

Le Chien jaune de Mongolie

Byambasuren Davaa
Allemagne-Mongolie, 2005, couleur



Sommaire

Générique, résumé, note sur l'auteur	2
Autour du film	3
Le point de vue de Marcos Uzal :	
<i>Le monde dans une steppe</i>	6
Déroulant	16
Analyse d'une séquence	19
Images-ricochets	25
Promenades pédagogiques	26
Bibliographie.....	31

Ce Cahier de notes sur... *Le Chien jaune de Mongolie* a été
réalisé par Marcos Uzal.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Chien jaune de Mongolie

Byambasuren Davaa, Allemagne-Mongolie, 2005

(Sorti en France le 1^{er} février 2006)

93 min, couleur

Version originale, sous-titres français, existe également en version française

Titre original : *Die Höhle des gelben Hundes*

Titre mongol : *Shar nokhoïn tam* (« La Caverne du chien jaune »)

Production : Schesch Filmproduktion / Hochschule für Fernsehen und Film München. **Scénario** : Byambasuren Davaa, d'après le conte *La Cave du chien jaune* de Gantuya Lhagva. **Image** : Daniel Schönauer. **Son** : Ansgar Frerich. **Montage** : Sarah Clara Weber. **Musique** : Ganpurev Dagvan.

Interprétation : Nansal Batchulunn (Nansa), Buyandulam D. Batchulunn (la mère), Urjindorj Batchuluun (le père), Nansalmaa Batchuluun (la sœur cadette de Nansa), Bab-bayar Batchuluun (le petit frère de Nansa), Tsrenpuntsag Ish (la vieille dame).



Résumé

Nansa, une fillette de six ans, rentre de la ville où elle va à l'école pour rejoindre sa famille, des nomades de Mongolie vivant de l'élevage de moutons. Autour de leur yourte rôdent parfois des loups qui tuent des bêtes. En allant ramasser des bouses sèches pour allumer le feu, Nansa trouve un chien apeuré dans une grotte. Elle le rapporte chez elle mais son père lui demande de le relâcher car il craint qu'il ait eu des contacts avec les loups et qu'il constitue une menace pour le troupeau. Nansa s'obstine à garder l'animal jusqu'au jour où sa famille part s'installer autre part. Le chien est alors abandonné sur place. En chemin, les parents s'aperçoivent que le petit frère de Nansa est tombé de son panier. Lorsque son père le retrouve, le chien est en train de sauver l'enfant d'une attaque de vautours. Il laisse alors l'animal suivre sa famille.

Note sur l'auteur

Marcos Uzal a écrit pour *Exploding, Cinéma, Trafic et Vertigo*, revue dont il est actuellement corédacteur en chef. Il est par ailleurs l'un des sept responsables de l'ouvrage *Pour João Cesar Monteiro* (Yellow Now, 2004). En 2007, il a codirigé un numéro de *CinémAction* consacré à Tod Browning. Il est également codirecteur de la collection « Côté Films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Il a réalisé quatre courts métrages.

Autour du film



D'un pays lointain

Pour le spectateur français, *Le Chien jaune de Mongolie* répond d'abord à ce qui fut l'une des premières fonctions du cinéma : montrer des lieux, des paysages, des coutumes et des peuples inconnus de la plupart d'entre nous. Car il serait faux de croire qu'à l'heure d'internet et de la télévision par satellite le monde entier est désormais à portée de nos yeux. Des films viennent parfois nous rappeler qu'il existe encore des territoires invisibles au milieu de ce flot incessant d'informations et d'images qui caractérise nos sociétés. Quelles images pourrions-nous avoir de la Mongolie ? Voilà une nation trop pacifique pour intéresser nos actualités télévisées. On préférera se

souvenir de Gengis Khan, premier nom qui nous viendra en tête et principale raison pour laquelle le cinéma occidental s'est parfois penché sur ce pays trois fois plus grand que la France. Certains cinéphiles se souviendront d'*Urga*, du russe Nikita Mikhalkov (1991), qui eut le mérite de proposer à un large public une image plus actuelle et réaliste de la Mongolie, non sans rapports avec le film qui nous intéresse ici (on y retrouve une famille de nomades au milieu de la steppe, et une attention comparable à leur vie quotidienne, à leurs gestes). Quant au cinéma mongol, il a mis bien du temps à arriver jusqu'à nos écrans. Il est vrai que son histoire est mince.

Petite histoire du cinéma mongol

Il n'y eut pas véritablement de production cinématographique en Mongolie avant la construction à Oulan-Bator des studios Mongol Kino en 1935. Le premier film important réalisé là-bas fut *Un garçon mongol (Mongol Khüüii)* du russe Ilya Trauberg (1935). Le premier réalisateur mongol est Temet Natsagdorj, qui réalise en 1938 un court métrage intitulé *Le Chemin de Norjmaa (Norjmaaguyn Zam)*, vantant les mérites de la médecine moderne contre la médecine lamaïste. Bien qu'indépendante depuis 1911, la Mongolie est alors sous l'influence soviétique, et jusque dans les années soixante le cinéma mongol sera dominé par ce type de films de propagande, souvent réalisés par des Russes. Les quelques réalisateurs mongols de l'époque sont d'ailleurs formés à la VGIK, prestigieuse école de cinéma d'État russe. Aux films de propagande s'ajoutent des adaptations de légendes populaires puis, à partir des années cinquante, des comédies (parfois musicales) à succès. À partir des années soixante, les cinéastes mongols se penchent de plus en plus sur le présent et le quotidien de leur pays, à travers des films plus réalistes et des documentaires. Certains de ces cinéastes (Ravjaaguyn Dorjpalam, Jamyanguyn Buntar) réalisèrent un nombre important de films, bien qu'ils soient

pratiquement inconnus hors de leur pays. Entre 1938 et 1989, environ trois cent cinquante longs métrages ont été produits en Mongolie, essentiellement grâce à des aides financières et techniques de l'URSS. À partir de 1989, l'aide financière soviétique pour le cinéma prend fin et plusieurs jeunes réalisateurs, tel Jigjidiin Binder (auteur du *Lien maternel* en 1992), se produisent indépendamment. Les années 1990 sont donc peu fastes pour le cinéma mongol qui connaît un renouveau dans les années 2000 grâce à des coproductions.

Byambasuren Davaa

Les films de Byambasuren Davaa (née en 1971 à Oulan-Bator) sont les fruits exemplaires de cette politique de coproduction. Après avoir travaillé pendant cinq ans (entre 1989 et 1994) pour la télévision nationale mongole, avoir étudié le droit international puis le cinéma en Mongolie, la future réalisatrice du *Chien jaune de Mongolie* part en Allemagne en 2000, où elle prolonge ses études de cinéma à la section documentaire de l'école de cinéma de Munich. *L'Histoire du chameau qui pleure* (2003), son premier film, est réalisé dans le cadre de ses études, en collaboration avec l'Italien Luigi Falorni. Il est donc en grande partie financé par des fonds allemands, bien que son

sujet soit profondément mongol. Tourné dans le désert de Gobi, ce film raconte comment un violoniste tente d'émouvoir une chamelle pour qu'elle accepte de donner son lait à son petit. Il s'agit du premier film mongol à connaître un véritable retentissement international. Il bénéficie d'une sortie dans de nombreux pays, reçoit plusieurs prix et est nommé pour l'Oscar du meilleur film documentaire. Ce récit simple comme un conte, mêlant documentaire et fiction, réalisé avec des acteurs non professionnels, présente déjà les partis pris formels que Davaa approfondira dans *Le Chien jaune de Mongolie*. Ce deuxième film, également coproduit par l'Allemagne, rencontrera le même succès, confirmant que la jeune cinéaste est le fer de lance d'un nouveau cinéma mongol.

Images d'une culture invisible

Passant du désert de Gobi aux steppes du nord-ouest de la Mongolie, et d'un chameau à un chien, Davaa s'attache dans son deuxième long métrage à une autre famille de nomades à travers laquelle elle nous plonge à nouveau au cœur de sa culture. Même si les éléments de fiction sont importants, le film se caractérise donc d'abord par sa dimension documentaire, voire ethnographique. Ses partis pris découlent de cette exi-

gence, à commencer par le souhait de ne pas employer d'acteurs professionnels, et de chercher au contraire une véritable famille pour interpréter son propre rôle. Remarquons d'ailleurs qu'aucun nom de personnage n'apparaît au générique mais seulement ceux des « acteurs », preuve que rien ne les distingue totalement de leur rôle. Aucun dialogue ne leur a été écrit et le tournage s'est au jour le jour adapté à leur vie quotidienne, ces nomades ne prévoyant rien avant de connaître le temps qu'il fera, avant d'avoir vu ce qu'annoncent la nuit et le vent. Par ailleurs, Davaa filme une région qu'elle connaît puisque c'est dans cette vallée que vécurent ses grands-parents, que grandit sa mère et qu'elle passa des vacances durant son enfance. Enfin, le récit est lui-même très ancré dans la culture mongole puisqu'il s'inspire d'un conte traditionnel (*La Caverne du chien jaune* de Gantuya Lhagva) et qu'il mêle la réalité la plus quotidienne et matérielle de ses protagonistes avec leurs croyances les plus ancestrales. Il ne s'agit donc pas de simplement raconter une belle histoire avec la steppe mongole comme décor, mais de donner une image juste et profonde d'une région et d'un peuple presque absents de l'histoire du cinéma.



Le monde dans une steppe

par Marcos Uzal



Le Chien jaune de Mongolie s'accorde au rythme de la vie d'une famille de nomades des steppes mongoles. Sa lenteur, son caractère contemplatif, sa simplicité narrative traduisent la perception de ses personnages. Ce rythme pourrait constituer pour le spectateur occidental, habitué à des actions et des récits plus complexes, un premier dépaysement. Et c'est l'une des principales qualités de ce film que de prendre ainsi le temps de s'attacher à des choses simples plutôt que de gonfler artificiellement le drame. Nous verrons que les antagonismes (entre le père et la fille, entre les éleveurs et les loups) servent ici à ancrer un récit mais ne sont pas au centre, car tout s'avère finalement emporté dans un même mouvement, appartenir à un seul et même grand cycle. Il s'agit au bout du compte, au-delà des oppositions relatives, de révéler une certaine harmonie du monde. Dans cette analyse, nous prendrons donc en compte la dimension spirituelle du film, les références au bouddhisme sur lesquelles il se fonde. Bien sûr, pour y être sensible, il importe peu d'être bouddhiste ou non, de croire ou non en la réincarnation. Tout film, quel que soit son point de vue, propose un rapport au monde et l'important est que celui-ci produise une forme singulière qui le rende partageable.

Une harmonie à trois niveaux

« Pour moi, affirme Byambasuren Davaa, le film a trois niveaux. D'abord, l'histoire écrite par Gantuya Lhagva. Un enfant veut un chien et son père n'est pas d'accord. C'est le premier niveau. C'est un récit universel auquel tout le monde peut se rattacher. Ensuite, il y a un niveau spirituel autour de la fable du chien jaune. C'est une légende que j'ai apprise quand j'étais petite. Ma grand-mère me la racontait. Enfin, il y a un aspect documentaire. Le film montre des tranches de réalité, les changements d'une culture et la vie quotidienne des nomades¹. »

1^{er} niveau. Le film se situe donc d'abord dans un contexte culturel très spécifique tout en tendant vers une forme d'uni-



versalité. La simplicité du récit permet à la réalisatrice (qui vit en Allemagne) de s'adresser au plus grand nombre, à son peuple comme aux spectateurs lointains que nous sommes, aux adultes aussi bien qu'aux enfants. Ceux-ci s'accrocheront d'abord au film à travers des éléments classiques du cinéma pour enfants, contenus dans le conte : un autre enfant auquel s'identifier, un désaccord avec des adultes, un animal auquel s'attacher.

2^e niveau. La minceur de l'histoire laisse une grande place à l'aspect documentaire, aux gestes domestiques qui tempèrent la dramatisation pour nous rapprocher au plus près de la vie quotidienne de ces nomades. Ces gestes familiers pour les protagonistes nous paraissent très loin des nôtres, et en même temps ils renvoient à notre propre quotidien, à nos propres nécessités : se nourrir, s'habiller, travailler, construire sa maison, jouer... Ils nous montrent la valeur de ces choses essentielles pour ces hommes à la vie précaire. Il est d'ailleurs frappant de voir combien les parents ne cessent de travailler, même lorsqu'ils sont avec leurs enfants, presque chacune de leurs apparitions les montrant accomplir une tâche vitale pour la famille. De la préparation d'un repas au démontage d'une yourte, le film accompagne ces actions avec une précision ethnographique, tout en étant très sensible à leur beauté visuelle (voir par exemple la façon dont la réalisatrice filme les tissus ou la charpente de la yourte).

3^e niveau. Le niveau le plus complexe est ce que Davaa appelle « le niveau spirituel ». Il est explicité dans le rêve de Nansa qui évoque la conception de la vie et de la mort selon les bouddhistes, le cycle des réincarnations. Cette dimension apparaît dès l'ouverture du film (le père expliquant à l'enfant que « Tout le monde décède, personne ne meurt ») et revient à plusieurs reprises (notamment dans le rêve de Nansa et dans la scène où les enfants regardent les nuages).

Bien sûr, l'essentiel est que ces trois niveaux s'entremêlent. Les gestes quotidiens participant au conte (par exemple, c'est en allant chercher des bouses pour allumer un feu que Nansa se perd et trouve « Tatoué »), et le spirituel étant inséparable de la vie matérielle de ces hommes. Comme le démontre la vieille femme dans le rêve de Nansa, être un Homme est le fruit



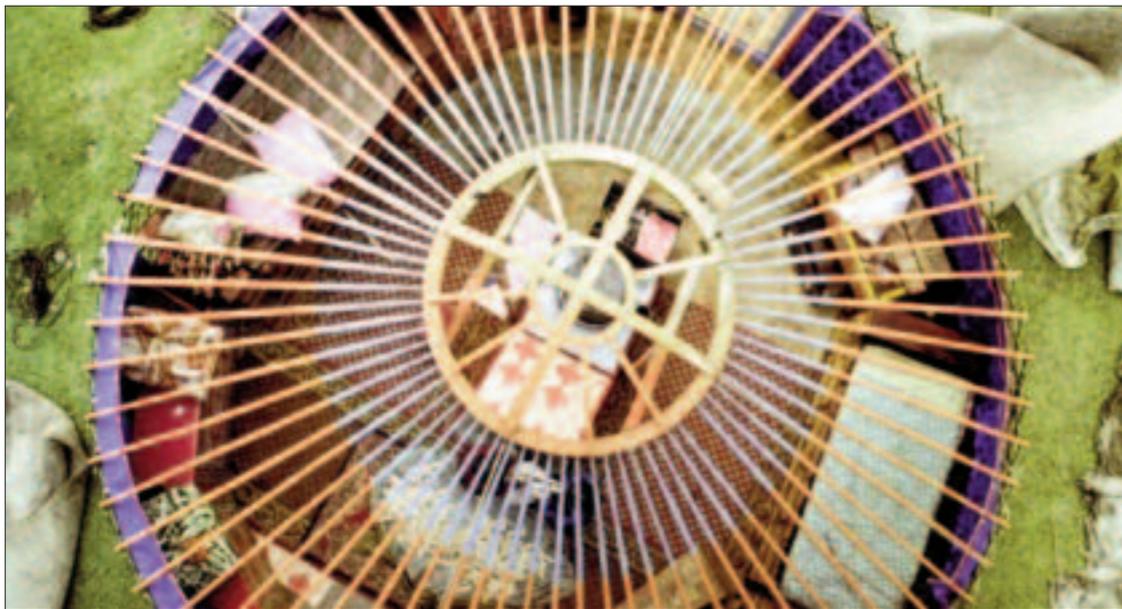
d'un extraordinaire miracle, et cela résonne d'une belle façon avec l'existence laborieuse de ses parents. Tous leurs travaux peuvent alors être perçus comme la manifestation la plus évidente de la singularité de notre place dans le monde, un monde dans lequel nous puisons et cultivons nos ressources, un monde que nous transformons par notre ingéniosité. Mais selon les bouddhistes, la chance d'être un Homme nous donne aussi des devoirs, notamment celui d'être en accord avec la nature. Ces nomades en donnent l'exemple, non sans violence parfois (lorsque les loups s'en mêlent). Leur existence solitaire pourrait symboliser la solitude de l'Homme au milieu de la nature, mais le bouddhisme répond que nous ne sommes que l'étape d'un cycle, et donc inextricablement liés à toutes les autres espèces, à tous les éléments. Nous pourrions d'abord prendre pour de la mièvrerie la grande douceur du film, son refus du drame, sa façon de ne jamais creuser les conflits, de montrer essentiellement une nature calme et somptueuse, mais ce ton n'est-il pas surtout le reflet d'une vision privilégiant la part harmonieuse du monde ? Ici, ce qui fait conflit, ce qui sépare est effectivement toujours relativisé par ce qui lie profondément tous les êtres et toutes les choses.

Cycles, circulations, cercles

Les bouddhistes croient en la transmigration des âmes, au cycle des renaissances : les plantes deviennent bêtes, les chiens deviennent hommes, les hommes passent d'une vie à une autre. Or, de nombreux éléments du film renvoient à cette idée que tout est relié, que tout être circule d'un état à un autre, que tout ne cesse de se transformer.

Les travaux des nomades qui nous sont présentés dans le film résonnent de façon très concrète avec cette conception de l'univers puisqu'ils consistent essentiellement à recycler et transformer des matières premières. Par exemple, les yacks se nourrissent des herbes de la steppe, puis produisent des bouses qui servent aux hommes à allumer des feux, feux qui servent notamment à cuire le lait de ces yacks, lait qui sert à faire du fromage, fromage qui est vendu pour que l'élevage continue, etc. Le film nous montre d'ailleurs, dans le désordre, toutes les étapes de la transformation du lait en fromage (les repérer pourrait être un exercice intéressant à faire avec les élèves) : traite des yacks, filtrage et cuisson du lait, fermentation puis découpe puis séchage du fromage. Le lait sert aussi au repas des enfants ou aux petites offrandes que font à plusieurs re-





prises les parents (sur l'autel, ou lorsque le père part en ville, ou pour remercier le « beau pays de Khangai » au moment de quitter ce lieu). Nous pourrions ainsi dire que le lait, comme les âmes selon les bouddhistes, ne cesse de passer d'un état à un autre, du froid au chaud, du liquide au solide, jusqu'à aboutir à sa forme la plus élaborée (le fromage).

À l'idée de cycle répondent également les diverses circulations dans l'espace. D'abord, les allers-retours entre la steppe et une ville que nous ne verrons jamais. Au début du film, Nansa revient de la ville où elle va à l'école, plus tard le père ira en ville vendre des peaux et en rapportera divers objets. La ville est donc le lieu où la famille va puiser du savoir, des ustensiles et de l'argent. Nansa effectue également deux allers-retours de la yourte familiale à ses alentours, pour aller chercher des bouses puis pour emmener paître le troupeau. À chaque fois elle s'égaré, se détourne du but initial pour faire de ces trajets des petits voyages initiatiques. Du premier elle rapportera « Tatoué », du second elle reviendra avec un autre chien, le chien jaune de la légende : un morceau de nature d'abord puis un morceau de spiritualité avec lesquels se formera son rapport au monde. Les personnages ne rentrent donc jamais bredouilles de leurs escapades, ils en reviennent chargés d'une façon ou d'une autre (de connaissances ou de choses). La yourte est le centre de toutes ces circulations, le point (d'ailleurs bien rond) à partir duquel se forment les trajets circulaires nécessaires à leur enrichissement. Mais, puisqu'ils sont des nomades, ce point se déplacera, sans doute pour engendrer de nouvelles circulations, car il est aussi important de rester mobile que d'avoir un centre. En ce sens, ces nomades sont l'incarnation de l'impermanence chère à la pensée bouddhiste : rien ne disparaît vraiment (il reste toujours un centre – « l'énergie psychique » demeure) mais tout ne cesse de se transformer, de se déplacer (il faut changer de place pour vivre – la nature de « l'énergie psychique » est de continuer à transmigrer).

L'idée de cycle est aussi présente à travers la récurrence d'objets ronds, de cercles mis en évidence par les plans en plongée qu'affectionne la réalisatrice (cf. Promenades pédago-

giques) : le récipient dans lequel la mère fait chauffer du lait, l'enclos où est enfermé le bétail et bien sûr la yourte. La scène de son démontage nous en montre bien la structure : un axe en forme de cercle dans lequel s'emboîtent des perches qui forment une grande charpente circulaire. Cette charpente ressemble à une immense roue, beau symbole pour des nomades. On trouve d'autres roues dans le film, notamment celle de la charrette sous le poids de laquelle le fromage est pressé, et surtout l'éolienne. Le rôle de celle-ci dans la yourte n'est pas vrai-



ment montré, on suppose qu'elle y produit de l'électricité, mais son apparition répétée dans plusieurs moments de transition du film la désigne clairement comme un symbole du passage du temps. Elle évoque ainsi de façon explicite l'un des plus importants symboles du bouddhisme : « la roue du Dharmachakra », que Bouddha fut le premier à faire tourner, la roue du temps, du cycle des renaissances. À l'arrêt, l'éolienne est un objet informe, c'est le mouvement produit par le vent qui en fait un cercle parfait. Ainsi vont les nomades, la vie, l'univers et le cinéma : c'est en mouvement que les êtres et les choses existent pleinement.

Les antagonismes et leur assimilation

Cependant, tout ne tourne pas toujours parfaitement rond dans ce film. Des oppositions, des conflits, des dissonances viennent parfois troubler l'harmonie pour apparaître finalement comme des conditions de sa perpétuation.

À la vie dans la steppe semble s'opposer la vie dans la ville, présente à travers certains objets dont la modernité se distingue fortement de leurs pendants traditionnels : le *deul* de Nansa remplacera son costume d'écolière immédiatement après son retour ; à la louche en fer se substituera momentanément une louche en plastique vert ; le cheval avec lequel le père se déplace dans la steppe devient une moto lorsqu'il se rend à la ville ; le chien sauvage se verra concurrencé dans le cœur des enfants par un chien électrique en peluche rose, etc. Autre apparente opposition : à la croyance en la réincarnation fait face la dimension la plus crue et matérielle de la mort dans les scènes où les vautours s'emparent des carcasses d'animaux en décomposition. La nature n'est donc pas toujours aussi paisible qu'il y paraît, comme le démontrent aussi les attaques des loups venant briser l'harmonie des hommes avec leur environnement sauvage. Dans la famille de Nansa ne règne pas non plus l'harmonie parfaite puisque ses parents, et plus particulièrement son père, s'opposent à ce qu'elle garde « Tatoué », ce à quoi elle résiste obstinément.

Mais tous ces antagonismes ne sont jamais exacerbés jusqu'à devenir le problème central du film, et les apparentes oppositions sont finalement toutes relativisées ou annulées. À

travers elles, les personnages admettent les diverses dimensions de la nature, de la société ou de la réalité. Il s'agit au fond d'assimiler ce qui semble d'abord s'opposer à l'harmonie générale. Les vautours ne participent-ils pas à leur manière au passage des êtres d'un état à un autre ? Et les loups resteront invisibles, ils ne reviendront pas et ne seront pas tués ; une part de la peur et de l'incompréhension qu'ils provoquent sera d'une certaine façon acceptée à travers le chien. Celui-ci sera admis par le père en sauvant le petit frère de Nansa d'une attaque de vautours, c'est-à-dire en prouvant qu'il est du côté de la famille plutôt que contre elle, du côté de la vie plutôt que de la mort. Lorsqu'il étreint tendrement son enfant sauvé *in extremis* par « Tatoué », on comprend que le père se libère enfin de la rigidité dont il a fait preuve jusqu'à ce moment, notamment vis-à-vis de Nansa. L'important est qu'alors il se tourne aussi vers le chien, qu'il le regarde peut-être pour la première fois comme un être à part entière, l'accepte comme un élément de son monde et non comme une menace.

Les allers-retours à la ville de Nansa et de son père, et la présence d'objets modernes donnent une dimension plus politique à cette question de la nécessaire assimilation des contraires. Dans les entretiens qu'elle a accordés à la sortie du film, la réalisatrice constatait la croissante dépendance de la vie des nomades à la modernité et se demandait jusqu'où les valeurs ancestrales pouvaient cohabiter avec celles d'un monde en pleine mutation. Il est clair que la louche en plastique, qui ne tarde pas à fondre dans une casserole, ne saurait être assimilée par cette vie rustique ! Il est aussi évident que les nomades ne peuvent vivre en autarcie mais ont besoin des ressources de la ville pour continuer à habiter dans la steppe. La toute fin du film maintient la question ouverte. Rappelons ce qui s'y passe : la caravane des nomades croise une voiture dont le haut-parleur invite le peuple mongol à voter prochainement ; devant le troupeau de moutons, la voiture s'arrête, puis repart tandis que la famille de Nansa continue sa route en sens inverse. On peut interpréter ce bref passage ainsi : la modernité a croisé la tradition en l'invitant à participer à la marche de la société, tandis que la tradition a imposé un peu de son rythme à une modernité peut-être trop pressée. Plus né-





gativement, on pourrait également proposer cette interprétation : la tradition et la modernité se freinent en se croisant et, partant chacune dans une direction opposée, elles continuent à se tourner le dos. Dans tous les cas, la question est de faire partie d'un seul et même monde, d'une seule et même civilisation dont les différentes directions et vitesses pourraient cesser de s'opposer.

Intersections et passages

Il ne faudrait pas que les interprétations qui précèdent puissent donner du *Chien jaune de Mongolie* l'image d'un film imposant une vision figée du monde. Nous l'avons vu, la question de l'avenir de la Mongolie y reste ouverte. Et le bouddhisme n'y apparaît pas comme un dogme mais plutôt comme une ouverture à toutes les dimensions de la réalité, où il est surtout question de transformations, de mouvements, de passages.

Les enfants et le chien sont au cœur de ce film justement parce qu'ils se meuvent entre plusieurs états et plusieurs mondes. Il faut dire que les parents, en particulier le père, sont détournés du mouvement du monde par leur incessante acti-

tivité qui les maintient la plupart du temps accroupis et le regard baissé vers leurs travaux. Nansa est quant à elle à l'âge où l'on peut encore contempler, se promener, se perdre. Au sein de sa famille, elle est une sorte de passeuse, entre le présent et l'avenir qu'elle représente, bien sûr, comme chaque enfant, mais aussi entre la steppe et la ville dont elle rapporte un savoir, ou entre le campement et la nature sauvage dont elle rapporte un chien, ou encore entre la vie matérielle des parents et la vie spirituelle des aïeux (la vieille femme qui la recueille) dont elle rapporte une légende. Nous apprenons également par la mère que les tout jeunes enfants auraient souvenir de leurs vies antérieures, ce qui intrigue beaucoup Nansa, à la fois très préoccupée par ces questions et ayant dépassé l'âge qui lui permettrait d'accéder à ce savoir oublié. Elle voit donc sa petite sœur comme une autre sorte de passeuse, se tenant à la lisière de deux vies, capable par exemple de voir une girafe dans les nuages sans en avoir jamais rencontré aucune. Sans restreindre le film à ces croyances, la réalisatrice fait ici l'éloge de la curiosité des enfants, de la force de leur imaginaire, de leur façon d'interroger constamment le monde, d'être capables de s'y égarer et de sentir ses mystères fondamentaux sans cher-

cher à les figer dans une seule dimension, dans une seule certitude. Par exemple, être capable de voir dans le ciel autre chose que le temps qu'il fait ou fera mais aussi des images, des formes fabuleuses, y compris celles d'animaux que l'on n'a jamais rencontrés, ou alors dans une autre vie dont les nuages seraient les réminiscences.

Si Nansa est touchée par le chien c'est peut-être avant tout parce qu'il est comme elle à la croisée de plusieurs mondes. La réalisatrice a eu raison de refuser de trop le personnaliser, de le rendre trop familier ou attachant, d'éviter l'anthropomorphisme généralement de mise dans les films pour enfants : pendant tout le film il demeure une sorte de mystère sur lequel les personnages et les spectateurs projettent bien des questions. Dans un premier temps, il se situe entre le sauvage et le domestique. C'est le point sur lequel s'opposent Nansa et son père : sa sauvagerie pourrait-elle devenir une menace pour la vie de la famille ? La fin prouvera que ses origines sauvages ne sont pas forcément incompatibles avec sa cohabitation avec les hommes, qu'elles peuvent même s'y révéler une qualité car c'est peut-être justement d'avoir vécu en pleine nature qui lui a donné le courage d'affronter les vautours menaçant l'enfant. « Tatoué » se situe également entre la réalité et le mythe dès que Nansa entend la légende du chien jaune. Il devient pour elle l'équivalent de cet animal imaginaire qui permet à une jeune fille de retrouver une liberté entravée par son père. « Tatoué » jouera effectivement un rôle comparable en obligeant Nansa à s'affirmer face à son père, et en lui donnant finalement raison. Par ailleurs, la mère a d'abord vu en l'animal un possible « signe », ce que pourrait confirmer la fin où il sauve providentiellement le petit garçon. Enfin, « Tatoué » se situe

également entre la bête et l'Homme, non seulement parce qu'il apparaît comme une sorte de loup « civilisé », mais surtout parce que selon le bouddhisme mongol le chien est considéré dans le cycle des réincarnations comme ce qui précède l'homme. Le premier plan du film (où le père et son enfant enterrent le chien) et le rêve de Nansa (où il est question de la réincarnation du « chien jaune ») désignent effectivement cet animal comme un homme en devenir. « Tatoué » se situe ainsi à l'intersection de toutes les dimensions et de tous les enjeux du film : entre le sauvage et la civilisation, entre l'animal et l'humain, entre la réalité et la légende, entre la nature et le surnaturel. À travers ce « personnage » en creux, une petite fille et son père apprennent à voir et à accepter ce qui les effraie, ce qui échappe à leur compréhension.

Le Chien jaune de Mongolie n'est certes pas un film sans défauts (il n'évite pas toujours une certaine mièvrerie, il a parfois tendance à trop embellir la nature, les personnages sont un peu trop schématiques pour vraiment émouvoir) mais il parvient à faire une chose belle et précieuse pour un film destiné au jeune public : rendre compte de la complexité du monde avec la simplicité d'un conte. Autrement dit, il peut être un beau moyen de parler simplement avec les enfants de choses compliquées mais essentielles : nos rapports à la nature, à la tradition, au mythe, à la mort. Et il peut leur rendre familiers un mode de vie, des croyances et des êtres desquels tout semble nous séparer.

¹ Entretien avec Byambasuren Davaa in bonus du DVD.



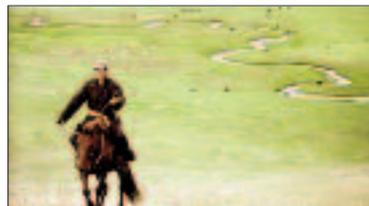
Séquence 1



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 9

Déroutant

Générique. Cartons sur fond de musique.

1. [1'25] Petit jour. Un homme monte sur une colline, un chien mort dans les bras, suivi par une petite fille. Il dépose le chien sur le sol et le recouvre de pierres. Il explique à l'enfant qu'il lui met la queue sous la tête pour qu'il se réincarne en un homme qui portera une queue de cheval. « *Tout le monde décède un jour mais personne ne meurt* », ajoute-t-il. Ils repartent.

Titre. [3'00] Le titre du film apparaît sur un carton noir.

2. [3'10] Après la disparition du titre, l'image reste noire durant 33 secondes. Nous entendons des bêlements, des piétinements d'animaux, un homme et une femme s'agiter, des hurlements de loups.

3. [3'44] Un homme et une femme (le père et la mère) ramassent des moutons morts devant leur yourte. Pendant ce temps, un minibus arrive au campement et dépose une petite fille (Nansa) en uniforme d'écolière. Elle va embrasser ses parents qui semblent ne pas l'avoir vue depuis longtemps.

4. [5'40] Dans la yourte, le père habille la fillette d'un *deel*. Elle lui demande si le loup est revenu, il répond que oui. Puis elle lui montre ses cahiers d'école et ses bons points.

5. [7'11] Le père rassemble son troupeau de moutons et de chèvres. Nansa joue dehors avec sa sœur et son frère. Elle empile des bouses pour leur montrer à quoi ressemblent les hautes habitations de la ville. Pendant ce temps, la mère filtre du lait puis le fait chauffer. Elle demande à Nansa d'aller chercher d'autres bouses pour faire cuire la viande.

6. [9'30] Montage parallèle : Nansa cherchant des bouses pendant que son père discute avec des chasseurs. Le père s'arrête sur une colline pour parler à deux chasseurs, ils évoquent les loups qui égorgent les moutons et les chiens errants qui s'allient parfois à eux. Pendant ce temps, Nansa ramasse des bouses, joue avec des plantes puis trouve un petit chien dans une grotte et le ramène chez elle. Elle décide de l'appeler « *Tatoué* ».

7. [16'44] Pendant qu'il aiguisé un couteau dans sa yourte, le père demande à Nansa de ramener le chien là où elle l'a trouvé, craignant qu'il ait vécu avec les loups. La fillette refuse. La mère dit que ce chien est peut-être « un signe ».

8. [18'00] Avec son couteau, le père retire la peau de l'un des moutons tués pendant

la nuit. Il éloigne le chien qui, attiré par l'odeur de la viande, cherche à s'approcher de lui. Il garde la peau du mouton et dépose le corps plus loin. Lorsque la nuit tombe, des vautours viennent le manger.

9. [19'44] Le lendemain matin. Les enfants dorment. Le chien est attaché dans l'enclos du bétail. Le père part en ville pour vendre les peaux des moutons tués. La mère lui demande d'acheter une nouvelle louche. En partant, le père demande que Nansa rapporte le chien. La mère prépare et allume des bougies et de l'encens qu'elle dépose sur une sorte d'autel. Les enfants se réveillent en se chamaillant.

10. [24'02] Nansa et sa mère découpent un grand fromage en tranches. La mère demande à Nansa de rapporter le chien. Celle-ci refuse à nouveau. Pour lui démontrer que « *l'on ne peut pas avoir tout ce que l'on voit* », la mère demande à la fillette d'essayer de se mordre la paume de la main. Elle n'y parvient pas.

11. [26'52] À cheval, Nansa part emmener les moutons dans les champs. « *Tatoué* » l'accompagne. Montage parallèle : Nansa dans la plaine pendant que la mère s'occupe des autres enfants et fait divers travaux domestiques (elle coud un *deel*, traite un yack, prend de l'eau dans la rivière). Nansa joue avec « *Tatoué* », puis celui-ci s'échappe. En partant à sa recherche, elle s'éloigne du troupeau qui rentre seul au campement. La mère part à la recherche de la fillette en laissant seuls ses deux autres enfants. Nansa retrouve « *Tatoué* » dans un village qui semble abandonné. Puis elle s'égare dans la plaine, tandis que la nuit tombe et qu'un orage menace.

12. [39'32] Alors que l'orage commence à éclater, Nansa est recueillie par une vieille femme qui l'héberge chez elle. Elle lui sèche ses vêtements, lui donne à boire et lui raconte l'histoire de « *La Caverne du chien jaune* » : un homme avait une fille malade d'un mal incurable ; le sorcier dit à l'homme qu'il devait sacrifier son chien jaune pour sauver sa fille ; refusant de tuer l'animal, l'homme l'enferma dans une grotte et alla le nourrir régulièrement ; la jeune fille guérit parce que sa maladie était d'aimer un jeune homme qu'elle ne pouvait voir, lorsque son père allait nourrir le chien elle pouvait enfin le retrouver et elle recouvrit ainsi la santé. La mère vient chercher Nansa chez la vieille femme.

13. [45'52] La mère et Nansa rentrent à la maison où le frère et la sœur sont endormis. Tandis que Nansa se couche, elle demande à sa mère si elle se souvient de ses vies antérieures. La mère répond que seuls les tout petits s'en souviennent et qu'ils en parlent en dormant.

14. [48'14] Nansa s'endort et rêve qu'elle est à nouveau avec la vieille femme qui lui raconte la suite de la légende : le jeune couple s'est marié et a eu un enfant, le chien a dû renaître avec une queue de cheval. Puis la vieille femme jette des grains de riz crus sur une aiguille et explique à Nansa qu'il est aussi difficile à un grain de riz de se poser sur la pointe de l'aiguille que de renaître humain. « *C'est pour cela que la vie est si précieuse* », conclut-elle.

15. [50'00] Le lendemain matin, Nansa et sa sœur regardent les nuages en tentant d'y



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 20



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 22

deviner des formes animales. La petite sœur croit voir une girafe, ce qui étonne Nansa qui n'en a jamais vu. La mère allume un feu pour fumer de la viande puis elle chante une chanson au petit frère. Nansa les rejoint et raconte à la mère l'histoire de la girafe, concluant que dans cette vision sa sœur a sans doute eu une réminiscence de sa vie antérieure.

16. [53'50] Nansa joue avec « Tatoué ». Le père rentre de la ville. Nansa cache le chien dans un panier. Sous la yourte, le père distribue à sa famille ce qu'il a rapporté de la ville : une louche en plastique et une lampe torche pour la mère, des bonbons et un chien en peluche électrique pour les enfants. Le son du faux chien attire « Tatoué ». Le père répète à Nansa qu'elle doit s'en séparer.

17. [59'01] Le père montre « Tatoué » à un chasseur à qui il veut le donner avant leur départ. Nansa dit que le chien lui appartient.

18. [60'07] Le père coupe du bois. La mère essaie de le convaincre de garder l'animal, mais il affirme que les loups risquent de suivre sa trace et de tuer leur bétail. Les enfants appellent leur mère : la louche en plastique rapportée de la ville a fondu dans une marmite.

19. [61'51] La nuit tombe, le père confectionne une louche en fer tandis que les enfants s'amuse avec la lampe-torche.

20. [63'23] Le lendemain matin, les parents démontent la yourte tandis que les enfants remplissent des sacs. Nansa va donner à manger à « Tatoué », le père la rappelle pour qu'elle vienne aider les autres. La famille charge tous les éléments de la yourte et toutes ses affaires sur des carrioles. Avant de partir, les parents remercient le « beau pays de Khanghai » pour « ce bel été ». « Tatoué » reste attaché, Nansa va le caresser avec tristesse. Puis la famille quitte les lieux, suivie du troupeau, en abandonnant le chien.

21. [74'07] La famille continue sa route, jusqu'au moment où les parents s'aperçoivent que le petit frère a disparu, qu'il est tombé de la carriole. Le père prend un cheval et rebrousse chemin pour aller le retrouver.

22. [75'54] Le petit frère est retourné sur les lieux de l'ancien campement. « Tatoué » y est toujours attaché, tandis que des vautours attirés par une charogne envahissent le terrain. L'enfant s'approche très près des vautours, « Tatoué » se détache et va leur faire peur. Lorsque le père revient, il prend l'enfant dans ses bras et l'embrasse avec émotion, conscient qu'il vient de frôler la mort. Il appelle « Tatoué », le caresse et lui enlève la corde qui est encore attachée à son cou. Il part avec son fils dans les bras, en laissant le chien les suivre.

23. [81'12] Le père retrouve sa famille. Ils reprennent leur route. « Tatoué » est assis dans une carriole à côté de Nansa. L'équipage croise une voiture dont un haut-parleur invite les citoyens à voter. Puis ils s'éloignent.

24. [85'38] Générique de fin, avec quelques rushes montrant des instants inédits dans le film et des moments du tournage.

Analyse de séquence

Séquence 14 – Le rêve de Nansa

Par sa forme et sa tonalité, cette séquence de rêve se démarque de tout le reste du film, mais en même temps s'y nouent beaucoup d'éléments essentiels. En ce sens, elle est un peu le cœur du film (elle se situe d'ailleurs presque en son milieu), là où se révèlent ses enjeux secrets et les préoccupations les plus intimes de la fillette.

Ce songe s'insère parfaitement dans l'ensemble sans paraître contradictoire avec la dimension documentaire du film, parce que les mécanismes du rêve y sont bien montrés comme la continuité de l'éveil, comme le pendant de la réalité. Ce rêve est nourri par ce que nous avons vu précédemment, essentiellement la scène avec la vieille femme dont il est une suite fantasmée (même s'il est aussi permis de penser que certains éléments du rêve peuvent être des parties éludées de la scène réelle). Par ailleurs, l'expérience avec le riz et l'aiguille rappelle l'impos-

sibilité de Nansa à se mordre la paume dans une scène précédente, deux preuves que nous contrôlons beaucoup moins les choses que nous ne le pensons, que l'équilibre du monde repose sur des miracles qui échappent à nos sens limités. La suite de *La Caverne du chien jaune* telle qu'elle est racontée par la vieille femme (le jeune couple s'est marié et a eu un enfant) créé un lien entre le couple légendaire et les parents de Nansa, et donc entre le mythe et la réalité quotidienne de la fillette. Enfin, le fait que le « chien jaune » se serait réincarné en un homme avec une queue de cheval renvoie au premier plan du film où le père enterre le chien en prenant soin de lui placer la queue sous la tête.

Ce rêve prolonge la scène avec la vieille femme, et en particulier le passage où celle-ci racontait à Nansa la légende de *La Caverne du chien jaune*. Ce moment était essentiellement montré par l'alternance de deux plans : la vieille femme racontant l'histoire de profil et Nansa l'écoutant de

face. Ce sont exactement les mêmes cadres que nous retrouvons au début de la séquence du rêve [2, 3], lorsque la femme raconte la suite de la légende. La continuité entre les deux séquences est ainsi marquée avant que, très vite, viennent s'ajouter des gros plans des yeux des personnages [5, 6], offrant un autre point de vue sur leur dialogue, plus mystérieux, plus détaché de la parole.

Un autre plan de la séquence précédente est repris : celui où l'on voit les ombres des deux personnages se projeter sur le toit de la yourte [7]. À cette différence que l'ombre de la vieille femme caresse désormais l'ombre de la tête de Nansa, comme si le rêve accentuait la complicité entre ces deux êtres, les rendait plus familiers l'un envers l'autre. Le début de cette séquence parvient ainsi à mêler des sentiments propres aux rêves, révélant des émotions refoulées dans la réalité : une tendresse retenue dans certains plans, mais aussi quelque chose d'inquiétant qui se dégage des très gros plans et du rire de la vieille femme [5, 35].



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



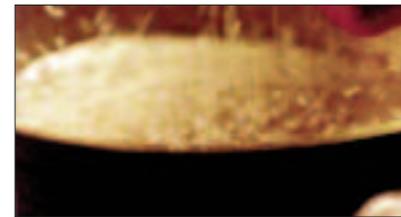
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



29



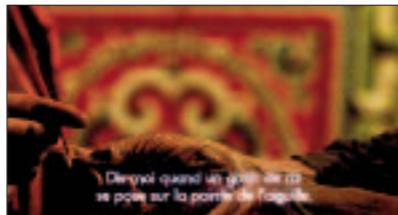
30



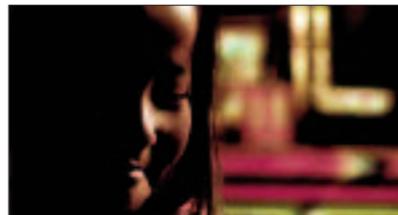
31



23



24



25



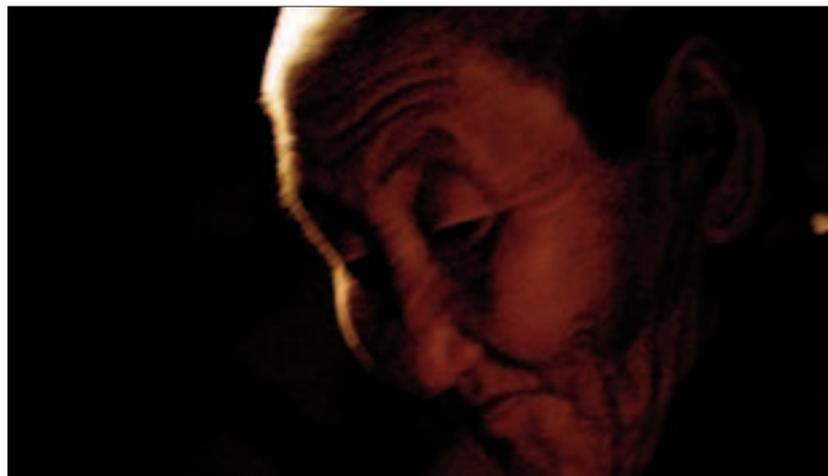
32



33



34



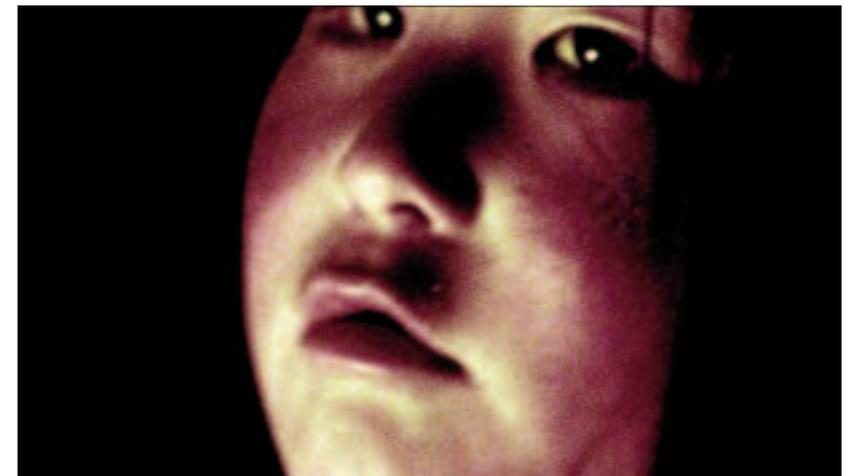
26



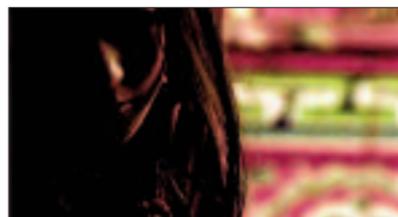
27



35



37



28



36

Que la complicité se mêle ainsi à l'inquiétude ne fait qu'accroître l'étrangeté de cette scène qui déroutera sans doute plus d'un enfant.

La suite du rêve répond en partie aux questions que se pose Nansa à propos de la mort et de la réincarnation, et dont elle parlait avec sa mère juste avant de s'endormir. « Est-ce que je renaîtrai en humain ? », demande-t-elle à la vieille femme qui lui répond à travers une expérience démontrant qu'il est aussi difficile de renaître humain que de voir un grain de riz se poser sur la pointe d'une aiguille. L'impossibilité d'un grain de riz à se poser sur la pointe d'une aiguille évoque ces gestes et actions irréalisables qui rendent certains rêves si angoissants, et cela fait écho à l'angoisse de la fillette à propos de ses vies antérieures et futures.

Pendant l'expérience avec les grains de riz et l'aiguille, les angles et les points de vues vont se multiplier. Se succèdent alors essentiellement des très gros plans

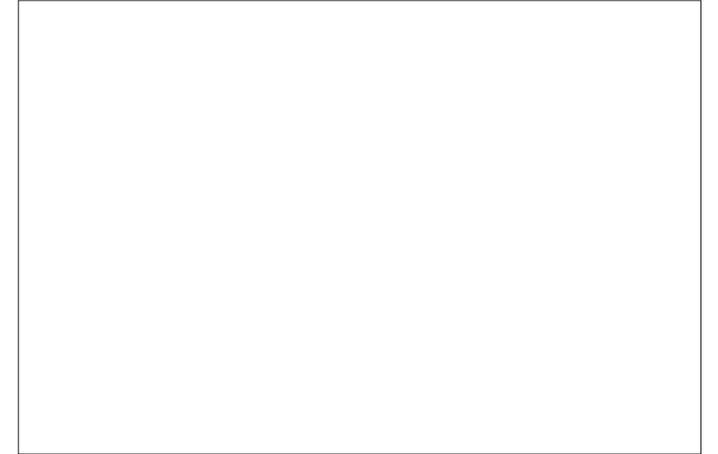
des yeux de Nansa, des mains de la vieille femme, de la pointe de l'aiguille ou des grains de riz. Alors, il ne s'agit plus seulement de donner à voir, de montrer le plus clairement possible, mais surtout de créer une atmosphère et une perception oniriques. On ne peut d'ailleurs pas toujours bien distinguer les différents éléments, en particulier lorsqu'il s'agit d'objets filmés de si près qu'ils en deviennent presque abstraits [33, 36]. De plus, des ombres et des effets de flou [15, 17] traduisent la perception cotonneuse des rêves, où la clarté de l'éveil fait place à des sensations et des émotions indistinctes et troublantes.

Cette séquence est très découpée, beaucoup plus que le reste du film, puisqu'elle est constituée de 37 plans pour une durée de 1 minute 30 secondes. Le montage, comme les cadrages ou la photographie, contribue à créer une perception confuse, irréaliste. Son rythme est rapide mais il joue aussi sur la répétition, sur le retour des mêmes objets ou parties du corps. Les raccords entre les plans sont parfois presque

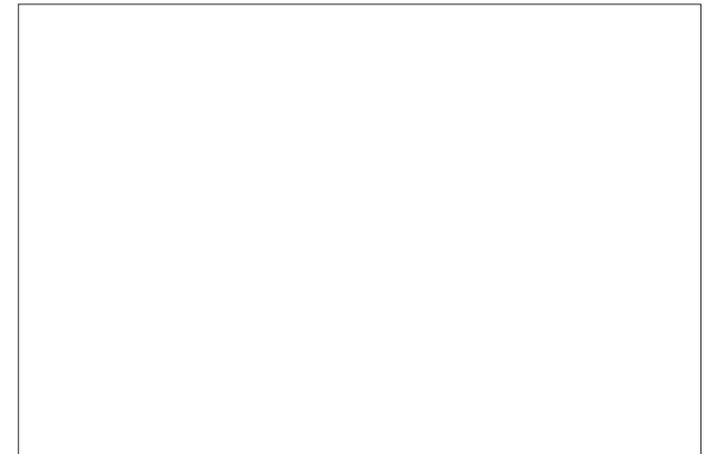
imperceptibles [30, 31]. De plus, beaucoup de plans sont à la fois très courts et ralentis. Tout cela recrée la sensation propre à certains rêves d'un mouvement surplace, d'une action qui patine, d'une durée qui s'étire indéfiniment, d'un temps suspendu (l'écoulement des grains de riz peut justement faire songer à un sablier ralenti).

Même si l'expérience des grains de riz évoque l'attention prônée par les bouddhistes pour chaque parcelle du monde, nous ne sommes plus dans un registre contemplatif ; et même si ce rêve fait écho à beaucoup d'autres éléments du scénario, nous ne sommes pas non plus dans une séquence véritablement narrative. Sa valeur est essentiellement plastique (par les cadrages et la photographie), presque musicale (par le montage et l'utilisation du ralenti), et il semble que Byambasuren Davaa s'est ici laissée aller à un moment de « pur cinéma » se démarquant de la sobriété qui caractérise la réalisation du reste du film.

Nanouk l'Esquimau
Robert Flaherty, 1922.



Chang,
Ernest B. Schoedsack et
Meriam C. Cooper, 1927.



IMAGES-RICOCHETS

De même que le spectateur de ces « documentaires narratifs » découvre un monde inconnu à travers les yeux d'enfants, ces enfants se familiarisent avec leur environnement à travers leur affection pour un animal. Il leur est alors essentiel de sentir que cette nature parfois hostile peut aussi être caressée. Pour le spectateur comme pour ces enfants, il s'agit de s'ouvrir à l'Autre : se reconnaître en lui tout en étant touché par son altérité. C'est une définition possible du cinéma.



Promenades pédagogiques



Le premier plan

Le premier plan du film, situé entre le générique et l'apparition du titre, est très probablement ce que l'on appelle un *flash forward*, c'est-à-dire qu'il nous montrerait non pas une situation passée par rapport au récit (comme un *flash-back*) mais une scène à venir, en l'occurrence située après le film. Car il semble bien que ces deux personnages sont Nansa et son père enterrant « Tatoué », à moins que l'enfant ne soit le petit garçon sauvé par le chien à la fin du film, quelques années plus tard. L'incertitude est permise, d'autant que la lumière crépusculaire réduit les personnages à des silhouettes indistinctes. Cette scène renvoie également à la suite du conte *La Caverne du chien jaune*, telle qu'elle est racontée par la vieille femme dans le rêve de Nansa : ici, le père enterre le chien en lui mettant la queue sous la tête pour qu'il renaisse en homme avec une queue de cheval et c'est justement ainsi que serait revenu le « chien jaune ».

Ce plan difficile à situer dans le récit donne d'une certaine façon le *la* du film, en se maintenant dans une frontière indéfinissable entre les différentes dimensions qui s'y succéderont : la nuit et le jour, le rêve et la réalité, le sacré et la vie matérielle.

Le plan noir

Le second plan du film, après l'apparition du titre, est un plan noir où seul le son nous donne des indications sur ce qui se passe dans la scène. On entend des bêlements, des cris humains, des hurlements de loups, on devine des animaux affo-

lés que des hommes tentent de maîtriser. La suite du film nous permet de mieux comprendre ce qui s'est passé : pendant la nuit, des loups ont attaqué et tué des moutons.

Le noir total de l'écran suggère une nuit profonde où la steppe est livrée aux loups face à des hommes aveuglés par l'obscurité. Plus tard, la mère demandera au père de rapporter une lampe-torche de la ville, sans doute pour éviter d'être à nouveau plongée dans cette obscurité totale. Et nous verrons la petite sœur de Nansa s'amuser avec cette lampe, creusant littéralement des trous de lumière dans le noir, pour éclairer son visage ou celui de sa sœur.

Ce noir total est aussi, et peut-être surtout, un moyen d'éviter à la réalisatrice de vraiment montrer cette séquence. Pourquoi ? D'abord pour des raisons pratiques, une telle scène, avec des animaux affolés et des loups hostiles, étant très difficile à mettre en place. De plus, si l'on avait vu l'attaque des loups, le film se serait ouvert par un moment spectaculaire et violent bien loin de sa tonalité générale.

La réalisatrice choisit d'ailleurs de ne jamais montrer les loups, de les maintenir hors champ durant tout le film, leur conférant ainsi une dimension quasi mythique. Car ne pas tout montrer est aussi une façon de laisser libre court à l'imagination du spectateur, de lui permettre en quelque sorte de projeter ses propres images sur l'écran. Et il pourrait être intéressant d'interroger des élèves sur ce qu'ils « voient » dans ce plan noir, oralement, par écrit ou en dessinant à leur façon ces images manquantes.



Plongées

À plusieurs reprises, la réalisatrice cadre en plongée, c'est-à-dire depuis un axe de prise de vues plus élevé que le sujet. Dans ces plans, elle change d'échelle pour passer à un point de vue qui n'est plus à hauteur d'homme mais qui surplombe les personnages. Il semble parfois que c'est une façon de montrer qu'ils ne sont pas le centre du monde, mais des habitants parmi d'autres qui, d'une certaine hauteur, se mêlent à la na-

ture telles des créatures microscopiques. C'est frappant lorsque Nansa et sa sœur regardent les nuages et que la caméra semble être littéralement dans le ciel.

À d'autres moments, ce point de vue permet de mieux montrer les paysages dans lesquels les personnages se déplacent, et en particulier leur relief : lorsque Nansa se dirige vers la grotte dans une sorte de labyrinthe de rochers ou lorsqu'elle cherche « Tatoué » au bord du ravin et que l'on découvre soudain le vide au-dessus duquel elle se tient. Dans ces deux cas, la fillette n'en paraît que plus vulnérable au milieu d'une nature imposante. Notons qu'après la grotte, lorsqu'elle joue avec le chien, la caméra est au contraire au ras du sol, légèrement en contre-plongée, opposant un tapis de fleurs aux rochers, la douceur de la végétation et du chiot à l'hostilité des pierres et des loups.

Ces vues plongeantes permettent aussi de voir les fabrications humaines sous un angle qui en souligne l'élégante géométrie. C'est ainsi que la structure de la yourte nous est montrée depuis un axe totalement vertical. Sous un angle comparable, nous verrons également le récipient dans lequel la mère fait cuire le lait et l'enclos où sont enfermés les moutons. Dans ces trois cas, la plongée met en évidence la forme circulaire de ces objets, forme récurrente et emblématique du film (cf. Point de vue).

Montage alterné

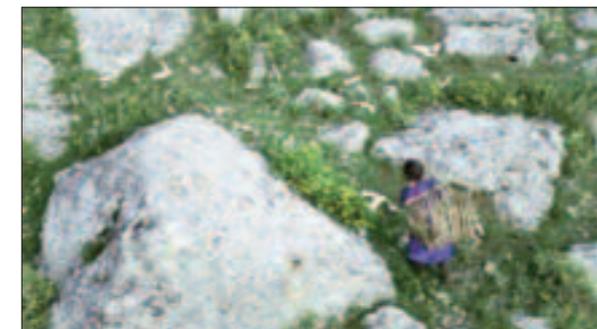
La réalisatrice a souvent recours au montage alterné, c'est-à-dire à la juxtaposition de plusieurs actions se déroulant au même moment dans des lieux différents. C'est particulièrement frappant dans trois séquences.

1. Pendant que Nansa va chercher des bouses, nous voyons son père discuter avec des chasseurs, et la conversation de ces hommes devient presque un commentaire de ce que découvre la fillette. Ils parlent d'abord des attaques de loups, ce qui rend les plans où Nansa est seule dans la steppe puis près de la grotte quelque peu inquiétants : et si elle rencontrait un loup ? Non, il semble qu'elle ait trouvé un chien. Mais un autre bout de conversation avec les chasseurs nous apprend que des chiens égarés s'allient parfois aux loups et représentent eux aussi un danger. Mais nous retrouvons la fillette sortant de la grotte



avec un chiot qui semble au contraire très doux. La conversation avec les chasseurs nous donne donc des informations tout en nous induisant en erreur en évoquant une menace qui ne se manifesterait pas. Et cet écart sera la source du conflit entre la fillette et son père, l'une se fiant à ce qu'elle a trouvé (la douceur du chien), l'autre à ce qu'il sait ou croit savoir (certains chiens peuvent être aussi menaçants que des loups). Ajoutons qu'avant que Nansa s'approche de la grotte, nous voyons également un plan de la mère avec ses autres enfants. Cela souligne la solitude de la fillette, éloignée de sa mère autant que de son père, tout en prolongeant un peu le suspens en retardant le moment où nous allons retrouver l'enfant que nous croyons menacé par la présence des loups.

2. Toute la longue séquence où Nansa se perd avec le troupeau jusqu'à se réfugier chez la vieille femme est construite sur une alternance de plans de la fillette et de plans de sa mère occupée à ses tâches domestiques. Le passage de l'une à l'autre souligne d'abord combien l'enfant est distraite dans son travail par rapport à la précision et à l'efficacité des gestes de sa



mère. Cette alternance permet surtout de créer des ellipses à l'intérieur d'une séquence qui dure presque une journée entière. À chaque fois qu'elles réapparaissent, nous retrouvons Nansa et sa mère sous une lumière et dans des lieux différents. Le fait que Nansa soit perdue, et que nous ne savons jamais vraiment où nous allons la retrouver après les plans de sa mère, amplifie l'inquiétude du spectateur et crée une forme de suspens.

3. La séquence de la fin où le père part à la recherche de son fils perdu est en grande partie fondée sur un montage alterné. Des plans du père galopant à cheval alternent avec des plans de « Tatoué » attaché à son piquet tandis que l'enfant se dirige vers les vautours, jusqu'à ce que le chien se détache et parvienne à le sauver. Il s'agit ici d'un procédé classique (dont l'invention est généralement attribuée au cinéaste David W. Griffith, qui en fit une utilisation exemplaire à la fin d'*Intolérance*) consistant à montrer d'un côté des personnages en danger et de l'autre ceux qui se précipitent à leur secours. La question étant de savoir si les seconds arriveront à temps sur



les lieux pour sauver les premiers, c'est-à-dire s'ils parviendront à aller plus vite que le danger. Dans la séquence qui nous intéresse ici, la vitesse du cheval s'oppose d'abord à l'immobilité du chien, puis le chien se détache et sa course prolonge en quelque sorte celle du père. C'est ce que montre un beau raccord entre un gros plan de la corde du chien se libérant du piquet et un plan de la tête du cheval au galop : on l'éprouve comme une sorte de passage de relais entre ces deux courses animales, comme un accompagnement de l'une par l'autre. La musique joue ici un rôle important, elle n'accompagne d'abord que les plans avec le père, rendant ainsi plus pesants les cris des vautours et l'immobilisation de « Tatoué ». Puis elle se propage sur toute la séquence, comme si elle encourageait la course du père puis du chien. Remarquons enfin que le père serait sans doute arrivé trop tard pour sauver l'enfant et qu'il n'aura finalement tant galopé que pour constater la bravoure du chien.

Nanouk, Chang et les autres

Le *Chien jaune de Mongolie* s'inscrit dans une tradition de « documentaire narratif » dont *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty, réalisé en 1922, est le précurseur le plus fameux. Il s'agissait pour Flaherty de filmer le quotidien de véritables

Inuits à travers des procédés du cinéma de fiction : construction dramatique, découpage, direction d'acteurs. On sait que la famille de Nanouk est une famille reconstituée pour l'occasion, que Flaherty leur demanda de refaire des gestes que les Inuits ne faisaient plus depuis longtemps et qu'il évita de montrer certains aspects et objets trop modernes de leur vie. Malgré ses nombreux trucages, cette « reconstitution » n'en reste pas moins un document ethnographique de valeur, l'un des seuls sur la vie des Inuits à l'époque. Et s'il est resté comme un classique du cinéma, c'est aussi grâce à ses qualités poétiques qui, au-delà du respect de la stricte vérité, cherchent à exalter la vie d'un peuple presque méconnu à l'époque. Par la suite, Flaherty réalisa d'autres films de ce type, notamment *L'Homme d'Aran* (sur les îles d'Aran) et *Louisiana Story* (dans les bayous de Louisiane).

Un autre précurseur important du « documentaire narratif » est *Chang* (1927) de Ernest B. Schoedsack et Meriam C. Cooper (futurs réalisateurs de *King Kong*) qui met en scène une famille du Siam aux prises avec des prédateurs attaquant leurs troupeaux... comme dans *Le Chien jaune de Mongolie*. Autre point commun avec le film de Byambasuren Davaa (et différence avec *Nanouk*) : les réalisateurs de *Chang* filmèrent une véritable famille.

Il est important de souligner que dans tous ces films, le protagoniste principal est un enfant. C'est d'abord une façon d'adresser ces films au plus grand nombre et notamment aux enfants qui s'identifient facilement à d'autres enfants. Dans un film ethnographique, l'enfant peut être un bon passeur entre le spectateur, même adulte, et un monde mal connu, car il est lui-même aux prises avec une nature, une culture, des modes de vies qu'il ne comprend pas encore totalement et que nous apprenons à découvrir avec lui.

Bibliographie

Une version romancée du scénario du *Chien jaune de Mongolie*, mêlée à des souvenirs du tournage, a été éditée en Angleterre : *The Cave of the Yellow Dog*, Byambasuren Davaa, Lisa Reisch, Virago, 2008.

On trouve des entretiens en anglais avec Byambasuren Davaa sur les sites suivants :

<http://www.bbc.co.uk/dna/filmnetwork/A12815804>.

<http://www.futuremovies.co.uk/filmmaking.asp?ID=178>.

Sites proposant des dossiers pédagogiques sur le film :

<http://chien-jaune.blogspot.com/>.

<http://www.grignoux.be/dossiers/214/>.

<http://site-image.eu/index.php?page=film&id=346&partie=PointsDeVue>.



— *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
 — *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
 — *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
 — *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
 — *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
 — *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
 — *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
 — *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon et Pascal Vimenet.
 — *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
 — *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
 — *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
 — *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Charles Tesson.
 — *L'Étrange Noël de Mr Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
 — *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont
 — *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Charles Tesson.
 — *L'Histoire sans fin n°1* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
 — *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
 — *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
 — *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
 — *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
 — *Les Lumières*, écrit par Vincent Pinel.
 — *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
 — *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
 — *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
 — *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
 — *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.

— *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
 — *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
 — *Le Roi et l'oiseau* de Paul Grimault, écrit par Pascal Vimenet.
 — *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
 — *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par Jean-Pierre Berthomé
 — *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
 — *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrandt, rédaction collective (D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, psychanaliste, M.-C. Pouchelle, ethnologue).
 — *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Le Chien jaune de Mongolie* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, ??????????????????

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*. 2 rue de Turenne - 75004 Paris.