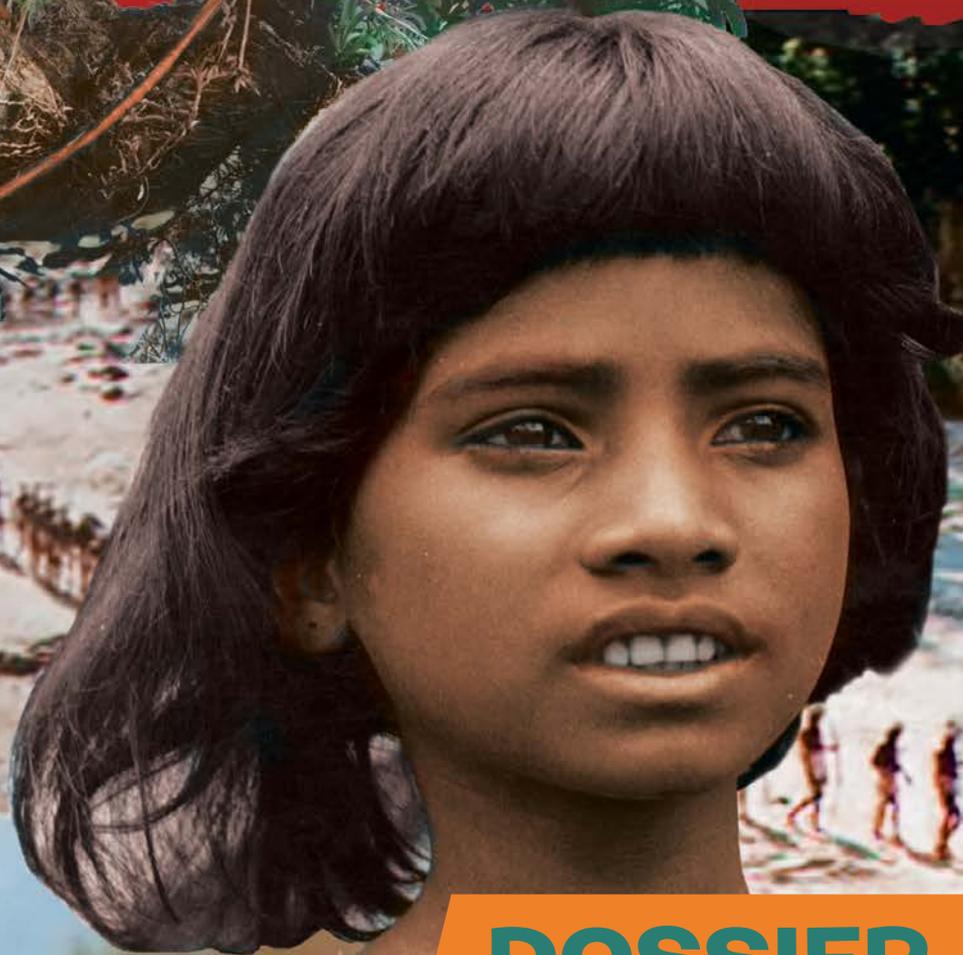


malavida
PRÉSENTE



L'ARC ET LA FLÛTE

UN FILM D'ARNE SUCKSDORFF



DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

malavida

SOMMAIRE

Partie A :

Arne Sucksdorff et le film documentaire p. 4-22

1. Le cinéma d'Arne Sucksdorff p. 4-9

- a. Les premiers films p. 4-5
- b. Le passage au long-métrage p. 5-7
- c. Les années brésiliennes p. 8

Filmographie d'Arne Sucksdorff p. 9

2. L'Arc et la flûte, le passage au cinéma ethnologique ? p. 10-19

- a. Ethnologie et cinéma documentaire : quelques contemporains de Sucksdorff p. 10-13

Activité n°1 : Te souviens-tu bien du film ? p. 12

Activité n°2 : Documentaire et fiction,
faux-frères ou proches cousins ? p. 13

- b. Capter le réel ou le reproduire ? p. 14
- c. La romantisation du peuple muria p. 14-15

ENCADRÉ : La critique de l'ethnocentrisme par Claude Lévi-Strauss p. 14

FOCUS : Histoire de l'Inde p. 15-16

- d. La beauté des images p. 16-17

Activité n°3 : Débats autour du film p. 17

FOCUS : Des histoires indiennes en Occident (1930-1960) p. 17-19

3. Analyse de séquence :

le sacrifice aux dieux (56'58-1h06'55) p. 19-22

- a. Un compte-rendu précis de rites religieux p. 19-20
- b. Une dramatisation narrative p. 20-21
- c. Une recherche esthétique poussée p. 21-22

Partie B :

Filmer les hommes au quotidien p. 23-40

1. Les occupations quotidiennes des Murias p. 23-28

- a. L'artisanat p. 23

Activité n°4 : le savoir-faire des Murias p. 24-25

- b. La nourriture p. 25-27

Jeu n°1 : Le marché des Murias p. 26

- c. Le jeu p. 28

2. La place de la musique dans le film p. 29-35

- a. La musique des Murias p. 29

Jeu n°2 : De la musique avant toute chose p. 30-31

ENCADRÉ : Ravi Shankar p. 32

- b. La musique comme protection p. 32-33

Activité n°5 : Séduisante musique p. 33-34

- c. La signification de la flûte p. 34-35

3. Une société à la fois unie et divisée p. 35-40

- a. Les moments de bonheur partagé p. 35-36

FOCUS : Le Ghotul p. 37

- b. Une société divisée : les « Intouchables » p. 37-38

- c. Les exclus du village muria : Gingo et Riga p. 38-39

FOCUS : le Tabou p. 40

Jeu n°3 : Le vocabulaire de L'Arc et la flûte p. 40

Partie C :

L'Homme et la nature p. 41-57

1. Harmonie et confrontation p. 41-45

- a. Les forces de la nature : une nécessité indépassable pour les Hommes p. 41-42

FOCUS : L'animisme des Murias p. 43

- b. L'harmonie avec la nature p. 43-44

- c. Le cycle de la vie et de la mort p. 44-45

Activité n° 6 : Plongée et contre-plongée p. 45

2. L'Homme et l'animal p. 46

Jeu n°4 : Le bon plan p. 46-47

- a. Analyse de séquence : la chasse au léopard (1h14-1h22'44) p. 47-48

Activité n°7 : Montage interdit p. 48

- b. La coexistence des Hommes et des animaux p. 49

- c. Les enfants et les animaux p. 50

ENCADRÉ : L'histoire de Chendru p. 51

Jeu n°5 : Des animaux étonnants ! p. 52

Jeu n°6 : Memory de la jungle p. 53-55

Boîte à outils : quelques notions pour l'analyse filmique p. 56-57

Les parties en vert sont corrigées à la fin de ce dossier pédagogique.

Partie A :

Arne Sucksdorff et le film documentaire

On l'avait surnommé « le père du documentaire suédois ». Arne Sucksdorff, né en 1917, a en effet passé sa vie à filmer le monde, et en particulier la nature, laissant derrière lui six longs métrages et une multitude de films courts.

1. Le cinéma d'Arne Sucksdorff

Arne Sucksdorff est un passionné de **sciences naturelles et de biologie**. Après s'être pris d'intérêt pour la **peinture**, le futur cinéaste part à **Berlin** apprendre la **photographie**. Durant ses années d'études, il est témoin de la montée des totalitarisme et du nazisme en Allemagne et en Italie, où il prend de nombreuses photographies. C'est au tournant des années 1930 que Sucksdorff se dirige vers le cinéma.

a. Les premiers films

Jusqu'aux années 1950, le court métrage est un **genre très populaire** : les films courts étaient utilisés pour compléter les séances de cinéma à une époque où les longs métrages projetés duraient en général une heure et demie. Les informations et les courts métrages permettaient ainsi d'avoir une **séance de deux heures**. A Stockholm existaient alors des salles consacrées uniquement à la diffusion de ces programmes courts. Ainsi, *Le Vent et le fleuve* (1953) de Sucksdorff a été montré en avant-séance du film d'Ingmar Bergman, *Un été avec Monika*.

Les premiers films de Sucksdorff portent en général sur **la nature et les animaux**. Le noir et blanc extrêmement travaillé évoque le travail photographique du cinéaste. Sucksdorff filme la beauté de la nature, son caractère sauvage et implacable. Le cinéaste se caractérise d'emblée par un **refus de l'anthropomorphie** (la tendance qui consiste à attribuer à des animaux des traits de caractère ou des sentiments humains). Il préfère montrer la nature telle qu'il la perçoit durant les longues heures de tournage. Les animaux qui peuplent ces courts-métrages referont leur apparition dans son premier film long, *La Grande aventure*. On découvre ainsi un renard dans *Un conte d'été* (1941), une chouette dans *Ombres sur la neige* (1944), deux animaux qu'on retrouve, aux côtés d'une hermine, dans *Un monde divisé* (1948).



Son film *La Mouette*, tourné en 1944, a été lu à l'époque comme **une parabole sur le nazisme**. Le spectateur assiste, impuissant, aux attaques impitoyables que mènent des mouettes sur de jeunes oiseaux et des œufs. Vision, toutefois, qu'Arne Sucksdorff démentira : il refuse d'utiliser le monde animal pour représenter la vie politique des hommes ; ses images sont dénuées de moralisme ou d'éthique. Elles sont tout simplement **captation de la réalité**, sans jugement de sa part.

Ombres sur la neige vaut à son auteur le prix du meilleur court métrage documentaire en 1946. C'est ensuite pour un court métrage sur Stockholm que Arne Sucksdorff gagne un deuxième prix : **Gens de la ville** (1947). Dans ce film d'une dizaine de minutes primé aux Oscars en 1949, le réalisateur suit les habitants d'une ville, s'attardant sur des enfants. Très dynamique, son œuvre s'inspire des « **symphonies d'une ville** ». Dans ce genre à la mode depuis les années 1920, un cinéaste cherche à prendre le pouls d'une capitale. Le film le plus célèbre de ce genre est *Berlin, symphonie d'une grande ville*, signé par Walter Ruttmann en 1927.

b. Le passage au long métrage

La Grande aventure (1953)

En 1953, Arne Sucksdorff se lance dans la réalisation de son premier court-métrage. *La Grande aventure* se déroule dans la campagne suédoise. Deux garçonnets recueillent et élèvent en secret une loutre. Dans la forêt, on suit la vie de jeunes renardeaux tandis que rôde un lynx inquiétant. Ce film ambitieux et simple à la fois nécessita deux ans de tournage, au cours duquel Sucksdorff se fit tour à tour cadreur, réalisateur, monteur et acteur (il joue le père des deux enfants).

Le travail de Sucksdorff est un mélange de **contemplation et d'improvisation**. Selon ses mots, « la vie est si imprévisible qu'il me faut garder la liberté d'adapter le sujet pendant le tournage, de surveiller, d'entendre, de sentir tout ce qui vibre dans l'atmosphère. Je ne veux pas contraindre la réalité. ¹ » Si le film repose donc sur une trame fictive, il montre avec exactitude la vie des habitants de la forêt, pris sur le vif pour être intégrés à l'histoire.



¹ Arne Sucksdorff, cité in « Arne Sucksdorff », Séquences, (21), 18-22, (1960) : id.erudit.org/iderudit/52130ac

L'Arc et la flûte (1957)

L'intérêt de Sucksdorff pour la vie des tribus qu'on appelait alors « primitives » était perceptible dès ses courts métrages. Ainsi, en 1952, Sucksdorff avait tourné un court film intitulé **Un village indien**. Récompensé par le prix spécial du jury de Cannes en 1952, ce film est suivi de **Le Vent et la rivière** en 1953. Ces deux courts métrages étaient des **commandes** de L'Union coopérative suédoise. L'Inde est indépendante depuis deux ans, et le pays est à l'aube d'une ère nouvelle.

« Je voulais me faire ma propre opinion sur l'Inde et quand j'ai reçu une offre de l'Union coopérative pour tourner là-bas en 1950, je l'ai acceptée immédiatement. L'objectif était de faire un film qui illustre les idées coopératives et leur signification dans un pays en plein développement. Je ne m'attendais pas à trouver la sagesse, si je pouvais élargir mes horizons, j'étais satisfait », écrira à ce sujet Sucksdorff dans son autobiographie. ²

Dans *Un village indien*, un jeune ingénieur revient dans son village natal après des années d'études en ville. Il découvre les lieux ravagés par la sécheresse, et est frappé par la misère ambiante. Il s'efforce de mettre au point un projet de puits, mais rencontre des résistances au sein même du village.

Le film de 25 minutes décrit alors les difficultés à s'affranchir de l'ancien système, et les impasses de la nouvelle économie en train de s'installer. Dans ce court récit, on retrouve encore une fois la présence des animaux de la jungle, qui apparaissent à de multiples reprises.



Le fleuve Jhelum, de nos jours

Au cours de ce tournage, Sucksdorff découvre la beauté d'un lac couvert d'une végétation flottante. Charmé par cette vision, il y revient pour tourner *Le Vent et le fleuve*. Comme *Un village indien* et *L'Arc et la flûte*, la narration de ce court métrage de dix minutes est assurée par une voix off. Il est avant tout une contemplation poétique de la nature, dans la lignée des premiers courts métrages d'Arne Sucksdorff. Toutefois, le cinéaste montre également la vie des populations qui bordent ce fleuve, et la manière dont la vie sociale s'organise autour de cet espace. *Le Vent et la rivière* est récompensé par le Prix du meilleur court métrage documentaire au Festival de Venise.



² Cité in Emil STJERNHOLM, « Visions of Post-independence India in Arne Sucksdorff's documentaries », *Bioscope : South Asian Screen Studies*, Vol 8, Issue 1, p.88, 12 septembre 2017 :

<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0974927617699648#articleCitationDownloadContainer>

Le succès de ces courts métrages et de *La Grande aventure*, Prix international au festival de Cannes en 1954, permet à Sucksdorff de se lancer dans un nouveau projet en Inde. Il part à la rencontre de la tribu des **Murias** et imagine ce qui deviendra *L'Arc et la flûte*. Fidèle à sa méthode, le cinéaste commence par s'immerger dans le quotidien de ceux qu'il filme, afin de gagner leur confiance et de s'imprégner de leur culture. Le cinéaste adapte son histoire à ses rushes, et finit de monter le film dans un studio de Londres.

Cette fois encore, c'est un enfant qui est au coeur de l'histoire. Chendru est témoin de la chasse au léopard au cours de laquelle son cousin Gingo va perdre la vie, mais sauver le village. Aux animaux de la forêt se sont substitués les **animaux de la jungle**, mais la même fascination pour la nature est perceptible entre *La Grande aventure* et *L'Arc et la flûte*. Le film est un **succès critique**, mais ne rencontre pas son public.

Le Garçon dans l'arbre (1961)

Après cette aventure de trois ans, Sucksdorff se dirige vers de nouveaux horizons. Il fait résolument le choix de la **fiction** avec *Le Garçon dans l'arbre* (1961). Sur la musique jazz de Quincy Jones, il suit le parcours d'une bande de voyous qui braconnent. Une nuit, la chasse tourne mal et le plus jeune de la bande, Göte, perd une douille qui peut les incriminer. Commence alors une traque dans la forêt et une longue fuite. *Le Garçon dans l'arbre*, comme toutes les œuvres de Sucksdorff, fait la part belle à la nature, à la fois **accueillante et indifférente**.

Ce personnage de garçon sauvage pourrait être le grand frère des gamins de *la Grande aventure*. Göte est en effet décrit comme un jeune homme isolé, qui se sent mieux dans la forêt que chez lui. Inadapté à la vie en société, il se coupe progressivement de la civilisation pour **faire corps avec la nature**. Toutefois, le ton très noir et la violence du film détonnent par rapport aux œuvres précédentes de son auteur. Le film n'est pas un succès public, et pousse son auteur vers d'autres terres.



c. Les années brésiliennes

À vide de découvertes et financièrement affaibli par les deux échecs de ses longs métrages précédents, Arne Sucksdorff trouve refuge en Amérique latine. Au **Brésil**, il enseigne à l'école de cinéma de Rio de Janeiro, et influence durablement les cinéastes du **Cinema novo**, courant émergent du nouveau cinéma brésilien de l'époque.

C'est là qu'Arne Sucksdorff tourne **Chez moi à Copacabana** en 1965. Le film suit le parcours de deux orphelins Jorginho et Rico, et montre leurs efforts et leurs peines pour survivre dans les rues. Le film est particulièrement dur, et présente une facette peu aimable du Brésil.

Il participe à un dernier projet de cinéma en 1971, **Mr. Forbush and the Penguins**. Ce film de fiction raconte la vie du biologiste Richard Forbush, incarné par John Hurt. Ce scientifique, afin de prouver à la femme qu'il aime sa valeur, part étudier la vie des pingouins en Antarctique. Le cinéaste a surtout filmé les plans animaliers, renouant avec des films comme *La Mouette*.

Par la suite, Arne Sucksdorff s'engage dans le **combat écologiste**, et lutte en particulier contre la destruction des forêts. Il tourne dans ce contexte une série de films télévisés alertant sur les dangers de la pollution et la dégradation de la nature.

Arne Sucksdorff meurt en 2001 à Stockholm. Il est à ce jour considéré comme l'un des plus grands cinéastes de documentaires, dans la lignée d'un Robert Flaherty ou d'un Georges Rouquier.



FILMOGRAPHIE D'ARNE SUCKSDORFF

1941 - Une légende d'été

1942 - Le Vent d'ouest

1943 - Les Semailles

1944 - L' Aube

1944 - La Mouette

1945 - Ombres sur la neige

1947 - Gens de la ville

1947 - La Vallée de rêve

1948 - Le Départ

1948 - Un monde divisé

1949 - Accostage

1950 - Journée scandinave

1951 - Village indien

1951 - Le Vent et le fleuve

1953 - La Grande aventure

1961 - Le Garçon dans l'arbre

1965 - Chez moi à Copacabana



Arne Sucksdorff dans *La Grande aventure*.
A l'arrière-plan, son fils Kjell qui joue dans le film.

2. L'Arc et la flûte, le passage au cinéma ethnologique ?

Le documentaire est un genre qui connaît de multiples ramifications. L'un de ses sous-genres est le documentaire ethnologique, qui cherche à capter la réalité de la vie des peuples. La caméra permet de témoigner de pratiques et d'usages différents, et de garder une trace de la mémoire d'une civilisation et d'une culture.

a. Ethnologie et cinéma documentaire : quelques contemporains de Sucksdorff

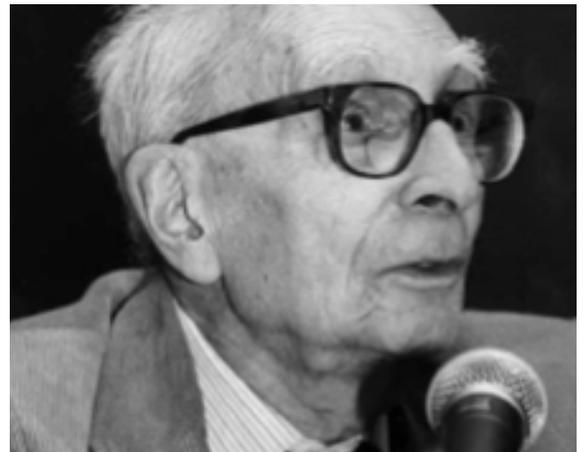
Étymologiquement, *ethnologie* vient de deux mots grecs : **éthnos** (ἔθνος) qui signifie la famille, la tribu, la nation et **lógos** (λόγος), la connaissance, le discours raisonné. L'ethnologie est donc l'**étude des peuples**.

Lévi-Strauss et l'ethnologie

Cette discipline ancienne connaît un grand essor dans les années 1950, en particulier grâce à l'œuvre de **Claude Lévi-Strauss**. Ce professeur de philosophie s'était lancé dans les années 1930 dans des expéditions au Brésil. Il avait partagé la vie des tribus indigènes, observé leurs coutumes, leur manière de vivre. Il essaie surtout de comprendre le **fonctionnement de chacune des sociétés** qu'il observe.

En comparant ces différentes expériences, Claude Lévi-Strauss observe une grande constante dans les sociétés humaines : la « **théorie de l'alliance** ». Selon l'ethnologue, toutes les sociétés ont en commun le **tabou de l'inceste** (la notion d'inceste ayant cependant un sens variable selon les peuples). En effet, l'**échange** est une nécessité pour toute civilisation ; or, l'inceste empêche l'ouverture et l'échange (puisqu'il consiste à rester dans le cercle fermé de la famille).

Son ouvrage théorique le plus fameux s'intitule **Les Structures élémentaires de la parenté** (1949). Lévi-Strauss y analyse les relations qui existent entre les différentes unités de la famille. Il publie en 1955 **Tristes Tropiques**. Il y relate ses voyages et ses découvertes. Le ton de l'ouvrage est extrêmement mélancolique : Claude Lévi-Strauss constate la disparition inéluctable de ces peuples qu'il a étudiés.



Robert Flaherty, pionnier du documentaire



Avant même les travaux de Lévi-Strauss, le cinéma s'était emparé du désir de filmer des peuples méconnus. L'un des pionniers du cinéma documentaire, Robert Flaherty, s'est illustré par un cinéma soucieux d'enregistrer les gestes d'autres sociétés. Son film le plus célèbre est sans doute *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*), tourné au Groenland en 1922.

Flaherty suit le quotidien de Nanook et de sa famille et leur lutte pour la survie. Le film est célèbre, en particulier, pour une scène impressionnante de chasse au phoque.

Le travail d'Arne Sucksdorff a souvent été comparé avec celui de Flaherty. Les deux cinéastes ont en effet le goût de la nature, qu'ils filment dans sa puissance intraitable et sa beauté. Le film *La Grande aventure* a souvent été rapproché de *Louisiana Story* (1948). Le film de Flaherty s'ouvre par exemple sur de très beaux plans du bayou, avant de se concentrer sur un petit garçon qui sera le fil rouge de l'histoire. Ce début fait inmanquablement penser à l'ouverture de *la Grande aventure*, contemplative et poétique.

Pour les deux cinéastes, un enfant est le vecteur par lequel l'histoire peut être racontée, sans doute parce qu'il est plus proche de la nature, plus à même de voir le monde et de cohabiter avec les animaux qui le peuplent (un raton laveur pour l'Alexander de *Louisiana story*, une loutre pour le Anders de *La Grande aventure*). La structure narrative est exactement la même dans *L'Arc et la flûte* : le regard d'un enfant, l'adoption d'un animal, la confrontation avec la nature et la société.

Jean Rouch

Jean Rouch est un cinéaste français né, comme Sucksdorff, en 1917. Ancien ingénieur, il est l'un des représentants les plus éminents du **cinéma vérité** : il s'agit de capter la vie au plus près, grâce à des caméras légères. Il travaille principalement en Afrique, où il enregistre de nombreux rites (gestes religieux, danses sacrées, scènes de chasse).

Comme Flaherty, son cinéma est aussi un cinéma de **re-construction** : il ne prend pas forcément sur le vif toutes les scènes, et demande aux protagonistes de les rejouer pour la caméra. On parle alors d'**ethnofiction** pour qualifier son œuvre abondante.

L'Arc et la flûte présente bien des points communs avec l'œuvre de Jean Rouch. Comme le cinéaste français, Sucksdorff **reproduit la réalité** pour l'intégrer dans une fiction aux accents documentaires. Il faut toutefois souligner que le parti-pris fictionnel est toujours évident chez Sucksdorff, ce qui n'est pas forcément le cas chez Rouch. Comme lui également, il a recours fréquemment à la **voix off** afin d'explicitier les actions qui se déroulent à l'écran. Cette voix n'est pas celle d'un juge, mais celle d'un observateur impartial, qui doit donner au spectateur les clés pour comprendre le sens de ce qui est filmé.



Activité n°1 : Te souviens-tu bien du film ?

1) Quel est le nom du héros de L'Arc et la flûte ?

2) Que fume le petit garçon du film ?

3) Qui est Gingo pour le petit garçon du film ? Et Tengru ?

4) Pourquoi Riga et Gingo sont-ils mal jugés par le reste du village ?

5) Quel animal sauvage l'enfant adopte-t-il ?

6) Comment le capture-t-il ?

7) Quel animal Gingo tue-t-il par erreur ?

8) Quel animal représente un danger pour le village ?

9) Quels sont les animaux qui sont attaqués par cet animal ?

10) Comment les villageois parviennent-ils à chasser l'animal qui les assiège ?



Activité n°2 : Documentaire et fiction, faux-frères ou proches cousins ?

L'Arc et la flûte ne se revendique jamais comme un documentaire. Un fil **narratif** a été imaginé pour que le spectateur puisse suivre cette histoire de fiction ; mais, comme très souvent chez Sucksdorff, la dimension documentaire est extrêmement importante. Le réalisateur a bien partagé la vie des Murias de Bastar qu'il filme. Sans doute a-t-il personnellement observé les rites et les usages qu'il enregistre sur pellicule. *L'Arc et la flûte* pose alors la question de la **frontière poreuse entre documentaire et film de fiction**.

Ces affirmations te semblent-elles vraies ou fausses ?

N'hésite pas à discuter les propositions en utilisant des contre-exemples !

1) Le documentaire est une captation en temps réel de la réalité.

2) Un documentaire ne raconte pas une histoire.

3) Une fiction met en scène des éléments et des personnages inventés de toutes pièces.

4) Le documentaire montre mieux la réalité que la fiction.

5) Un documentaire est forcément objectif.



b. Capter le réel ou le reproduire ?

Des reproches qui étaient déjà adressés à Flaherty du temps de *Nanook of the North* ont aussi été faits à Sucksdorff. En effet, Flaherty ne filmait pas les événements au moments où ils se produisaient - il faut se rappeler que la lourdeur des équipements et la difficulté des conditions de tournage rendaient tout « direct » impossible. Le cinéaste avait d'abord observé la vie de Nanook, et lui avait demandé de **rejouer ces scènes de son quotidien devant la caméra**.

La dimension documentaire de son œuvre a pu alors être l'objet de débat. Si le cinéaste fait rejouer des scènes, il les arrange peut-être pour les rendre plus trépidantes, plus cinématographiques, perdant du même coup l'**authenticité** dont on fait traditionnellement l'apanage du documentaire.

Toutefois, Sucksdorff n'a jamais prétendu filmer autre chose que la reproduction des rites par les Murias, devenus acteurs. Il insiste au contraire sur le temps qu'il a mis pour gagner leur confiance et pouvoir les filmer dans leurs activités quotidiennes. On pourrait d'ailleurs avancer que la mise en scène des rituels ne les rend pas moins justes.

c. La romantisation du peuple Muria

La vision du peuple Muria a également été discutée. Sucksdorff lui-même avait affirmé : « Ces gens semblent se tenir à un pas de quelque chose qui pourrait être une civilisation, quelque chose qui était vraiment vivant et rempli de bonheur et de compréhension humaine. [...] Les Murias ne sont primitifs que s'ils sont vus superficiellement. En réalité, ils semblent avoir une bien plus grande compréhension de la manière dont les gens peuvent vivre côte à côte. Sans compter leurs normes morales absolument supérieures. ⁴ »

Le vocabulaire utilisé par Sucksdorff est celui de son époque : nombre de critiques désignent alors les Murias comme un peuple « primitif ». L'idée de faire de la civilisation européenne le point de référence culturel est également encore prégnante à l'époque.

ENCADRÉ :

La critique de l'ethnocentrisme par Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss a joué un grand rôle pour déjouer ces préjugés sur les peuples dits primitifs. Dans un court ouvrage intitulé *Race et histoire* (1952), l'ethnologue revient sur l'ethnocentrisme, c'est-à-dire cette tendance à faire de son propre peuple, de sa propre culture, le point de référence pour juger les autres civilisations.

Lévi-Strauss explique qu'il est absurde de considérer le degré d'évolution d'un peuple à partir de critères qui ne sont pas ceux de ce peuple. En effet, la société occidentale fait reposer le progrès d'une civilisation sur deux notions : l'accroissement de l'espérance de vie et le développement de l'industrie. Bien sûr, considérés sous cet angle, beaucoup de peuples ne remplissent pas les critères européens de l'« évolution », et sont alors décrits comme « primitifs ».

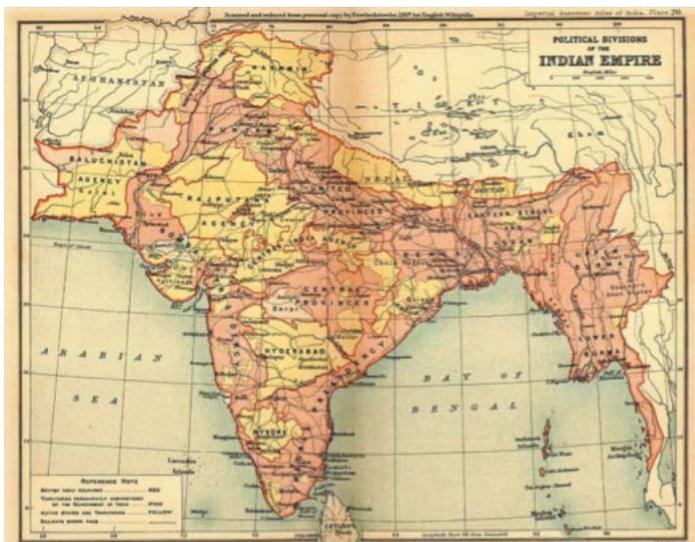
Cette conception européenne du monde n'a d'ailleurs de sens que dans une vision linéaire du temps ; pour certaines cultures, le temps est au contraire un cycle. La notion de développement, telle qu'elle est propagée dans la culture occidentale, ne trouve donc pas sa place dans ces systèmes de pensée qui sont tout simplement autres.

Cette citation de Sucksdorff est aussi empreinte d'un certain **romantisme** : de même que Flaherty décrivait dans les cartons d'ouverture de *Nanook of the North* les Esquimaux comme le peuple le plus joyeux de la terre, Sucksdorff loue les hautes valeurs morales des Murias. Cette vision, aussi positive soit-elle, lui a parfois été reprochée au moment de la sortie du film.

Sucksdorff ne cherche-t-il pas une sorte d'éternel humain chez les Murias, décrivant un peuple qui vit presque hors du temps, loin des bouleversements politiques et sociaux de l'Inde de l'époque ? Ne survole-t-il pas un peu les particularités de la civilisation qu'il entend décrire, en passant rapidement sur la question des castes sociales ? Ne propose-t-il pas une vision fantasmée, exotique d'un monde qu'il prétend nous faire découvrir et connaître ?

FOCUS : Une courte Histoire de l'Inde (1857-1957)

Depuis le XVIII^e siècle, les Anglais, notamment à travers la **Compagnie britannique des Indes orientales**, se sont assurés un contrôle partiel de l'Inde. Grâce à ses colonies, l'Empire britannique bénéficie d'un stock considérable de **matières premières** qui lui garantit richesse et prospérité, au détriment de la population colonisée. L'influence britannique ne concerne pas que l'économie, mais s'applique aussi dans le domaine culturel et social (éducation, langue, sport...).

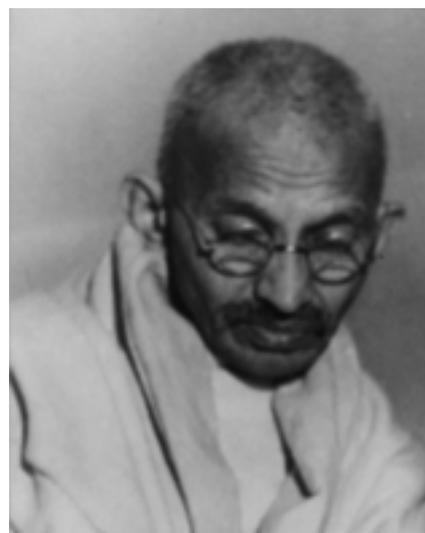


En **1857**, le mécontentement de la population indienne atteint son apogée. Commence alors une **rébellion**, réprimée un an plus tard, mais qui affaiblit considérablement la Compagnie britannique des Indes orientales.

Le gouvernement britannique reprend l'Inde en main, et met le pays sous contrôle direct de la Couronne. Si cette dernière développe l'industrie et l'agriculture, elle n'empêche pas les nombreuses famines qui émaillent toute la seconde partie du XIX^e siècle.

Un Congrès national indien est créé en 1885, mais les relations entre l'Inde et les Britanniques restent extrêmement tendues. Malgré la participation massive des troupes coloniales à la Grande Guerre, répressions et misère demeurent le lot quotidien pour une grande partie de la population. Des velléités indépendantistes se dégagent de plus en plus.

Une figure charismatique incarne ce combat pour l'indépendance à partir des années 1930 : **Mahatma Gandhi**. Avocat ayant fait ses études en Angleterre, Gandhi avait pris la tête du Congrès national indien. Apôtre de la non-violence, il défendait une politique sociale (lutte contre la misère, libération des femmes, paix entre les religions...). Il prône surtout le **Swaraj**, l'autogouvernance de l'Inde.



Leader emblématique de la lutte contre l'occupation, il mène notamment la fameuse **marche du sel**, qui visait les lourdes taxes instaurées par le gouvernement anglais en 1942. Gandhi passa plusieurs années de sa vie en prison.

Les mouvements indépendantistes gagnent en influence politique, tandis que la puissance de l'Empire britannique est ébranlée par la Seconde Guerre mondiale. Le **15 août 1947**, le pays devient indépendant. Nehru, membre du Congrès national indien, devient Premier ministre, après avoir œuvré pendant des années pour l'adoption de la **Constitution de l'Inde**.



Toutefois les Indes britanniques sont scindées en deux : l'Inde et le Pakistan. Cette partition se fait dans la violence et le sang. **Gandhi est assassiné en 1948**.

En **1950**, l'Inde devient une **république parlementaire fédérale et démocratique**, après trois ans de monarchie constitutionnelle.

d. La beauté des images

Les images de *L'Arc et la flûte* frappent par leur beauté. Sucksdorff, pour la première fois de sa carrière, utilise le **Technicolor** pour retranscrire à l'écran les couleurs de l'Inde ; l'image est en **Agascope**, équivalent suédois du Cinémascope (l'image du tournage est anamorphosée pour être projetée en panoramique.) Ce format est celui des grands spectacles et des paysages impressionnants. La beauté plastique de l'image a beaucoup été remarquée par les contemporains de Sucksdorff. Certains s'en sont plaint, arguant du fait que le réalisateur **esthétisait la réalité** qu'il prétendait représenter fidèlement.



Cette recherche de la « **belle image** » nuirait la portée réaliste, quasi documentaire que le film entendrait avoir. Les habits des personnages seraient trop propres, trop lumineux. Le souci esthétique de Sucksdorff serait si manifeste que cela mettrait à mal sa volonté de rendre les Murias proches des spectateurs occidentaux. L'exotisme prendrait le pas sur l'empathie.

Activité n°3 : Débats autour du film

Que penser de ces débats ?

En classe, discutez ces différents arguments, un groupe formant les détracteurs, un autre les défenseurs de Sucksdorff.

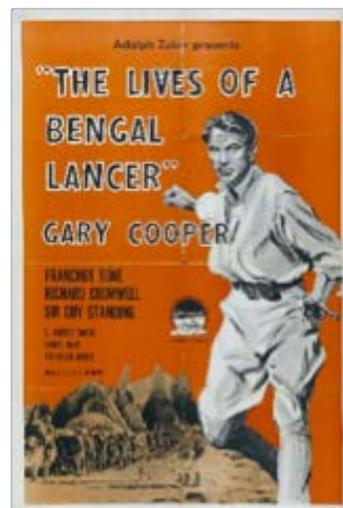
FOCUS : Des histoires indiennes en Occident (1930-1960)

Très vite à Hollywood, l'exotisme est à la mode. Les histoires indiennes plaisent beaucoup : du mystère, des animaux de la jungle, une pincée d'érotisme, des aventures dans des paysages étonnants... tous les ingrédients sont là pour séduire le spectateur occidental!

The Lives of a Bengal Lancer (Les Trois lanciers du Bengale) de Henri Hathaway (1935)

L'action se passe en Inde, au début du XXe siècle. Un régiment, dirigé par un colonel intraitable (Franchot Tone) est envoyé pour faire face à une insurrection rebelle. Dans les rangs, le Lieutenant McGregor (Gary Cooper), un dénommé Forsythe (Richard Cromwell) et le fils du colonel (Guy Standing).

Les trois hommes parviendront, aux termes d'aventures trépidantes et dangereuses, à mettre fin au mouvement rebelle. Ce film, qui fait la part belle à sa star, **Gary Cooper**, est l'un des événements de l'année 1936 aux Etats-Unis.



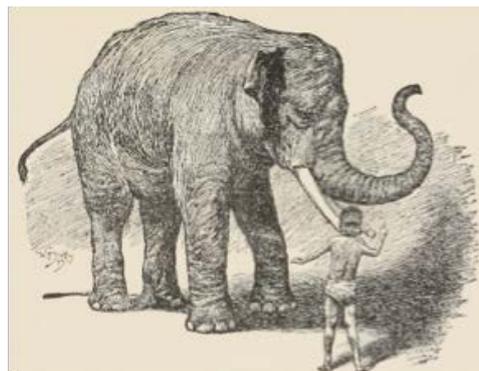
Elephant boy (1937), de Robert Flaherty et Zoltan Korda

Robert Flaherty travaille avec le cinéaste britannique sur cette production anglaise. L'action se passe en Inde. Un jeune garçon, Toomai, est formé par son père pour devenir cornac (soigneur, guide d'éléphants). Après le décès de son père dans une chasse au tigre qui tourne mal, Toomai se réfugie dans la forêt au milieu des éléphants.

Ce film est tiré d'une histoire du **Livre de la jungle**, de Rudyard Kipling. Le rôle principal est tenu par le jeune **Sabu**, qui deviendra rapidement une star aux Etats-Unis. Korda s'est principalement occupé des séquences de fiction, tandis que Flaherty a filmé les moments documentaires, en particulier les scènes avec les éléphants.

The Jungle book (Le Livre de la jungle - 1942) de Zoltan Korda

Après *Elephant Boy*, Korda retrouve Sabu. Le jeune homme incarne cette fois l'un des enfants les plus célèbres de la littérature anglaise, Mowgli. Les points communs entre cette histoire et celle d'*Elephant boy* sont évidents : **Mowgli**, alors bambin, s'est perdu dans la jungle. Son père part à sa recherche, mais croise la route du terrible tigre Shere Khan. Livré à lui-même, l'enfant est recueilli par les animaux de la jungle.



Ce roman, le plus populaire de son auteur, traite de la **relation entre l'homme et la nature**. Bientôt, Mowgli devra choisir entre la jungle et le village. Récit d'apprentissage constitué de nouvelles, le livre a à nouveau été adapté au cinéma par **Walt Disney en 1967**.

La Mousson (The Rains came - 1939, Clarence Brown / The Rains of Ranchipour - 1957, Jean Negulesco)



Ces deux films sont des adaptations du même roman de **Louis Bromfield, La Mousson** (1937). Dans la première version du film, une jeune femme évaporée, Lady Edwina Esketh, se rend en Inde avec son riche mari qu'elle a épousé par intérêt. Elle tombe amoureuse d'un beau docteur d'origine indienne, le Major Rama Safti (Tyrone Powell). Après un tremblement de terre, l'héroïne, interprétée par Myrna Loy, prend conscience de la vacuité de son existence et aide le Major à soigner les malades à l'hôpital, avant d'attraper à son tour le choléra.

Dans la seconde version, cette fois en couleur, Lana Turner joue Lady Edwina Esketh. Comme dans la première version, la jeune femme est au premier abord superficielle. Malgré tout, le major (Richard Burton) tombe amoureux d'elle. Alors que les deux amants se préparent à abandonner Ranchipour, un tremblement de terre bouleverse leur départ. Le major part soigner les populations, tandis qu'Edwina décide de repartir avec son mari. Dans les deux versions, **l'Inde est l'arrière-plan** pour une histoire d'amour passionnée, où le rôle masculin principal est tenu, comme il était alors de coutume à l'époque, par un acteur occidental déguisé en Indien.

The River (Le Fleuve - 1951), de Jean Renoir

Le cinéaste français a travaillé sur ce film avec l'un des plus grands cinéastes indien, **Satyajit Ray**. Il adapte à l'écran le roman semi-autobiographique de l'écrivaine anglaise **Rumer Godden**, qui avait grandi en Inde. Godden avait déjà été adaptée par Michael Powell dans **Le Narcisse noir** (1947), film lui aussi situé en Inde. Dans un couvent, des sœurs isolées du monde doivent faire face à l'arrivée de la tentation, incarnée par l'apparition d'un homme séduisant. On y retrouve d'ailleurs encore une fois Sabu.



Le Fleuve raconte l'histoire de trois sœurs dans une grande maison en Inde. Le père, patron d'une filature de coton, est souvent absent, tandis que la mère s'occupe de ses nombreux enfants. Arrive un étranger, qui séduit les trois filles.

Dans le film de Renoir, l'Inde n'est plus simplement un décor plaisant. Elle est une terre qui respire et qui vit ; ses danses, ses chants, ses rites font partie intégrante du film et lui donnent sa couleur et sa musique.



Le Tigre du Bengale (Der Tiger von Eschnapur – 1959) et Le Tombeau hindou (Das indische Grabmal-1960), de Fritz Lang



Ce **diptyque indien** est l'une des dernières réalisations de Fritz Lang. Le cinéaste, exilé aux Etats-Unis depuis l'arrivée d'Hitler au pouvoir, a fait une carrière magistrale à Hollywood. *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou* signe un retour en Allemagne.

Dans ce film d'aventure en couleur, un architecte tombe amoureux d'une danseuse indienne. Autour du personnage féminin joué par Dedra Paget se cristallisent les haines et les jalousies des hommes, en particulier d'un redoutable Maharadjah.

Tigres, serpents, tombeaux, temples... L'exotisme est mis au service d'un film somptueux et passionnant.

3. Analyse de séquence : le sacrifice aux dieux (56'58-1h06'55)

A ce moment de l'intrigue, la tension est à son comble dans le village. Les agissements du Léopard déstabilisent l'équilibre instauré entre les habitants et la nature. Les villageois se lancent alors dans une danse rituelle, accompagnée de sacrifices, afin de comprendre quelle est l'origine du mal. Au cours de cette scène, Gingo est désigné et est chassé du village. Cette scène est à la fois une séquence documentaire et l'un des moments de bascule de la narration.

a. Un compte-rendu précis de rites religieux

Le rite religieux s'appuie sur un certain nombre de gestes et d'objets. Sucksdorff filme avec minutie les instruments utilisés pour convoquer les forces de la nature : encensoir en terre, colliers de fleurs, flûtes... Filmés en **gros plans**, ces objets occupent presque tout le cadre, et importent bien plus que ceux qui les manipulent, et dont les visages restent cachés. La séquence détaille les différentes **étapes des rituels religieux** et montre la manière dont ils doivent être accomplis.

La **voix off**, purement descriptive, évoque le documentaire et ses codes. Le vocabulaire religieux spécifique aux Murias est employé et explicité pour le spectateur européen. Cette voix reste neutre, et n'émet aucune opinion sur les événements qui se déroulent. Elle commente de manière objective les actions des personnages afin de les rendre intelligibles au spectateur.

La danse est aussi l'un des éléments essentiels de cette scène. Sucksdorff alterne les points de vue sur la chorégraphie. Le cinéaste se met ainsi parfois en **contre-plongée**, afin d'offrir une perspective générale sur les actions des protagonistes. Il favorise les plans d'ensemble, qui mettent en valeur le mouvement général, par opposition avec les gros plans sur les objets ; il rend ainsi compte du **statut collectif** de ces danses qui rassemblent les habitants du village.

Bien que les danses aient été reproduites par les Murias pour les besoins du film, certaines séquences révèlent la passion qui habite les danseurs. Ainsi, le plan ci-dessous capture le **regard-caméra** d'un villageois, qui semble presque possédé par sa danse impétueuse.



b. Une dramatisation narrative

Toutefois, cette séquence n'est pas simplement un enregistrement des rites religieux. Elle trouve bien une place dans une narration. Sucksdorff ménage des **effets de suspens**. Il fait ainsi alterner des plans de la danse, qui prend de l'ampleur et gagne en violence, avec les visages anxieux des protagonistes : le visage de Chendru et de son grand-père s'intercalent entre les images du rite. Les gros plans disent la tension qui habite les personnages, pour qui le résultat de la prière aux dieux aura de graves répercussions.

La danse est d'ailleurs filmée en plans de plus en plus rapprochés, à mesure qu'elle gagne en violence : la description ethnologique fait place à la **tension dramatique**. Ce procédé atteint son apogée à la fin du rite, quand Gingo est chassé de son village.

Une séquence vient entrecouper la scène de danse : Chendru part discrètement remettre son léopard en liberté, comme s'il voulait le préserver de la violence que les hommes étaient en train de déployer, en particulier au moment du sacrifice du cochon. Cette séparation marque une rupture dans l'histoire.

Toute la nature est d'ailleurs convoquée dans cette scène de rituel. Comme souvent chez Sucksdorff, **le monde animal prend part à la cérémonie**. Des plans de varans, de chauve-souris, d'oiseaux sont montés en alternance avec les danses des humains, comme si les animaux étaient des témoins impliqués dans ce rite. Pour le cinéaste, les actions des hommes ne peuvent pas se détacher de l'ensemble de la nature. Il faut ajouter que les dieux sont les dieux des éléments - terre, mer, ciel - et sont donc omniprésents aux yeux des Murias. Les éléments mêmes semblent réagir à l'action des hommes (le ciel se couvre). Chaque être vivant est ainsi impliqué dans cette scène-pivot du film.



c. Une recherche esthétique poussée

Un court métrage de Jean Rouch, *Initiation à la danse des possédés* (1949), s'ouvre sur ces mots : « Ici, la caméra est le simple témoin de la cérémonie de l'initiation d'une femme à la danse de possession. Avant la cérémonie, cette femme était possédée en permanence. Le but de l'initiation est de se rendre maître de la possession : au bout de 7 jours, la femme guérie rentrera dans la vie normale, les dieux apaisés ne s'incarneront plus en elle que sur la demande des prêtres. »

Le cinéaste filme au milieu des danseurs, sa caméra légère tremble sous l'effet des vibrations. Le cadrage est imparfait, l'ensemble apparaît pris sur le vif. Rien de tel dans cette scène de Sucksdorff. Même lorsque la caméra se rapproche des danseurs, elle reste parfaitement stable. L'ensemble est soigneusement préparé, comme le montrent les nombreux changements de plans durant la chorégraphie.

Sucksdorff ne cherche pas à montrer dans toute sa crudité la danse et les rites religieux. Il reste assez **distant** des protagonistes, ne se confrontant pas aussi frontalement que Jean Rouch avec la violence de la chorégraphie : *L'Arc et la flûte* ne saurait être assimilé entièrement à un film ethnologique. De même, là où un Jean Rouch n'éluderait pas la scène du sacrifice animal, Sucksdorff préfère se concentrer sur les gestes du sacrificateur, sans montrer la mort de l'animal. Les gros plans ménagent le spectateur, dans un film qui ne cherche pas à choquer, mais à rendre les Murias plus familiers.

La scène frappe également par sa beauté visuelle. Chaque plan est composé avec recherche à la manière d'un tableau. Sucksdorff joue sur les possibilités du technicolor pour mettre en valeur les couleurs primaires, comme les drapeaux rouges sur le ciel bleu qui apparaissent à plusieurs reprises, ou encore le rouge et le jaune des fleurs. Le rouge est utilisé par petites touches qui lui conservent toute son intensité : celle du sang du sacrifice.



Partie B : Filmer les hommes au quotidien

L'Arc et la flûte raconte une histoire a priori toute simple : un village doit faire face à une menace extérieure. Sucksdorff a construit sa fiction en se fondant sur ses propres observations des mœurs murias ; des **séquences documentaires** touchant au quotidien des Murias sont donc intégrées dans la diégèse.

1. Les occupations quotidiennes des Murias

Sucksdorff met particulièrement en valeur le **savoir-faire** des Murias. Loin des préjugés concernant les peuples que beaucoup, à son époque encore, qualifiaient de « primitifs », le cinéaste cherche à montrer la richesse de cette culture, qui sait utiliser toutes les ressources de la nature pour survivre et créer.

a. L'artisanat

Sucksdorff utilise la fiction comme prétexte pour montrer l'étendue des talents des Murias. Il filme souvent en **gros plan** les mains des personnages qui s'affairent, afin de montrer, avec le plus de précision possible, les **techniques ancestrales** et parfois **très raffinées** dans lesquelles les Murias excellent.



Si le cinéaste ne filme pas les actions des Murias dans leur intégralité, il multiplie les courtes séquences qui donnent à voir l'intensité et la diversité des activités auxquelles se livrent les villageois, et qui concernent aussi bien la préparation de la nourriture que la chasse ou l'entretien des vêtements.

L'artisanat n'est pas uniquement utilitaire : au marché, on vend aussi des bijoux, boucles d'oreilles et bracelets... Des produits qui sont sans doute un luxe pour les villageois, mais qui permettent à Sucksdorff de souligner la **qualité de l'artisanat** indien. La voix off affirme la portée universelle de l'intérêt des femmes pour le marché et les bijoux.

Des remarques qui surprennent aujourd'hui par leur désuétude. A l'époque, on suppose que les spectatrices se reconnaîtront un peu dans ces femmes affairées et coquettes. Cette remarque illustre la volonté de Sucksdorff de rapprocher les Indiens des spectateurs occidentaux.

Des remarques qui surprennent aujourd'hui par leur désuétude. A l'époque, on suppose que les spectatrices se reconnaîtront un peu dans ces femmes affairées et coquettes. Cette remarque illustre la volonté de Sucksdorff de rapprocher les Indiens des spectateurs occidentaux.

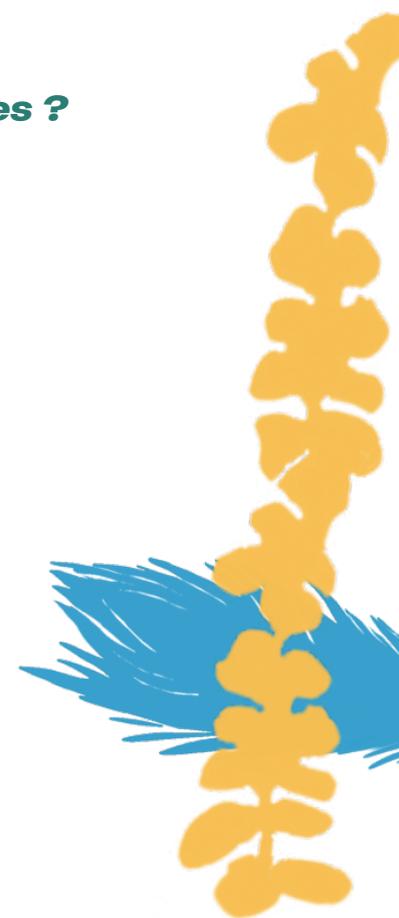


Activité n°4 : Le savoir-faire des Murias

On peut repérer de nombreux objets dans L'Arc et la flèche.

Te souviens-tu de la manière dont ils sont créés ?

- 1. Comment Gingo décore-t-il son carquois ?**
- 2. Quelles sont les différentes utilisations qui sont faites des plumes de paon ?**
- 3. A quoi ressemblent les nasses employées pour pêcher ?**
- 4. Quel dispositif les Murias inventent-ils pour piéger le léopard ?**
- 5. Qu'utilisent les guerriers pour affûter leurs armes ?**





Quels étaient les objets qui t'étaient familiers dans le film ?

Y en avait-il d'autres que tu ne connaissais pas et que tu as découverts ?

b. La nourriture

La **nourriture** est l'élément central de la vie des Murias. Une bonne partie des activités vise à se préparer pour la chasse, la pêche, à cultiver les champs, puis à préparer les repas. Des activités qui sont soigneusement **divisées** dans le village entre les hommes et les femmes, mais auxquelles chacun doit prendre part.



Les femmes sont astreintes aux tâches de la maison (elles tissent les tapis, écrasent le grain, font la lessive dans la rivière...) tandis que les jeunes hommes vont chasser et que les plus âgés pêchent ou préparent des nasses.

Dès l'ouverture du film, au marché, la nourriture est mise en avant : une **nourriture variée**, qui va du salé au sucré. Encore une fois, ce choix de mise en scène résulte sûrement du désir de Sucksdorff de rendre le quotidien des Murias accessible et familier. Toutefois, l'alimentation des Murias semble moins diversifiée. Le **riz** est l'ingrédient premier de chacun repas.

Jeu n°1 : Le marché des Murias

Parmi ces aliments qu'on peut trouver sur le marché de *L'Arc et la flûte* se sont cachés quelques intrus.

Sauras-tu les débusquer ?



La scène du **Ghotul** présente les étapes de la présentation d'un repas : il s'agit d'une **activité collective**, qui s'effectue, dans cette séquence, dans la bonne humeur généralisée. Mais si le repas est un moment plaisant, la **recherche de la nourriture est bien plus âpre**.

Sucksdorff insiste sur la fatigue des Murias, et le déploiement de force physique nécessaire pour extirper de la terre la subsistance de l'Homme : Gingo marche péniblement dans son champ boueux, les femmes pilent le grain dans une séquence assez longue, qui laisse entrevoir leur lassitude. Quant aux chasseurs, ils prennent tous les risques pour rapporter de la viande au camp. La voix off souligne ce labeur quotidien, en parlant de survie, et non de vie.



La mise en scène met en évidence les efforts des personnages, en proposant à de multiples reprises des **gros plans** sur le visage des Murias. Dans un même temps, Sucksdorff



semble fasciné par les possibilités visuelles qu'offrent toutes ces activités collectives, et inventent de **vastes tableaux** qui ont les Murias pour acteurs.

En ce sens, le quotidien apparaît **magnifié**, ce qui n'a pas manqué de soulever de vives critiques à son époque.

c. Le jeu

Malgré la dureté de son existence, le peuple Muria, selon Arne Sucksdorff, est un peuple joyeux où les hommes savent vivre en bonne intelligence. Plusieurs scènes du film montrent les **moments de détente** partagés par la communauté, une fois le travail de la journée achevé.

Les enfants sont bien sûr les premiers concernés par le jeu.

Quels sont les jeux de Chendru dans le film ?



Les adultes ne sont toutefois pas en reste. La scène du marché montre toutes les distractions auxquelles les Murias peuvent se livrer à la ville : on peut ainsi voir des **manèges** bien proches des attractions européennes (ce qui explique sans doute que Sucksdorff les ait filmés assez longuement), des figures de carton-pâte... Le jeu, c'est également le pari, avec ses violents combats de coq autour desquels les hommes se rassemblent en cercle.



2. La place de la musique dans le film

La musique est partout dans *L'Arc et la flûte*. Les instruments de musique apparaissent en nombre, et font partie intégrante de la vie quotidienne, s'intégrant à chaque moment de l'existence.

a. La musique des Murias

Dès que les personnages ont un instant, on les retrouve à proximité de leur **flûte** ou de leur **tambour**. Alors que la nourriture est une nécessité, les villageois n'hésitent pas à utiliser le riz pour régler la tonalité de leurs instruments, comme si cette musique était, elle aussi, une **nécessité vitale** (hypothèse qui se vérifiera dans la suite du film, lors de l'attaque du léopard). Les enfants apprennent à jouer très tôt : la musique fait partie intégrante de leur éducation.



Les Murias expriment parfois leur joie par la musique et les danses. Ainsi, lorsque Gingo tue le tigre, le reste de la nuit est consacré à des célébrations très musicales. La musique fait partie de ces **activités collectives** qui unissent le peuple muria.

Les instruments servent enfin dans les **rites religieux**. Le son des tambours et des flûtes vient rythmer la danse du voyant et provoque l'état d'excitation nécessaire pour deviner les intentions des dieux. La musique est un moyen de transcender l'homme en le plongeant dans un état second où la clairvoyance peut faire son chemin. Lors de cette séquence, un gong marque la fin de la chorégraphie, et annonce de manière solennelle le jugement des dieux.



Jeu n°2 : De la musique avant toute chose

Connais-tu tous ces instruments ? Redonne à chacun d'eux son nom !

Dotar

(une sorte de luth à deux cordes)



Sitar

(luth à manche long)



Villu

(arc musical)



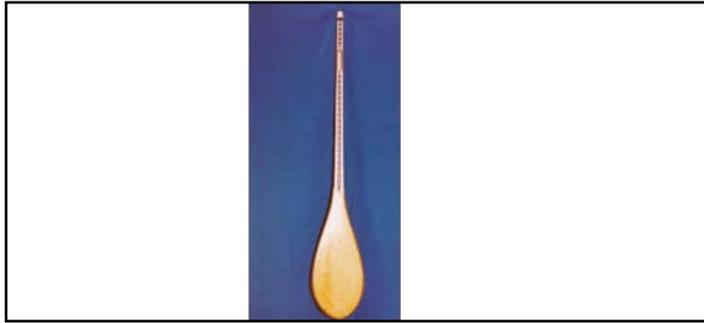
Bansurî

(grande flûte traversière)



Hudukkâ

(tambour en forme de sablier)



Dotar

(une sorte de luth à deux cordes)



Sitar

(luth à manche long)



Ghatam

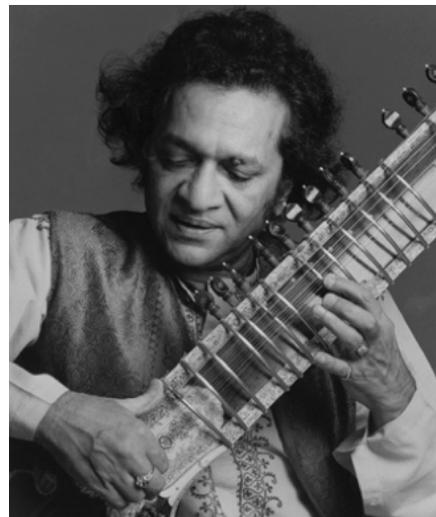
(instrument de percussion en forme de vase ou de pot)



ENCADRÉ : Ravi Shankar

Ravi Shankar (1920-2012) est un musicien d'origine indienne. Formé par l'illustre musicien **Allauddin Khan**, il apprend pendant 7 ans le **sitar** et s'entraîne sur toutes sortes d'instruments à cordes indiens. Aux Etats-Unis dans les années 1950, il fait découvrir au public occidental la musique indienne, encore confidentielle pour beaucoup à l'époque. Son influence est manifeste sur des musiciens des années 1960 et 1970, au rang desquels **George Harrison**, **Brian Jones** ou les **Rolling Stones**. Ravi Shankar se produira d'ailleurs sur scène au cours du mythique concert de **Woodstock** en 1969. Il contribue à mettre la musique indienne à la mode, à une époque où l'Occident se passionne pour la spiritualité orientale.

Il compose également de nombreuses **musiques de films** et en particulier les bandes originales de la **trilogie d'Apu**, signée par son illustre compatriote **Satyajit Ray**. Il remporte un vif succès avec la musique de **Gandhi**, un *biopic* de Richard Attenborough (1982). Le film est nominé aux Oscars et au BAFTA pour la meilleure musique originale en 1983.



b. La musique comme protection

Ces instruments sont également une protection face aux forces du mal. Un exemple : **la séquence où le léopard attaque le village**. Tout commence par un profond silence, brisé seulement par les bruits de la nuit ; peu à peu, un nouveau bruit : celui que produit le léopard. Ce bruit se rapproche, se fait de plus en plus fort et impératif. La menace est rendue encore plus puissante par l'**absence de musique**, qui confère à la scène son **réalisme**.

Pour se défendre de cette force encore invisible – et qui le restera- les hommes n'utilisent pas la force, mais la **ruse**. Dans un premier temps, vieillard et enfant s'arment respectivement de feu et de flèches. Mais Chendru trouve une solution bien plus efficace, et s'empare d'un tambour. On remarquera, à ses pieds, le déguisement de léopard avec lequel les enfants jouent. Il indique que cette fois, le temps du jeu est passé, que le danger est réel. Le vrai léopard n'a rien à voir avec la dérisoire parure qui traîne à terre. Dans un même temps, ce drap, qui ressemble à une dépouille, annonce peut-être aussi la victoire de Chendru sur le léopard dans cette scène.



Le son des tambours a le pouvoir de dépasser les murs. Le montage insiste sur la **proximité** que la musique permet d'établir entre les hommes : à un plan de Chendru succède celui de Gingo, qui entend l'appel de son cousin. Le montage rapide insiste sur le rythme de la musique qui s'accélère, tandis qu'une série de gros plans montre que chacun dans le village se saisit de son instrument. La musique remplace le bruit menaçant produit par l'animal, signe que celui-ci a fui.



On retrouve cet usage guerrier du tambour et des vents lors de la scène de chasse finale : la musique produite par les guerriers fait fuir les animaux.

Activité n°5 : Séduisante musique

Sauras-tu reconnaître les histoires qui se cachent derrière ces résumés de films, de livre ou d'opéra ?

1. Voici un conte populaire, qu'on connaît surtout grâce à la version des frères Grimm. Dans une ville d'Allemagne envahie par les rats arriva un mystérieux individu qui promit aux habitants de sauver la ville des rats, contre une récompense. Cet homme jouait à merveille de la flûte. Le son qui sortait de son instrument était si enchanteur que les rats, en l'entendant, ne purent s'empêcher de suivre ce merveilleux musicien. Il les mena à la rivière, où ils se noyèrent jusqu'au dernier. Mais quand l'homme vint réclamer son dû, les habitants manquèrent à leur promesse et refusèrent de payer. Furieux d'avoir été trahi, le musicien reprit sa flûte. Mais cette fois, ce furent les enfants de la ville qui suivirent le joueur de flûte.

Selon les versions, ils furent ensuite enfermés dans une grotte ou amenés à la rivière. Certaines versions de l'histoire racontent que quelques enfants survécurent parce qu'ils n'avaient pas suivi le joueur de flûte, ou parce que ce dernier, pris de pitié, avait décidé de les épargner.

2. Ce personnage de la mythologie grecque est, encore aujourd'hui, l'incarnation du poète et du musicien. Il avait été gratifié par les dieux d'un don extraordinaire. Son chant pouvait séduire même les créatures les plus sauvages. En sa présence, les bêtes fauves devenaient douces comme des agneaux. Sa lyre apaisait les haines.

Mais le malheur le frappa. Sa femme Eurydice, qu'il chérissait plus que tout, fut un jour mordue par un serpent et mourut. Le chant de l'inconsolable poète était si désespéré qu'il toucha même le cœur des dieux. Il eut le droit de se rendre au royaume des Enfers pour aller chercher son épouse. Il pouvait la ramener sur terre à une condition : il devait marcher devant elle, et ne jamais se retourner pour vérifier qu'elle le suivait bien.

Malheureusement, inquiet à l'idée qu'Eurydice puisse ne pas être derrière lui, notre héros finit par céder et se retourna. Aussitôt, Eurydice disparut, sans espoir de retour.

3. Dans cet opéra, un prince nommé Tamino est chargé de sauver une princesse, Pamina. Pour l'aider dans sa quête, des fées lui offrent une flûte aux pouvoirs extraordinaires. Grâce à cet instrument, il peut dompter les animaux sauvages. Son complice, Papageno, se voit quant à lui confier un *Glockenspiel*, un instrument muni de nombreuses clochettes tintinnabulantes.



c. La signification de la flûte

Un instrument occupe la première place dans *L'Arc et la flûte* : la flûte, ornée de coquillages, qu'on retrouve à de multiples reprises. La flûte est cet instrument qu'il faut **consacrer** au moment des repas, en l'arrosant d'eau pour invoquer la déesse-mère. On joue également pour elle, dans le *Ghortul*. Quant à Gingo, exclu de la cabane, il semble jouer sa bien-aimée et son enfant. Le montage établit un écho, visuel et musical, entre tous ces joueurs de flûte.



C'est l'instrument de prédilection de Gingo, qui ne s'en séparera que dans la mort. Elle symbolise la **douceur de l'existence, l'harmonie avec la nature**. Dans *Le Garçon dans l'arbre*, Göte, perché dans un arbre, taille une flûte grossière dans un branchage. Il fait à la fois corps avec l'arbre et avec le vent.



A l'époque de la sortie du film, Arne Sucksdorff était revenu sur la signification de cet objet : « Il y a deux choses qui suivent un Muria durant toute sa vie : l'arc et les flèches et la flûte de bambou avec ses rubans de coquilles de cauris.

Ce sont deux symboles de la lutte pour la nourriture – l'un représente le tigre et le léopard qui tuent les gens et les animaux domestiques. La flûte représente **la tendresse, l'amour, les jeux enfantins et les champs de riz qui poussent**. Et c'est le sujet du film. »



3. Une société à la fois unie et divisée

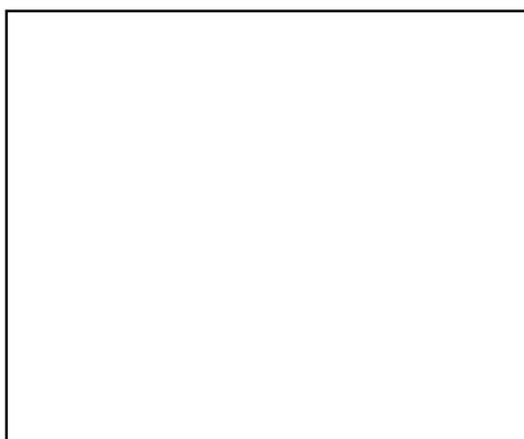
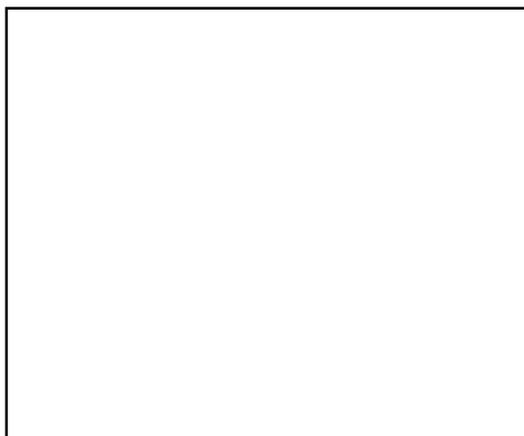
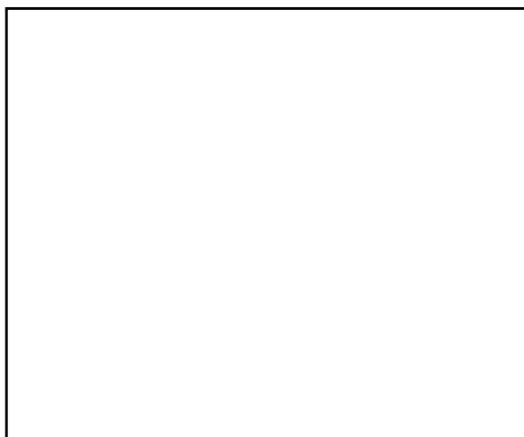
A l'époque de la sortie de *L'Arc et la flûte*, on a parfois reproché à son auteur une idéalisation de la société Muria ; Sucksdorff ne montrerait pas assez les **divisions sociales** qui existent en Inde, et recréerait une harmonie un peu douteuse. La critique est cependant sévère, car Sucksdorff souligne tout de même les **désunions qui fragmentent le groupe social**.

a. Les moments de bonheur partagé

Sucksdorff, quand il filme le quotidien des Murias, est particulièrement attentif à ce qui rapproche ces gens qui ont développé, à ses yeux, un **art de vivre incomparable**, « une plus grande compréhension de la manière dont les gens peuvent vivre côte à côte ». Cette capacité est illustrée par de nombreuses scènes du quotidien, où les personnages œuvrent de concert.

Voici trois de ces scènes.

En quoi la construction visuelle des images permet-elle de comprendre l'harmonie qui existe entre les personnages représentés ?



FOCUS : Le Ghotul

Le *Ghotul* est mentionné à plusieurs reprises dans *L'Arc et la flûte*. La voix off décrit ce lieu comme la « **maison des jeunes** », ou le « **dortoir des jeunes** » sans spécifier davantage le rôle de cet abri qui sépare les adolescents de leurs parents. Il se trouve que le *Ghotul* est une coutume propre aux Murias, qui a beaucoup fasciné les anthropologues et ethnologues, aux rangs desquels **Margaret Mead**, auteure d'un ouvrage de référence, *Mœurs et sexualité en Océanie* (1935).

Aux yeux de certains observateurs étrangers, le *Ghotul* a quelque chose d'**édénique**. En effet, à l'adolescence, les enfants se séparent de leur famille et vont dormir chaque nuit dans le *Ghotul* qui leur est réservé. Là, les jeunes filles et les jeunes garçons peuvent partager la couche de la personne de leur choix, et vivre ainsi des relations qui doivent rester libres. Ce système a été tour-à-tour considéré comme permettant un espace de liberté ou comme une **restriction**.



b. Une société divisée : les « Intouchables »

L'*Arc et la flûte* s'ouvre sur une scène de marché. Cette ouverture permet de présenter les personnages, tous rassemblés dans ce **lieu de sociabilité** ; c'est également une première approche de la vie des Murias, à travers un endroit que les Européens connaissent eux aussi. Un sentiment de familiarité avec les Murias -but autoproclamé de Sucksdorff- peut dès lors commencer à se développer.

Cette séquence insiste sur **l'unité qui existe entre les peuples, malgré leur diversité** : « Le marché est un contact concret avec la civilisation. [...] Ici, on trouve toutes sortes de gens. Un mélange hétéroclite de visages, de langages et dialectes différents. Il y a des visages partout. Des visages, des destins... » commente le narrateur.

Toutefois, la voix off précise que cette harmonie n'est que **momentanée** : « un jour de marché, personne n'est exclu ou « intouchable », surtout quand on parle affaires. » Sucksdorff fait donc brièvement mention de l'organisation sociale indienne, qui fonctionne en **système de castes**. Une caste est associée à un métier ; on se marie avec un membre de sa propre caste. Les castes dessinent une hiérarchie sociale dont il est difficile de s'extraire.

Attention toutefois : la règle des castes existe surtout dans les sociétés hindouistes, ce que les Murias ne sont pas. Ils ont plutôt un statut de hors-caste qui peut les mettre aux marges de la société.

Lorsqu'il mentionne les « Intouchables », Sucksdorff fait référence à un groupe de population discriminé en Inde. Les **Dalits, ou « Intouchables »** sont, par leur naissance, condamnés aux travaux les plus durs, considérés comme impurs. Pendant longtemps, ils étaient mis à part dans les villages, ne pouvant pas partager le même puits que les autres ; ils pouvaient être mis à mort si l'on considérait qu'ils avaient offensés un brahmane. Les « Intouchables » vivaient donc souvent dans une grande misère.

La situation s'est améliorée au cours du XXe siècle, en particulier grâce aux **progrès de l'alphabétisation** et à la mise en place de **quotas dans les institutions**, qui permettent aux Dalits de s'élever socialement. Gandhi s'était exprimé contre le statut infamant des « Intouchables », arguant du fait que rien, dans la religion hindoue, ne justifiait la discrimination dont les Dalits faisaient l'objet. En 1950, l'article 15 de la Constitution élaborée par **Bhimrao Ramji Ambedkar**, lui-même dalit, rejette toute discrimination fondée sur la naissance, la caste ou le sexe. L'« Intouchabilité » est abolie par l'article 17 et devient illégale. Malgré tout, la situation des Dalits reste difficile, comme en témoigna la mort de sept Dalits en avril 2018 lors d'une manifestation. Ils protestaient contre une décision de la Cour suprême interdisant l'arrestation immédiate de personnes accusées de discrimination envers les Dalits, qui constituent encore un quart de la population actuelle de l'Inde.⁷

c. Les exclus du village muria : Gingo et Riga

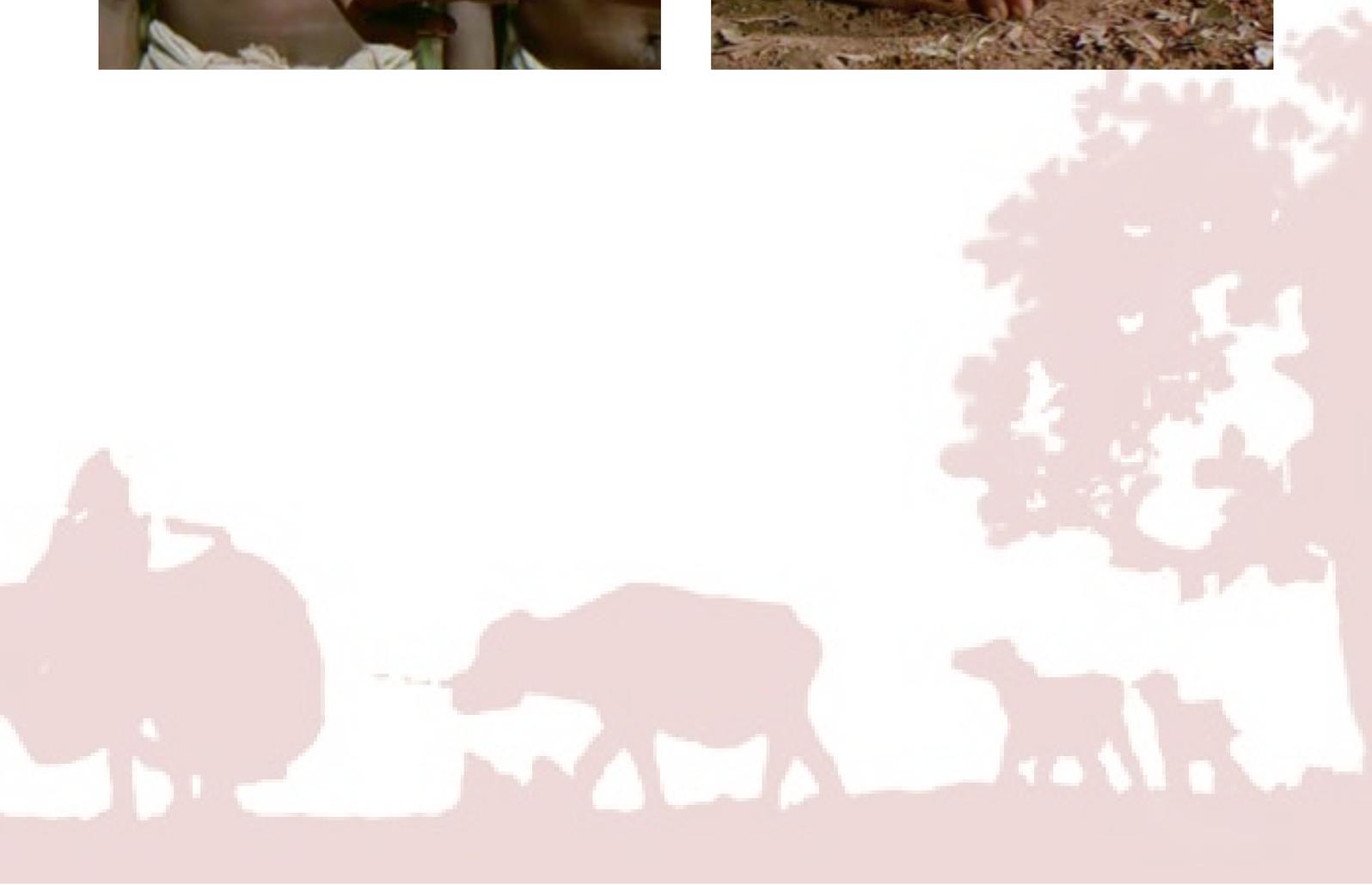
Bien que les Murias vivent dans la jungle, à l'écart de la ville, des règles strictes d'exclusion sont manifestement appliquées chez eux aussi. Le couple formé par Gingo et Riga symbolise cette tradition, qui devient l'un des moteurs du film : c'est en effet pour pouvoir retrouver le chemin du village que le chasseur prend tous les risques face au léopard. Cet ostracisme est indiqué dès les premières minutes du film : « [Riga] est ganda, de la caste des tisseurs, et mariée avec Gingo, chasseur de la tribu des Murias. Une liaison impardonnable aux yeux des Murias et des Gandas. ». Plus tard, la voix off précise : « Jouer avec son fils donne à Riga un sentiment de sécurité et d'appartenance, ce qui lui manque tant, en tant qu'étrangère du village. »

Riga et Gingo ont sans doute, aux yeux du spectateur occidental, quelque chose de Roméo et Juliette, deux jeunes gens qui vivent leur amour malgré la réprobation collective ; mais cette histoire est ancrée par Sucksdorff dans une dure réalité sociale. Il montre en effet les effets concrets de cette exclusion. Les deux époux sont en général isolés dans le village. Quand le bœuf de Gingo est tué par le léopard, personne ne leur vient en aide. Alors que des plans d'ensemble nous montraient les villageois qui piquent ensemble le riz, bien alignés et ordonnés, Gingo et Riga doivent cultiver seuls leur champ.



La scène d'exclusion, au cours de la cérémonie, est construite de manière très dramatique.

Comment Sucksdorff joue-t-il avec le gros plan afin de dire l'action et les sentiments des personnages ?



FOCUS : Le tabou

A l'intérieur du village, les espaces sont soigneusement **divisés** : « Mais pour garder cette harmonie intacte, il faut l'entourer de tabous sévères comme l'inviolabilité du village muria. Nul ne peut pénétrer son *Ghotul* ni menacer son mode de vie ancestral. » La tradition se fait ici garante de l'ordre social. **Tabou** est un mot passé dans le langage courant, qui désigne un **interdit** à ne pas transgresser. Le terme est d'abord **religieux**, appliqué à une action ou à une personne. Il repose sur l'idée que les choses ou les êtres sont chargés d'une **puissance particulière**, parfois dangereuse, ce qui pousse à les éviter, voire à les exclure. Ainsi, Gingo devient tabou, parce qu'il est désigné comme ce qui attire les malheurs sur le village ; qui le touche pourrait être marqué, à son tour, par son **impureté**.



F.W. Murnau

Tabou, Une histoire des mers du Sud (1931) est également le titre d'un film, réalisé par **Robert Flaherty et Friedrich Wilhelm Murnau**. L'action se situe à Bora-Bora. Matahi, un beau jeune homme, s'éprend de Reri. Son amour est payé de retour. Mais la jeune femme est désignée comme future prêtresse et devient tabou, ce qui rend leur passion interdite. Les deux jeunes gens décident de fuir leur île. Ils devront alors faire face à la **société capitaliste**, bien différente de l'**Eden** dans lequel ils avaient grandi. Ils sont confrontés à la misère et la malhonnêteté des gens qui les entourent. Ce conte tragique d'une grande sensualité unit deux cinéastes bien différents : les aspects les plus documentaires du film sont dus à Flaherty, mais l'empreinte de Murnau est particulièrement sensible dans cette histoire d'amour déchirante.

Jeu n°3 : Le vocabulaire de L'Arc et la flûte.

Relie chaque mot avec sa définition !

Chelik	.	.	Bois
Motiari	.	.	Vêtement traditionnel drapé
Ganda	.	.	Jeune garçon muria
Ghotul	.	.	Déesse mère
Sari	.	.	Jeune fille muria
Angan	.	.	Oracle
Anga deo	.	.	Maison des jeunes
Saya	.	.	Caste des tisseurs
Mata	.	.	Autel sacré

Partie C :

L'Homme et la nature

1. Harmonie et confrontation

Dès ses premiers courts métrages, Arne Sucksdorff a fait la part belle à la nature. Qu'il filme les animaux ou les hommes, tous les êtres vivants sont soumis aux mêmes **nécessités**. S'interrogeant sur le rapport que l'Homme peut entretenir avec son environnement, le cinéaste filme un monde aussi indifférent que splendide.

a. Les forces de la nature : une nécessité indépassable pour les Hommes

Les Murias, par leur mode de vie, sont particulièrement exposés à leur **environnement**. Vivant de la chasse, de la pêche et de l'agriculture, ils doivent trouver leur place dans la nature, et sont dépendants de ce qu'elle leur octroie. Survivre est alors un labeur quotidien dont Sucksdorff filme certains moments. Ainsi, lorsque Chendru et Riga labourent leur terre, le ciel se couvre et devient menaçant. Le montage montre que chacun se prépare à l'averse, réajustant les larges chapeaux d'osier qui servent aussi à échapper à la brûlure du soleil. L'orage décide de l'arrêt de toutes les activités humaines.



Mais, en filmant la pluie sur les feuilles et les fleurs, Sucksdorff montre également le soulagement que représente pour la végétation cette eau tombée du ciel. Encore une fois, **l'équilibre de la nature** est mis en évidence par le cinéaste. Devant la variété et la couleur des fleurs, on pressent que la pluie est également force régénératrice.

Par ailleurs, la nature n'est en rien un élément abstrait. Elle est au contraire **force vivante**, qui s'incarne à travers toutes sortes d'entités. En effet, les **dieux** ne sont pas, chez les Murias, dissociés du monde. Ils l'habitent et le peuplent, et se trouvent aussi bien dans le ciel que dans la terre. Les animaux et les plantes sont leurs intercesseurs et leurs incarnations.



Voici comment Sucksdorff exprime sa vision de la religion des Murias :

« Il est vrai qu'ils vivent dans un monde de dieux. Mais il suffit seulement de substituer au mot « dieu » celui de symbole... et nous découvrirons que leur monde, dans cette perspective, n'est pas du tout plus superstitieux que le nôtre. Et si l'on commence à se familiariser avec leurs dieux, on comprend qu'ils sont souvent les symboles du Bien et du Mal, de la vie et de la mort, de la fertilité et de la sécheresse etc.

« Il y a Mata, la Terre-Mère, à laquelle la flûte de bambou, entre autres, est dédiée. Il y a Dual, le tigre, qui est le compagnon de la jungle puissante et qui exécute son dû. Il y a Nial, le léopard, qui est très souvent simplement le symbole de l'ignoble faiblesse, l'instrument des esprits maléfiques. Il y a des dieux partout : dans les vents, les fleuves, les montagnes, et dans les gros arbres. La vie, pour les Murias, comme pour tous les peuples, est divisée entre le Bien et le Mal. »

Que symbolise alors la mort du tigre dans le film ? Pourquoi cette mort inquiète-t-elle les Anciens du village ?

Connais-tu d'autres cultures où les dieux sont présents dans la nature et s'incarnent dans les animaux ?



FOCUS: L'animisme des Murias

L'**animisme** est une notion très complexe, qui recouvre des réalités bien différentes. Elle englobe les pratiques de peuples issus de différentes régions du monde, de l'Afrique à l'Asie en passant par l'Amérique. Animisme vient du latin **animus**, « esprit », « âme ». Davantage que d'une religion, on peut parler de **vision du monde**.

Philippe Descola, anthropologue français, distingue ainsi animisme et religion : « Les religions, à mes yeux, se caractérisent par une forme de croyance et de transcendance que l'on ne trouve pas dans l'animisme. » Dans l'animisme, « la croyance n'est pas un dogme, mais une **expérience vécue** [...] En régime animique, on ne se pose pas la question de savoir si l'on croit ou non dans les esprits : ce n'est pas une question de foi, c'est une expérience que l'on fait et que l'on **interprète** d'une certaine manière.¹⁰ »

Les Murias pratiquent une force d'animisme : à leurs yeux, le monde -éléments, animaux, plantes voire objets- est animé par des **forces mystérieuses et puissantes**. Un **souffle de vie** parcourt l'ensemble de la nature. Ils ne reconnaissent pas aux seuls hommes une dignité et une forme d'**intérieurité** : le non-humain n'est pas séparé de l'humain.

La scène de l'Aga-deo reflète bien cette vision du monde : l'oracle cherche à recevoir et à traduire les signes envoyés par les dieux, signes que personne ne remet en cause. Sucksdorff insiste beaucoup sur ce rapport au monde, en privilégiant souvent les **plans d'ensemble** qui montrent les Hommes au milieu de la nature.



b. L'harmonie avec la nature

Sucksdorff représente les Murias comme un peuple qui vit en **grande harmonie avec la nature**. Acceptant les aléas des éléments, ils savent en utiliser toutes les richesses pour assurer leur subsistance. Un exemple : la décoration de l'arc de Gingo. Sucksdorff montre comment l'homme part de matières naturelles pour finalement faire de son arme un objet d'art : plumes de paon, cocon soigneusement réduit en fines lamelles...



Le montage général de *L'Arc et la flûte* insiste sur cette harmonie. Sucksdorff fait en sorte de multiplier les plans sur les animaux ou les végétaux, qu'il intercale avec la fiction se déroulant dans le village. Il assure ainsi une **forme d'équilibre** dans son film : les actions des hommes ne sauraient être séparées du reste du monde animal. Elles s'inscrivent au contraire dans un ensemble où les **actions des uns ont des répercussions sur l'existence des autres**.

Dans un même temps, ce montage met en évidence une indifférence de la nature à l'égard des problèmes humains. Si les animaux sont parfois les **témoins** des événements, ils ne sont pas forcément touchés par ces derniers. La tristesse ou les malheurs des Murias n'affectent pas la chouette dans son arbre, ou le serpent qui se baigne dans la rivière. Il y a, à côté des Hommes, tout un univers qui reste **placide**.

L'action du léopard vient briser cette harmonie entre l'Homme et la nature. L'animal attaque le bœuf de Gingo, menaçant sa survie ; il s'aventure à plusieurs reprises dans le village, et tente même de pénétrer dans l'une des maisons. Force maléfique, le léopard incarne un danger : la **rupture de l'équilibre** existant entre les Hommes et les animaux.

c. Le cycle de la vie et de la mort

Dans le cinéma de Sucksdorff, vie et mort sont intimement liées. La nature est le lieu de cet affrontement incessant entre les êtres. Voici comment Sucksdorff parlait de *La Grande aventure* :

« *La Grande aventure*, c'est le conte de la plus simple et de la plus merveilleuse de toutes les aventures. L'aventure éternelle et qui sans cesse renaît en chaque nuit d'été [...] Là est la vie- là est la mort – là est déjà l'invincible. C'est l'histoire de deux petits enfants et de leur première rencontre avec cette lutte inexorable, perpétuelle, qu'est l'existence. Jeu et drame. Larmes et rires. C'est l'évocation d'un petit univers dont nous n'avons peut-être pas les moyens de perdre la simplicité et la pureté.¹¹ »

Dans ses films, il entend montrer « l'acceptation de la vie, et de l'homme¹² ». Or, accepter la vie, c'est également accepter la mort qu'elle renferme. A la fin du film, Gingo et le léopard sont côte à côte dans la mort. C'est le sacrifice de ce personnage qui permet de rendre la vie au village. La mort du léopard marque le retour à une forme d'harmonie, perceptible peut-être dans la construction très maîtrisée des images finales.



Ces images jouent sur l'ellipse : le visage de l'homme mort ne sera jamais montré. La première image permet de comprendre que les deux adversaires se sont entre-tués. Les quelques gouttes de sang évoquent celles qui tombèrent sur le riz blanc lors du sacrifice aux dieux.

Le gros plan sur le léopard et la main met les deux combattants à égalité ; la flèche et la flûte, parfaitement parallèles sur la deuxième image, sont situées de part et d'autre de la queue du léopard. Outre une évidente beauté plastique, cette image symbolise les deux versants de la vie des Murias (amour et mort) face à la menace que représentait l'animal.

Activité n°6 : Plongée et contre-plongée

En te référant à la boîte à outils à la fin du dossier pédagogique, indique si ces images ont été filmées en plongée ou en contre-plongée.

Comment peut-on comprendre à chaque fois ce choix de cadrage ?



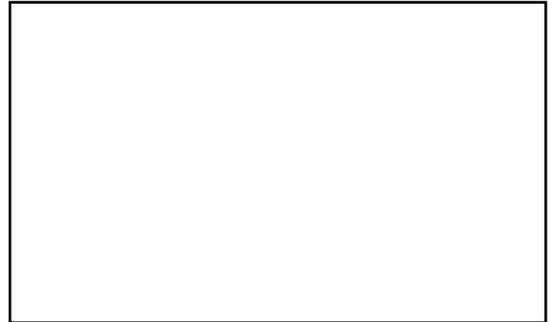
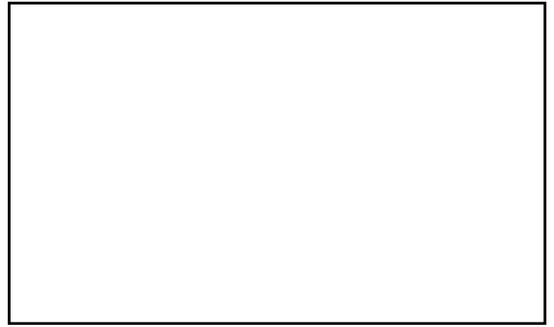
2. L'Homme et l'animal

La nature décrite par Sucksdorff est une nature belle, mais indifférente, à laquelle l'homme doit arracher sa subsistance. C'est de la mort de l'autre que les animaux et les hommes tirent leur survie : le léopard tue le bœuf, l'homme tue le léopard. Toutefois, le rapport entre l'Homme et l'animal n'est pas uniquement un rapport de force et de destruction. Ce sont aussi des êtres vivants qui partagent un même espace.

Jeu n°4 : Le bon plan

En t'aidant de la boîte à outils à la fin du dossier pédagogique, indique quelle est la valeur de plan choisie dans chacune de ces images !





a. Analyse de séquence : la chasse au léopard (1h14-1h22'44)

Quel est le rôle joué par la voix off dans cette séquence ?

Comment Sucksdorff fait-il monter progressivement la tension dramatique de la scène ?

Comment Sucksdorff parvient-il à nous faire croire que le léopard est bien pourchassé par les hommes ?

Quel rôle Gingo et Chendru jouent-ils dans cette séquence ?

Remarques-tu des incohérences dans la construction de cette séquence ?

L'un des fils narratifs de *L'Arc et la flûte* est la lutte qui oppose les chasseurs avec un léopard. L'enjeu est la survie : l'animal s'attaque aux chèvres et aux buffles sans lesquels les Murias ne peuvent pas s'assurer leur subsistance. Sucksdorff en profite pour montrer les différentes techniques de chasse des Murias : c'est depuis un arbre que Gingo abat par erreur un tigre, en pleine nuit, c'est dans un corps-à-corps tragique qu'il se confronte au léopard.

Activité n°7 : Montage interdit

Y a-t-il dans le film un moment où le léopard et un homme sont réunis dans le même plan ? L'avais-tu remarqué en regardant le film ?

Comment Sucksdorff s'y prend-il pour nous faire croire que le léopard et les villageois sont en présence ?

La notion de « montage interdit » a été développée par un critique et théoricien du cinéma, André Bazin (1918-1958). Dans un texte devenu célèbre publié dans son recueil *Qu'est-ce que le cinéma*, il s'interroge sur la mise en rapport des animaux et des hommes à l'écran. Souvent, en particulier si le tournage se déroule avec des animaux dangereux, on ne prendra pas le risque de faire se rencontrer l'acteur et l'animal. Comment faire alors pour donner une impression d'authenticité, pour faire en sorte que le spectateur croit bien que le personnage a rencontré l'animal ?

Selon Bazin, la réponse tient au montage ; il faut qu'il y ait dans le film au moins un plan qui montre ensemble personnage et animal. Ce plan vient authentifier toutes les séquences que nous avons pu voir avant, où le personnage et l'animal n'étaient mis en présence que grâce à un montage alterné.

b. La coexistence des Hommes et des animaux

Si le léopard est une créature hostile aux Hommes, beaucoup d'animaux présentés dans le film vivent en bonne intelligence avec les Murias.

Voici quelques images du film. La première série d'images précède la chasse au léopard ; les deux images suivantes sont extraites d'une scène du quotidien.



Quel rapport les hommes et les animaux entretiennent-ils sur ces images ?

c. Les enfants et les animaux

Les enfants occupent une **position privilégiée** dans l'œuvre de Sucksdorff. Ils sont en général au centre des histoires qu'il choisit de raconter. Ainsi, avant Chendru et *L'Arc et la flûte*, Sucksdorff avait imaginé dans son premier long métrage, *La Grande aventure* (1953) deux personnages d'enfants particulièrement attachants, Anders et Kjell. Anders (Anders Nohrberg) sauve une loutre durant l'hiver. Son frère Kjell, joué par le fils du cinéaste, découvre son secret. Ensemble, ils décident d'élever la loutre, prénommée Utti, ce qui ne sera pas une mince affaire : il est difficile de nourrir en secret un animal aussi gourmand ! Le film montre également les jeux des enfants et de la loutre, qui glissent dans la neige et partagent des repas sur la glace.



Une **structure narrative similaire** est discernable dans *L'Arc et la flûte*. Cette fois, c'est un bébé léopard qui est adopté par un petit garçon ; le cinéaste filme des scènes de jeu entre Chendru et l'animal. Mais, comme dans *La Grande aventure*, cette relation ne pourra être que de courte durée : Anders doit rendre à Utti sa liberté quand revient la belle saison, Chendru préfère se séparer de son léopard plutôt que de le mettre en danger.

Les deux films délivrent le même enseignement : **la vie sauvage doit le rester**, et il faut apprendre à renoncer à domestiquer ce qui ne doit pas l'être. Mais il n'est pas anodin que ce soit des enfants qui parviennent à cohabiter avec les animaux. Dans le cinéma de Sucksdorff, les enfants sont ceux qui ne se sont **pas encore séparés de la nature**, qui gardent en eux cette pureté qui leur permet de communiquer avec le monde extérieur et d'y trouver leur place. Eux savent vivre « **une alliance secrète avec des forces mystérieuses** », comme l'explique la voix off de *La Grande aventure*. Grandir, c'est souvent se rapprocher du monde des hommes, mais s'éloigner de la nature. A de multiples reprises, Chendru est montré comme faisant corps avec la jungle, sa végétation luxuriante, ses cours d'eau ou ses rochers.



ENCADRÉ : L'Histoire de Chendru

Le jeune héros de *L'Arc et la flûte* est né dans une famille extrêmement modeste à Bastar. Choisi pour incarner un personnage, lui aussi prénommé Chendru dans le film de Sucksdorff, il rencontre une célébrité inattendue. Durant la promotion du film, il réside pendant plusieurs mois avec le cinéaste et sa femme en Norvège. Leur entente était si grande que la famille pensa l'adopter. Toutefois, la séparation de Sucksdorff et de son épouse a marqué la fin de ces projets.

Selon la légende, Chendru aurait capturé et apprivoisé un bébé tigre ; Sucksdorff aurait entendu parler de cette histoire, ce qui l'aurait incité à rendre visite aux Murias. Un mythe démenti plus tard par Chendru lui-même.

S'inspirant de cette histoire, Astrid Bergman-Sucksdorff, photographe qui avait accompagné son mari en Inde, met en scène Chendru et l'animal dans un album *Chendru : Le garçon et le tigre*. Le livre fut un grand succès de librairie, et renforça la notoriété de son jeune héros.

Adolescent, Chendru se rappelle que Nehru lui avait proposé un emploi, si celui-ci faisait de bonnes études. Mais le père du garçon refusa tout net d'envoyer son fils à la ville pour étudier. Il ne voulait pas que son enfant soit plus éduqué que lui, et le destinait à devenir agriculteur.

Les années passant, la gloire de Chendru a été oubliée. En 1996 sort un documentaire intitulé *Jungle dreams* consacré à l'ancien acteur. Deux cinéastes,



Neelima and Pramod Mathur, ont retrouvé la trace de Chendru. Il a continué à vivre dans son village ; il est devenu un *Mandu*, un homme perdu dans les rêves de la boisson. Dans ce film, il évoque sa célébrité passée, mais surtout la vie difficile qui l'a suivie.

Chendru est mort dans la misère en 2007, à l'âge de 78 ans. Récemment, le département forestier a décidé d'installer une statue grandeur nature dans la jungle où le garçon aurait joué avec le tigre.



Jeu n°5 : Des animaux étonnants !

Les affirmations suivantes sont-elles vraies ou fausses ?

1. Le léopard court plus vite que le guépard.
2. L'anaconda est un serpent qui n'injecte pas de venin à ses proies.
3. L'éléphant d'Asie a de plus grandes oreilles que l'éléphant d'Afrique.
4. Les chauve-souris sont aveugles.
5. Le tigre est un excellent nageur.
6. En Inde, le langur est un animal sacré.
7. La religion hindoue interdit de boire du lait de vache, car cet animal est sacré.
8. Le cerf axis peut perdre ses bois.
9. La mère cobra royal se sépare de ses œufs avant leur éclosion, pour ne pas être tentée de les manger.
10. La panthère noire est une espèce à part entière.

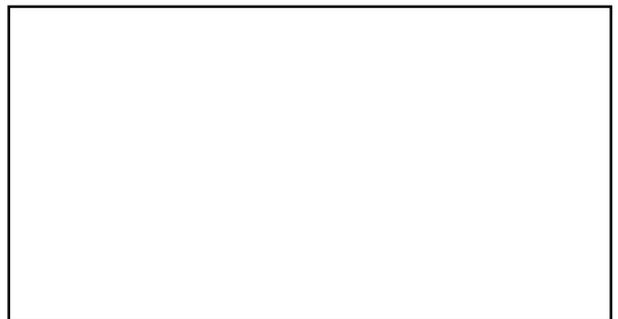


Jeu n°6 : Memory de la jungle

**Mélange les cartes et retourne-les. Essaie de retrouver les paires !
Attention, il y a une carte qui n'a pas son double !**







BOITE À OUTILS :

Quelques notions pour l'analyse filmique

Le montage

Un film est une **suite de plans** assemblés les uns aux autres. Cette **opération d'assemblage** est le montage. Le **montage** est l'un des **processus essentiels** dans la construction d'un film. En effet, il permet de donner son rythme aux séquences, de décider de l'agencement des plans, de la relation qu'on établira entre les images.

Dès le début des années 1920, un cinéaste russe, **Lev Koulechov**, met en évidence le pouvoir du montage dans une expérience célèbre encore. Le réalisateur a filmé le visage d'un acteur, à l'expression neutre.

Il a tour-à-tour fait précéder ce plan d'une assiette, d'une femme morte, d'une fillette qui joue... A chaque fois, le spectateur croit lire sur le visage une émotion différente (la faim pour l'assiette, la tristesse pour la femme morte, la tendresse pour la fillette qui joue) alors que le plan du visage est toujours le même ! Il prouve ainsi que les images s'influencent les unes les autres.

Koulechov a démontré la **puissance de suggestion du montage** sur le spectateur, qui utilise ce qu'il vient de voir pour analyser les images qui suivront. On parle encore aujourd'hui d' « **effet Koulechov** » pour désigner ce pouvoir du montage.

Les raccords

L'un des enjeux du raccord est de faire oublier les coupures et de créer un **semblant de continuité** entre les différents plans. La majorité des raccords sont dits « cut », c'est-à-dire que l'on passe tout d'un coup d'un plan à un autre.

L'un des moyens de masquer ces coupures est de faire des raccords en fonction des gestes de l'acteur. **Le raccord regard** permet de retrouver une forme de continuité. L'acteur est filmé dans un premier plan, dans le suivant, la caméra montre ce qu'il voit. **Le raccord dans le mouvement** est une façon de suivre les mouvements de l'acteur d'un plan à un autre.

Le raccord dans l'axe est un plan filmé depuis le même endroit mais avec un cadrage ou une échelle différente qui va permettre de porter un autre regard sur la même scène. **Le raccord de forme** consiste à reprendre la même forme pour passer d'un plan à l'autre.

Toutefois, en particulier dans le cinéma moderne, le montage peut aussi aller à l'encontre de cette idée de continuité et provoquer des effets de ruptures ou de décalages délibérés.

Les valeurs de plans

Au cours d'un tournage, le ou la cinéaste doit décider de la valeur des plans dans les différentes scènes. Il s'agit de la manière de cadrer les personnages et leur environnement. Il existe de nombreuses valeurs de plans. En voici quelques-unes.

Le plan général : le plan général est un plan large, où les éléments sont filmés de loin. Il sert souvent à poser le cadre de l'action.

Le plan d'ensemble : le plan d'ensemble est un plan large, mais plus rapproché des sujets que le plan général. Il permet par exemple de montrer des personnages dans leur environnement.

Le plan moyen : le plan moyen montre un personnage en pied.

Le plan américain : le plan américain montre un personnage à mi-cuisse.

Le plan rapproché taille/ le rapproché poitrine/plan rapproché épaules : chacun de ces plans cadre à partir d'une partie du corps.

Le gros plan : la caméra est très proche du sujet. S'il s'agit d'une personne, c'est par exemple l'ensemble de son visage, ou sa main qui sera filmée.

Le très gros plan : on isole un détail de la scène (une bouche, par exemple, si l'on filme une personne).

Toutefois, ces valeurs sont indicatives : il est parfois difficile de différencier un plan général d'un plan d'ensemble, ou un plan poitrine d'un plan taille.

Plongée et contre-plongée

Plongée : angle de prise de vue surplombant sur un sujet.

Contre-plongée : angle de prise de vue où la caméra est placée en dessous du sujet.



CORRECTIONS

PARTIE B

Jeu n°1 : Le marché des Murias

Les intrus sont les poireaux, les pommes et les ananas.

c. Le jeu

Chendru trouve toujours de quoi se divertir dans la nature : il s'amuse par exemple à effrayer les singes en tirant à côté d'eux. Il découvre aussi un bébé léopard qu'il adopte, et avec lequel il joue. Chendru partage également ses jeux avec les autres enfants ; à la rivière, il va se baigner avec deux jeunes filles. Les jeux des enfants sont enfin un moyen d'exorciser les peurs du quotidien. En inventant un léopard de chiffon, ils miment les adultes, s'imaginent en chasseurs et viennent semer la pagaille dans les champs du voisin. Le jeu devient un exutoire dans un monde menaçant.

Jeu n°2 : De la musique avant toute chose

Dotar (une sorte de luth à deux cordes)	
Sitar (luth à manche long)	
Villu (arc musical)	
Shehnai (instrument proche du hautbois)	

Bansurî
(grande flûte tra-
versière)



Hudukkâ
(tambour en
forme de sablier)



Dholak
(tambour en
forme de
tonneau)



Ektara
(petite caisse
suspendue à une
corde)



Ghatam
(instrument de
percussion en
forme de vase ou
de pot)



Activité n°5 : Séduisante musique

1. Le Joueur de flûte de Hamelin
2. Orphée
3. La Flûte enchantée

Jeu n°3: Le vocabulaire de L'Arc et la flûte

Relie chaque mot avec sa définition !

Chelik	.	.	Bois
Motiari	.	.	Vêtement traditionnel drapé
Ganda	.	.	Jeune garçon muria
Ghotul	.	.	Déesse mère
Sari	.	.	Jeune fille muria
Angan	.	.	Oracle
Anga deo	.	.	Maison des jeunes
Saya	.	.	Caste des tisseurs
Mata	.	.	Autel sacré

PARTIE C

Analyse de séquence : La chasse au léopard (1h14-1h22'44)

a. Une scène de chasse spectaculaire

Dans une visée documentaire - on pense *a posteriori* à *La Chasse au lion à l'arc*, de Jean Rouch (1965) - Sucksdorff suit, étape par étape, la chasse. Il montre également le rôle que chacun joue. Tengri, homme âgé, joue le rôle de rabatteur, secondé par la musique. Les plus jeunes sont armés de leurs arcs et de leurs flèches, à l'affût pour traquer la bête. La voix off commente parfois les événements afin de les rendre intelligibles au spectateur. Mais, de manière générale, l'action se passe de commentaire. Sucksdorff privilégie l'image et son pouvoir de fascination.

Durant cette scène, de nombreux villageois se déploient pour traquer le léopard. Cette multiplication de figurants donne un côté spectaculaire à toute l'action. Cette configuration offre à Sucksdorff l'occasion de composer d'impressionnants tableaux. Le cinéaste privilégie les plongées, qui permettent d'avoir un point de vue surplombant sur l'action et de contempler la stratégie de chasse des Murias. Le format utilisé par le cinéaste, l'Agascope, est particulièrement favorable à ce genre de spectacles, puisqu'il permet d'avoir une vue panoramique la scène.

Les chasseurs présentent dans cette scène un mélange de puissance et de vulnérabilité. L'impression de puissance naît du déploiement de leurs effectifs, de leur détermination, de la maîtrise qu'ils ont du lieu. Leur vulnérabilité croît à mesure qu'ils s'avancent en terrain découvert, leurs armes semblent bien frêles. Face aux hommes, les animaux sont les témoins muets de la scène. Certains sont des témoins indifférents, comme les oiseaux dans les arbres ; d'autres courent devant le bruit que font les hommes. Cette fuite accentue l'atmosphère de danger qui nimbe l'ensemble de la séquence.

b. Le jeu du montage

En regardant attentivement la séquence, on se rend compte que jamais chasseur et chassé ne se trouvent simultanément dans le même plan. Arne Sucksdorff laisse au montage le soin de créer l'illusion que les deux adversaires sont en présence. En utilisant un montage basé sur les regards, en jouant sur le prolongement de la bande sonore et des bruitages, Sucksdorff parvient à faire croire au spectateur que le léopard entend les chasseurs, les fuit, évite les flèches...

Le montage est extrêmement dynamique dans cette séquence ; il seconde l'avancée des hommes dans la jungle. Arne Sucksdorff renforce ce rythme en multipliant les cadrages : progression en grand nombre sur les bords de la rivière, hommes à moitié dissimulés dans la jungle... Si les plans larges sont extrêmement nombreux, Sucksdorff ne néglige pas les gros plans sur les visages. Ils permettent de capturer l'anxiété des chasseurs, et de mettre en valeur le noble visage de Tengri, seul personnage de la séquence dont nous connaissons le nom.

Par ailleurs, les deux personnages exclus, Gingo et Chendru, sont réintégrés dans l'action grâce au montage. Après un plan d'ensemble en contre-plongée qui montrait les deux jeunes gens contraints de se séparer du reste de la troupe – plan qui mettait en évidence l'humiliation subie par les personnages- c'est surtout en gros plans que sont filmés les cousins. Sur leur visage, la tension. Le montage donne l'impression qu'ils suivent l'action de loin, puisqu'ils paraissent réagir à des événements qui se déroulent pourtant hors de leur champ de vision.

Cette séquence présente parfois quelques incohérences : Sucksdorff construit en effet le film en fonction de ses rushes. Beaucoup de critiques se sont amusés de ce léopard qui ne semblait pas très craintif ; il est étrange de voir l'animal tuer sa proie, la délaissier puis la récupérer avant de fuir, ce qui laisse à penser que Sucksdorff a coupé la scène et l'a réutilisée ensuite selon ses besoins. Le jeu de regards de Gingo et Chendru sur la scène peut également sembler bien artificiel, et la construction a posteriori se laisse assez facilement deviner.

c. Une version comique de la tragédie finale

Toute la scène est construite de manière à susciter l'émotion du spectateur, qui suit une chasse dangereuse. La fin de la scène pourrait être l'acmé de cette tension : les chasseurs tournent autour d'un large rocher, censé abriter le léopard. La caméra, derrière les hommes, guette en même temps qu'eux le résultat de la chasse.

Les personnages sont cadrés de plus en plus étroitement : leur corps en entier, leur buste, puis leurs mains tendues sur les arcs se succèdent. Cet enchaînement montre la concentration des personnages, prêts au combat. Aussi grande est la surprise quand succède à ce gros plan un plan large sur... un lapin. Les gros plans, cette fois sur les visages, traduisent la soudaine décontraction des chasseurs, et représentent bien la vision que Sucksdorff avait d'eux : un peuple joyeux prompt au rire.

Toutefois, cette scène annonce la chasse tragique qui suivra. Au milieu du relâchement collectif, Chendru est isolé et inspecte son pied, sans savoir que le léopard n'est qu'à deux pas. La joie masque le danger. Le rocher évoque la grotte où s'affronteront dans un duel mortel Gingo et le félin, lutte qui restera hors champ.

Cette scène de chasse se déroule en extérieur, en pleine lumière, et les chasseurs sont nombreux. Entre Gingo et le léopard, le combat aura lieu dans l'obscurité d'une grotte ; ce sera un face-à-face héroïque où Gingo sauvera seul le village.



Jeu n°5 : Des animaux étonnants !

Les affirmations suivantes sont-elles vraies ou fausses ?

1. Faux (le guépard peut courir jusqu'à 110km/h, contre 60 pour le léopard)
2. Vrai
3. Faux
4. Faux. Les chauve-souris secondent parfois leur vision par l'utilisation d'un sonar (écholocation) mais n'en sont pas aveugles pour autant.
5. Vrai
6. Vrai
7. Faux
8. Vrai
9. Vrai
10. Faux : la panthère noire peut naître d'une panthère à taches. Une mutation génétique, le mélanisme, rend sa fourrure plus sombre et camoufle ses taches.