



Fiche technique	1
Genèse	2
De l'intime au collectif	
Contexte	4
Wardi et le conflit israélo-palestinien	
Faire un film	6
Un mélange de techniques	
Personnages	8
Le courage des femmes	
Découpage narratif	10
Récit(s)	11
Témoignages	
Décor	12
La tour, symbole mémoriel	
Images	14
Des racines et des ailes	
Séquence	16
Sourires et traumatismes	
Parallèles	18
Un cinéma d'animation politique	
Prolongements	20
Le cinéma palestinien, un cinéma de la mémoire	

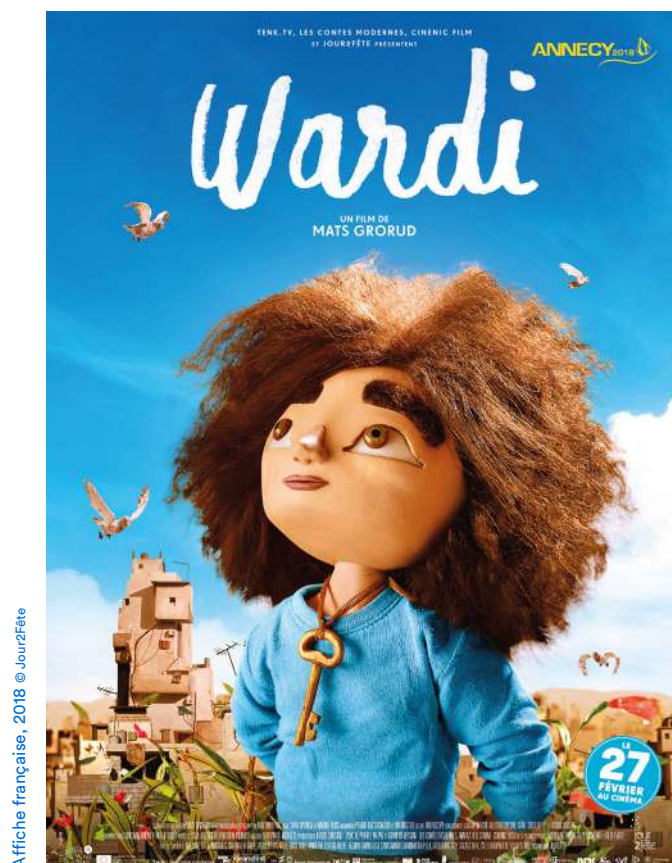
● Rédactrice du dossier

Eva Markovits est programmatrice et sélectionneuse (Festival Entrevues-Belfort, Festival du cinéma de Brive, Cinémathèque française, Centre Pompidou). Responsable du dispositif « Cinéastes en résidence » pour l'association Périphérie, elle est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et mène des entretiens pour l'émission « Viva Cinéma » sur Ciné+. Elle est également formatrice pour Lycéens et apprentis au cinéma.

● Rédacteur en chef

Thierry Méranger est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour Collège au cinéma), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux et chargé de cours en master pro « Cinéma » à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Fiche technique



Affiche française, 2018 © Jour2Fête

● Synopsis

Au Liban, à la périphérie de Beyrouth, Wardi, une fillette de onze ans, vit avec toute sa famille dans une tour du camp de réfugiés de Bourj el Barajneh. C'est le 15 mai, le jour de la commémoration de la «catastrophe» («*Al Nakba*»), en 1948, lorsque les soldats israéliens ont chassé des centaines de milliers de Palestiniens de leur terre suite à la création de l'État d'Israël. Sidi, l'arrière-grand-père de Wardi, a lui-même connu cet exode et raconte comment l'installation provisoire de sa famille dans un camp au Liban est devenue permanente, puisque le retour au pays n'a jamais été possible. Lorsqu'il a perdu tout espoir de revoir sa terre, le père de Sidi a remis à son fils la clé de leur maison. À son tour, Sidi la remet à Wardi, car il se sait proche de la mort. Wardi se met alors à tenter par tous les moyens de retrouver l'espoir que Sidi a perdu; elle rend visite aux différents membres de sa famille afin de recueillir leurs témoignages, grimpant un à un les étages de la tour familiale pour les interroger. Mais l'espoir, en dépit de l'humour et de la chaleur humaine, n'est pas au rendez-vous: dans les douloureux récits de ses grands-parents, de son grand-oncle, de sa tante et de son oncle abondent, sur fond de misère, les souvenirs des atrocités de la guerre et la nostalgie du pays perdu. Wardi revient bredouille au chevet de Sidi qui lui assure qu'il n'a jamais perdu espoir, puisque c'est en elle qu'il l'a placé. Il meurt; Wardi pleure à chaudes larmes. Lorsque les pigeons dont s'occupe Pigeon Boy, son oncle, transportent le corps de Sidi pour le ramener chez lui en Galilée, la petite fille se sent pourtant apaisée. Sachant désormais d'où elle vient, elle a fait la précieuse découverte de son identité: loin de n'être qu'une réfugiée, elle est une Palestinienne.

● Générique

WARDI

France, Norvège, Suède | 2018 | 1h17

Réalisation

Mats Grorud

Scénario

Mats Grorud, Trygve Allister Diesen, Ståle Stein Berg

Direction artistique

Rui Tenreiro

Supervision de l'animation en 2D

He-Fang Wei

Supervision de l'animation en volume

Pierre-Luc Granjon

Musique

Nathanaël Bergèse

Montage

Silje Nordseth, Carsten Meinich, Anders Bergland, Margrete Vinnem

Son

Niclas Merits, Christian Holm, Erik Bjerknes, Niklas Skarp

Studio d'animation

Foliascope

Producteur

Patrice Nezan

Production

Les Contes Modernes

Distribution

Jour2Fête

Interprétation

(version française)

Pauline Ziadé

Wardi

Aïssa Maïga

Tante Hannan

Saïd Amadis

Sidi

Slimane Dazi

Pigeon Boy

Lina Soualem

Yasar

Bouraouïa Marzouk

Rozette

Raymond Hosni

Lutfi

Darina Al Joundi

Lina

Omar Yami

Oncle Yehia

Genèse

De l'intime au collectif

VIDÉO
EN
LIGNE

Projet très personnel et longuement mûri par un réalisateur d'animation passionné, *Wardi* est aussi le fruit d'une collaboration internationale entre plusieurs équipes de créateurs aguerris.

Mats Grorud, réalisateur norvégien né en 1976, est le maître d'œuvre de *Wardi*. Son premier long métrage, lié à son histoire familiale et à ses engagements personnels, apparaît à bien des égards comme une œuvre intime et engagée. Pourtant, et à l'image des modes d'animation composites qui caractérisent sa forme, la création du film, de sa production à sa diffusion, est liée au travail de plusieurs équipes qui ont travaillé de concert à son élaboration.

● Entre Norvège et Moyen-Orient

Le Liban et la Palestine occupent une place particulière dans l'histoire familiale de Mats Grorud. Dès les années 1980, sa mère, lorsqu'elle rentre en Norvège, lui montre des photographies des enfants palestiniens vivant dans les camps de réfugiés de Beyrouth — où elle travaille en tant qu'infirmière pendant la guerre civile libanaise (1975-1990). En 1989, à l'âge de douze ans, Mats Grorud part vivre avec sa famille au Caire, où sa mère travaille à l'hôpital palestinien ; un voyage à Jérusalem et à Gaza lors de la première Intifada — période de conflits entre Israël et la Palestine de 1987 à 1993 [cf. [Contexte, p. 4](#)] — le marque profondément. À la fin des années 1990, Grorud se rend lui-même pour la première fois au Liban et visite les camps dont il a si souvent entendu parler chez lui. Après un retour en Norvège pour faire des études d'animation, il passe une année à Beyrouth en 2001 dans une O.N.G. (Organisation non-gouvernementale) au sein d'une école maternelle du camp de réfugiés de Bourj el Barajneh, où il met en place des ateliers pour les enfants. Revenu en Norvège, Grorud travaille en tant qu'animateur sur le court métrage *Asylum Seekers* (2005) de Kaja Wright Polmar et sur le moyen métrage *Les Contes de Grand Papa* (2005) de Piotr Sapegin. S'ensuivent deux courts métrages d'animation qu'il réalise lui-même, *Min Bestemor Beijing* (2008) et *Santa Klaus* (coréalisé avec Robin Jensen, 2010), qui le font remarquer dans plusieurs festivals internationaux.

● Un patchwork très personnel

Le réalisateur se lance ensuite dans un projet au long cours qui lui tient particulièrement à cœur : raconter sur plusieurs générations, pour qu'elle échappe à l'oubli, l'histoire des familles palestiniennes qu'il a rencontrées dans les camps libanais. S'il a déjà travaillé en 2004 pour le réalisateur australien Stefan Markworth sur

un documentaire en prise de vues réelles filmées dans le camp de Bourj el Barajneh, *Out of Place, Out of Time*, Mats Grorud ne se satisfait pas de la forme classique du montage d'entretiens. Il trouvera la nature définitive de son film après sa rencontre avec le producteur norvégien Frode Søbstad, en 2010. C'est un projet plus ambitieux qu'il mettra ainsi en chantier : *Wardi*, tout en conservant un fort ancrage documentaire, sera un long métrage animé. Grorud estime en effet que l'abstraction induite par l'animation permet au cinéma d'aborder des sujets complexes plus facilement qu'à travers des films tournés en prise de vues réelles. Il pense aussi que, paradoxalement, l'animation permet aux spectateurs de mieux s'identifier aux personnages.

Le développement du film va se dérouler sur une période de six ans. L'idée de départ, qui consistait à ne montrer que trois personnages représentant trois générations coincés sur

Mats Grorud (à gauche) au Liban © DR



Atelier d'animation 3D, 2017 © Jour2Fête



un toit, va considérablement s'étoffer suite à la matière foisonnante accumulée par le réalisateur. Ce dernier s'inspire tout autant de personnes dont il a entendu parler que de figures qu'il a bien connues. C'est ainsi qu'une amie de son âge lui permet de créer les personnages de Wardi et de Sidi lorsqu'elle lui raconte sa relation privilégiée avec son grand-père : l'aïeul, pendant son enfance, l'a initiée à la botanique et à l'histoire de la Palestine. Quant à Lutfi et Rozette, ce sont les parents d'un ami de Grorud qui les ont inspirés. D'autres situations décrites ou racontées dans le film, en revanche, sont issues d'histoires transmises oralement d'une génération à l'autre. Par ailleurs, certaines parties du scénario s'appuient sur des photographies d'archives. Les dialogues, eux-mêmes de nature composite, puisent à différentes sources, qu'il s'agisse de citations directes, de transcriptions d'éléments entendus ou de passages inventés. Pour lier les éléments de ce patchwork, Grorud reçoit l'aide de deux scénaristes expérimentés, Trygve Allister Diesen et Ståle Stein Berg. C'est au prix de ce travail d'assemblage de matériaux

d'origines diverses que le film propose un récit original et personnel, mais fidèlement représentatif de l'histoire des Palestiniens qui vivent au Liban.

● Une création collective

VIDÉO
EN
LIGNE

À la diversité des sources et des pistes narratives fait écho le choix spectaculaire de deux techniques d'animation différentes : le *stop motion* — l'animation en volume image par image — et l'animation de dessins à plat — le classique « dessin animé » [cf. [Faire un film](#), p.6]. Mats Grorud a déjà expérimenté cette hybridation dans ses courts métrages. Il décide que les marionnettes seront réservées aux séquences au présent, dont l'action se situe dans le camp libanais, lorsque Wardi interroge les membres de sa famille sur leurs souvenirs. Le dessin en 2D, en revanche, sera exclusivement utilisé pour les flashbacks, les récits que font les personnages retraçant les moments-clés du conflit israélo-palestinien, dans lequel le Liban a été fortement impliqué.

C'est l'enthousiasme de Patrice Nezan, producteur au sein de la société française Les Contes Modernes, qui va permettre les huit mois de tournage du film, devenu coproduction franco-norvégienne, au studio Foliascope de Valence. Si la direction artistique de l'ensemble est assurée par Rui Tenreiro, illustrateur mozambicain résidant en Norvège et auteur des albums remarqués *La Célébration*¹ et *Le Merle*², le film va en effet bénéficier de la collaboration de deux personnalités importantes du monde de l'animation française, He-Fang Wei et Pierre-Luc Granjon, chacun étant responsable à égalité — avec le statut d'assistant-e réalisateur-trice — d'une des deux techniques convoquées. He-Fang Wei, diplômée de l'école française de La Poudrière et elle-même réalisatrice de films d'animation (*Le Banquet de la concubine*, 2012), supervise l'animation en 2D ; les dessins (animés) — qui évoquent des dessins d'enfant —, aux lignes claires, directement hérités du style graphique de Tenreiro, suggèrent un passé lointain et enfoui. Pierre-Luc Granjon, qui supervise l'animation en volume, est l'auteur de films emblématiques comme *Le Loup blanc* (2007), *Les Quatre Saisons de Léon* (2008-2012) ou encore *Le Chien* (2018), dans lesquels il n'a cessé d'expérimenter de nouvelles techniques. Il apporte toute son ingéniosité à la fabrication et à la manipulation des marionnettes pour les besoins spécifiques de la 3D. Ainsi, c'est l'étroite collaboration entre trois artistes — dont le travail s'est basé sur des photos du camp, récentes et plus anciennes — qui a permis de créer une homogénéité entre les deux techniques, précieuse pour la cohérence et l'esthétique globales du film... avec succès : *Wardi*, sélectionné dans 87 festivals et primé dans une dizaine d'entre eux, connaîtra un grand succès international.

« Peut-être ai-je senti que cette histoire n'avait jamais été racontée du point de vue des habitants des camps, qui n'ont pas la possibilité de la relater eux-mêmes. »

Mats Grorud, entretien pour *The National*, octobre 2018

Décor pour le stop motion, 2017 © Jour2Fête



1 Éd. La Pastèque, 2010.
2 Éd. La Pastèque, 2006.

Contexte

Wardi et le conflit israélo-palestinien

Il est nécessaire, pour saisir les enjeux du film, de revenir sur le conflit israélo-palestinien, en insistant particulièrement sur la façon dont le Liban y a été impliqué.

Fondé sur la curiosité d'une petite fille qui vit aujourd'hui dans le camp de réfugiés de Bourj el Barajneh et s'interroge sur ses origines, *Wardi* raconte sur plusieurs générations le destin des familles palestiniennes qui ont dû quitter leur pays en 1948 pour s'établir de façon dramatique et précaire dans un pays étranger, le Liban, sans jamais pouvoir rentrer chez elles. En ce sens, le scénario du film est intimement lié au contexte de l'histoire israélo-palestinienne : les flashbacks qui le jalonnent — présentés sous la forme traditionnelle de l'animation de dessins [cf. *Genèse*, p.3] — renvoient à plusieurs époques présentées chronologiquement qui correspondent à des moments importants, entre 1948 et 1986, de l'évolution d'un des conflits majeurs de notre temps.

● Aux origines

En 1947, après l'arrivée de nombreux Juifs en Palestine suite à la Seconde Guerre mondiale, l'ONU propose un plan de partage de la Palestine en deux États, l'un juif, l'autre arabe. En 1948, après le départ des Britanniques qui administraient la Palestine depuis 1918, suite au partage de l'Empire ottoman à la fin de la Première Guerre mondiale, la naissance d'Israël est proclamée. C'est le 15 mai 1948 que se produit la «catastrophe» («*Al Nakba*»): les forces israéliennes chassent les Palestiniens du territoire prévu pour

Villageois quittant leur terre en Galilée le jour de la « catastrophe », 1948
© AP/Dim Pringle



l'État juif, ce qui entraîne l'exode de plus de 700 000 d'entre eux dans divers pays, dont le Liban, la Syrie et les États-Unis. Une guerre éclate alors entre le nouvel État et les pays arabes environnants. Victorieux, Israël accroît son territoire. Sidi, l'arrière-grand-père de Wardi, après avoir évoqué la vie heureuse en Galilée lors d'un premier flashback, relate ensuite, à l'occasion d'un deuxième retour en arrière, cet épisode traumatisant pour les Palestiniens, qui a mis fin à son enfance. Il raconte comment l'espoir de revenir sur sa terre l'a accompagné pendant longtemps, même après son installation dans le camp de réfugiés libanais dans lequel il vit encore aujourd'hui avec sa famille.

● Israël, victorieux

En 1964, l'OLP (l'Organisation de libération de la Palestine) est créée par Yasser Arafat et reconnue quelques mois plus tard par l'ONU. Elle réclame un territoire et un État pour les Palestiniens qui habitent en Israël. Après des tensions grandissantes, la guerre des Six Jours éclate en 1967 entre Israël et l'Égypte, la Syrie et la Jordanie; elle se solde par une victoire d'Israël, qui élargit encore un peu plus son territoire (Cisjordanie et bande de Gaza). En 1973, l'OLP se lance dans la lutte armée, avec des actions à l'international et contre Israël. C'est la guerre du Kippour: une coalition arabe (Égypte, Syrie, Irak, Jordanie...) lance une offensive surprise contre Israël pour tenter de reconquérir les territoires perdus lors de la guerre des Six Jours. D'abord affaiblie, l'armée israélienne riposte et maintient son emprise. De ces années troublées témoignent, dans le film, les flashbacks illustrant le témoignage de Lutfi, le grand-père. Ils se déroulent en 1969 et montrent, entre autres, l'engagement de nombreux réfugiés au sein de l'OLP.

● Les dates-clés

- 1948 Naissance d'Israël. Guerre entre le nouvel État et les pays arabes environnants.
- 1964 Création de l'OLP (Organisation de libération de la Palestine).
- 1967 Guerre des Six Jours (5-11 juin) entre Israël et l'Égypte, la Syrie et la Jordanie.
- 1973 Guerre du Kippour. Une coalition arabe tente de reconquérir les territoires perdus. Israël maintient son emprise.
- 1975-1990 Guerre civile libanaise. Affrontements entre chrétiens et défenseurs des Palestiniens.
- 1982 Bataille de Beyrouth. Occupation d'une partie du Sud-Liban par Israël. Massacre de Sabra et Chatila en septembre.
- 1987-1993 Première Intifada: révolte de la population civile palestinienne. Déclaration d'indépendance palestinienne en 1988. Accords d'Oslo en 1993.
- 2000-2005 Seconde Intifada: visite du Premier ministre israélien, Ariel Sharon, sur l'esplanade des Mosquées. Trêve en 2005.
- 2002 Début de la construction d'un mur qui sépare l'État d'Israël des territoires palestiniens. Poursuite de la politique de colonisation d'Israël.
- 2012 Statut « d'État observateur » accordé par l'ONU à la Palestine.

Une petite fille dans le camp de réfugiés de Bourj el Barajneh, 2011 © Al Jazeera





● Du droit au retour au droit aux études

Le «droit au retour», dont le symbole reconnu est la clé que Sidi remet à Wardi [cf. Images, p.14], est la revendication historique des réfugiés palestiniens chassés de chez eux après la «catastrophe» de 1948. Cette exigence est la principale pomme de discorde dans les négociations entre Israël et la Palestine. On compte actuellement plus de 5,2 millions de réfugiés palestiniens qui vivent entre la Jordanie, le Liban, la Syrie et dans les territoires palestiniens occupés. Aucune indemnisation ne leur a été accordée pour la perte de leurs terres et de leurs biens immobiliers. La majorité des réfugiés palestiniens qui vivent au Liban sont nés dans ce pays mais ne peuvent pas accéder à la nationalité libanaise, et un grand nombre d'entre eux sont toujours apatrides. Victimes de lois discriminatoires qui leur interdisent la pratique d'une trentaine de professions (médecin, dentiste, juriste, architecte, ingénieur-e...), leurs perspectives d'avenir sont souvent compromises.

Il sera intéressant de voir comment la question du retour est abordée dans le film : elle est liée à la tentative avortée de Lutfi, qui fait l'objet d'un flashback ; elle passe bien sûr par la transmission de la clé de Sidi à Wardi ; elle s'exprime enfin à travers les ambitions de la jeune réfugiée palestinienne : faire des études et revendiquer ses origines. En ce sens, la dernière séquence du film [cf. Personnages, p.9] apporte une note d'espoir.

● L'implication du Liban

Suite à la naissance d'Israël, le territoire libanais est devenu un terrain d'affrontements entre Israéliens, Palestiniens et Syriens. Dans les années 1970, le Liban est utilisé comme base arrière par les Palestiniens, notamment l'OLP, pour lutter contre Israël. Le 13 avril 1975, un autobus transportant des Palestiniens est mitraillé par des membres des Phalanges libanaises (parti politique essentiellement chrétien), suite à la mort d'un milicien chrétien devant une église à Beyrouth. La guerre civile embrase alors le Liban. En 1982, Israël occupe une partie du sud du Liban pour mettre fin aux attaques palestiniennes. Dans le film, c'est le grand-oncle Yehia qui évoque cet épisode qui l'a conduit en captivité dans une prison israélienne. La bataille de Beyrouth, qui se déroule peu après,

est évoquée pour sa part par la tante Hannan : l'armée israélienne et les phalangistes chrétiens bombardent la partie ouest de la ville ; le camp de Bourj el Barajneh est assiégé. La même année, après l'assassinat de Bachir Gemayel, président libanais et dirigeant phalangiste [cf. Parallèles, p.18], un terrible massacre est perpétré dans les camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila. La tension ne cesse de croître : en 1986, Bourj el Barajneh est à nouveau assiégé par les milices phalangistes, ce qu'évoque l'oncle Pigeon Boy dans l'avant-dernier flashback du film.

● Révoltes

Entre 1987 et 1993, la population civile palestinienne se révolte suite à la mort de Palestiniens dans un accident de voiture provoqué par des militaires israéliens. C'est la première Intifada, la «révolte des pierres». Israël lance des actions de répression. En 1988, une déclaration d'indépendance palestinienne est proclamée. L'Intifada se termine avec les accords d'Oslo en 1993. En 1994, après l'assassinat de Yitzhak Rabin, le Premier ministre israélien, par des extrémistes juifs, les tensions renaissent. En 2000, après la visite du Premier ministre israélien Ariel Sharon sur l'esplanade des Mosquées, lieu saint de l'Islam à Jérusalem, de violents affrontements ont lieu qui débouchent sur de nouvelles années d'attentats et de ripostes. Cette seconde Intifada prend fin en 2005.

Aujourd'hui, un mur de 800 kilomètres — dont la construction, commencée en 2002, se poursuit — sépare l'État d'Israël des territoires palestiniens et continue d'alimenter les tensions latentes. Israël poursuit sa politique de colonisation. En 2012, l'ONU a accordé un statut «d'État observateur» à la Palestine. Le conflit est encore loin d'être résolu, notamment dans la bande de Gaza. La situation du Liban, dont les troupes israéliennes se sont retirées en 2000, après plus de vingt ans d'occupation, demeure d'autant plus précaire que la guerre de 2006, née des affrontements entre le Hezbollah (parti politique et groupe islamiste chiite), a laissé des traces.

Frappée du sceau de ces longs affrontements qui n'ont toujours pas pris fin, la famille de Wardi survit, hantée par les souvenirs enfouis qui resurgissent parfois et par la nostalgie de l'avant-Nakba qui, unique exception au déroulé chronologique des flashbacks, constitue symboliquement le dernier retour en arrière du film.



Les deux techniques d'animations du film, 2018 © Jour2Fête

Faire un film Un mélange de techniques

VIDÉO
EN
LIGNE

Le cinéma d'animation ne saurait être réduit à une seule technique. *Wardi*, recourant au *stop motion* et à la 2D pour évoquer le présent et le passé, en fait l'éclatante démonstration.

S'il symbolise l'écoulement du temps et le dialogue de plusieurs temporalités [cf. [Genèse, p.3](#)], le recours à deux techniques d'animation différentes — et à deux équipes d'animateurs distinctes — témoigne également de l'ambition esthétique de *Wardi*.

● La technique du *stop motion*

Wardi ne fait pas exception : tout film d'animation repose sur l'enregistrement image par image d'une succession de photographies. C'est lors de leur projection au rythme de 24 images par seconde que l'on parvient à créer une illusion de mouvement. Le dessin animé en est l'une des déclinaisons, mais n'importe quel objet en trois dimensions peut être animé : on parle alors de *stop motion* ou d'animation en volume. Figurines en pâte à modeler, marionnettes... sont utilisées pour incarner les personnages qui évoluent parmi des objets et des décors en volume à l'échelle voulue. Pour une séquence de moins d'une minute, il faut ainsi créer plus d'une centaine d'images fixes qui permettent de recomposer chaque mouvement. Entre chaque photographie, les objets sont légèrement déplacés ou modifiés. Pour tourner un plan fixe, il suffit d'enregistrer 12 poses par seconde et de présenter chaque cliché deux fois au montage — ce qui équivaut ainsi à 24 images par seconde —, alors que pour les plans en mouvement, il faut véritablement photographier 24 images différentes pour fabriquer une seconde de film, autrement dit

manipuler 24 fois la marionnette pour que le mouvement soit fluide. Par ailleurs, avant de tourner une séquence, les animateurs doivent longuement répéter le mouvement à recréer afin de bien le décomposer et faire prendre les bonnes poses à la marionnette. Un tournage en *stop motion* est par conséquent une entreprise de longue haleine. Sur celui de *Wardi*, une moyenne de six secondes de film était tournée chaque jour par chacun des quatre animateurs, qui travaillaient sur plusieurs des six plateaux d'animation en même temps. Ainsi, 24 à 30 secondes de la version finale du film étaient produites chaque jour.

● Un présent palpable

C'est à cette méticuleuse animation en volume que revient, dans *Wardi*, l'évocation du présent de l'histoire que Mats Grorud — qui ne cache pas son attachement à la dimension tactile de l'animation — s'est attaché à rendre concret, presque palpable. Le film a ainsi recours à des marionnettes animées image par image par les équipes de Pierre-Luc Granjon (superviseur de l'animation en volume), qui s'est



lui-même chargé du design des personnages. Chacun, dans un premier temps, a été conçu en pâte à modeler. Les prototypes ont ensuite permis la création, par moulage, des marionnettes définitives, avec des corps en mousse de latex, des têtes en résine et des bras en silicone, l'articulation des différents membres étant rendue possible par des armatures en fil d'aluminium résistant à la torsion. Des bouches et des sourcils mobiles permettaient de moduler les émotions des personnages en conservant les mêmes visages. Après l'étape de la peinture, une costumière a été chargée de vêtir les personnages. Détail significatif : à la demande de Mats Grorud, soucieux de reproduire ce qu'il avait observé dans la réalité, les habits des réfugiés devaient apparaître propres, mais usés. Il importait en effet de ne pas donner un aspect « mignon » à ces personnages ; leurs marionnettes ne devaient pas ressembler à des poupées. La représentation de l'héroïne surtout constitua un véritable défi ; plusieurs tentatives ont ainsi été nécessaires avant de réussir à figurer une fillette de onze ans à la fois avenante et dotée d'une forte personnalité. Ce souci de réalisme se retrouve bien entendu dans le choix des éléments du décor, conçus à partir de matériaux très divers — du bois à la mousse polyuréthane — et qui, sans sacrifier à une quelconque joliesse, permettent de rendre compte de la vie à l'intérieur du camp. Au-delà de la tour et des différentes bâtisses [cf. *Décor*, p. 12], les murs gris et délavés recouverts de graffitis, les ruelles sombres avec des puits de lumière ou les affiches à moitié arrachées contribuent à cet effet de réel.

● Un passé «étrangement beau»

Le passé est restitué à travers une animation en deux dimensions qui, renvoyant à la technique du dessin animé, paraît marquée du sceau de la simplicité. Loin de toute visée réaliste, les arrière-plans sont des aquarelles, tandis que les contours noirs qui délimitent personnages, objets et décors font penser à des dessins d'enfant. Mats Grorud a tenu à préserver l'esthétique du travail préparatoire de Rui Tenreiro, le directeur artistique du film, dont il considère le style comme «étrangement beau». Frappent ainsi les contrastes entre les aspects ternes des paysages envahis par la guerre et les couleurs éclatantes des éléments — souvent végétaux : fleurs, fruits, arbres — qui annoncent le retour de la vie. Supervisée par He-Fang Wei [cf. *Genèse*, p. 3], l'animation a été facilitée par l'outil informatique — le logiciel Moho, en particulier —, mais s'attache à conserver l'aspect «fait main» des dessins originaux. Selon le réalisateur, l'animation à plat, au-delà de la démarcation du passé et du présent, a aussi permis de restituer au plus juste l'atmosphère de certains lieux dont il aurait été plus difficile de rendre compte en *stop motion*, qu'il s'agisse du tohu-bohu de Beyrouth ou de la désolation de la Galilée. Le dessin animé a permis en outre de reconstituer quelques séquences de guerre dont les prises de vues auraient manqué de souplesse avec un autre style d'animation. Il en va de même pour la plongée dans les images mentales des personnages, comme lorsque la tante Hannan est victime d'hallucinations pendant les bombardements.

● Dynamique de l'hybridation

Relativement peu courante dans le long métrage — on peut cependant citer les récents *Parvana* de Nora Twomey (2017) et *Josep* d'Aurel (2020), ainsi que l'œuvre entière d'Anca Damian (dont *Le Voyage de monsieur Crulic*, 2011) —, la coexistence de deux types d'animation au sein d'un même film met le plus souvent en regard le présent et le passé, tout en rendant perceptible à l'image la présence de deux niveaux de narration.

C'est le cas dans *Wardi*, caractérisé par l'alternance entre deux types de séquences animées : un récit-cadre au présent en *stop motion* et des flashbacks en 2D traditionnel, où les personnages secondaires racontent leur propre histoire à la jeune héroïne. Le passage d'une animation à l'autre est le plus souvent assuré par la voix *off* du personnage qui se souvient, la continuité de la musique de Nathanaël Bergèse et le raccord des ciels en arrière-plan contribuant aussi à l'unité de l'ensemble. La transition peut pourtant à l'occasion être plus brutale, la rupture de ton signifiant le douloureux resurgissement du souvenir. Finalement, l'hybridation de l'animation contribue à soutenir le rythme du film tout en jouant sur la notion de point de vue, le spectateur rencontrant certains personnages à des âges et à des moments différents de leur parcours.

« L'animation de marionnettes est la technique la plus proche de mon cœur et de mes mains. »

Mats Grorud, entretien pour *Zickma*, 2019

● Initiation au *stop motion*

Wardi peut être l'occasion de s'intéresser au *stop motion*, technique très ancienne dont le pionnier en France est Émile Cohl, qui réalisa *Les Allumettes animées* en 1908. Parmi les maîtres de l'animation en volume figurent le Franco-Polonais Ladislav Starewitch ou le Tchèque Jiří Trnka, dont de nombreux extraits de films sont consultables sur Internet. L'animation en volume est également présente dans des films en prises de vues réelles — dont les bandes-annonces sont elles aussi accessibles sur Internet — comme *King Kong* (1933) ou *Jason et les Argonautes* (1963), dont les effets spéciaux sont signés Ray Harryhausen. Plus récemment, les marionnettes de *Coraline* (Henry Selick, 2009), de *Fantastic Mr. Fox* (Wes Anderson, 2009) ou les volatiles en pâte à modeler de *Chicken Run* (Nick Park et Peter Lord, 2000) témoignent du succès persistant du *stop motion* et du «fait main» à l'ère de l'animation numérique 3D. Il sera ainsi possible d'initier la classe à la technique du *stop motion* en proposant un atelier de création filmique : l'animation d'un objet à l'aide d'un téléphone portable et d'un des nombreux tutoriels accessibles sur la toile.

Making of de *Coraline*, 2008 © Studio Laika / Universal Pictures





Personnages

Le courage des femmes

Appartenant à des générations différentes, plusieurs personnages racontent à Wardi l'histoire d'une famille qui est aussi celle des réfugiés palestiniens en exil depuis 1948. Si les narrateurs sont surtout des hommes, les femmes se tournent résolument vers l'avenir.

Les principaux personnages de *Wardi* vivent dans le camp de Bourj el Barajneh, près de Beyrouth, et appartiennent à une même famille. Apparaissent ainsi dans le présent du film quatre générations, dont trois témoignent auprès d'une fillette de onze ans du traumatisme causé par les 70 années d'exil libanais qui ont suivi le départ forcé de Galilée. Les flashbacks, en reconstituant l'histoire de cette famille, multiplient les points de vue et permettent de présenter certains personnages-clés à des âges et sous des aspects différents. Il importe dès lors, pour bien comprendre les enjeux du récit, de revenir, génération par génération, sur celles et ceux qui, au-delà de leur destinée individuelle, symbolisent aux yeux de Mats Grorud le destin des réfugiés palestiniens. Au découragement de la plupart des protagonistes masculins, marqués par l'échec, s'oppose significativement le dynamisme des figures féminines qui, seules, parviennent à envisager l'avenir.

● Sidi le sage

Le premier personnage qui raconte son histoire est aussi le plus âgé. Sidi, l'arrière-grand-père de Wardi, est au sein de la famille le dernier témoin vivant de la «*Nakba*» [cf. Contexte, p.4] à avoir connu l'installation dans le camp libanais en 1948, alors qu'il était encore jeune adolescent. Son père, que l'on voit à ses côtés à l'occasion des premiers flashbacks, lui a confié la clé de la maison que la famille a dû abandonner en Galilée. C'est le même geste symbolique que Sidi accomplit aujourd'hui au bénéfice de son arrière-petite-fille chérie. Malade et ayant renoncé à des traitements médicaux coûteux — pour permettre à la fillette d'étudier —, il sait aujourd'hui qu'il ne reverra pas sa terre natale et préfère placer tout son espoir en Wardi, dont il est très proche. Il est à tous égards le personnage de la transmission, ce que confirme la petite bourse de graines qu'il a toujours sur lui et qui représente «*tout ce que [les siens ont] pris en partant*». Comme son père avant lui, il a la main verte et s'occupe de ses plantes sur la terrasse de la tour: il a su «cultiver son jardin» malgré le dénuement et la souffrance qu'il a endurés, alors que l'espoir d'un retour s'amenuisait au fil des ans. Le récit-cadre du film, raconté au présent, relate le dernier jour de sa vie, un 15 mai, qui est aussi le jour anniversaire de la «catastrophe». Symbolique et onirique, la fin du film le montre après sa mort, porté dans les airs par les pigeons et échappant, grâce au regard de son arrière-petite-fille, à l'enfermement du camp.

● La deuxième génération

Le personnage clé de la génération suivante est Lutfi, le fils de Sidi. Il apparaît d'emblée comme un homme fatigué et déprimé, condamné à la passivité devant son poste de télévision malgré un sens de l'humour toujours présent. Le contraste est grand entre ce grand-père prématurément usé et le jeune idéaliste engagé dont la personnalité transparaît à la faveur de son récit. Pressé par sa petite-fille, Lutfi raconte en effet la naissance de son indignation devant la misère du camp et devant l'attitude humiliante et xénophobe — notamment à l'égard de son petit frère, qu'on ne voit que dans les flashbacks — de certains Libanais à l'égard des réfugiés. Lutfi s'est engagé au sein de l'OLP et est parvenu à s'approcher des ruines du village de sa famille, mais il n'a pu ramener de sa fugue qu'une poignée de terre de Galilée. Wardi comprend alors que le découragement actuel de son grand-père (« *la révolution est morte et moi avec elle* ») est à la mesure de son espoir et de sa bravoure passés. L'épouse de Lutfi, Rozette, apparaît en regard comme un personnage très dynamique. Femme au grand cœur, taquine et optimiste, elle s'adonne avec succès à des travaux de réparation. Bien qu'elle se refuse à tout ressassement nostalgique, c'est elle qui donne pour mission à sa petite-fille de retrouver l'espoir que les hommes ont perdu. La grand-mère raconte ainsi un heureux souvenir d'enfance : le vol des goyaves de l'arbre de Sidi. Beaucoup moins avenante est la troisième figure importante de la génération des grands-parents : Yehia, frère de Rozette, est un grand-oncle désagréable, que Wardi n'apprécie pas. La fillette ne monte pas le voir pour discuter avec lui mais pour lui apporter — à contrecœur — son dîner. Celui-ci lui confie pourtant qu'il a participé à de terribles combats au moment de l'invasion israélienne de 1982, et aussi qu'il a été capturé et emprisonné par l'armée israélienne. Wardi comprend alors que les apparences peuvent être trompeuses et que la colère de Yehia, aujourd'hui sans nouvelles de sa fille, n'a pas faibli, révélant une profonde souffrance.

« Il était important de montrer que les femmes de ces familles sont fortes, parce que c'est exactement ce qu'elles sont. Je me suis rendu compte qu'elles étaient les moteurs de la plupart des familles rencontrées là-bas. »

Mats Grorud, entretien pour *Kawa*, mars 2019

● Les parents

Si les parents de Wardi sont présents dans le film, leur rôle dans le récit n'est pas essentiel. Leur combat quotidien pour échapper au chômage et à la misère l'emporte sur l'intérêt qu'ils pourraient porter à l'histoire de leur famille. Le père de la fillette, Khaled, que l'on n'aperçoit que dans l'encadrement d'une porte, « *refuse de mendier* » auprès du frère de son épouse. Cette dernière, Lina, paraît dépassée par l'éducation de ses enfants et voudrait mettre fin à la scolarisation de Wardi. D'une tout autre trempe est sa sœur Hannan, figure forte et indépendante de sa génération. Véritable soutien financier pour sa famille, travaillant dans une usine, elle assure à sa nièce Wardi, avec qui elle est très complice, qu'elle va « *finir l'école quoi qu'il arrive* ». Bien qu'ayant vécu le traumatisme des bombardements, qu'elle évoque pour Wardi, elle a su résister aux vicissitudes de l'existence en conservant toute sa fantaisie. Son frère, surnommé Pigeon Boy, ne s'en sort pas aussi bien. Autre homme du film vivant reclus et fermé aux autres, il apparaît d'abord inaccessible, isolé au sommet de la tour en compagnie de ses pigeons, et Wardi se met en danger pour l'y rejoindre. Il va finir par raconter à sa nièce l'événement traumatisant — qui a mis fin à une enfance insouciance et qu'il n'a jamais réussi à surmonter — du

meurtre d'un de ses camarades abattu en 1986 par un *sniper*. La fin du film suggère cependant une évolution du personnage, puisque ce sont ses oiseaux qui viennent emporter le corps de Sidi.

● Wardi et sa sœur

Héroïne éponyme du film, Wardi, onze ans, va passer de l'insouciance et de l'ignorance à la maturité et à la découverte de soi. C'est à elle que revient la tâche — qui est aussi celle de Mats Grorud — de collecter les différents récits familiaux et de combattre le risque d'effacement d'une mémoire mise en péril par le vieillissement des témoins. Au terme d'un trajet émotionnellement éprouvant, elle peut affirmer au présent son identité palestinienne. Petite fille curieuse, intelligente et sensible, elle fait partie des figures féminines fortes du film, dans un contexte où la plupart des hommes sont paralysés par le renoncement, la colère ou les difficultés du quotidien. Dépositaire de la clé que lui a confiée son arrière-grand-père, elle porte désormais les espoirs de sa famille, bien qu'elle ne puisse guère compter sur ses parents et doive puiser sa force en elle-même. Si son avenir demeure incertain, elle sait à la fin du film d'où elle vient, et elle est déterminée à affronter la vie. L'autre personnage fort de sa génération est Yasar, la seule dont Wardi soit proche dans sa fratrie : cette grande-sœur, une coiffeuse, représente elle aussi une femme qui prend son destin en main. Réfugiée qui parvient à s'extraire du camp grâce au mariage qu'elle contracte avec un étranger, elle fait — contre l'avis de sa cadette — le choix d'une autre vie, quitte à sacrifier son amour de jeunesse pour un garçon de Bourj el Barajneh.

● Autrès de mon arbre

Après la projection, on pourra mener en classe un atelier visant à créer l'arbre généalogique de la famille de Wardi d'après les souvenirs des élèves, en partant des liens que l'héroïne entretient avec chacun. Quels sont les personnages dont le souvenir reste le plus vif ? Font-ils partie de ceux qui racontent leur histoire à la fillette ? Retient-on d'abord, lorsqu'ils apparaissent sous les deux techniques d'animation, les traits de leur marionnette ou leur silhouette dessinée ? Une fois constitué, l'arbre servira d'outil d'analyse du film, permettant notamment de montrer l'importance et le dynamisme de ses personnages féminins alors que les hommes, qui racontent leur histoire mais ne sont plus dans l'action, semblent tous marqués par une forme de renoncement.

Photo de famille réalisée sur le tournage, 2018 © Jour2Fête



Découpage narratif

1 LE CAMP

00:00:00 – 00:06:34

Nous découvrons le camp de réfugiés palestiniens de Bourj el Barajneh où Wardi, onze ans, rentre de l'école avec un excellent bulletin de notes. Son arrière-grand-père, Sidi, est à l'hôpital. Condamné, il refuse de poursuivre son traitement afin que l'argent soit préservé pour la scolarité de Wardi. Celle-ci croise différents habitants dont sa sœur, Yasar, qui va bientôt partir en Suède. Wardi apprend qu'un jeune homme du camp a été gravement blessé lors d'une manifestation.

2 JOUR DE COMMÉMORATION

00:06:35 – 00:10:20

Sidi apprend à Wardi que ce jour-là, le 15 mai, est celui de la commémoration de la «catastrophe»: l'exode des Palestiniens chassés de leurs terres par l'armée israélienne en 1948. Ils croisent Lutfi, grand-père de Wardi et fils de Sidi. À la vue d'un goyavier, ce dernier se souvient.

3 LA CATASTROPHE

00:10:21 – 00:17:35

Flashback. Galilée, 1948. Sidi mène une vie paisible avec sa famille. Un mois plus tard, les soldats israéliens les chassent de chez eux. La famille part avec la clé de sa maison. Arrivée au Liban, elle s'installe provisoirement. Quelques années plus tard, le provisoire est devenu permanent; le père de Sidi a perdu l'espoir de revoir sa terre et donne la clé de leur maison à son fils. À la fin de ce récit, Sidi transmet la clé à Wardi.

4 RETROUVER L'ESPOIR

00:17:36 – 00:23:10

Wardi se rend dans l'appartement de ses grands-parents au premier étage de l'immeuble familial. Sa grand-mère lui conseille de redonner de l'espoir à Sidi. À la télévision, les nouvelles évoquent la «catastrophe» en diffusant des images d'archives. Wardi demande à son grand-père, Lutfi, la raison pour laquelle la famille n'est jamais retournée dans son village d'origine. Lutfi lui révèle qu'il a tenté d'y retourner.

5 UN RETOUR IMPOSSIBLE

00:23:11 – 00:34:05

Flashback. En 1969, la vie au camp suit son cours. Lutfi gagne sa vie à la ville en cirant des chaussures. Son jeune frère insiste pour l'accompagner et se fait humilier par deux Libanais méprisants. La colère monte en Lutfi qui décide de rejoindre l'OLP, organisation politique et paramilitaire qui lutte pour la création d'un État palestinien. Il se rend jusqu'au village de Sidi, mais les soldats israéliens leur tirent dessus. Il revient, désabusé.

6 UN COMBAT PERDU

00:34:06 – 00:43:00

Wardi apporte à manger à son grand-oncle unijambiste, Yehia, qui vit tout seul, sans nouvelles du reste de sa famille. Wardi n'éprouve pas de sympathie pour cet homme toujours en colère. Mais il se met à lui raconter son engagement armé au sein de l'OLP. Flashback. Il s'est battu en 1982 contre l'invasion israélienne, en participant à des attaques depuis le Liban. Yehia a finalement été emprisonné par les Israéliens.

7 ENFANCE HEUREUSE

00:43:01 – 00:49:46

Wardi monte encore un étage pour rentrer chez elle et dit à sa sœur qu'elle ne comprend pas sa décision de partir. Ses parents se disputent pour des soucis d'argent qui menacent la scolarité de Wardi. Elle feuillette avec sa tante Hannan un album photo où figure Pigeon Boy, l'oncle de Wardi, qui était un enfant très joyeux. Une coupure de courant les interrompt et plonge Hannan dans le passé.

8 «ILS NOUS ONT TUÉS, ON LES A TUÉS»

00:49:47 – 00:54:00

Flashback. Retour en 1982. Lors des bombardements réguliers de la ville par l'armée israélienne et les milices phalangistes libanaises, Hannan se cache avec son petit frère, Pigeon Boy, dans les sous-sols obscurs du camp. Hannan, qui a peur du noir, sort, gravit les étages jusqu'au toit et crie sa rage. Depuis, elle ne se cache plus et fait tout pour mener une vie «normale». Wardi monte voir Pigeon Boy qui ne descend plus jamais parmi les hommes, préférant rester avec les pigeons en haut de la tour de l'immeuble familial.

9 AU PRÉSENT

00:54:01 – 01:01:15

Pigeon Boy s'occupe de ses pigeons avec soin. Il ne veut pas penser au passé et n'a aucun espoir pour l'avenir. Mais lorsque Wardi lui reproche son absence de sentiments, il se souvient à son tour. Flashback. En 1986, une milice libanaise assiège les camps de réfugiés au Liban. Alors qu'il joue paisiblement avec un garçon de son âge, celui-ci est abattu sous ses yeux. À la fin du récit de Pigeon Boy, Wardi ne voit plus Sidi sur sa terrasse, plus bas.

10 LA MORT DE SIDI

01:01:16 – 01:06:41

Wardi se rend au chevet de Sidi. Celui-ci lui dit qu'il n'a jamais perdu espoir puisqu'il l'a placé en elle. Wardi lui amène des fleurs pour les lui faire sentir. Flashback. Sidi se souvient une dernière fois, avant de mourir, de son enfance heureuse avec ses parents et sa sœur.

11 PALESTINIENNE

01:06:42 – 01:09:57

Wardi pleure... lorsque, tout à coup, les pigeons soulèvent le corps de Sidi pour le ramener en Galilée. En off, Wardi se souvient de ce jour de deuil où elle a enfin compris d'où elle venait: bien que la mention «réfugiée» figure sur son passeport, elle est une Palestinienne. Quelque temps plus tard, sur le chemin de l'école, elle est reconnue par la docteure de Sidi qui lui prédit qu'elle ira loin.

Récit(s)

Témoignages

Plongée dans une mémoire intime et collective, le film raconte deux histoires, liant indissolublement l'évocation du passé, l'analyse du présent et les perspectives d'avenir.

Wardi, jouant sur deux temporalités narratives différentes, propose deux récits qui se développent alternativement et s'articulent selon un principe d'enchâssement. À l'initiation de la jeune héroïne qui, en quelques heures, va grandir en prenant conscience de ses origines, correspond, à travers les témoignages qu'elle collecte, la reconstitution chronologique de l'histoire des réfugiés palestiniens.

● Une quête initiatique

Le cheminement de *Wardi*, qui correspond au présent de la narration, constitue le récit-cadre du film. Tourné en *stop motion* pour créer un effet de réel [cf. [Faire un film, p. 6](#)], il raconte sur une journée, respectant ainsi l'unité de temps de la dramaturgie classique, l'histoire d'une fillette à laquelle est confiée, par un aïeul, une clé qui symbolise ses racines. Il lui faudra parcourir inlassablement les étages de la bâtisse familiale et solliciter les anciens pour comprendre toutes les implications de ce don et réussir à définir son identité de Palestinienne. Le trajet de *Wardi*, qui tient à la fois du conte et de la quête initiatique, est ainsi un véritable périple qui requiert force morale — les interlocuteurs sont parfois mutiques ou désagréables, tandis que les soucis de la vie quotidienne ne cessent de s'accumuler — et courage physique : gravir les marches délabrées pour monter toujours plus haut est éreintant et de toute évidence dangereux, quand il s'agit d'accéder aux étages supérieurs où elles sont remplacées par de simples échelles. À cela s'ajoute le facteur temps. S'il est nécessaire de recueillir les témoignages des générations anciennes avant qu'elles s'éteignent, il est tout aussi important que la fillette prenne conscience des enjeux de la transmission du vivant de son arrière-grand-père, afin que celui-ci puisse mourir en paix — nous avons en effet appris au début du film qu'il était condamné à brève échéance. La journée du 15 mai sera de fait la dernière de Sidi, qui décèdera après le coucher du soleil, serein, convaincu que les espoirs qu'il avaient placés en *Wardi* étaient bien fondés.

● Récits rétrospectifs

À l'ascension de la fillette qui, au fil des rencontres, s'élève dans les étages, correspond la plongée dans le passé que permettent les flashbacks. Ces récits à la première personne, traités selon la technique du dessin animé [cf. [Faire un film, p. 6](#)], fonctionnent comme des souvenirs autonomes, renvoyant à des événements importants dans la vie des personnages secondaires. Le tour de force narratif du film est pourtant de dépasser l'effet mosaïque et d'inviter le spectateur — comme *Wardi* elle-même — à relier ces récits, ce qui est d'autant plus facile que leur présentation respecte un ordre chronologique. Se construit ainsi, à deux niveaux, une histoire globale, qui tient à la fois de l'intime — il s'agit bien d'évoquer les événements essentiels, le plus souvent traumatiques, de la vie d'une famille — et du collectif, puisque ces moments correspondent à des épisodes clés du conflit israélo-palestinien, entre 1948 et 1986 [cf. [Contexte, p. 4](#)]. On notera que le présent que vit *Wardi* dans le récit-cadre constitue *in fine* un dernier épisode lié aux témoignages qui précèdent. La fillette dont le film raconte la vie est à la fois un chaînon de l'histoire familiale (comme ceux qu'elle a questionnés) et un témoin privilégié de la situation dans les camps à l'époque actuelle : en ce jour de commémoration, une manifestation de réfugiés qui réclament toujours

le « droit au retour » se solde par des violences au cours desquelles deux jeunes hommes sont blessés. Significativement, les propos de *Wardi* sont entendus en *off* lorsqu'elle conclut le récit, décrivant la journée qu'elle a vécue comme déterminante pour la construction de son identité. Essentielle, cette voix venue d'ailleurs suggère une remémoration largement postérieure aux événements auxquels nous avons assisté, et modifie profondément le statut du récit-cadre. Ce que nous avons jusqu'ici identifié comme le présent de la narration n'était lui-même qu'un flashback à la première personne. Dans ce film en abyme, qui lui aussi est allé puiser espoir et détermination dans des récits de lutte et de résistance, la voix de l'héroïne surgit de l'avenir.





Décor

La tour, symbole mémoriel

Parmi les décors minutieusement reconstitués du film, la tour où habite la famille de Wardi est un élément dont le réalisme et la symbolique sont essentiels à l'intrigue.

Au commencement était la tour. Le premier plan du film, partant de l'azur du ciel, révèle l'élément du décor dans lequel vont évoluer la plupart des personnages. Combinant un travelling arrière et un mouvement descendant, la caméra dévoile progressivement les étages de ce qui s'avère être le sommet d'un immeuble, le plus haut du camp de réfugiés de Bourj el Barajneh. La bâtisse, avec ses différents paliers (les étages supérieurs étant accessibles par des échelles), abrite la famille d'une héroïne dont l'essentiel de l'activité physique consistera à grimper et à redescendre pour pouvoir accomplir sa tâche mémorielle [cf. *Récit(s)*, p. 11]. Logiquement, la dernière visite de Wardi, créant un effet de boucle pour le spectateur, sera pour son oncle Pigeon Boy qui, bien qu'il soit le premier être humain aperçu dans le film, est le moins accessible des habitants de la tour puisqu'il a élu domicile sur la terrasse, parmi les pigeons.

● Une synecdoque

L'entame de *Wardi* reflète l'importance considérable que Mats Grorud accorde à la tour qui, loin d'être un simple élément de décor, se pare d'emblée d'une valeur symbolique. Significativement, le film n'est pas nommé d'après son héroïne par les distributeurs internationaux : suivant le désir initial du cinéaste lui-même, ils lui ont préféré *The Tower* (la tour). C'est d'ailleurs le titre *El Bourj* qui, ayant la même signification, est utilisé pour la version arabe. Le choix fait d'autant plus sens qu'il renvoie directement au nom du quartier de la banlieue sud de Beyrouth où les réfugiés vivent depuis 1948, «Bourj el Barajneh» (qui signifie littéralement «tour de tours»). L'immeuble a indéniablement valeur de synecdoque : représentant la partie pour le tout, il est à la fois l'emblème et le résumé du camp tout entier. Bourj el Barajneh s'est ainsi peuplé par vagues successives — la toute dernière étant celle des réfugiés syriens d'origine palestinienne —,

obligeant aujourd'hui plus de 30 000 personnes à cohabiter sur un espace inextensible d'environ un kilomètre carré, initialement prévu pour accueillir au maximum le tiers de cette population. Dans de telles conditions, la seule possibilité de création de nouveaux logements passe par un développement vertical.

« L'idée de départ du film, c'est l'image de la tour qui ne cesse de grandir dans le camp. »

Mats Grorud, entretien pour *Kawa*, mars 2019



● Histoire d'une bâtisse

C'est ce dont témoigne l'immeuble du film, dont l'aspect composite reflète l'anarchie de sa conception et raconte à lui seul l'histoire des camps de réfugiés palestiniens au Liban. Les flashbacks dessinés (correspondant aux récits familiaux) peuvent d'ailleurs se lire comme l'histoire de la bâtisse que l'on voit s'élever au fil du temps et se parer de nouvelles excroissances. Les réfugiés, arrivés en 1948, ont d'abord installé leur campement sur un terrain vague, dans l'espoir de pouvoir repartir rapidement chez eux. Petit à petit, le provisoire s'éternisant, les tentes sont devenues des habitations en dur, avec des murs en parpaings. Les familles se sont agrandies et les maisons se sont transformées en immeubles, les étages s'empilant les uns sur les autres. La construction, sans planification ni considération des règles élémentaires de sécurité (les escaliers n'ont pas de rambarde, les faisceaux de câbles électriques s'entrecroisent), s'est faite à moindre coût par accumulation et ajouts successifs. Il n'est guère étonnant, dans de telles conditions, que l'exiguïté, la promiscuité et la précarité qui en découlent caractérisent la vie dans l'immeuble familial. Au-delà du périple de Wardi [cf. *Récit(s)*, p. 11], le scénario du film insiste, dans les séquences animées en volume, sur les difficultés du quotidien. L'eau, non potable, doit être transportée dans des jerricans, les coupures d'électricité sont nombreuses, la chaleur est accablante. La grand-mère passe son temps à réparer des objets défectueux ou vétustes. Les enfants, qui jouent bruyamment dans une même pièce, sont habillés de vêtements siglés du logo des Nations Unies. Un rat se faufile entre les jambes de Wardi.

● La tour de Babel

C'est au personnage de l'épicier, avec lequel discutent Sidi et Wardi, qu'il revient, non sans fatalisme, de résumer la situation [00:09:13]: «*On est toujours enfermés ici, dans cette cage. La seule chose qui ait changé, c'est les tours. Elles grimpent, toujours plus haut. À chaque nouvelle génération, un nouvel étage. On voulait se rapprocher de Dieu, mais pas comme ça...*» Si la métaphore de la cage fait sens, traduisant l'idée d'emprisonnement — à l'intérieur du bâtiment et à l'intérieur du camp —, la réflexion du commerçant suggère un autre rapprochement. Il est difficile de ne pas penser au mythe de la tour de Babel qui apparaît dans la Bible — dans le livre de la Genèse, plus précisément —, qui est aussi présent dans la tradition musulmane. L'épisode raconte comment les hommes, qui parlaient tous la même langue, ont tenté de construire un édifice qui les rapprocherait de Dieu. En colère, Dieu a brouillé les langues et dispersé les bâtisseurs présomptueux sur la surface de la Terre. La construction de la tour est alors devenue impossible et les humains, soumis à l'incompréhension mutuelle, se sont mis à s'affronter. On remarquera qu'à l'inverse de ce qui se passe dans le récit biblique, la tour de Wardi est le résultat — et non la cause — de l'incompréhension et de l'inimitié entre les peuples. Obligés d'habiter dans les camps, les réfugiés n'ont d'autre alternative que de bâtir des étages pour vivre ensemble, entassés. Construire en hauteur, dans ces conditions, obéit à une stricte nécessité, mais permet de se rapprocher du ciel. C'est ce qu'a compris Pigeon Boy qui a choisi, en habitant le sommet de la tour, de ne plus fréquenter ses semblables.

● Tour et retour

Est-il possible, dès lors, de s'évader de la tour? Le film, sans pour autant quitter Bourj el Barajneh dans sa partie tournée en *stop motion*, propose plusieurs voies d'évasion. Pour Wardi, l'échappée passe par l'éducation, donc la fréquentation de l'école, qui est située en dehors du camp. L'enjeu pour elle est de pouvoir continuer ses études. Le dernier plan du film, qui la montre tournant le dos à la tour pour partir en classe en se dirigeant vers des bâtiments modernes, suggère

qu'elle y parviendra. La grande sœur Yasar, de son côté, a définitivement quitté la bâtisse et élève en Suède «*un bébé trop mignon*». Seul «*ancien*» à abandonner définitivement le camp, Sidi, à l'occasion d'une scène qu'on suppose fantasmée par la fillette, s'envole depuis la tour, emporté par des pigeons vers sa Galilée natale. «*Sidi a fini par retourner chez lui*», commente Wardi. Tout n'est pourtant que symbolique, d'autant que le «*retour*» en question ne se produit qu'après la mort de l'aïeul. L'essentiel est malgré tout qu'il ait réussi à transmettre la clé, donc l'espérance de ce retour, à celle qui revendique à présent son identité palestinienne.

● Verticalités

Comment la tour est-elle filmée? Comment filme-t-on *depuis* la tour? Le récit-cadre, qui décrit le quotidien des personnages dans le camp actuel, peut être l'occasion de réfléchir avec la classe à la notion d'angle de prise de vues. Les définitions essentielles pourront être rappelées: on parlera de «*plongée*» lorsque la caméra, qui filme du haut vers le bas, est placée au-dessus du sujet qu'elle cadre; la «*contre-plongée*», à l'inverse, sera décrite comme une prise de vues du bas vers le haut, au cours de laquelle l'opérateur est en dessous de ce qu'il filme. Habituellement, la plongée tend à écraser ou diminuer le sujet, tandis que la contre-plongée, qui exagère les perspectives, le magnifie. Filmée en contre-plongée selon le point de vue de Wardi, la tour, à la verticalité impressionnante, symbolise les obstacles que l'enfant doit franchir pour mener à bien sa quête. Il en va ainsi lorsqu'elle se rend chez le grand-oncle Yehia en rechignant ou lorsqu'elle grimpe jusqu'à Pigeon Boy en jonglant avec une tasse de café. La plongée, quant à elle, pourrait correspondre au début du récit au point de vue de la tour (un personnage à part entière dans le film) appelant à l'ascension de l'héroïne. C'est en revanche le regard de Wardi qui est sollicité lorsqu'elle prend de la hauteur et découvre, en contrebas, les sentiments de sa sœur pour le garçon qu'elle va néanmoins quitter.





Images Des racines et des ailes

Graines, clé, pigeons. Les images récurrentes du film possèdent une caractéristique commune : à l'instar de la tour, elles suggèrent une élévation de la terre vers le ciel.

Si le décor de la tour, associé au travail sur les angles de prise de vues, consacre la verticalité comme axe essentiel de la partie en *stop motion* du film [cf. *Décor*, p. 13], trois motifs récurrents, repérables dans l'ensemble de *Wardi*, illustrent l'importance symbolique du mouvement de la terre vers le ciel pour le cinéaste : les graines plantées dans le sol par le père de Sidi, qui font pousser un magnifique goyavier dans le camp de réfugiés ; la clé de la maison en Palestine, que Sidi

remet à son arrière-petite-fille ; enfin, les pigeons tournoyant dans le ciel, dont les roucoulements peuplent la bande sonore du film. Ces éléments récurrents de la narration, très présents visuellement, sont des objets poétiques qui symbolisent la soif de liberté et la résistance. Pourtant, s'ils maintiennent les réfugiés en vie et en lutte, ils disent aussi l'enfermement et l'attache à un endroit hostile que les réfugiés sont obligés de reconnaître comme foyer à défaut de pouvoir rejoindre le leur.

● Prendre de la graine

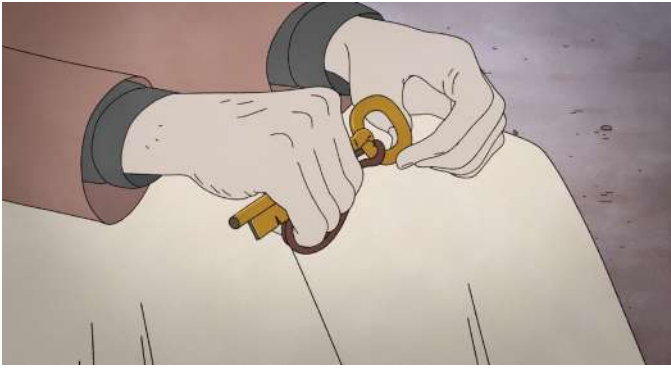
Lorsque Sidi raconte la « catastrophe » à Wardi, il sort de sa poche les bourses confectionnées par sa mère qui contiennent des graines semblables à celles que son père a emportées en exil [00:11:39]. Le flashback nous montre celui-ci plantant des graines de goyave dès son arrivée au

● Photographies et images filmées

L'hybridation du film tient à la présence de deux types d'animation et d'images tirées du réel. Celles-ci, filmées ou photographiées, utilisent des matériaux qui préexistent à *Wardi*. Il s'agit d'archives qui permettent d'ancrer le récit dans l'Histoire et donnent au film un statut intermédiaire, entre fiction et documentaire. On s'arrêtera avec les élèves sur la première apparition de ces archives dans le film, au moment où la fillette regarde la télévision avec son grand-père. Il s'agit d'un journal télévisé — on remarquera la voix *off* de la journaliste — qui présente des images anciennes, en noir et blanc, pour illustrer la « catastrophe » commémorée ce 15 mai. Le spectateur est plongé à la fois dans les souvenirs des personnages et dans l'histoire de la Palestine, du Liban et d'Israël. Il sera intéressant de montrer comment le montage actualise ces images d'époque en les mettant en rapport avec le présent. En particulier, le portrait d'une petite réfugiée de 1948 [00:21:17] pourra apparaître comme le contre-champ — et le miroir — du visage de Wardi, lui-même saisi en gros plan. Autre télescopage des époques et effet

de réel supplémentaire, peu après [00:21:59] : un extrait télévisé montrant la diva égyptienne Oum Kalthoum — décédée en 1975 — révèle la fascination de Lutfi pour la plus grande chanteuse du monde arabe.

Mémoire intime et collective dialoguent aussi à travers le recours aux photographies. Un album que feuilletent Wardi et sa tante Hannan est lui aussi composé de clichés — privés, ceux-là — issus de la vie réelle. Il s'agit de photographies en couleurs qui ont été prises par la mère du cinéaste [cf. *Genèse*, p. 2] ou constituent des souvenirs de famille de ses amis palestiniens. On remarquera comment ces matériaux intimes sont, en tant qu'objets, intégrés au récit fictionnel qu'ils viennent nourrir. Ils témoignent de la vie de Palestiniens qui ont réellement existé, mais sont censés figurer des personnages qui appartiennent à la fiction animée, comme Pigeon Boy ou Hannan elle-même [cf. *Séquence*, p. 16]. Cette dernière commente ces images émouvantes, qui disent pour la plupart qu'il a pu exister des moments heureux, en dépit des souffrances, dans la vie des réfugiés.



Liban. Sidi, alors jeune garçon, y voit le signe d'une installation définitive. Son père se justifie en lui répondant qu'il faut bien se nourrir en attendant de repartir. Le film nous laisse interpréter son geste : le père avait-il compris, en son for intérieur, qu'ils ne rentreraient jamais chez eux ? La pousse du goyavier va permettre de mesurer l'écoulement du temps. Un même cadrage du panorama de Bourj el Barajneh, correspondant à huit plans successifs montés en fondu enchaîné, permet de mesurer sur plusieurs mois le développement parallèle du camp et celui de l'arbuste, qui semblent sortir de terre de la même façon [00:14:57 – 00:15:45]. Nous constaterons plus tard que Sidi a hérité de son père le geste de cultiver la terre, de faire pousser des choses où que l'on soit. Dans le camp où il vit depuis son adolescence, il a fait pousser sur les terrasses de la tour familiales des petits jardins suspendus qu'il entretient lui-même. Lorsqu'il est mourant, Wardi lui apporte des fleurs pour le réconforter, et celles-ci lui permettent de se remémorer une dernière fois l'enfance heureuse qu'il a vécue avant la *Nakba*. Les éléments végétaux de l'histoire ressortent vivement à l'image : ces petites pointes de couleurs qui parsèment les plans sont un leitmotiv visuel qui court dans le film, quelle que soit la technique d'animation utilisée. Ce mélange de couleurs ternes et effacées et de touches éclatantes lorsqu'il s'agit de fleurs, de fruits ou d'arbres, symbolisent la résistance de Sidi et de quelques autres dans un monde hostile.

● La clé du souvenir

Cette question fondamentale est symbolisée par un autre motif qui ancre l'histoire dans la terre, ou plutôt dans une terre : la clé que Sidi remet à Wardi est celle de la maison d'enfance, berceau de la famille en Galilée. Avec la bourse de graines, elle est le seul objet que la famille emporte le jour de la « catastrophe » — et elle est présente dans toutes les strates du récit, filmée en gros plan à deux époques différentes [00:15:52 ; 00:16:30]. La clé représente le foyer disparu tout autant que la mémoire de ce jour de malheur. Elle permet en cela la transmission concrète de cette histoire de génération en génération. La clé est le symbole du « droit au retour », une revendication des réfugiés palestiniens qui exigent de retourner sur leurs terres, actuellement en Israël, ainsi que l'instauration d'un État palestinien [cf. Contexte, p. 4].

Elle passe directement de Sidi à Wardi, qui la porte comme lui autour de son cou, près de son cœur, et ne s'en sépare plus. Si elle n'est pas toujours visible sous le pull de Wardi, elle est bien de tous les plans avec elle. On notera que le récit du film consacre bel et bien, après la mort de Sidi, la mise en œuvre... par les airs, du « droit au retour » [cf. Décor, p. 13].

● Les ailes du désir

Ce sont les pigeons qui soulèvent le corps de Sidi pour le ramener chez lui, en Galilée. Liés à la terre et au ciel, ils ouvrent et concluent le film, constituant un leitmotiv que l'on retrouve aussi bien au présent que dans l'évocation du passé ; ils y représentent les temps heureux de l'avant-catastrophe [00:11:05] et leur image est convoquée par le futur Pigeon Boy lorsqu'il se retrouve dans une cave avec sa sœur Hannan pour échapper aux bombardements de Beyrouth [00:50:54]. Dans le huis clos à ciel ouvert que constitue le camp, ils incarnent la liberté. Leur présence, fascinante pour Wardi, culmine ainsi dans la séquence avec Pigeon Boy qui mène auprès d'eux une vie d'ermite : il les dresse et leur prodigue des soins, coupe leurs plumes pour qu'elles repoussent plus fortes et qu'ils puissent aller encore plus loin. C'est cette puissance qui, sans doute, leur permettra de transporter Sidi. Les pigeons n'en demeurent pas moins un symbole ambigu : même s'ils volent dans le ciel et semblent s'évader, ils reviennent toujours chez eux, au camp, soumis à la volonté de leur dresseur. « *Ce qui compte c'est le présent, pas le passé, pas l'avenir* », déclare d'ailleurs Pigeon Boy, dont la vie apparemment libre est en même temps une vie recluse. Si les oiseaux sont fondamentalement des êtres du présent, ils n'échappent pas aux conflits, à « *la guerre dans les nuages* », comme le formule l'oncle de Wardi : les propriétaires de pigeons se les volent entre eux. Les humains poursuivent ainsi le conflit jusque dans les airs et s'affrontent au sujet de leurs rares possessions.

Séquence

Sourires et traumatismes

À la fois douloureux et heureux, les souvenirs familiaux de Hannan posent une question essentielle : comment peut-on vivre une existence « normale » dans le camp alors que l'obscurité ne cesse de menacer ?

La séquence, composite [00:47:57 – 00:50:06], fait la part belle aux souvenirs : Wardi se plonge dans le passé en découvrant avec Hannan d'anciennes photos du camp, de ses habitants et de sa famille 30 ans auparavant. Leur soudaine irruption dans le récit et leur ancrage dans la réalité sont très frappantes et nous touchent de la même manière que la fillette qui reste longtemps muette face à elles. Cette résurgence d'un passé contrasté — à la fois triste et joyeux — à travers des documents provenant de la vie réelle [cf. Récit(s), p. 11] va déboucher sur une remémoration plus dramatique qui, comme les flashbacks précédents, recourt à l'animation en deux dimensions : la tante raconte l'une des journées de 1982 où la famille, pour échapper aux bombes, a dû se replier dans la cave de sa maison. Riche en textures visuelles et sonores, cette évocation est pour Wardi un moment déterminant dans sa compréhension du passé de son peuple et de sa famille.

● Rire au milieu des ruines

Wardi vient d'apprendre que son oncle Pigeon Boy était autrefois un enfant heureux qui aimait le hip-hop, et la fillette est tombée à terre en dansant joyeusement avec sa tante Hannan. L'extrait commence avec un plan large où Wardi et Hannan nous tournent le dos. Agenouillées, elles ramassent les photos tombées de l'album qu'elles feuilletaient auparavant. La tante remarque très vite la clé de Sidi que Wardi porte autour du cou et comprend l'enjeu de ce don [1]. La caméra filme ensuite en gros plan le visage de l'enfant qui regarde attentivement les clichés qu'elle tient dans les mains [2]. Défilent alors, accompagnées d'une douce musique à la guitare, de vraies photos couleur, en prise de vues réelles, qui occupent pour la plupart le cadre entier. Ces images datent des années 1970-1980, en pleine guerre : on y voit beaucoup d'enfants qui jouent devant des murs délabrés ou des ruines d'immeubles bombardés [3, 5]. Des adultes sont attablés sur la «terrasse» improvisée d'un bâtiment à moitié détruit [4]. C'est la frontalité qui frappe dans les photos de famille où l'on pose en regardant l'objectif [7], entre sourire et désolation. Un violoncelle se fait désormais entendre. Le retour du gros plan de Wardi [2] qui continue, mutique, à regarder les photos, nous fait comprendre qu'elle est bouleversée par ce qu'elle découvre. D'autres photos défilent, qui reposent comme les précédentes sur une forme de contraste : parmi elles, celle d'une bâche bleue qui recouvre une terrasse fleurie (reproduite à l'identique dans la fiction animée ; c'est la terrasse de Sidi) tranche sur le gris des ruines, tout comme les fleurs colorées que l'homme a disposées dans ce décor de misère [6]. Un jeune garçon sourit face à l'objectif, aux côtés d'un grand-père beaucoup moins réjoui [8]. Réagissant en off à la photo du même enfant riant aux éclats [9], Wardi interroge Hannan, prenant conscience du décalage entre l'insouciance de Pigeon Boy enfant — qu'elle nous permet d'identifier en le nommant — et la précarité de la vie dans le camp : «Comment il pouvait être si heureux, ton frère ?»

● Ruptures et traumatismes

À l'occasion d'un plan cadrant les deux personnages — qui semble annoncer une vérité incluant Wardi —, nous est proposée l'interprétation de Hannan [10] : «Oh, tu sais, les enfants sont doués pour ça.» Cette généralisation va pourtant être infirmée aussitôt puisque la tante, à la faveur d'un raccord dans l'axe [11], insiste sur la singularité de son frère — qui était déjà «à part», enfant —, revenant à une réflexion beaucoup plus intime. C'est un premier moment de rupture : à l'arrêt de la musique répond le grésillement de l'ampoule [12]. La pièce va se trouver plongée dans le noir [13]. L'obscurité, qui dit d'abord l'inconfort de la vie dans le camp, fait réagir Hannan conformément à ce que l'on sait de son caractère. Elle se lève brutalement et sa quête de lumière, au-delà de sa détermination et de son exaspération, renvoie métaphoriquement à un désir, très positif, d'entretenir l'espoir. La caméra a opéré un brusque changement d'axe à 180 degrés : désormais placée derrière Wardi, elle nous montre la tante ouvrant un grand rideau. Si la lumière et les bruits de la rue font irruption en même temps dans la pièce, c'est à la faveur d'un trou béant du mur extérieur qui témoigne des blessures que les conflits ont imposées à l'immeuble familial [14]. Après que Wardi, en contrechamp et en gros plan, a évoqué l'usine où sa tante travaille dans le noir [15], la caméra va occuper une position inattendue. À la faveur d'un nouveau raccord dans l'axe, elle se retrouve à l'extérieur de l'immeuble, filmant les deux personnages à travers la brèche [16]. Ce surcadrage qui révèle un mur criblé d'impacts de balles annonce, au même titre que la transition sonore (on entend un bruit de missile), le contexte guerrier du flashback qui va suivre. Nous basculons alors de l'animation en volume à l'animation bidimensionnelle, avec un plan d'ensemble montrant une vue du camp en 1982 où les habitants, dans la panique, tentent d'échapper à un raid aérien en s'abritant en sous-sol [17]. À la rupture temporelle — la scène se déroule 35 ans auparavant — et esthétique s'ajoute la subtilité du montage qui joue sur le point de vue des personnages : le panorama d'hier semble être observé en contrechamp aujourd'hui par la tante et sa nièce alors que le raccord est de toute façon impossible puisque leur poste d'observation (l'immeuble familial) fait partie du spectacle qu'elles semblent contempler. Ce bouleversement des données spatio-temporelles correspond à un souvenir traumatique pour Hannan elle-même : le plan suivant, à une échelle plus rapprochée, permet de retrouver la tante et l'oncle de Wardi, encore adolescents, réfugiés dans l'obscurité de la cave, dans un état proche de la sidération [18]. Contrairement aux enfants de l'album photo, ils ne songent pas à rire. Alors que l'environnement sonore — ordres vociférés et pleurs de bébé — se fait de plus en plus anxiogène, on comprend que le frère et la sœur seront profondément marqués par l'épisode. Dans la suite de ce flashback, Hannan, contrairement à Pigeon Boy, va trouver la force de grimper sur le toit pour crier sa rage en plein jour, parvenant ainsi à tirer de ce traumatisme un précepte de vie que Wardi est implicitement invitée à faire sien : «Depuis, je refuse de me cacher, j'essaye de vivre une vie normale.»



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Parallèles

Un cinéma d'animation politique

Wardi, Marjane et Ari sont trois héros en quête d'eux-mêmes à travers leur histoire familiale et un passé parfois refoulé qu'il s'agit de restituer.

Wardi s'inscrit dans la lignée d'un certain cinéma d'animation dont les films ne se destinent pas à un public spécifique, mais souhaitent toucher tous les publics, de tout âge. Ces longs métrages ont souvent une teneur politique et/ou historique. Il convient ainsi de décloisonner les genres et de dépasser un préjugé tenace chez beaucoup de spectateurs : le cinéma d'animation n'est pas réservé au jeune public et peut aborder des sujets réputés difficiles, comme ceux qui touchent à la politique ou à l'histoire récente. Nombreux sont les films qui creusent ce sillon. Parmi ceux qui travaillent la matière mémorielle, deux — qui traitent eux aussi de l'histoire contemporaine du Moyen-Orient — peuvent être rapprochés de *Wardi* : *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (2007) et *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008), également produits ou coproduits en France. Il est intéressant de les présenter aux élèves — à partir de leur bande-annonce, par exemple — et de mettre en avant leurs différences esthétiques et scénaristiques, tout en insistant sur leur complémentarité historique et psychologique.

● *Persepolis*, un exil pour oublier

Dans *Persepolis*, récit à la première personne adapté — par Marjane Satrapi elle-même — de sa bande dessinée éponyme, celle-ci revient sur son enfance jusqu'à son arrivée en France. Elle y dépeint la dureté du quotidien en Iran entre la fin des années 1970 avec la chute du régime du Shah et la guerre contre l'Irak, jusqu'au début des années 1990 sous le régime répressif de l'autoproclamée « République islamique ». L'animation, presque exclusivement en noir et blanc, est épurée, d'un « réalisme stylisé », comme aime à la définir la réalisatrice. Comme *Wardi*, le film, à la première personne, repose sur un système de récits enchâssés et de flashbacks. L'action du film débute à l'aéroport d'Orly, lorsque Marjane n'arrive pas à embarquer pour rentrer voir sa famille en Iran. Elle retrace alors le passé qui l'a menée jusque-là. Dans ce premier retour en arrière se déploient d'autres récits, ceux de l'histoire du pays ou encore des souvenirs intimes concernant la vie de ses proches. Comme *Wardi*, qui incarne l'avenir et qui peut espérer un jour s'échapper du camp de réfugiés dans lequel elle a grandi, Marjane, encouragée par sa mère, fuit l'Iran pour essayer de mener une vie émancipée. Sa première expérience à Vienne est complexe et, après un retour en Iran où l'oppression est grandissante, elle s'exile définitivement en France. Le film, tout comme celui de Mats Grorud, travaille subtilement, à partir du point de vue d'une jeune fille, les questions de la souffrance de l'exil ; il questionne aussi la place de la femme dans la société iranienne.

● *Valse avec Bachir*, l'amnésie totale

Valse avec Bachir est également un récit à la première personne. Ari Folman, le réalisateur du film, est israélien. Il se met en scène interrogeant différentes personnes qui ont fait leur service militaire en même temps que lui en 1982. L'opération « Paix en Galilée » a abouti au massacre de Sabra et Chatila, un camp de réfugiés au Liban dont les habitants ont été massacrés par les milices phalangistes chrétiennes, couvertes par l'armée israélienne [cf. Contexte, p. 5]. Ari est victime d'une amnésie quasi totale depuis vingt ans, et les entretiens qu'il mène lui permettent de recouvrer la mémoire petit à petit et de comprendre son implication dans cette opération. Là encore, le récit met en scène une série de flashbacks où l'on retrouve les personnages interviewés plus jeunes lors des événements qu'ils relatent, souvent en voix off. Folman a reconstitué ces rencontres comme des entretiens, à l'image des documentaires télévisuels. L'animation dessinée, entre stylisation et déréalisation, très loin de la sobre délicatesse de celle de *Wardi*, est considérée par Ari Folman comme « indispensable pour s'affranchir du réalisme, pour restituer l'absurdité de la guerre et les errements de la mémoire ». Comme dans *Wardi*, en revanche, le film contient des images d'archives tournées par la BBC après le massacre — images qui concluent le film, ce qui accentue son ancrage documentaire. *Valse avec Bachir* est en quelque sorte le pendant de *Wardi*, son contrechamp, puisque l'on est, à la même époque, du côté des soldats israéliens. Si le personnage d'Ari est comme *Wardi*, un catalyseur qui va déclencher les souvenirs, plus ou moins enfouis selon les personnages, la différence est que c'est sa propre mémoire qu'il sonde aussi.

Persepolis de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, 2007
© Diaphana



Valse avec Bachir d'Ari Folman, 2008 © Le Pacte



● La mémoire collective

Wardi, *Persepolis* et *Valse avec Bachir*, au-delà du recours à la première personne — notons que l'histoire ne se confond pas avec celle du cinéaste dans le cas du film de Grorud —, soulignent l'importance du souvenir. Celui-ci ne doit ni hanter le présent ni rester enfoui, mais faire l'objet d'une transmission d'une génération à une autre afin de maintenir l'idée d'un peuple ou d'une nation qu'une mémoire collective doit rassembler. Si les trois cinéastes mettent en regard avec habileté destins individuels et histoire universelle, c'est en grande partie à la souplesse de l'animation, dont l'inventivité visuelle peut à la fois explorer les méandres de la mémoire intime et proposer une reconstitution historique, qu'ils doivent la réussite de leur projet.

● Le documentaire animé

Qu'est-ce qu'un « documentaire animé » ? Cette appellation semble désigner une alliance de contraires. Faire un film d'animation paraît être en effet un travail long et artificiel qui implique la mise à distance et la stylisation de la réalité ; les vues cinématographiques traditionnelles — on parle de prise de vues « réelles » —, qui semblent plus spontanées, paraissent *a priori* plus légitimes à rendre compte d'une certaine authenticité. Il n'empêche que certains films, que l'on peut considérer comme hybrides, mettent bel et bien les techniques de l'animation au service d'un propos documentaire. Ces films, qui pour la plupart reposent sur des témoignages, traduisent, selon le critique Jacques Kermabon, la faculté qu'a l'animation de s'emparer du réel pour « figurer l'infilmé »¹. Certaines images, en effet, n'existent pas, parce qu'elles n'ont pas été tournées ou conservées, qu'il s'agisse d'un oubli, d'une impossibilité matérielle ou d'une démarche volontaire consistant à ne pas laisser de traces. Par ailleurs, l'animation peut susciter chez le spectateur d'autres émotions et ressentis que la simple restitution de sons et d'images bruts. C'est pour ces raisons que, dans le sillage du *Naufrage du Lusitania* de Winsor McCay (1918), qui reconstituait un fait de guerre trois ans après qu'il s'était produit, des films comme *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008 ; cf. *supra*), *Conversation animée avec Noam Chomsky* de Michel Gondry (2013), *Jasmine* d'Alain Ughetto (2013) ou l'emblématique *L'Image manquante* de Rithy Panh (2013) traduisent un intérêt renouvelé pour le documentaire animé dans le cinéma contemporain. Ces films d'aujourd'hui témoignent tous d'un intérêt particulier pour la matière sonore, rejoignant en cela le travail que les animateurs du studio Aardman menaient en 1989 avec *Creature Comforts* de Nick Park, où il revenait à des animaux de zoo en pâte à modeler de reprendre à leur compte les propos sur le thème du « foyer » que des personnes réelles, parmi lesquelles plusieurs migrants, avaient tenus. Dans quelle mesure *Wardi*, à la lumière de ces exemples, est-il un documentaire animé ? La réponse demeure ouverte : s'il repose sur le trajet de personnages fictionnels dont les voix sont interprétées par des acteurs, l'utilisation d'archives, le principe de la convocation de témoignages et l'entreprise de restitution de souvenirs oubliés, en particulier dans les séquences de flashback, relèvent indéniablement d'une présence essentielle du réel dans le film.

1 Jacques Kermabon, « Le documentaire animé : oxymore ou nouveau genre hybride », *24 images* n° 181, février-avril 2017, p. 46-48.

« J'ai eu le sentiment qu'en utilisant des marionnettes et des dessins pour raconter leur histoire, je permettrais au public de s'identifier aux personnages, de manière à ce qu'ils voient en Wardi leur propre sœur ou leur propre fille. »

Mats Grorud, entretien pour *Middle East Eye*, mars 2019

L'Image manquante de Rithy Panh, 2013
© Les acacias



Jasmine d'Alain Ughetto, 2013 © Stiellac



Creature Comforts de Nick Park, 1989
© Aardman



Prolongements

Le cinéma palestinien, un cinéma de la mémoire

Le cinéma palestinien est traditionnellement connu comme étant un cinéma de la mémoire et étroitement lié au conflit israélo-palestinien. Mats Grorud, familier de cette cinématographie, s'inscrit dans sa lignée en réalisant *Wardi*.

Après une période artistique cinématographique réduite à néant suite à la « catastrophe » [cf. Contexte, p. 4], l'OLP crée dès 1968 un cinéma « révolutionnaire » qui compte beaucoup de films et documentaires sur les réfugiés et la lutte clandestine. À l'époque, les réalisateurs sont principalement des Palestiniens vivant dans les camps. À partir des années 1980 émerge un autre cinéma, incarné, entre autres, par Michel Khleifi (*Noce en Galilée*, 1987) ou Hany Abu-Assad (*Omar*, 2013; *Paradise Now*, 2005), des Palestiniens citoyens d'Israël ayant étudié le cinéma en Europe. Le cinéaste Rashid Masharawi, qui a lui-même grandi dans un camp de la bande de Gaza, organise des projections pour les réfugiés. De son expérience naît *Ticket to Jerusalem* (2002) qui met en scène un projectionniste itinérant dans les territoires occupés. Parallèlement à ce cinéma toujours engagé, fondé sur le réalisme social, des réalisateurs occidentaux tournent des documentaires qui dévoilent la situation des victimes du conflit. C'est le cas de Gilles Dinnematin avec *Les figuiers de Barbarie ont-ils une âme ?* en 1987, de Simone Bitton qui montre *L'Attentat* en 1998. Leur fait écho en 2011 *Cinq caméras brisées*, coréalisé par le Palestinien Emad Burnat et l'Israélien Guy Davidi, qui rend compte dès son titre de la difficulté de filmer la Palestine au quotidien. Aujourd'hui, les figures montantes du cinéma de fiction palestinien sont deux frères jumeaux, Tarzan et Arab Nasser. Nés en 1988 à Gaza, ils réalisent en 2015 le foisonnant et délirant *Dégradé* qui se déroule, autre métaphore de l'enfermement, dans le huis clos d'un salon de coiffure pour femmes. Leur second long métrage, *Gaza mon amour* (2020), conte, sur un ton toujours caustique et décalé, une romance entre soixantenaires. Les deux films des Nasser bénéficient de la présence de la grande actrice palestinienne Hiam Abbass, dont l'impressionnante filmographie inclut *Munich* de Steven Spielberg (2005).

● Les chroniques d'Elia Suleiman

La figure du cinéma palestinien dont on connaît le mieux le travail en France aujourd'hui est le cinéaste Elia Suleiman. Travaillant une veine burlesque et poétique qui n'est pas sans évoquer Chaplin, Keaton ou Tati, il se met, comme eux, régulièrement en scène. D'un film à l'autre, son personnage est celui d'un observateur mutique qui, sans afficher directement son point de vue, assiste à la déliquescence de son pays et laisse le spectateur tirer les conclusions qui s'imposent (*Chronique d'une disparition*, 1996; *Intervention divine*, 2002). *Le Temps qu'il reste* (2012), à forte teneur autobiographique, permet un parallèle intéressant avec *Wardi*. Articulé en quatre segments, le film raconte la vie d'une famille palestinienne de Nazareth de 1948 à nos jours. Si le contexte familial est bien différent de celui des camps libanais, la vie des Palestiniens sous contrôle israélien est marquée par les contraintes et les privations de liberté. Dans *It Must Be Heaven* (2019), primé à Cannes, Suleiman assiste abasourdi, depuis le balcon de sa maison de Nazareth, à une intrusion régulière dans son jardin : son voisin, sans autorisation, vient arroser et tailler son citronnier puis récolter ses fruits à sa place.

Paradise now de Hany Abu-Assad, 2005
© Haut et Court



Ticket to Jerusalem de Rashid Masharawi, 2002
© Arte France Cinéma



Le Temps qu'il reste d'Elia Suleiman, 2012
© Le Pacte



● Une cinéaste d'aujourd'hui : Annemarie Jacir

Née à Bethléem en 1974, Annemarie Jacir est une réalisatrice et productrice palestinienne qui a grandi en Arabie Saoudite et fait des études de cinéma aux États-Unis. Présenté à Cannes en 2008, son premier long métrage, *Le Sel de la mer* (2008) aborde le sujet de l'exil, tandis que *Wajib* (2017) évoque les dilemmes de la population arabe d'Israël. *When I Saw You*, son deuxième long métrage, sorti en 2012, permet un parallèle avec *Wardi*. Suite à la guerre des Six Jours, en 1967, des milliers de réfugiés palestiniens traversent la frontière avec la Jordanie et se retrouvent dans des camps « temporaires ». Séparé de son père, Tarek, un jeune garçon de onze ans, s'enfuit du camp où il a échoué avec sa mère. Il fugue, à la recherche de son père, rencontre des *fedayin* — qui s'opposent à Israël à travers la lutte armée — et les rejoint. On pourra se pencher avec les élèves sur la manière dont les deux films travaillent la question du déracinement et du combat à travers le regard de deux enfants du même âge. Les différences d'époque ainsi que la position des deux héros divergent, mais les deux films offrent un point de vue complémentaire sur la « catastrophe » et ses conséquences.

FILMOGRAPHIE

Le film de Mats Grorud

Mats Grorud, *Wardi*, DVD, Jour2Fête, 2019.

Autour du cinéma d'animation

Pierre-Luc Granjon, *Les Quatre Saisons de Léon* (2008-2012), DVD, Folimage, 2013.

Nick Park, *Creature Comforts* (1989), DVD, Elephant Films, 2006.

Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, *Persepolis* (2007), DVD et Blu-ray, Diaphana, 2019.

Ari Folman, *Valse avec Bachir* (2008), DVD et Blu-ray, Éditions Montparnasse, 2009.

Anca Damian, *Le Voyage de monsieur Crulic* (2011), DVD, Blaq Out, 2017.

Rithy Panh, *L'Image manquante* (2013), DVD, Arte Éditions, 2013.

Alain Ughetto, *Jasmine* (2013), DVD, Shellac Sud, 2014.

Michel Gondry, *Conversation animée avec Noam Chomsky* (2013), DVD, Shellac Sud, 2014.

Nora Twomey, *Parvana, une enfance en Afghanistan* (2017), DVD et Blu-ray, Le Pacte, 2018.

Aurel, *Josep* (2020), DVD et Blu-ray, Blaq Out, 2021.

Autour du cinéma palestinien

Annemarie Jacir, *When I Saw You* (2012), DVD, Trigon-film, 2014.

Annemarie Jacir, *Le Sel de la mer* (2008), DVD, Pyramide Vidéo, 2019.

Tarzan et Arab Nasser, *Dégradé* (2015), DVD, Blaq Out, 2016.

Hany Abu-Assad, *Paradise now* (2005), DVD, M6 Vidéo, 2006.

Elia Suleiman, *Intervention divine* (2002), DVD, Warner Home Vidéo, 2003.

Elia Suleiman, *Le Temps qu'il reste* (2009), DVD, France Télévisions Distribution, 2016.

Elia Suleiman, *It Must Be Heaven* (2019), DVD, Le Pacte, 2020.

BIBLIOGRAPHIE

Articles critiques

- Thierry Méranger, « *Wardi* », *Cahiers du cinéma*, n°752, février 2019.
- Clarisse Fabre, « *Wardi* : dans le camp palestinien animé », *Le Monde*, 27 février 2019.
- Marius Chapuis, « *Wardi*, passé mâché », *Libération*, 26 février 2019.

Autour du cinéma d'animation

- Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins, *Stop Motion : un autre cinéma d'animation*, Capricci Éditions, 2020.
- Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins (dir.), *Le Cinéma d'animation en 100 films*, Capricci Éditions, 2016.

SITES INTERNET

Sur le cinéma palestinien

↳ <https://www.middleeasteye.net/fr/reportages/chronique-du-cinema-palestinien-la-renaissance-dun-cinema-sans-etat>

Sur la Nakba et la question palestinienne

↳ <https://www.un.org/unispa/fr/histoire-de-la-question-de-palestine>

↳ <https://www.nakba-archive.org> (en anglais)

Entretiens avec Mats Grorud

↳ <https://www.middleeasteye.net/fr/entretiens/mats-grorud-le-droit-au-retour-fait-partie-de-lidentite-de-wardi-comme-de-chaque>

↳ <http://www.baz-art.org/archives/2019/03/01/37088793.html>

↳ <https://www.cineuropa.org/fr/interview/355825>

↳ <http://www.lesecranterribles.com/mats-grorud/48716>

↳ <https://www.zickma.fr/wardi-interview-avec-le-realisateur-mats-grorud>

Documents divers téléchargeables

Dossier de presse du film, dossier pédagogique réalisé par Zérodeconduite.net et documents des Nations Unies :

↳ <https://www.jour2fete.com/distribution/wardi>

Transmettre le cinéma

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

↳ <https://www.transmettrelecinema.com>

VIDÉOS
EN
LIGNE

- Animer *Wardi* : entretiens avec Mats Grorud et P.-L. Granjon
- Produire *Wardi* : entretien avec Patrice Nezan

CNC

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

↳ <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

D'UNE DIMENSION À L'AUTRE

Wardi, une fillette de onze ans, vit dans un camp de réfugiés de Beyrouth. En l'espace de quelques heures, l'héroïne va interroger les siens, reconstituant dans une même quête l'histoire de sa famille et celle de ses compatriotes palestiniens qui, en 1948, ont été chassés de leurs terres et vivent depuis en exil dans la précarité. Pour son premier long métrage, c'est le cinéma d'animation que le réalisateur norvégien Mats Grorud a choisi pour raconter cette histoire. Il recourt à deux techniques, l'animation à plat et le *stop motion*, pour nous faire naviguer entre passé et présent. À cette hybridation s'ajoute l'utilisation de photographies que le cinéaste a lui-même glanées auprès de sa famille (sa mère ayant été infirmière dans des camps de réfugiés au Liban) et de ses amis palestiniens. C'est dire si le film, entre fiction et documentaire, dépasse le simple récit d'émancipation pour placer l'intimité au cœur d'une réflexion sur l'identité, la transmission et la mémoire.