petits-enfants en lui assignant une couleur : le rouge pour l'aîné Gaizka, destiné à reprendre la ferme. La couleur blanche pour le cadet Xabi et son dilettantisme et enfin la couleur noire pour Amaia, la benjamine trentenaire rebelle et "méchante". Un conflit de génération éclate lorsque Gaizka décide d'aller vivre à l'étranger. Très vite, la jeune vidéaste restée dans la ferme se heurte à l'inflexibilité de son père. Le patriarcat ne vit que par le rythme immuable des travaux des champs. Après qu'il tue le vieux chien d'un coup de fusil, une dispute éclate entre le père et sa fille. Tomas finit par couper l'arbre de naissance d'Amaia. Abasourdie, elle quitte la ferme pour s'installer en ville. En signe de protestation contre les agissements de son mari, Isabel entame une grève à la ferme. Tomas continue les travaux comme si de rien n'était. Alors qu'il ramasse des pommes, il a un accident avec le tracteur et se blesse au genou. En visite à la ferme, Xabi retrouve son père dans la forêt. Il lui demande de réparer ses erreurs avant de quitter les lieux. Le fermier commence alors à découper des planches de

l'arbre de naissance d'Amaia. Il en fabrique un lit qu'il ramène en ville pour l'installer dans l'appartement où a emménagé sa fille. De retour à l'appartement, après le départ de son père, Amaia découvre le cadeau. La jeune artiste retourne à la ferme et son père l'invite dans la forêt : il va bouturer un nouvel arbre pour sa fille. Avec l'aide de Xabi, Amaia emménage au grenier de la ferme. Un soir de pleine lune, lorsque tout est rentré dans l'ordre, Amama quitte la maison en pyjama. Le lendemain, Isabel rassemble toute la famille et les villageois pour la retrouver. Gaizka, revenu pour les recherches, la retrouve morte dans une petite grotte de la forêt. L'enterrement est préparé avec soin par la famille et Amaia projette une vidéo pour lui rendre hommage. À la suite de l'enterrement, Amaia embarque toutes ses œuvres dans son van et prend la route vers la galerie d'art.



© Txintxua Films - Asier Altuna

Réalisateur

Asier Altuna, un regard perçant et poétique

Réalisateur phare du cinéma basque contemporain, Asier Altuna insuffle dans son second long-métrage *Amama*, toute la créativité et la poésie qui marque son œuvre.

Né en 1969 à Bergara, dans la province du Gipuzkoa au Pays Basque, Asier Altuna grandit dans une ferme jusqu'à ses 20 ans. Si le film *Amama* n'est pas autobiographique, le réalisateur affirme qu'il est nourri par des souvenirs de son enfance. Son cousin Joxan Iza venait régulièrement à la ferme pour y peindre le portrait de sa grand-mère, silencieuse, toujours assise près de la cheminée de la cuisine. Enfant, Asier accompagnait son oncle et dessinait également à ses côtés. Pour la préparation du tournage d'*Amama*, il s'est replongé dans l'imaginaire symbolique et métaphorique de sa jeunesse pour nourrir le travail artistique de la protagoniste Amaia.

● Le court, laboratoire de création

Après ses études dans l'école de cinéma d'Andoain, son premier et deuxième courts-métrages *Txotx* (1996) et *40 ezetz* (1999) sont co-réalisés avec son compère Telmo Esnal. Ils explorent, non sans humour, un univers rural sombre aux allures de western où la férocité des rapports sociaux et l'appât du gain mènent les hommes à commettre des actes irréparables. C'est précisément à cette période, en 1998, que le programme de promotion de court-métrage basque Kimuak est créé, sous l'impulsion du Gouvernement autonome basque et de Donostia Kultura. Une aubaine pour Asier Altuna et les réalisateurs de sa génération : cette structure sélectionne chaque année une collection de courts-métrages réalisés au Pays basque pour les envoyer dans les festivals internationaux. Le court-métrage devient pour le réalisateur le refuge de la création : il lui permet d'expérimenter, de chercher un regard cinématographique et d'acquérir de

l'expérience avec une équipe technique également en train de faire ses premières armes. Ces expérimentations dans le court lui permettront à lui et à d'autres cinéastes de sa génération, comme Telmo Esnal, Joxe Mari Goenaga, Aitor Arregi ou Paul Urkijo, de basculer dans le long-métrage de fiction. Même après son premier long-métrage, Asier Altuna continue à réaliser des courts, creusant, quelle que soit la forme, la question de la ruralité, en y insufflant une dimension poétique, voire surréaliste.

“Pour moi, faire du cinéma, c'est aussi un jeu et je me sens libre quand j'en fais” Asier Altuna

● Filmographie

Longs-métrages

2005 *Aupa Etxebeste*
2011 *Bertsolari*
2015 *Amama*

Courts-métrages

1998 *Txotx*
1999 *40 ezetz*
2001 *Big Beñat - Clip musical*
2002 *Topeka*
2006 *Sarean*
2009 *Refugio en el arte*
2010 *Artald*
2013 *Zela Trovke*
2014 *Soroa*

● L'industrie cinématographique basque se structure

En 2005, il réalise avec Telmo Esnal le long-métrage de fiction *Aupa Etxebeste*, une comédie familiale grand public qui marque un tournant dans le cinéma en langue basque. En effet, aucun film en euskara n'était sorti en salles depuis 12 ans. Le film est un succès auprès du public bascophone. Dès lors, de 2005 jusqu'à aujourd'hui, chaque année un ou deux longs-métrages en euskara sont produits. Le développement de cette industrie cinématographique n'est pas le fruit du hasard : il s'est concrétisé avec la mise en place d'une politique publique en faveur du cinéma basque. Dès 2003, le Gouvernement autonome met en



Zela Trovke (2013) © Txintxua Films

place de nouveaux critères favorisant les films en euskara (langue basque) dans le système de subvention. À partir de 2005, la télévision publique EITB, suivant l'obligation européenne d'investissement des chaînes publiques dans le cinéma, s'engage à son tour dans le soutien du cinéma local. Ces deux facteurs ont constitué le principal moteur du développement du cinéma en langue basque. Asier Altuna arrive ainsi à un moment propice où la production des films en euskara, jusqu'alors très ponctuelle, se normalise. Pour financer son long-métrage documentaire *Bertsolari* (2011), il cofonde la société de production Txintxua Films avec la productrice Marian Fernández Pascal, en faisant le pari d'un cinéma d'auteur et d'un savoir-faire artisanal. Parmi leurs productions, en plus des films d'Altuna, nous pouvons citer le film chorégraphié *Dantza* (2019) de Telmo Esnal, le film *Oreina* (2018), la série *Hondar ahoak* (2021) du réalisateur Koldo Almandoz et le documentaire expérimental *918 gau* (918 nuits) (2021) de Arantza Santesteban.

● Portraits de femmes et espaces de liberté

En 2016, Asier Altuna réalise un long-métrage qui lui est beaucoup plus personnel : *Amama*. Dans un monde agricole en pleine mutation, il raconte l'histoire d'un conflit générationnel entre un père autoritaire attaché aux traditions familiales et sa fille rebelle en quête d'émancipation. On y retrouve toute l'inventivité de son œuvre, dans un récit entrelacé par les images d'art vidéo de la protagoniste Amaia, photographe et vidéaste. Asier Altuna raconte son désir de préserver des espaces de liberté au sein de son film. “Les films que je préfère sont ceux qui proposent des images marquantes, visuellement. Ces images, ensuite, nous rappellent instantanément le film. Même si ce n'est pas toujours de manière consciente, je cherche à produire des images de ce type, des images fortes. Les extraits d'art vidéo dans le film d'*Amama* n'ont pas toujours fait l'unanimité au sein de l'équipe artistique durant le tournage. Actuellement, de moins en moins de risques sont pris dans la réalisation des films.



Bertsolari (2011) © Txintxua Films

Personnellement, je me sens parfaitement à l'aise dans ces espaces d'expérimentations. À ce titre, le montage du film a été un luxe : un terrain de jeu pour allier une narration à la fois classique et surréaliste”. En 2017, lorsque le film *Handia* de Jon Garaño et Aitor Arregi sort en salles, c'est un déclic pour lui : voilà un long-métrage en langue basque avec un budget important, un géant crédible à l'écran et une reconstitution

historique du XIX^e siècle. Il prend conscience qu'il peut s'attaquer à d'autres histoires, nécessitant plus de moyens. Il est actuellement en développement du long-métrage de fiction *Karmele, elkarrekin esnatzeko ordua* (Karmele, l'heure de nous réveiller ensemble), un drame historique, adaptation du roman éponyme de Kirmen Uribe. Basé sur des faits réels, le film met en scène l'histoire de Karmele Urresti, contrainte à l'exil d'abord en France, après la victoire de Franco en 1939 et ensuite au Venezuela, après l'occupation allemande durant la Seconde Guerre Mondiale.



© Txintxua Films - Making of Amama

● Le cinéma surréaliste

Asier Altuna raconte avoir été très frappé par le film mexicain *L'ange exterminateur* de l'exilé Luis Buñuel, où un groupe d'aristocrates se retrouve enfermé dans un manoir, alors même que rien ne les empêche physiquement d'en sortir. Cette introduction d'éléments irrationnels l'inspirera à la fois pour ces courts et ses longs-métrages. Luis Buñuel fait partie de ces cinéastes d'avant-garde dans les années 20, qui, dans la lignée des grands manifestes artistiques, visent à transformer l'art en même temps que la société (futurisme, cubisme, abstraction, dadaïsme, surréalisme, constructivisme). En 1929, il co-réalise *Un chien Andalou* (1929) et *L'âge d'or* (1930) avec Salvador Dalí. Un an avant, Germaine Dulac avait réalisé *La Coquille et le Clergyman* (1928), considéré comme le premier film surréaliste. En cherchant à traduire au cinéma l'exploration des profondeurs les plus reculées de l'être, la narration filmique de ces films procède par ellipse temporelle et rapprochements incongrus, suggérant une vision subjective et émancipée du récit. Les surréalistes voyaient dans le cinéma un instrument à rêves “Nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées” disait ainsi le poète Robert Desnos. La vaste diffusion géographique du surréalisme, ses nombreuses ramifications et sa longévité en font l'un des courants les plus féconds et influents du XX^e siècle.

Genèse

Une histoire de transmission

Dans un monde rural en pleine mutation, est-il possible de s'émanciper des traditions étriquées, sans pour autant rompre la transmission entre générations? C'est la question que pose le film *Amama*, le deuxième long-métrage d'Asier Altuna. Pour réaliser ce film personnel mais non autobiographique, il est remonté dans les souvenirs familiaux de son enfance.

● Un monde paysan évaporé dans les souvenirs d'enfance

Une des images marquantes du film est peut-être l'image des dizaines d'Amama qui tirent par une corde le frère aîné qui essaie de fuir la ferme familiale. Elle fait partie de l'imaginaire et des dessins réalisés par Asier Altuna durant sa jeunesse. Si les événements racontés dans le film sont purement fictifs, le film entre en écho avec beaucoup de souvenirs de son enfance. " J'ai toujours imaginé la ferme de manière surréaliste, et certaines de ces situations se sont retrouvées dans le film. Je pense que les images de notre enfance ont tendance à être exagérées, qu'elles soient idylliques ou terrifiantes, et ce type de souvenirs a été une source d'inspiration essentielle pour moi. " Comme la protagoniste Amaia, le réalisateur fait partie d'une génération de rupture, de jeunes qui ont quitté la ferme après une longue lignée



© Txintxua Films

d'agriculteurs : " En soi, ce n'est pas mon histoire, mais avec divers éléments je raconte ce qu'il s'est passé dans la ferme de mon enfance, dans celles de mon village et du Pays basque en général. Contrairement à la génération précédente, plus personne ne vit de l'agriculture autour de la ferme dans laquelle j'ai grandi. Maintenant, la plupart des fermes sont vides ou ont été transformées en chalet touristique. "

"Avec ce film, j'ai joué à marier une narration classique et surréaliste" Asier Altuna

C'est par les yeux d'Amaia, la benjamine de la famille dont l'Amama a prédit le caractère rebelle, que nous découvrons l'histoire de cette famille et les conséquences de la décision du frère aîné.

● Comment dire je t'aime sans dire je t'aime

Voici le poème de Kirmen Uribe *Maite zaitut, ez*, source d'inspiration majeure pour le récit d'*Amama*. Vous pouvez le lire avec les élèves en classe et les faire réfléchir sur les similitudes avec l'histoire du film.

Je t'aime, non
Bien qu'il eût travaillé quarante ans durant
Dans les hauts-fourneaux,
Au fond de lui il demeurerait un paysan.

En octobre, sur son balcon,
Avec son fer à souder
Il faisait griller des piments rouges.

De sa voix forte
Il faisait taire tout le monde.
Seule sa fille osait l'affronter.

Il ne disait jamais je t'aime.

Le tabac et la poussière d'acier
Lui avait brûlé les cordes vocales.
Deux coquelicots perdant leurs pétales.

Sa fille se maria dans une autre ville.
Le retraité lui apporta un cadeau.
Ni rubis, ni soie rouge.

Des pièces ramenées de l'usine au fil des années.
Avec son fer à souder
Il avait patiemment forgé un lit en acier.

Il ne disait jamais je t'aime.

Kirmen Uribe, *Entre-temps, donne-moi la main*,
traduit du basque par Kattalin Tortorika
Le Castor Astral, 2006



Tomas, le père de famille dont l'autorité vacille tout au long du film, mais aussi Amama Juliana, la grand-mère silencieuse, craignent l'abandon de la ferme et la rupture de la transmission générationnelle.



Le monde de Tomas et d'Amama est une société rurale où la ferme est au centre du monde. Plus qu'un métier, la ferme offre un mode de vie et de penser, elle est un lieu spirituel protecteur pour tous les membres de la famille. Pourtant, ce lieu a également un héritage négatif auxquels vont s'opposer les trois frères et sœurs : des rôles familiaux imposés, la valeur travail qui passe au-dessus des liens affectifs et un partage inégalitaire du patrimoine. Sous le regard à la fois implacable et bienveillant d'Amama, Amaia et sa famille affronte l'inéluctable désagrégation du monde tel qu'ils l'ont toujours connu et la difficulté d'un indispensable renouvellement.

● Des sources d'inspirations multiples

Le conflit générationnel du récit met en lumière une opposition forte entre Tomas, chef d'exploitation et père de famille,

et sa fille Amaia, artiste vidéaste. La jeune fille ne peut plus se taire face à ce père taciturne qui s'échine sans répit aux travaux de la terre. Le réalisateur a pris appui sur le poème de Kirmen Uribe *Maite zaitut, ez* (Je t'aime, non), pour construire la trame du film. Dans ce poème - en intégralité dans l'encadré pédagogique - nous retrouvons la thématique de la confrontation père-fille. Le père, pudique, fabrique un lit en acier en cadeau de mariage pour sa fille, faute d'arriver à exprimer son amour avec des mots. Asier Altuna a remplacé l'acier par le bois, plus en accord avec la présence forte des arbres dans le film *Amama*. Malgré une opposition forte entre Amaia et son père, le désir d'émancipation de la fille ne se soldera pas par une rupture définitive. Tomas saura lâcher un peu de son autoritarisme et Amaia gardera ce lien avec la ferme. Cette question de transmission est ainsi au cœur du film d'Asier Altuna. Inspiré par la citation " *Il y a 80 Amama, nous vivions dans le néolithique* " (Quousque tandem...!, 1963) du sculpteur et penseur basque Jorge Oteiza, reprise par la protagoniste Amaia dans le film. Le cinéaste a voulu représenter de manière symbolique à travers Amama, l'héritage des ancêtres : " *Il y a longtemps que j'avais cette phrase dans la tête et je lui ai tout à coup cherchée un sens, comment un personnage du film pouvait être remué par cette phrase... Il précise très clairement l'idée de la transmission, et c'est pourquoi je l'ai prise.* " Le Néolithique correspond à une époque des temps préhistoriques que l'on situe aujourd'hui pour l'Europe entre - 6 000 et - 3 000 avant notre ère. En nombre d'années, cette période paraît très lointaine, mais imaginée par contre en terme de lignée, soit une lignée de 80 grands-mères, la période semble tout à coup beaucoup plus proche de la nôtre.

<https://cineuropa.org/fr/interview/299252/>

● La production d'images expérimentales

Le processus de réalisation du film *Amama* et celui du travail artistique de la protagoniste Amaia sont intimement liés. Les travaux d'Amaia, photographe et vidéaste, font partie intégrante de la narration : vidéo-montages surréalistes, images en caméra Super 8, photographies, peintures. L'aspect expérimental de ces œuvres offre une dimension symbolique et poétique au récit du film. Pour produire les œuvres d'Amaia, l'équipe de tournage avait pensé dans un premier temps faire appel à une ou un jeune artiste, avant de finalement décidé de s'en charger elle-même, la date de tournage approchant à grand pas. Au fur et à mesure du tournage, un jeu s'est mis en place entre le directeur de la photographie Javier Aguirre Erauso, le directeur artistique Mikel Serrano, Asier Altuna lui-même et les actrices Iraia Elias et Amparo Badiola. Ils ont pris des photos, des vidéos avec une caméra Super 8, ils ont essayé des superpositions d'images au montage... La matière commençait à devenir importante. Après le tournage, au moment du montage, Asier Altuna s'est retrouvé avec deux types de rushes : les images du film avec le récit conventionnel et tous ces éléments artistiques expérimentaux créés durant le tournage ; des capsules, des photos, des espaces de liberté en échos avec l'histoire racontée. " J'ai lutté contre moi-même tout au long du processus de réalisation car, en tant qu'artiste, je ressens le besoin de créer une forme de cinéma plus libre, improvisée et non chargée par des dialogues ou des effets ; mais d'un autre côté, en tant que spectateur, je ne supporte pas d'être ennuyé par un film. J'ai donc cherché à faire un film bien structuré, qui captive le public dès le début et qui suscite l'intérêt jusqu'à la fin. " Les arbres plantés à chaque naissance et peints par Amama sont également utilisés comme des éléments visuels permettant de faire l'économie de la parole. Cette tradition a été complètement imaginée par le réalisateur. Dans un monde rural taciturne, il était important pour le réalisateur de raconter beaucoup plus à travers des éléments visuels ou des regards qu'à travers les

dialogues. Comme avec la poésie qui l'inspire beaucoup, Asier Altuna préfère suggérer par les images. La quête artistique de la protagoniste Amaia, en parallèle de l'affrontement avec son père, laisse surtout présager une nécessaire transformation dont la benjamine sera le principal moteur. Asier Altuna raconte ainsi ; " J'espère que les nouvelles générations, d'une manière ou d'une autre, continueront à cultiver la terre, sinon nous dépendrons toujours des autres, nous n'aurons jamais le contrôle sur nos vies. C'est sûr, rien ne sera comme avant, nous n'aurons pas accès à tout à partir de la ferme. Les nouvelles idées, le soutien et l'amitié seront peut-être à rechercher à d'autres endroits que la ferme. Et la famille ne sera plus cette institution intangible. Mais j'espère que la ferme sera transformée en un autre endroit intéressant. "

● Cinéma grand public et images expérimentales

Le souci du réalisateur Asier Altuna a été d'allier à la fois une narration classique et des images des œuvres d'Amaia, affranchies de l'histoire du film. Comme dans *Amama*, *Paris Texas* (1984) de Wim Wenders intègre également des images Super 8 évoquant des moments de bonheurs familiaux passés. D'autres cinéastes ont également intégré des images plus expérimentales dans des films grand public. C'est le cas de Stanley Kubrick dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), qui alterne des scènes réalistes et des séquences hallucinatoires portées par le mouvement d'une symphonie musicale. Le film, jugé expérimental par la critique, sera un échec avant de devenir un film culte. Avec *L'Hypothèse du tableau volé* (1979) ou *Les Trois Couronnes du matelot* (1983) le Chilien Raul Ruiz invente quant à lui un « cinéma chamannique » : le chaman devient une figure du passeur, d'un voyage initiatique permettant l'entrée en contact avec l'« autre monde ».



Personnages

Trois générations de femmes

Placées au cœur de la ferme, la protagoniste Amaia, sa mère Isabel et sa grand-mère Amama Juliana représentent la complexité des rôles familiaux et des rapports entre les générations.

● Amama, celle qui transmet

“Amama est un personnage du film, mais plus qu'un personnage, c'est un concept ; elle est la connaissance héritée transmise de génération en génération, la sagesse qui nous relie à nos ancêtres. Amama est un personnage de beauté et de dignité, un personnage symbolique qui n'a pas besoin de parler pour communiquer. “

Asier Altuna

Amama, qui signifie grand-mère en basque, est un personnage silencieux. Privé de la parole par la vieillesse, c'est au travers de son regard perçant, accentué par de gros plans centrés sur ses yeux et son visage qu'elle prend

toute son importance. Aimée et redoutée, elle est une figure puissante et centrale, dépeinte par sa petite fille Amaia à travers les images d'art vidéo.

“ Il y a 80 amama nous vivions dans des grottes ” Amaia.

Le nom de l'exposition que prépare Amaia nous met sur la piste : alors qu'elle imprime l'affiche de l'inauguration en début du film, on y voit un portrait en noir et blanc d'*Amama* Juliana, avec pour titre *Laurogei Amama* (80 Amama) (00:23:53), faisant référence à la citation du sculpteur Oteiza. Amama symbolise à elle seule une lignée de femmes. Ainsi, son visage se trouve mêlé et mélangé à toutes les autres femmes de la famille dans les images réalisées par Amaia. On retrouve aussi une lignée de femmes dans la chronique rurale et féministe *Antonia et ses filles* (1997) de Marleen Gorris, où la protagoniste Antonia s'oppose avec courage à la société étriquée de son temps et transmet sa soif d'indépendance à sa descendance exclusivement féminine. En contraste, la figure de la grand-mère Juliana dans le film d'Altuna est plus traditionnelle. Elle détermine le chemin de vie de chaque enfant de la famille en peignant les arbres de naissance et s'inquiète de la disparition de la ferme, qu'elle associe à la fin du monde. Après s'être assurée de la transmission d'un héritage symbolique à ses petits-enfants, Amama part au fond des bois, s'éteindre dans une grotte. Cet acte volontaire n'est pas sans rappeler la coutume japonaise *ubasute* évoquée dans le film *La Ballade de Narayama* (1983) de Shôhei Imamura, où la grand-mère de la famille fait en sorte de tout arranger pour ses proches pendant toute une année, avant d'aller mourir délibérément au sommet de la montagne Narayama. Amama, elle aussi se prépare pour le grand voyage. Lors de son pèlerinage

une nuit de pleine lune, elle vit une transformation physique : toujours coiffée d'un chignon serré à la maison, la grand-mère s'est décoiffée sur le chemin de la forêt. On la voit peu à peu disparaître dans la brume de la hêtraie, avec une chevelure beaucoup plus importante que celle au début du film. Ses longs cheveux tombent tout le long de son corps jusqu'à ses pieds. Cette métamorphose physique l'éloigne définitivement du monde des humains. Au-delà des échos fantastiques ou mythologiques, la protagoniste Amaia la met régulièrement en lumière entourée d'éléments de la terre dans ses vidéos : elle la filme au milieu des fruits et légumes, coiffée avec des épis de maïs, étendue au pied d'un arbre et de ses longues racines... Figure totem d'un lien ancestral, Amama est à plusieurs reprises associée à une corde, celle qui retient Gaizka dans la scène d'exposition et lors de son cauchemar. En début et fin du film, Amama se retrouve sur les épaules de son petit-fils. Elle est dépositaire d'un héritage qui pèse littéralement sur les épaules de ses petits-enfants.

● La mère, la force silencieuse.

Dans une vie entièrement tournée vers le travail agricole, Isabel, la femme de Tomas est le pont entre ses enfants et son mari. Discrète mais laborieuse, elle effectue les tâches domestiques traditionnellement attribuées aux femmes. Comme Amama, elle est l'archétype d'une figure féminine traditionnelle, Amaia lui reproche d'avoir travaillé et obéi toute sa vie à son mari, sans la moindre plainte. Du moins, pas devant ses enfants. Car au sein de la ferme, lorsqu'ils sont l'un en face de l'autre, elle reproche à son mari dès le début du film "de ne jamais être là quand il le faut", notamment au moment du départ du fils aîné Gaizka. Durant une grande partie du récit, elle reste néanmoins silencieuse. Elle nous rappelle le personnage d'Angelica, la mère effacée du film

Les merveilles d'Alice Rohrwacher. Ce drame italien raconte l'histoire d'une famille d'apiculteurs, où le mari Wolfgang, un homme très autoritaire, régit la vie de toutes les femmes qui l'entourent. Le personnage principal Gelsomina, l'aînée de leurs filles, se rebelle contre son père. Dans *Amama*, l'opposition d'Isabel devient frontale lorsque Tomas coupe l'arbre de naissance d'Amaia et que cette dernière quitte la ferme. La révolte de la mère passe d'abord par une dispute et se poursuit par une grève silencieuse. Isabel refuse de travailler, de cuisiner, de manger et de partager le lit conjugal. Amama la soutient implicitement, en refusant de manger le dîner, tout en continuant de fixer Tomas du regard durant tout le repas. Cette grève des femmes crée une situation de crise dans la ferme, jusqu'à intervention de Xabi, qui réussit à convaincre son père de se réconcilier avec Amaia.

Le réalisateur s'est inspiré du poème suivant pour réaliser le portrait d'Isabel :

**“Quand je me
souviens de toi, ama
Tu es dans la cuisine,
La table dressée pour cinq,
Assise sur un tabouret
Et regardant par la fenêtre,
Sans essuyer la buée
qui estompe la vitre.
Et moi - je sais -que je suis
tout au fond de tes yeux. “**

Oroitzen zaitudanean ama, Joseba Sarrionandia



● Amaia , la rebelle

Le silence d'Amama Juliana et de la mère Isabel est en contraste avec le caractère affirmé de la fille Amaia. Son point de vue et sa voix-off accompagnent le spectateur. Amaia est en opposition constante envers l'autoritarisme de son père et les rôles imposés par la famille à chacun des trois frères et sœurs. Elle est la seule à se confronter ouvertement à lui et cette opposition finit par faire vaciller l'autorité masculine de la ferme. Lorsque Tomas abat l'arbre de naissance de sa fille, il ne réussit qu'à étendre cet affrontement aux autres femmes de la maison : la mère Isabel et la grand-mère Juliana se retournent également contre lui. Le paradigme est alors renversé. Très attachée à la ferme, Amaia a néanmoins un regard critique sur les traditions et cherche à s'émanciper, à l'instar de Gelsomina

dans *Les merveilles*. Alors qu'Amaia exprime son lien à la ferme familiale grâce à l'art vidéo et à la photographie, Gelsomina inscrit la famille au jeu télévisé "Le pays des merveilles", dans l'espoir de sauver la ferme en péril. La jeune Amaia est aussi en rébellion contre une coutume familiale dépassée, qui l'assigne à la couleur noire depuis son enfance. Pourtant ses cheveux, ses vêtements et son art reflètent constamment cette couleur. Elle finit par embrasser cette teinte en maquillant ses yeux après les funérailles d'Amama. Son travail artistique lui a permis de comprendre toute la complexité de sa couleur et de la révolte qui l'anime. Amaia matérialise la mutation du baserri. Elle s'oppose aux traditions figées mais sait qu'elle ne peut pas interrompre le fil de transmission des 80 Amama.

● Le test Bechdel, comment savoir si un film est féministe ?

Il est intéressant de s'interroger sur la notion de féminisme dans Amama et sur la représentation des femmes dans le film. Asier Altuna s'éloigne du "male gaze", concept défini par Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), désignant un regard masculin hégémonique sur les femmes comme objet de désir, dans la culture visuelle dominante. Dans Amama, au-delà du conflit générationnel, le réalisateur nous présente Amaia, une femme forte, indépendante, qui tient tête à son père et s'affranchit des rôles familiaux traditionnels tenues par sa mère et sa grand-mère. Le test de Bechdel est un outil qui permet d'évaluer la représentation des femmes dans une œuvre cinématographique. Il évalue la qualité de la présence féminine dans un film grâce à 3 questions :

- 1 - Y a-t-il au moins deux personnages féminins portant des noms ?
- 2 - Ces deux femmes parlent-elles ?
- 3 - Leur conversation porte-t-elle sur un sujet autre qu'un personnage masculin ?

Ce test a été créé par Alison Bechdel et Liz Wallace en 1985 dans la bande dessinée *Lesbiennes à suivre*. Il a permis de révéler le manque de représentation de personnages féminins dans les films. On prendra soin de complexifier cette question du féminisme en ayant conscience qu'une réponse positive à ces questions n'empêche pas un film de comporter des stéréotypes sexistes et qu'un échec au test de Bechdel ne fait pas forcément d'un film un film machiste. On pourra ainsi discuter d'Amama et se demander si ce film produit des représentations de genre stéréotypées et pourquoi. Vous pouvez demander à vos élèves de trouver trois films qui respectent ces trois questions et prolonger la discussion sur leur propre vision du féminisme. Quelques exemples de films qui passent le test : *La reine des neiges*, *Le château ambulant*, *Hunger games*, *Tomboy*, *Persepolis*, *Moonrise kingdom*, *Mulan*, *Rebelle*, *Le voyage de Chihiro*.

Découpage narratif

1. COURSE DANS LA FORÊT

00:00:00 – 00:01:35

Gaizka porte Amama sur son dos et court dans la forêt. Une corde est attachée à sa cheville. Le titre du film apparaît.

2. LA FERME ET LES TRADITIONS FAMILIALES ENRACINÉES

00:01:36 – 00:08:00

Amaia regarde avec bienveillance sa famille au complet. Ensemble, ils vont planter un arbre dans la forêt pour le bébé de son frère Xabi. En effet, un arbre est attribué à chaque membre de la famille. Amama, la grand-mère, peint l'arbre d'une couleur représentant le caractère de chacun. Pour l'aîné, Gaizka, c'est le rouge, la couleur de la force. La couleur blanche est pour Xabi, le mou et le paresseux. Le noir est réservé à Amaia, la rebelle.

3. GAIZKA, LE ROUGE

00:08:00 – 00:16:02

Gaizka travaille dur à la ferme et il est destiné à reprendre la suite de l'exploitation. Il confie à Amaia qu'il n'a pas encore parlé de son départ à leur père. Dans un cauchemar, Gaizka essaie de s'échapper de la ferme, mais il est retenu par une corde sur laquelle tirent plusieurs Amama identiques. Gaizka fait ses adieux et quitte la ferme.

4. XABI, LE BLANC

00:16:03 – 00:20:15

Xabi s'amuse et joue avec les enfants dans les foin. Autour d'une bière, il a une discussion avec sa sœur. Amaia s'inquiète pour leurs parents : ils travaillent trop. Xabi ironise sur le paysan satisfait de son travail. En fin de journée, il quitte la ferme avec sa femme et ses enfants.

5. AMAIA, LE MOUTON NOIR

00:20:16 – 00:38:26

Amaia aide ses parents mais remet en cause la charge de travail qu'ils s'imposent. En parallèle, elle fait des vidéos pour une future exposition.

Un jour, son père, fusil à l'épaule, se dirige vers la forêt avec le vieux chien. Amaia essaie de le retenir mais elle arrive trop tard : son père tue le chien, jugé trop vieux pour être utile à la ferme. Tandis que ses parents ramassent les pommes, elle se promène avec le jeune chiôt. Son père lui reproche de trop s'en occuper. Une dispute éclate. Le père finit par prendre la tronçonneuse et couper l'arbre noir d'Amaia.

6. LA RUPTURE

00:38:26 – 00:51:50

Amaia repeint avec rage les arbres de naissance, avant de planter la tronçonneuse dans l'un d'entre eux. Excédée, elle quitte la maison pour s'installer en ville. Dans la cuisine, Isabel menace Tomas de le quitter et d'aller vivre en ville. Dans la forêt, le père enlève la tronçonneuse de l'arbre. De la peinture rouge coule, comme si c'était du sang. Tomas reprend le travail, mais il a un accident avec le tracteur. Il se blesse au genou.

7. LA RÉDEMPTION DE TOMAS

00:51:50 – 01:08:03

En visite à la ferme, Xabi découvre le chaos. Il part à la recherche de son père et le retrouve dans la forêt. La père avoue sa responsabilité. Son fils lui demande de réparer ses erreurs. Depuis la cuisine, la mère voit Tomas réparer le tracteur, aller dans la forêt et revenir avec des troncs découpés. Tomas travaille le bois à l'atelier, charge tout dans le tracteur et part en ville. En l'absence d'Amaia, il installe le lit qu'il a fabriqué dans la chambre de sa fille. Amaia revient chez elle plus tard, elle y découvre, ébahie, le lit fabriqué par son père.

8. LA RÉCONCILIATION

01:08:03 – 01:17:27

Amaia revient à la ferme. Le père, la mère et la grand-mère l'attendent. Elle suit Tomas pour bouturer son nouvel arbre. Il a mal au genou. Amaia le convainc d'aller à l'hôpital. Il écoute sa fille, ils vont aux urgences. Toute la famille fait un nettoyage du grenier, ils se débarrassent des vieux meubles et y aménagent le bureau d'Amaia.

9. AMAMA S'EN VA

01:17:27 – 01:28:43

Installée au grenier de la ferme, Amaia travaille sur son projet d'exposition. La nuit, Amama ouvre sa fenêtre puis sort de la maison. Le lendemain, la mère alerte Amaia et Tomas : Amama a disparu. Ils partent à sa recherche et sont bientôt rejoints par les villageois et Gaizka, revenu en taxi. Gaizka retrouve Amama dans une grotte. Morte. Il la prend sur son dos et court retrouver la famille.

10. L'ENTERREMENT ET LA PERFORMANCE ARTISTIQUE

01:28:43 – 01:36:25

Le corps d'Amama est lavé et habillé par les femmes de la maison. Gaizka et Tomas fabriquent un cercueil en bois. Lors de la veillée, tout le monde regarde les images d'Amaia et écoute sa colocataire chanter et jouer du violoncelle.

11. AMAIA PART POUR L'EXPOSITION

01:36:25 – 01:38:54

L'exposition est emballée et disposée dans le van d'Amaia. Ses parents l'embrassent. Elle quitte la ferme pour l'exposition.

Thématique

Qu'est ce que la tradition ?

Les définitions du mot tradition mettent en avant deux idées : la transmission et la continuité dans le temps. L'utilisation de ce terme renvoie à un cadre référentiel qui génère toute une série d'antinomies ; traditionnel/moderne, transmission/rupture, continuité/changement, conservation/innovation. Au premier abord, le film d'Asier Altuna semble représenter ce conflit entre tradition et modernité et annoncer la fin des sociétés dites traditionnelles. Et si plus qu'une fracture entre deux mondes, les enjeux évoqués dans *Amama* opposaient deux conceptions de la tradition ?

● La voix off d'Amaia, dépositaire d'un héritage

Très présente en première partie du film, la voix off de la narratrice Amaia remplit une double fonction. Tout d'abord, une fonction explicative. Elle permet au spectateur de comprendre les mécanismes qui régissent le noyau familial intergénérationnel, les lois qui définissent la transmission de la ferme et la valeur symbolique que revêt la forêt. Le champ lexical utilisé reflète un regard tourné vers le passé : “il y a longtemps”, “coutume”, “passé”, “de générations en générations”... et permet d'esquisser les notions clés qui caractérisent la tradition : la perpétuation dans le temps d'une sélection de valeurs et de coutumes grâce à un mode de transmission (Gérard Lenclud, 1987). D'autre part, elle remplit une fonction normative : son énonciation liste toute une série de règles qui régissent la transmission au sein de la famille. Le film donne d'emblée la parole à Amaia, elle est ainsi la conteuse de l'histoire, le socle de la narration. Non seulement elle produit les images d'art vidéo, mais en plus elle prend en charge le fait de raconter les mémoires familiales. Elle est en cela dépositaire de quelque chose d'important, et pas uniquement en rupture ou en rébellion.

● Le père, gardien de la tradition

“ Si nous laissons les fermes mourir, tout se cassera la gueule. [...] Tu veux savoir pourquoi je plante ces semences ? Elles contiennent tout le savoir de nos ancêtres. Voilà pourquoi. Maintenant c'est à vous de continuer “. Le père, Tomas, personnifie dans le film la vision de la tradition exposée ci-dessus. Homme autoritaire et de peu de mots, il démontre sa foi dans la tradition par le geste. Ainsi, on le voit faucher, labourer et récolter le fruit de son travail. Persuadé du bien-fondé de ses convictions, il n'admet aucune

contradiction, ni aucune résistance et met la sauvegarde de la société traditionnelle, avant l'unité de sa famille. Son but premier est de transmettre un héritage pour qu'il se perpétue au présent sans une quelconque altération ou changement. Mais, c'est bien cet “ acte de transmettre ” vertical et chronologique, tradition, qui est remis en question par Amaia, la cadette de la famille.

● Amaia, la tradition se conjugue au présent

Amaia n'est pas un réceptacle passif de la tradition et c'est là où réside son conflit intérieur et les tensions avec son père. Bien qu'elle remette en question cette tradition qui paraît fossilisée dans le temps, à aucun moment elle ne coupe le cordon avec son passé. Au contraire. Sa pratique artistique est un acte libérateur où la tradition n'est plus synonyme d'aliénation, mais un outil critique qui lui permet de la vivre depuis le présent. Durant tout le processus créatif montré à l'écran, Amaia est une artiste et surtout une conteuse, selon le concept développé par Walter Benjamin dans son texte *Le Narrateur*. À travers son art, elle “ mobilise la lignée des conteurs dans laquelle [elle] s'inscrit ” (Symay, 2008), ici les 80 Amama qui l'ont précédée. Mais comme ses questionnements et sa recherche de sens sont formulés au présent, la filiation avec le passé ne peut être que rétrospective. Ainsi, la tradition n'est pas une reproduction fidèle de coutumes et de valeurs, mais une lecture critique du passé depuis le présent. Alors que la mort et la fin d'une époque sont des thèmes sous-jacent, cette conception de la tradition, personnifiée par Amaia, son art et plus subtilement par le lit créé par le père Tomas, offrent une vision pleine d'espérance dans le futur et la pérennisation de la tradition. Et comme disait Joxean Artze dans son poème : “ Iturri zaharretik edaten dut, ur berria edaten, beti berri den ura, betiko iturri zaharretik. ” (Je bois à la vieille source, je bois une eau nouvelle, l'eau toujours nouvelle de la vieille source de toujours).

● Arbasoak, basoa, baserria. Quand les mots font sens.

Les lieux et la question de la transmission sont étroitement liés en euskara. *Arbasoak* désigne les aïeuls, les ancêtres, ces différentes branches de l'arbre généalogique d'une personne. En son centre, on peut y lire le mot baso qui fait référence au bois, à la forêt. Le mot *Baserri*, composé par *baso* et *herri* se réfère à une maison isolée dans un paysage rural. Dans son poème *Euskararen ekologia: basoa*, Ignacio Aiestaran joue avec la sonorité de ces trois mots et leurs sens : “Gure arbasoak basotik etorritakoak ziren. Baserria basoko herria zen.”



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Analyse de séquence

La rupture

La rupture entre Amaia et son père Tomas constitue un tournant au sein du film. Ce dernier a une idée très arrêtée quant aux destins de ses trois enfants et de son exploitation agricole. Il est attaché aux valeurs de transmission des biens et des gestes ancestraux dans le travail de la terre. Mais aussi bien l'aîné de la fratrie que le cadet ont quitté le foyer. Seule reste la benjamine, Amaia. C'est au sein de ce microcosme déjà fracturé que s'ouvre la séquence. Divisée en deux parties, on assiste tout d'abord à un crescendo puis à un decrescendo. Ce double rythme ne fait que traduire la progressive tension entre le père et la fille jusqu'au climax que constitue la rupture, puis le début d'une prise de conscience et d'un apaisement possible de la part de Tomas.

● La mort du chien

La décision de tuer le chien vieillissant de la ferme va cristalliser les tensions toujours plus fortes entre le père et la fille. La séquence débute quasi in media res, en caméra épaulement semi-subjective. De fait, on suit le mouvement en travelling avant d'Amaia qui suit son père, parti avec le chien en haut d'une colline pour l'achever d'une balle de fusil (**photogramme 2**). Le fait de filmer en caméra libre crée une instabilité dans le dispositif de prise de vue et traduit d'autant mieux la détresse et l'impuissance dans laquelle se trouve la jeune

femme, très attachée à son chien. Elle a beau interpellé et implorer son père de ne pas passer à l'acte, ce dernier reste sourd à ses cris de détresse et finit par tuer l'animal sans défense (**photogramme 3**). Le soir, un plan resserré de la porte entrouverte de la chambre d'Amaia montre cette dernière, triste et recroquevillée sur son lit (**photogramme 4**). Avant ce plan fixe, un long panoramique latéral de gauche vers la droite, puis de la droite vers la gauche parcourt la chambre de la jeune femme. Le mouvement en cercle fermé que décrit la caméra souligne aussi l'absence d'horizon. Le personnage tourne en rond.

● Nouvelle altercation

Le lendemain, alors qu'elle part promener le chiot apporté sur l'exploitation en prévision du remplacement du vieux chien, une nouvelle altercation a lieu. Un plan moyen montre déjà un éloignement bien consommé (**photogramme 5**). Le père et la fille occupent de part et d'autre les coins du plan. Chacun, au sein de ce plan large, suit des mouvements avant et arrière en opposition de l'un et l'autre. Alors que l'un travaille avec sa femme au premier plan près des pommiers, Amaia commence à monter la colline au-dessus du verger pour se promener avec le jeune chien. Ces mouvements opposés au sein de l'espace mettent en scène le déchirement. Au cours de la scène, Tomas reproche à sa fille de trop gâter le chiot. Il faut qu'il s'endurcisse afin de bien garder la ferme. Une nouvelle dispute éclate (**photogramme 6**). Tomas finit par provoquer les foudres

de sa fille en lui assénant le qualificatif paradoxal que sa grand-mère lui avait donné alors enfant : " méchante ". Face aux provocations et à l'entêtement de son père, elle prend au pied de la lettre l'adjectif " méchante " et descend la pente de la colline pour se saisir de la tronçonneuse et couper le tronc d'un pommier (**photogramme 7**). La dispute verbale devient physique. Son père lui arrache des mains la tronçonneuse et part en courant vers les bois, là où se trouvent les arbres de naissances (**photogrammes 8 et 9**). Une fois dans la forêt, sans aucun état d'âme, le père coupe l'arbre de naissance d'Amaia (**photogramme 10**). Un plan d'ensemble montre la chute vertigineuse de l'arbre (**photogramme 11**). Amaia est touchée au plus profond d'elle-même. Si elle n'accorde pas la même importance à l'exploitation, consciente qu'une évolution des mentalités et de la manière de produire est nécessaire, elle n'est pas moins attachée aux symboles et aux traditions de sa famille. Son père vient de la renier. Symboliquement, il a placé l'intérêt de l'exploitation agricole au-dessus de sa fille.

● De la colère à une énergie créatrice

C'est alors que s'opère une transition chez Amaia. La colère laisse place à la peine. Elle va l'exprimer avec ses armes. Avant d'ourdir une idée pour exprimer son extrême douleur, un plan en caméra subjective et contre-plongée montre la canopée de la forêt. On regarde avec les yeux d'Amaia les cimes des arbres depuis le sol (**photogramme 13**). L'effet est tout aussi étouffant que lorsqu'elle était dans sa chambre.

L'horizon est obstrué. Enfin, le film verse dans une dimension encore plus symbolique et surréaliste. Des plans filmés en super 8 montrent l'arbre abattu et des paysages calcinés. Puis, Amaia décide de peindre les trois arbres de plusieurs couleurs mettant à mal la classification entre les enfants (**photogrammes 14, 15**). Sur l'un des arbres, elle coince la lame de la tronçonneuse (**photogramme 16**). Elle prend soin de glisser un liquide rouge dans le creux de l'arbre où se trouve coincé l'objet tranchant qui l'a blessée indirectement. Puis, elle disparaît de l'exploitation. Lorsque son père découvre le lieu revisité par Amaia, il décroche la tronçonneuse de l'arbre et voit le liquide pourpre couler, tel du sang (**photogramme 17, 18**). Les mots ont manqué entre Amaia et son père. Aussi, la jeune femme s'est saisie des outils et de l'environnement de son père pour les détourner et transmettre à ce dernier un message. Son père se montre ému. À partir de ce moment-là, il comprend ses erreurs et va tenter de les réparer.

● Une réconciliation possible

Amaia fait la démonstration à son père qu'elle conjugue aussi bien le travail manuel que la création. L'association des deux est fertile. Elle permet à la fois le renouvellement et le maintien d'une tradition. En mixant tradition et modernité, Amaia tente également de créer du lien entre les générations. C'est seulement par l'intermédiaire de l'art qu'Amaia obtient une émotion franche de son père et un début de changement dans le fonctionnement au sein de la famille.



Motif

Le règne végétal

La forêt jouxtant la ferme familiale est un lieu vivant ayant une forte présence. Dans la hêtraie embrumée, nous plongeons dans un monde étrangement contemplatif et habité.

mystère, la forêt d'*Amama* donne le sentiment d'un temple végétal mystérieux et dépositaire de mémoires passées. Contrairement à la ferme, jamais filmée sans les activités humaines qui l'entretiennent, la forêt est à plusieurs reprises filmée pour elle seule. La hêtraie a son existence propre et semble habitée par l'esprit des ancêtres.

● La forêt, un endroit à part

La forêt est tout d'abord un lieu de rite pour la famille d'Amaia. Dès le début du film, la narratrice explique le rituel de l'arbre de naissance, planté pour chaque enfant de la famille et peint par Amama, en fonction du caractère de chacun. Nous assistons en début de film à la plantation de l'arbre de l'enfant de Xabi, toutes les générations sont présentes lors de l'inauguration. Une fois l'arbre planté, Amaia prend une photographie de toute sa famille. Alors que le rituel prend fin, plusieurs plans de la forêt se succèdent. La hêtraie commence à être filmée pour elle-même, sans présence humaine. De lents travellings latéraux et avants sont effectués, en contre-plongée, renforçant la sensation d'immersion dans cette hêtraie hors du temps. Ces travellings nous laissent entrevoir de grands arbres élancés vers le ciel, hautains et majestueux, ne cédant que peu d'espace au soleil à travers leur feuillage touffu. Cet ombrage, hostile à la végétation basse et ressemblant à une cathédrale végétale, offre une étendue aérée, recouverte de feuilles mortes au sol et d'une couverture de mousse verte, depuis les pierres jusqu'aux arbres. Lors de ses plans de la forêt, des murmures féminins de source inconnue se font entendre et donnent le sentiment d'une forêt "habitée". Les chuchotements de la forêt et les longs travellings seront répétés à plusieurs reprises sur les prises de vue. C'est le cas juste après l'abattage de l'arbre de naissance d'Amaia, mais aussi à la disparition d'Amama, au moment où elle s'enfonce peu à peu dans l'épaisse brume de la forêt, sa longue chevelure traînant au pied. Lieu empreint de

● Une forêt bienveillante

Loin de l'image d'une forêt hostile présente dans le cinéma fantastique, l'espace forestier d'*Amama* est plutôt un refuge et un lieu de mystère. D'autres films en ont une vision similaire. Le film *Vacas* (1992) de Julio Medem présente une histoire de conflit entre deux familles voisines, les Irigibel et les Mendiluze, à peine séparées par une pente et une forêt. Dans cet espace en dehors des conventions sociales, sous les arbres et les fougères mues par le vent, les membres des deux familles assouvissent secrètement leurs désirs, leurs passions primaires et s'y réfugient lors de dangers imminents. De même, dans la trilogie *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson (2001, 2002, 2003) la forêt est un personnage à part entière, habitée par des hommes-arbres faisant office de gardiens. Un autre film, thaïlandais cette fois-ci, met en avant une forêt habitée par les esprits, où les ancêtres apparaissent dans l'obscurité de la nuit, identifiables uniquement par leurs yeux rouges. C'est le film *Oncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul, qui raconte au sujet de la forêt ; " *La jungle est pour moi le lieu de la plus intense spiritualité. Tout simplement parce que c'est l'endroit où cohabite le plus grand nombre de formes de vie. Contrairement aux villes, tout est vivant dans la jungle. C'est donc logique que les esprits préfèrent s'y installer* ".

Figures

La grand mère au cinéma

Si elle n'est pas souvent représentée comme le personnage principal d'un film, la figure de grand-mère tient un rôle de référent pour les protagonistes : une personne déterminante qui veille sur eux et les éclaire par ses conseils sur leur parcours.



© CNC - Jiburo - Jung Huang Lee

● La grand mère, un guide spirituel

Les films des studios Ghibli sont peuplés de personnages de grand-mères, notamment dans *Nausicaä, de la vallée des vents*. On notera également que la présence de la forêt a une importance fondamentale dans ce film, comme dans celui d'*Amama*. Dans un futur lointain, la princesse Nausicaä vit dans une vallée protégée d'une catastrophe dont on ne connaît pas l'origine, mais qui a pollué toute la planète. L'équilibre de la vallée se retrouve pourtant menacé par une forêt toxique qui gagne chaque jour du terrain. La grand-mère O-baba, aveugle, apporte la voix de la sagesse à sa petite fille et est porteuse d'une prophétie. Elle est très liée à la nature et ressent ce qui se passe autour d'elle, elle s'oppose ainsi à l'envahisseur tolmèque qui souhaite détruire la forêt toxique. Dans *Mon voisin Totoro*, la grand-mère est une voisine qui vit dans la petite ferme à côté de la maison des deux personnages principaux Satsuki et Mei. Elle s'occupe avec bienveillance des deux jeunes filles dont la mère est malade et le père travaille en ville. Femme paysanne, elle mène une vie modeste et leur fait découvrir les plaisirs de la campagne.

Zeniba, la sœur jumelle de la sorcière Yubaba dans *Le voyage de Chihiro* est également une grand-mère notable dans la filmographie de Miyazaki. C'est une sorcière âgée, elle a l'apparence d'une grand-mère telle qu'on se l'imagine dans les contes (cheveux gris en chignon, traits marqués par la vie, rondelle avec des lunettes). Contrairement à sa sœur jumelle, Zeniba est bienveillante et douce. Elle mène une vie tranquille dans une ferme où elle cultive ses légumes. Elle guide Chihiro, l'héroïne, dans sa quête pour libérer son ami et ses parents. Cette dernière finit même par l'appeler "grand-mère". Zeniba est une sorcière qui possède de nombreux pouvoirs, et a une grande connaissance du monde des esprits. Toutes ces grands-mères des films du studio Ghibli symbolisent le lien avec les ancêtres et avec la tradition. Elles renvoient à des figures mythologiques de sorcières ou de chamanes, porteuses d'une sagesse comme l'*Amama* d'Altuna.

● Une charnière entre le présent et le passé

Le réalisateur évoque la figure de la grand-mère dans *Amama* comme l'allégorie d'un héritage et d'une tradition millénaire. Cette allégorie est aussi valable dans les films du studio Ghibli où la figure de la grand-mère sage s'oppose à la modernité effrénée de la société. *Le voyage de Chihiro* opère par exemple une critique de la société japonaise moderne avec une héroïne qui tente tant bien que mal de lutter contre sa propre disparition dans une société où les adultes, obnubilés par la consommation de biens matériels, sont transformés en porcs. Pour libérer ses proches, Chihiro pourra compter sur l'aide du garçon Haku et de la vieille Zeniba. La grand-mère représente ici une personne qui a une vie simple, dans une chaumière où elle cultive ses légumes, loin du tumulte du monde moderne.

Dans la même lignée, la grand-mère dans le film coréen *Jiburo* (2002) de Lee Jung-hyang est en contraste avec son petit-fils Sang Woo, citadin mordu de jeux vidéo et de super héros. Elle incarne cette grand-mère aux mains rugueuses mais au visage tendre et gracieux qui a passé sa vie entière dans un petit village isolé. Son petit-fils est un garçon capricieux, voire odieux, qui habite à Séoul, envoyé par sa mère dans la campagne coréenne pour deux mois. Il se retrouve à devoir cohabiter avec une grand-mère muette, courbée, édentée et très lente physiquement. Malgré le comportement hostile du garçon qui lui joue des mauvais tours, elle laisse le temps opérer et ne demande rien en retour de son amour. Petit à petit, Sang Woo abandonne ses jouets électroniques pour l'aider dans les tâches du quotidien et apprécier la beauté de la nature. *Jiburo* est un film sur le conflit entre la modernité et les valeurs anciennes qui perdurent dans la campagne coréenne. Mais là où le film *Amama* opère une critique d'une tradition parfois obsolète, *Jiburo* tend plutôt à être nostalgique des traditions et des valeurs de référence de la société coréenne en perte de vitesse.



Images

L'art vidéo, une pratique féminine et féministe, depuis la performance et l'intime

La singularité du film *Amama* réside dans l'intégration des films d'art vidéo de la protagoniste artiste Amaia. Avec une caméra super 8, elle mixe au montage les différentes matières qu'elle a créées. Ces images en 4/3 tranchent avec les images du récit.

● Art vidéo, performance et contextualisation des images

Dans *Amama*, Amaia adopte une caméra Super 8, largement utilisée pour les films de familles à partir des années 60, mais aujourd'hui quasiment disparue au profit des caméras numériques. Les images en super 8 d'Amaia s'entremêlent au récit et se retrouvent donc contextualisées ; cela génère une nouvelle production de sens. Par exemple, les prises de vue filmées dans la forêt calcinée ne sont montrées qu'à posteriori ; elles seront donc interprétées à la lumière des scènes qui les précèdent et les succèdent. Avant leur diffusion, nous assistons à la confrontation entre père et fille et à l'abattage de l'arbre d'Amaia ; la violence de cette scène est mise en dialogue avec le paysage de désolation et la blessure sur le tronc d'arbre.

● Quelques éléments de contexte

La naissance de l'art vidéo remonte à mars 1963 et la présentation de l'installation *Exposition of Music - Electronic Television* de l'artiste Nam Jun Paik. Cette nouvelle pratique artistique, étroitement liée aux innovations technologiques, permet aux artistes de questionner la place du spectateur, mais aussi les notions de temps et d'espace depuis et avec le médium. De par ses caractéristiques techniques - matériel peu coûteux, léger et simple d'utilisation - de nombreuses réalisatrices se sont appropriées l'art vidéo et ont largement participé à son développement. Dans cet espace libre de formulations théoriques et de références historiques (contrairement à la peinture ou au cinéma), elles ont repoussé les limites de la représentation et sont passées d'une position d'objet à sujet. Véritable laboratoire alimenté par les différents mouvements socio-politiques de l'époque, dont la deuxième vague féministe, l'art vidéo a été un terrain très fertile pour les artistes qui ont pu expérimenter et explorer leurs subjectivités, en abordant des thèmes tels que le genre, la sexualité, l'intime et la condition des femmes.

Le retour au " réel " se fait avec un plan d'Amaia dans sa chambre, recroquevillée et perdue dans ses pensées, alors que quelques secondes avant, regard caméra elle performait

Cinéma & Cie, vol. XX, no. 34, Spring 2020 *The Experimental Women: An Introduction*. Sarah Keller, Elena Marcheschi et Giulia Simi.

sa noirceur. La juxtaposition de séquences expérimentales, différenciées par leur format de la narration, devient un procédé récurrent. Elle offre de nombreux niveaux de lecture et est sujette à interprétation. Bien que le film d'Asier Altuna ne soit pas à proprement parler un film à base d'images d'archive, de found footage (**voir Genèse, page 8**), il en partage des caractéristiques et fait appel à certains de ses ressorts. Ainsi, les créations audiovisuelles d'Amaia ne prennent tout leur sens que quand elles sont liées à la narration principale. À l'inverse, elles viennent renforcer et enrichir le récit par des représentations symboliques.

● La poétique de l'intime

Les images filmées en super 8 viennent ponctuer le récit, mais elles n'ont pas toutes la même valeur et ne répondent pas à la même intention. En première partie, certaines prises de vue renvoient aux films amateurs de famille, ces moments de la vie quotidienne qui restent gravés dans la pellicule et les souvenirs. Toute leur force réside dans leur valeur sentimentale et leur capacité à représenter l'intimité des moments partagés, plus que dans leur valeur artistique, même si le grain et les couleurs leur confèrent plasticité et chaleur. Bien que le spectateur puisse les assimiler à des archives familiales anciennes, des found footage retrouvés dans un grenier, il ne fait aucun doute que ces images ont été tournées intentionnellement par Amaia et parfois avec la complicité de sa famille. Ainsi, Xabi se retrouve à poser dans une baignoire en plein milieu des champs ou Amama Juliana et la mère sont filmées dans une cuisine abondamment décorée de légumes. Au fur et à mesure que le conflit avec le père s'accroît, ces images créent des illustrations poétiques, presque allégoriques de la narration et servent de registre aux performances artistiques. En plus de filmer des actions

de par nature éphémères et promises à disparaître, ces représentations et mises en scène matérialisent la réflexion d'Amaia sur la tradition, l'identité, la famille et la place des femmes. La revendication d'une lignée de 80 Amama.

● Land Art

Le Land art est une branche de l'art contemporain apparue aux États-Unis dans les années 60 et caractérisée par un travail dans et sur la nature. Ce travail artistique utilise les éléments de la nature pour créer des œuvres éphémères, le plus souvent réalisées en extérieur et donc soumises à l'érosion naturelle et aux changements climatiques. Le Land art est présent dans Amama à travers la peinture des arbres faite par Amaia lors de la rébellion contre son père. Vous pouvez proposer à vos élèves de créer leur propre oeuvre artistique à partir d'éléments de la nature en s'inspirant d'artistes comme Christian Lapie qui a réalisé les statues en bois brûlés sur le chemin de Compostelle à Saint-Palais ou Joanna Hedrick qui fait des labyrinthes de feuilles mortes autour des arbres, ou encore de Jon Foreman, qui réalise des œuvres sur le sable avec des galets.





Musique

Leitmotiv hypnotique

La bande originale du film a été réalisée par un duo de compositeurs, Javier Vicente Calderón, alias Javi P3z et Maite Arroitauregi, alias Mursego. Asier Altuna a beaucoup collaboré avec le premier compositeur dans ses précédents films et a eu un coup de cœur en découvrant le travail de la violoncelliste Mursego.

“ L’art qui ne t’extraît pas de ton confort n’en vaut pas la peine ”
Mursego

● Deux parcours, un tandem

Javi P3z est compositeur, producteur, musicien, DJ et programmateur d’événements musicaux. Depuis les années 90, il compose des bandes originales pour des films tels que *Aupa Etxebeste!*, *Urte Berri On Amona* et *Amama* avec Mursego. Mot portugais qui désigne la chauve-

souris, Mursego est le projet solo de la compositrice Maite Arroitauregi, initié à partir de 2009. Dans ses concerts, la chanteuse et musicienne joue du violoncelle avec une pédale loop station, du txistu, des cymbales chinoises, une flûte à piston, un tambourin, un ukelele, un clavier avec lumières colorées, une auto-harpe, des rimes, des claquements de mains et des improvisation vocales. Mursego a également participé à la bande originale du film *Akelarre* (Pablo Agüero, 2020). Les deux compositeurs collaborent pour la première fois sur le film *Amama*, un film dont la bande originale est principalement réalisée avec le violoncelle de Mursego : “Avec la voix, c’est le plus bel instrument du monde. Pour en jouer, tu dois le mettre sur toi et tu ressens ainsi toutes les vibrations sur ton corps et entre tes jambes”.

● Un cycle de battement

Dès le générique du début, un battement grave et régulier du violoncelle se fait entendre, semblable à une sonnerie du glas. La scène d’exposition, filmée en travelling latéral, suit Gaizka courant à toute allure dans la forêt, avec Amama sur son dos. Alors que la caméra filme Gaizka dans un plan plus rapproché, dévoilant le visage aux yeux fermés d’Amama,

un son de violon plus aigu se fait entendre, tandis que la corde attachée à elle continue de se dérouler par terre. Cette scène d’exposition, aux frontières du réel, évoque un moment énigmatique qui ne prendra tout son sens qu’à la fin du film. Ce thème musical se répète lors de la séquence onirique de Gaizka. Le battement du violoncelle est cette fois-ci remplacé par la pulsation de plus en plus rapide du marteau de Tomas, en train d’aiguiser une faux. Des sons grinçants s’accroissent puis s’interrompent alors que Gaizka,



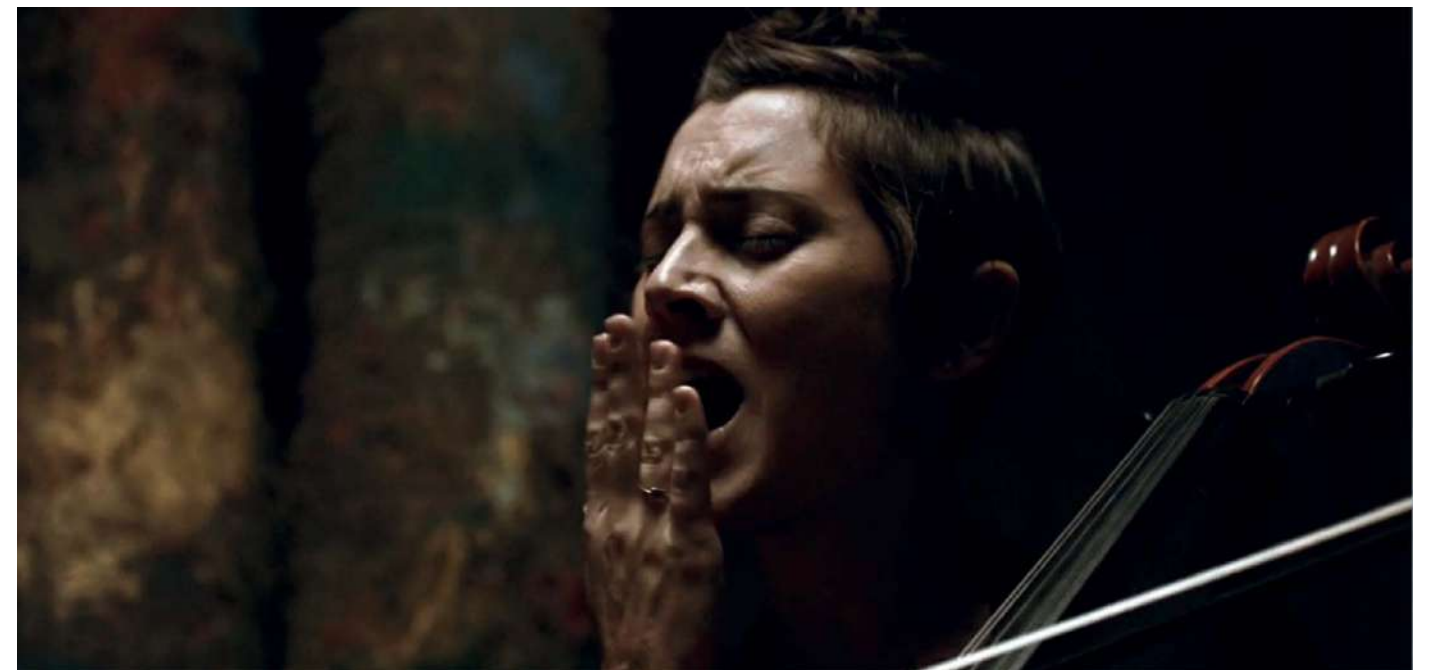
tirant la corde qui le rattache à la ferme, parvient enfin à la rompre. Le battement implacable se répète lorsque Tomas se saisit de la tronçonneuse pour couper l’arbre de naissance de sa fille. Une fois abattu, des crissements aigus se font entendre sur les images en Super 8 d’arbres calcinés. Juste après la dispute entre Amaia et de Tomas, la musique s’absente presque entièrement du film. Dans la réalisation, le rythme est aussi plus lent et les cadres plus fixes. La narratrice n’étant plus à la ferme, le temps paraît comme suspendu. La bande originale reprend sa place au retour d’Amaia dans la ferme et plus précisément, lorsque la greffe de son arbre montre ses premières feuilles. Toujours mélancolique, elle semble cependant plus apaisée avec une situation familiale enfin pacifiée. Alors que tout paraît

rentrer dans l’ordre, le tempo fatal de l’archet revient. La boucle est bouclée à la fin du film, quand Gaizka retrouve Amama dans la grotte et qu’il la prend sur son dos pour la ramener en courant à la maison. La pulsation du début recommence, indiquant la gravité de la situation : c’est une question de vie ou de mort. Alors que Gaizka s’arrête un moment pour vérifier l’état d’Amama, il découvre qu’elle est décédée. Les battements disparaissent alors et Gaizka lance un hurlement.

L’enterrement d’Amama est le moment de rendre hommage à ce cycle qui s’achève et ouvre une nouvelle page d’histoire dans la ferme. La compositrice de la bande originale entre en scène dans son second rôle, celui de la colocatrice d’Amaia. Elle chante et joue une musique cathartique, telle une chamane des temps modernes. La violoncelliste convoque le pouvoir mobilisateur de la musique et réhausse la dimension esthétique des images en Super 8 d’Amaia.

● La musique diégétique

Le mot “diégèse” a été établi par Étienne Souriau dans la Revue internationale de filmologie en 1951 : “ *Tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie* ” Ainsi, une musique du film est dite “diégétique” lorsqu’elle appartient au monde dans lequel les actions de l’histoire ont lieu. On retrouve quelques chansons intra diégétiques dans le film. La veille du départ de l’aîné Gaizka, les trois frères et sœurs sortent en ville et à leur retour, ils chantent à tue-tête dans la camionnette le refrain de la chanson *Hiltzori II* (1978) du groupe folk-rock progressif Itoitz, dont les paroles en basque sont les suivantes “ *Demain, demain, demain, je vais mourir. Aide-moi, demain je vais mourir* ”.



Échos

Disparition, émancipation et renouveau dans le monde agricole

Amama explore le tiraillement du monde agricole, entre la peur des anciens de voir un monde rural s'écrouler avec les mutations de la société et le désir d'émancipation de leurs enfants. Cette ambivalence s'inscrit dans une histoire riche de la représentation des agriculteurs au cinéma.

● La disparition d'un monde

L'effondrement d'un monde agricole traditionnel tel que le redoute Amama dans le film d'Asier Altuna est au cœur des préoccupations présentes dans les premiers films représentant des paysans. C'est le cas du documentaire mis en scène *Farrebique ou les quatre saisons* (1946) de Georges Rouquier, où une famille de paysans aveyronnais dont la maison menace de tomber en ruine, se demande s'il faut installer l'électricité à l'occasion des travaux. Comme dans *Amama*, la question de l'héritage est posée : il est inégalitaire et dépossède principalement les femmes, afin d'assurer la transmission d'une ferme entière de génération en génération. Trente-huit ans plus tard, Georges Rouquier retourne à la ferme des Farrebique et signe *Biquefarre* (1983). Mêmes personnages, même ferme, mais tout a changé. Le paysan est devenu agriculteur, il utilise tracteur et pesticides et ne parle plus du tout occitan. Là où *Farrebique* a montré un monde paysan bucolique en voie de disparition, *Biquefarre*, en miroir, témoigne de la profonde mutation du monde agricole. En écho à cette profonde transformation, les réalisateurs JR et Alice Rohrwacher signent des funérailles pleines de vie d'une agriculture paysanne en voie de disparition dans le court-métrage *Omelia contadina* (2019).

● Enfermement et choix de vie

Dans *Amama* pourtant, l'élément perturbateur de l'harmonie de la ferme ne vient pas de l'extérieur. Ce n'est ni la marche forcée de la modernité ni le système agro-alimentaire qui menace la fin de la ferme, mais bien les enfants de la famille et leur désir d'émancipation. Un documentaire questionne également les choix de vie des nouvelles générations, *Dans leur jeunesse il y a du passé* (2014) d'Elsa Oliarj-Inès. Tandis qu'elle a quitté la Soule, la province la plus montagnarde et dépeuplée du Pays basque, la plupart de ses camarades de classe ont décidé de rester. Du haut de ses 25 ans, elle s'interroge sur le devenir de cette jeunesse qu'elle a connue.



©Elsa Oliarj Inès - Dans leur jeunesse, il y a du passé de Elsa Oliarj Inès

“Je suis partie. Les jeunes avec lesquels j'ai grandi sont restés. Je cherche à comprendre ce qui fait qu'ils ne peuvent vivre ailleurs. Dans leurs discussions, quelque chose les attache à ce territoire, un lien ancestral. Prêts à se lancer dans leur vie d'adulte, ils parlent pleins de désirs et d'énergie de demain, il y a du passé...”

Elsa Oliarj Inès

En exprimant le sentiment d'évidence pour certains, de rester vivre entouré de ces paysages montagnards qui semblent les protéger, d'autres anciens camarades d'école semblent vouloir partir pour vivre de nouvelles expériences et fuir un monde rural qui semble parfois étouffer les individus. Le sentiment d'oppression est beaucoup plus visible et radical dans le thriller *As bestas* (2022) de Rodrigo Sorogoyen où les agriculteurs du village vont couper court les projets d'agriculture bio du couple de français qui vient de s'installer, au motif qu'ils ont refusé l'installation d'éoliennes qui leur aurait apporté une manne financière essentielle à leurs yeux. Pourtant, grâce à Olga, la femme d'Antoine, le projet d'agriculture durable renaîtra de ses cendres et se perpétuera dans les montagnes galiciennes.

● Émancipation individuelle et collective

Les histoires d'émancipation de paysans au cinéma sont souvent l'aboutissement d'une lutte collective contre l'injustice, c'est le cas du film *Trois mille ans de récolte* (1976) de Haime Grima ou encore du documentaire *Tous au Larzac* (2011) de Christian Rouaud. Dans le premier, un ancien paysan éthiopien dépossédé de sa terre, devenu le fou du village, incite les villageois à la résistance contre le riche propriétaire cynique qui les exploite. Dans le deuxième, Christian Rouaud expose la lutte victorieuse des paysans et néo-ruraux contre la militarisation du plateau du Larzac. *Notre pain quotidien* (1934) de King Vidor offre aussi un message d'espoir avec la reprise par des chômeurs d'une ferme hypothéquée qu'ils redresseront et transformeront en coopérative. Ces luttes collectives omettent cependant les conflits internes à la ruralité, pourtant bien présents dans *Amama*. A travers



©CNC - Tous au Larzac de Christian Rouaud

son acte de rébellion contre l'ordre établi, la protagoniste Amaia reprend pleinement sa place dans la ferme familiale au départ destinée à son frère aîné. *Les merveilles* (2014) d'Alice Rohrwacher présente également une réflexion sur la condition des femmes dans le monde agricole et le rapport à l'autorité du père, défié par la protagoniste Gelsomina. Une femme est aussi à l'avant-garde dans la comédie islandaise *Mjolk, la guerre du lait* de Grímur Hákonarson, où une agricultrice reprend seule la ferme de son défunt mari et entre en guerre contre la coopérative locale usant de méthodes mafieuses, dont elle propose une alternative vertueuse. Ces histoires de combats, individuels ou collectifs, offrent comme dans *Amama*, une alternative et un renouveau nécessaire au monde agricole, s'éloignant de la fatalité et de la noirceur souvent représentées.

©CNC - Les Merveilles de Alice Rohrwacher



FILMOGRAPHIE

Influences :

Lee Jung-hyang, *Jiburo* (2002), DVD, Arte éditions

Alice Rohrwacher, *Les merveilles* (2014), DVD, Ad Vitam

Hayao Miyazaki, *Nausicaä de la vallée des vents* (2005), DVD, Ghibli

BIBLIOGRAPHIE

Joxean Fernandez, *Cinéma Basque : trois générations de cinéastes* (2019), éditions Arteaz

SITES INTERNET

Dossier de Presse Amama, Gabarra films, 2015
eke.eus/fichiers/amama-dossier-de-presse

Txintxua film, documents visuels Amama, 2015
txintxua.com/es/peliculas/amama

Beñat Doxandabaratx Otaegi, Landa eta hiri-identitateak talkan euskal zinema berrian (La confrontation entre zone rurale et identité urbaine dans le nouveau cinéma basque). Thèse de l'Université du Pays basque (EHU), 2020
<https://addi.ehu.es/handle/10810/49613>

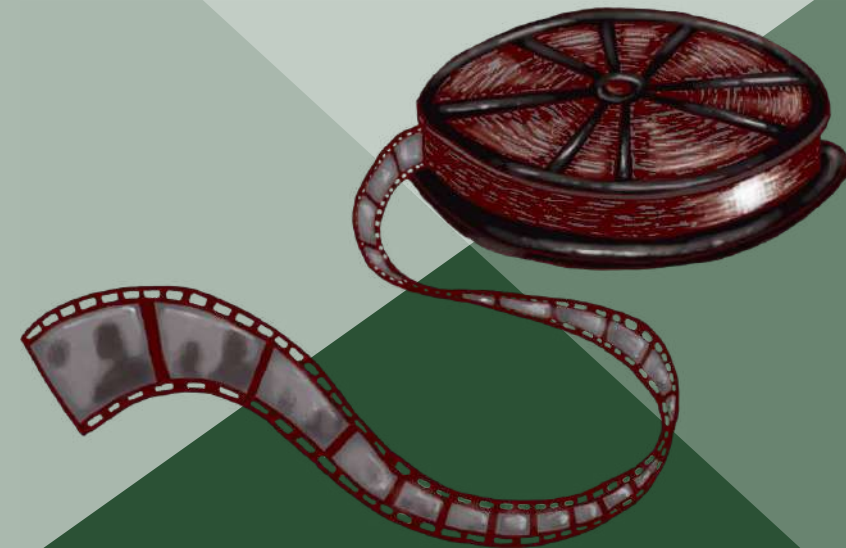
Blow up, *Les mères au cinéma*, Arte

Transmettre le cinéma

Charles Tesson, *Jiburo*, transmettre le cinéma, 2009

Laurent Givelet, *Les merveilles*, transmettre le cinéma, 2020

PETIT LEXIQUE DU CINÉMA



Extrait de la collection Hiztegi ttipiak.
Ville de Hendaye, Biarritz, Bayonne - CAPB - OPLB
Illustrations : Laure Gomez

Petit lexique du cinéma

Zinemaren hiztegitxo



● Prononciation

Ahoskera

En euskara, on prononce toutes les lettres.
Par exemple eu se dit « éou », au se dit « aou »
(prononcé en une seule syllabe).

U se prononce « ou »
E se prononce « é »
Z se prononce « ss »
S se prononce « sh »
X se prononce « ch »
G se prononce « gu »
J se prononce « y »
Ñ se prononce « gn »
N se prononce « nn »
R son doux entre 2 voyelles (ere)
RR se prononce comme le « r » en français.

Dans certains noms communs, le « -a » de la fin fait partie intégrante du mot. Les articles singulier (-a) ou pluriel (-ak) apparaissent ici sous une épaisseur différente.

Remarque:

Ce lexique a fait l'objet d'une validation linguistique par l'OPLB, privilégiant les mots les plus usités sur le territoire et respectant les règles d'usage du basque unifié. Il peut exister localement d'autres variantes.

Oharra:

Hiztegi agertzen diren hitzak, EEPk baieztatu ditu, lurraldean baliatuenak direnak lehenetsiz; tokian toki, beste aldaera zuzen batzuk ere izan daitezke

● Catégories cinématographiques

Zinema sailak

Adaptation: Egokitzapena
Animation: Animazioa
Biographie: Biografia
Documentaire: Dokumentala
Fiction: Fikzioa
Film: Filma
Film d'auteur: Sortzaile filma
Image de synthèse: Ordenagailuzko irudia
Remake: Bertsio berria



● Genre de films

Film mota

Chronique sociale: Kronika soziala
Comédie: Komedia
Comédie romantique: Komedia erromantikoa
Drame: Drama
Fantastique: Fantastikoa
Film d'horreur: Beldurrezko filma
Film historique: Historia filma
Film policier: Polizia-filma
Science-fiction: Zientzia fikzioa



● Durée

Iraupena

Court métrage: Film laburra
Long métrage: Film luzea
Moyen métrage: Film ertaina

● Métiers

Lanbideak

Cameraman: Kameraria
Distributeur: Banatzailea
Exploitant: Zinema-jabe / Zinema-gela zuzendaria
Producteur: Ekoizlea



Réalisateur: Film egilea / Zinegilea

● Autour du film

Filmaren inguruan

Avant-première: Aitzin estreinaldia
Bande annonce: Trailer / Aurrerakina
Box office: Zinemako sailkapena
Censure: Zentsura
Cinéphile: Zinemazalea
Cliché: Klixea
Critique: Kritika
Rétrospective: Atzera begirakoa
Teaser: Kitzikiragarkia
Première: Estreinaldia

● Le son

Soinua

Bande originale: Jatorrizko soinu-banda
Bande-son: Soinu-banda
Bruitage: Soinu efektuak
Cinéma muet: Zinema mutua
Compositeur: Musikagilea
Dialogues: Elkarrizketak
Doublage: Bikoizketa
Ingénieur du son: Soinu-teknikaria
Sous-titres: Azpititulak
Version originale: Jatorrizko bertsioa
Voix-off: Off-eko boza

● Filmer le cinéma

Zinema filmatu

Angle de prise de vue: Hartualdi angel
Arrêt sur image: Irudi gelditzea
Cadrage: Enkoadratzea
Contrechamp: Kontraeremua
Contre-plongée: Kontrapikatua
Effets spéciaux: Efektu bereziak
Fondu: Itzaltzea
Gros plan: Lehen plano handia
Hors champ: Eremuz kanpoa
Panoramique: Panoramikoa
Plan large: Plano zabala
Plan séquence: Sekuentzia plana
Plongée: Pikatu / Goitik beherako hartzea
Ralentí: Kamera geldoa
Zoom: Zooma



● Les étapes

Urratsak

Montage: Muntaketa
Postproduction: Postprodukzioa
Prises de vues: Filmaketak
Promotion: Promozioa
Repérages: Leku bilaketa
Scénario: Gidoia
Script: Script / Film idazkia
Storyboard: Storyboard / Irudi-gidoia
Synopsis: Sinopsia
Tournage: Filmatzea

● Distribution

Aktoreak

Agent: Agentea
Carrière: Karrera
Cascade: Arrisku-eszena
Casting: Aktoreak
Coulisses: Hegalak
Doublure: Ordezkoa
Figurant: Figurantea
Héros: Heroia
Loges: Aldagelak
Personnage: Pertsonaia
Plateau: Filmaketa platoa
Régie: Kontrol-gela
Rôle principal: Rol nagusi / Paper nagusia
Star: Izarra



● Au cinéma

Zineman

Art et essai: Arte eta entsegua
Ecran: Pantaila
Final: Azken eszena
Générique: Kredituak
Introduction: Sarrera
Multiplexe: Gela anitzeko zinema
Projection: Emanaldia
Salle de cinéma: Zinema gela
Scène: Eszena
Spectateur: Ikuslea
Ticket: Txartela
Popcorn: Krispeta-artoa

