



Fiche technique	1
Réalisateur Benedikt Erlingsson	2
Contexte Filmer l'urgence climatique	3
Affiche Sous haute tension	4
Découpage narratif	5
Récit Sauver le monde, sauver une vie	6
Genre Heureux mélanges	7
Décor Terre-Mère	8
Mise en scène La traversée des images	10
Séquence Volte-face	12
Motif Figures du double	14
Personnage Une femme puissante	16
Plans La Terre vue du ciel	18
Musique Spectacle vivant	19
Ouverture Traces des mythes	20

● Rédacteur du dossier

Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma avec l'association L'Esprit de la ruche. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à la Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est l'auteur de plusieurs livrets pédagogiques pour les dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma ainsi que de *Chris Marker, le cinéma et le monde* (éditions À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.



Fiche technique

Synopsis

Au milieu des Hautes Terres d'Islande, Halla, une femme armée d'un arc et de flèches, sabote une ligne à haute tension et réussit à échapper à la surveillance de la police. Ayant repris ses habits de ville, elle rejoint bientôt la chorale qu'elle dirige au quotidien. Un des choristes, Baldvin, employé au ministère et dans le secret de la double vie d'Halla, la prend à part et la met en garde: son objectif — compromettre l'extension des activités de l'entreprise Rio Tinto sur le sol islandais — est en passe d'être atteint. Mais le gouvernement va employer les grands moyens pour mettre la main sur le responsable des sabotages. Baldvin enjoint Halla de publier son manifeste pour s'allier l'opinion publique.

De retour chez elle, Halla a la surprise d'apprendre que sa demande d'adoption, déposée il y a plusieurs années, a été acceptée. On lui propose de devenir la mère d'une orpheline ukrainienne, Nika, 4 ans. Profondément déstabilisée, Halla va chercher conseil auprès de sa sœur jumelle Ása, professeure de yoga, et en partance pour un séjour de deux ans dans un ashram en Inde.

Halla publie alors son manifeste pour revendiquer les sabotages et en donner une explication: stopper la marchandisation et le saccage de l'environnement.

Repartant dans les montagnes, elle fait exploser un pylône électrique. Après une course poursuite haletante, elle échappe à la police et retrouve le fermier qui l'avait précédemment aidée. Grâce à son appui, elle s'apprête à quitter le pays pour aller chercher Nika. À l'aéroport, elle apprend que sa sœur jumelle a été arrêtée par méprise. Comprenant qu'elle ne pourra plus quitter l'Islande, Halla se laisse arrêter et est incarcérée.

Venue lui rendre visite en prison, Ása lui propose un stratagème de changement d'identité, en profitant d'une coupure d'électricité. Halla prend la fuite et retrouve Nika en Ukraine. Ce ne sont pas les inondations qui ont lieu sur place qui empêcheront la mère et sa fille d'avancer sur leur nouvelle route commune.

Générique

WOMAN AT WAR (KONA FER I STRÍÐ)

Islande, France, Ukraine | 2018 | 1h 41

Réalisation

Benedikt Erlingsson

Scénario

Benedikt Erlingsson

Ólafur Egill Egilsson

Image

Bergsteinn Björgúlfsson

Montage

Davíð Alexsander Corno

Son

François de Morant

Décor

Snorri Hilmarsson

Musique

Davíð Þór Jónsson

Producteurs

Marianne Slot

Benedikt Erlingsson

Carine Leblanc

Production

Slot Machine

Guldrengurinn

Distribution

Jour 2 fête

Formats de tournage

2.35, numérique, couleur

Sorties en salle

22 mai 2018 (Islande)

4 juillet 2018 (France)

Interprétation

Halldóra Geirharðsdóttir

Halla / Ása

Jóhann Sigurðarson

Sveinbjörn

Jörundur Ragnarsson

Baldvin

Juan Camillo Roman Estrada

Juan Camillo

Olena Lavrenayuk

La responsable de

l'orphelinat

Björn Thors

Le Premier ministre

Hilmir Snær Guðnason

Le chauffeur de taxi

Jón Jóhannsson

Le fermier

Antoine Huré

Un touriste

Réalisateur

Benedikt Erlingsson, du théâtre au cinéma des grands espaces

Avec seulement deux longs métrages à son actif, Benedikt Erlingsson s'est imposé, non seulement dans un paysage cinématographique islandais relativement clairsemé, mais sur la scène des festivals internationaux.

● Sur les planches

Avant le succès tant public que critique de *Woman at War*, Benedikt Erlingsson a été l'un des metteurs en scène de théâtre islandais les plus renommés de la dernière décennie. Son travail dans ce domaine a été récompensé à de nombreuses reprises et ce, à la fois comme dramaturge, metteur en scène et comédien. Ses spectacles en solo *Wormstongue - A Love Story* et *Mr. Skallagrímsson* ont été deux des succès les plus durables de l'histoire du théâtre islandais, puisqu'il les a interprétés lui-même pendant six ans sans interruption sur les scènes du pays. Benedikt Erlingsson s'est aussi fait remarquer à la télévision islandaise pour son rôle dans la série comique *Blood Brothers* dont il est également l'auteur. Il a par ailleurs fait des apparitions comme comédien dans de nombreux films, comme par exemple *Le Direktør* (Lars von Trier, 2006).

● Un désir tardif

Mais le désir de cinéma du metteur en scène est selon ses dires relativement tardif. Ce n'est qu'en l'an 2000, en découvrant le premier long métrage de François Truffaut, *Les 400 Coups* (1959), qu'il se décide à devenir cinéaste. Et dès ses premiers films, son travail derrière la caméra se retrouve distingué. Son premier court métrage, *Thanks*, reçoit en 2008 le prix du jury et le prix du public au BE Film Festival de New York. Il sera suivi de près par *Le Clou*, qui obtient une mention spéciale au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, en 2008 également.

En 2013, il présente son premier long métrage, *Des chevaux et des hommes*, qui entrecroise plusieurs histoires ayant pour point commun le rapport entre l'humain et le cheval. Ce film polyphonique à l'humour absurde et corrosif met en scène le petit théâtre des passions d'une communauté islandaise saisie au milieu de la grandeur et de la beauté des paysages. On peut y percevoir ce qui apparaîtra avec plus de netteté dans *Woman at War*: un ton hybride, entre épique et comique; l'appel des grands espaces (ce qui peut sembler aimablement paradoxal pour un réalisateur venu du théâtre), et le fait de considérer le territoire — et sa nature sauvage — comme un personnage à part entière de la fiction. Le film est sélectionné par plusieurs festivals européens (San Sebastián, Les Arcs, Amiens) et collectionne de nombreux prix. Mais c'est surtout son deuxième long métrage qui va faire connaître son travail largement au-delà des frontières de l'Islande.

● Genèse

Alors qu'Erlingsson se trouvait avec d'autres réalisateurs en résidence pour le développement de leurs projets respectifs, les cinéastes furent soudain interrompus dans leur travail. «*Nous parlions de notre processus de création, et sont entrées ensuite ces personnes très sérieuses du groupe de la Banque mondiale, qui voulaient que nous parlions du changement climatique; mais vous savez comment c'est: les artistes n'aiment pas qu'on leur dise quoi faire. Nous avons promis de nous informer, et quand je suis rentré à la maison, c'est ce que j'ai fait, et j'ai enfin réalisé la gravité de cette question.*



Benedikt Erlingsson en 2018 © Juan Camillo Estrada / Slot Machine

Ayant moi-même été activiste dans ma jeunesse, différentes impulsions se sont amalgamées. J'ai fini par me demander: comment faire un "feel-good movie" sur le changement climatique ?¹

C'est en ces termes que le réalisateur rapporte les circonstances qui ont présidé à la naissance de *Woman at War*. Et c'est de fait en se remémorant ses années universitaires, lors desquelles il s'était pleinement engagé dans l'activisme politique, organisant des meetings, des occupations et des grèves, jusqu'à s'enchaîner à un baleinier avec trois de ses compagnons pour tenter d'arrêter la chasse illégale en Islande en 1987, que Benedikt Erlingsson construit son personnage de guerrière écologiste. Livrant un film au ton enlevé sur un sujet grave qui rejoint une des préoccupations politiques les plus brûlantes de l'époque, le film est présenté en 2018 à la Semaine de la critique du Festival de Cannes, où il rencontre un écho immédiat. Un projet de remake en anglais et réalisé par Jodie Foster est actuellement en développement

● Filmographie

- 2007 *Thanks* (court métrage)
- 2008 *Le Clou* (court métrage)
- 2013 *Des chevaux et des hommes*
- 2018 *Woman at War*

1 Entretien avec Benedikt Erlingsson réalisé le 11 mai 2018 par Marta Balaga pour Cineuropa:
cineuropa.org/fr/interview/354154

Contexte

Filmer l'urgence climatique



Même si la crise écologique à laquelle est confrontée notre planète ne trouve pour l'instant que peu de réponses politiques ou économiques, le cinéma — reflet du monde — s'en fait l'écho, que cela soit par opportunisme dramaturgique ou par conviction militante.



● Films catastrophe

Le cinéma a toujours eu un goût prononcé pour la catastrophe. Pour d'évidentes raisons dramaturgiques et spectaculaires, les cinéastes, depuis Georges Méliès jusqu'à Roland Emmerich, ont tiré parti des situations de crise, bien souvent à grand renfort d'effets spéciaux. Mais les «films du désastre», comme on nomme en anglais ces films catastrophe, sont aussi le reflet des angoisses de l'époque. *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954), *La Tour infernale* (John Guillermin et Irwin Allen, 1974), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) peuvent être considérés comme des symptômes des traumatismes qui ont émaillé la planète depuis plus d'un demi-siècle : nucléaire, gigantisme, 11-Septembre...

Signe des temps, un sous-genre du film catastrophe s'est constitué depuis une quinzaine d'année autour des questions liées au dérèglement climatique. La «cli-fi» («climate fiction»), tirant son argument des menaces pesants sur notre écosystème, se retrouve dans des productions de grands studios comme *Le Jour d'après* (Roland Emmerich, 2004) ou *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) comme dans un cinéma indépendant aux moyens nettement plus modestes. Citons *Les Bêtes du Sud sauvage* (Benh Zeitlin, 2012) ou *Les Combattants* (Thomas Cailley, 2014), très remarqués pour leur plus grand souci de réalisme.

Les Combattants traduit sur le mode du récit d'aventure les inquiétudes de la jeunesse. *Les Bêtes du Sud sauvage* est filmé au sein des populations des bidonvilles de Louisiane touchées par les ouragans et les montées des eaux. L'élément le plus spectaculaire de *Woman at War* est la majesté de ses paysages sauvages. Dans ces films, la force du réel devient plus évocatrice que les effets spéciaux. Tout cela ne les empêche pas d'intégrer des éléments de récit initiatique ou de merveilleux, parfois même avec une influence du cinéma d'animation, notamment celui d'Hayao Miyazaki. Les figures de «combattantes» (la petite Hushpuppy qui tient en respect les aurochs dans *Les Bêtes du Sud sauvage*, Adèle Haenel qui s'entraîne pour la fin du monde dans *Les Combattants*) apparaissent comme d'évidentes «cousines» de *Princesse Mononoké* (Hayao Miyazaki, 1997).

Montée des eaux, pollution, changement de température, incendies incontrôlables, extinction de la biodiversité, chacune des modifications écologiques constatées par les scientifiques est explorée par le cinéma. Mais ces fictions usent de l'argument climatique à des degrés très divers : de la simple toile de fond au rôle d'embrasseur dramaturgique, de la saisie de l'esprit du temps jusqu'au militantisme politique affiché.

● De la prise de conscience au temps de l'action

Ces quinze dernières années, un changement substantiel a pourtant eu lieu. Dépassant le désir d'informer et de faire prendre conscience des enjeux climatiques, les cinéastes sont passés à la représentation de l'action en mettant en scène des figures proactives, luttant contre le sentiment d'impuissance devant la catastrophe annoncée.

Halla de *Woman at War* est clairement inscrite dans ce deuxième temps. «Le vandalisme contre notre nature qui cause le réchauffement climatique est un crime contre l'humanité et la vie sur Terre. [...] Nous sommes la génération la plus puissante qui ait existé et aussi la dernière à pouvoir arrêter la guerre contre notre Terre-Mère.» À bien écouter les mots dont elle use dans le manifeste justifiant ses actions, nous revenons en mémoire ceux d'une figure médiatique qui s'est imposée dans les médias en 2018, année de sortie de *Woman at War*, et elle aussi venue du nord : Greta Thunberg. D'abord seule contre tous, puis gagnant de plus en plus de jeunes esprits à sa cause, animée d'une colère vibrante, prenant la parole à la tribune des grandes institutions et devant les puissants de ce monde, la jeune fille pourrait bien être, dans le jeu des porosités entre réalité et fiction, un des multiples doubles d'Halla [cf. Motif, p. 14].

● Un cinéma insulaire

Les pays insulaires, de par la prise qu'ils offrent à la mer et aux éléments naturels, sont en première ligne du changement climatique. Ce n'est donc pas un hasard si leur cinéma est plus sensible aux problématiques écologiques. Outre l'exemple islandais de *Woman at War*, deux autres cinématographies, celles de l'Australie et du Japon, fournissent des exemples éloquentes. Dès les années 1970, le cinéma australien s'est fait l'écho de cette inquiétude. On peut citer *La Dernière Vague* de Peter Weir (1977), qui met en relation un déluge aux dimensions bibliques et des rituels de la culture aborigène. On peut aussi reconnaître, a posteriori, une dimension prophétique à ce cinéma : à l'automne 2019, les images des incendies sur l'île-continent rappelaient certaines visions des films catastrophes de cette période (des kangourous, des flammes, un ciel orangé). Même le cinéma de pure imagination n'est pas en reste. Dans *Ponyo sur la falaise* (Hayao Miyazaki 2008), la montée des eaux est un élément dramatique et symbolique, qui préfigure le tsunami de mars 2011.

Quand bien même ces films mettent en scène des cultures locales, ils développent moins que d'autres une représentation nationaliste de leur territoire. La nature y est filmée comme un cadre préexistant aux hommes, les accueillant (même âprement) plutôt que comme une terre d'appartenance identitaire. L'île exacerbe naturellement l'idée que nous n'avons qu'une Terre en partage, et que celle-ci est fragile.

Affiche

Sous haute tension

L'affiche de *Woman at War* traduit d'emblée les rapports de force et les tensions qui structureront la guerre annoncée par le titre du film. Elle indique aussi discrètement la tonalité enjouée sur laquelle se livrera cette lutte.

La composition de l'affiche de *Woman at War* est on ne peut plus claire : face au pylône électrique qui emplit de sa hauteur la quasi-totalité de l'espace, la silhouette minuscule qui brandit témérairement son arc ne pourra que difficilement rivaliser. On distingue à peine la silhouette mais on y devine la femme en guerre évoquée par le titre. Le rapport d'échelle indique à l'évidence un rapport de force, nettement inégal, à l'image des armes en présence, l'archaïsme de l'arc faisant face à la pointe des dernières technologies : un drone. Une version contemporaine de l'affrontement entre David et Goliath. Cette mise en tension de l'espace graphique est renforcée par les lignes électriques qui, par leur oblique, mettent directement en relation les deux entités et figurent visuellement le trajet des flèches décochées par l'archère. Le film nous est ainsi d'abord présenté comme le récit d'un affrontement entre des forces inégales. La disproportion des tailles ainsi que le paysage de nature vierge qu'on aperçoit à l'arrière-plan donnent par ailleurs à l'ensemble une dimension épique, qu'on retrouvera effectivement dans le film.

● L'image du combat

On peut également noter que la silhouette est visuellement associée au paysage devant lequel elle se découpe. C'est ce paysage, cette terre, que le personnage défend avec ses maigres moyens. Au rapport de force vient se superposer ici un rapport de forme. En regard du panorama se déployant à l'horizontal, tout en courbes, nimbé d'un délicat *sfumato* (un flou atmosphérique), tranche violemment le pylône, entité géométrique, mathématique, qui se dresse à la verticale tel un idéogramme. C'est l'affrontement de la figuration contre l'abstraction, de l'incarnation contre la spéculation. Le pylône devient sur cette affiche un symbole, celui de principes économiques intangibles qui asservissent le monde sensible, celui de la marchandisation des ressources qui, à l'image des câbles plongeant vers le sol, tire ses profits d'une exploitation toujours plus intensive de la nature. Faire sauter les câbles, ainsi que figuré sur l'affiche, c'est donc pour le personnage chercher à déjouer ces liens d'asservissement.

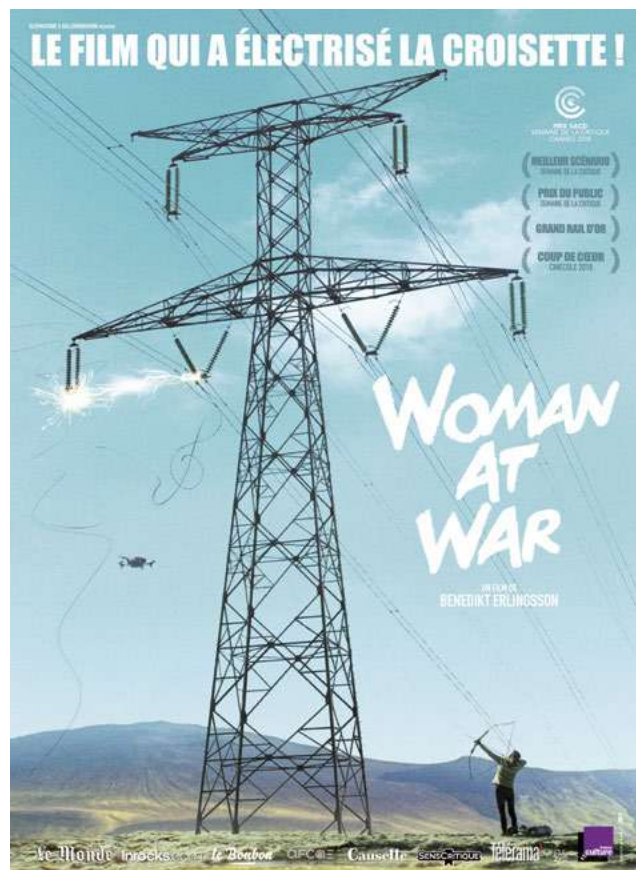
Mais cette confrontation graphique porte également en elle un aspect absurde. Quelle menace peut bien représenter pour le personnage ce pylône certes gigantesque mais totalement inerte ? Et ce n'est pas le minuscule drone, aux allures de moustique perturbateur et qu'on devine à peine, qui semble en mesure d'accroître le danger.

L'image est ainsi ouverte à plusieurs lectures. Il semblerait que nous ayons plutôt affaire à une version parodique de la gigantomachie, plutôt du côté de Don Quichotte contre les moulins à vent que de celui d'Artémis contre Graton ou d'Ulysse contre le Cyclope.

● Indice musical

Un examen plus approfondi de l'image permet de découvrir un signe graphique discret, mais loin d'être anodin. Sur la partie gauche de l'image, le regard est d'abord attiré par un éclair. Puis juste en-dessous, un entrelacs de câbles électriques qui dessine, de manière insolite, une clef de sol. Cette touche de fantaisie dans la composition donne littéralement la note. Elle indique, discrètement mais clairement, que la musique aura une part essentielle dans la narration. L'affiche

Affiche française, 2018 © Jour 2 fête



nous annonce ainsi le ton décalé qu'adoptera le film, et même une part de légèreté, malgré son sujet grave. Le jeu de mot mis en exergue en haut de l'affiche (fruit des multiples sens du terme « électrisé ») ajoute une dernière touche humoristique à l'ensemble.

On trouve ainsi rassemblés dans une seule et même image à la fois le sujet du film — défendre la nature —, les rapports de force qui structureront sa dramaturgie — l'individu contre les puissances abstraites —, mais aussi le ton sur lequel sera jouée cette partition.

Dernier aspect parallèle à l'affiche, mais participant de sa publicité : le sigle du film. Les initiales du titre forment l'acronyme « WAW », qui peut s'entendre comme une exclamation admirative. Le choix du titre avait-il prévu cette réduction en un sigle, voire un slogan ? Toujours est-il que la campagne de promotion du film n'a pas laissé passer l'occasion, créant ainsi le hashtag #WAW sur les réseaux sociaux. En trois lettres, se trouvent confondues la désignation du film et son appréciation. Voilà une habile et économe mise en avant sur les réseaux sociaux, terrain de parole et d'échange bien connu des collégiens.

« Halla est une armée
à elle toute seule.
Elle n'a rien à perdre.
Son combat pour
l'environnement s'est
mué en mission »

Benedikt Erlingsson

Découpage narratif

- 1 SABOTAGE**
00:00:00 – 00:04:54
En pleine nature, une femme armée d'un arc provoque un court-circuit sur une ligne à haute tension. Une usine métallurgique tombe à l'arrêt.
- 2 POURCHASSÉE**
00:04:55 – 00:11:31
L'archère traverse la nature au pas de course. Elle perçoit soudain le vrombissement d'un hélicoptère : la police est déjà à ses trousses. Elle aperçoit alors une ferme au loin. Elle y rencontre Sveinbjörn et, après lui avoir décliné son identité, ses actes et ses motivations, lui demande de l'aide. Cachée dans son tracteur, le fermier permet à Halla d'échapper à la police. Il lui prête une voiture qui lui permet de fuir.
- 3 CHORALE**
00:11:32 – 00:16:25
S'étant changée, Halla retrouve la chorale qu'elle dirige en ville. Mais un des choristes la prend à part. Baldvin, employé du ministère et au courant de la double vie d'Halla, l'informe que son objectif est presque atteint. Les tractations visant à étendre les activités de l'entreprise métallurgique Rio Tinto vont échouer. Mais le gouvernement a pris de nouvelles mesures pour appréhender le responsable des sabotages. Il enjoint Halla de publier un manifeste pour s'allier l'opinion publique, et de stopper ensuite son action.
- 4 RETOUR À LA MAISON**
00:16:26 – 00:22:34
De retour chez elle, Halla suit à la télévision les réactions politiques à son sabotage. Le téléphone sonne : sa demande d'adoption, posée il y a plusieurs années, vient d'être acceptée. Une petite fille de 4 ans l'attend. Cette nouvelle la déstabilise profondément.
- 5 ADOPTION**
00:22:35 – 00:26:50
Au bureau d'adoption, Halla évoque ses doutes. On lui parle de Nika, la petite fille en question, qui a perdu sa famille à cause de la guerre en Ukraine. On lui précise qu'elle n'a que peu de temps pour réfléchir. Assise sur un banc public, Halla découvre la photo de Nika. Le visage de la fillette accapare son attention et la laisse pensive.
- 6 ENTRE SŒURS**
00:26:51 – 00:31:26
Halla rejoint sa sœur jumelle, Ása, professeure de yoga, pour lui demander conseil. Ása l'encourage et lui apporte tout son soutien. Elle lui annonce par ailleurs qu'elle va partir deux ans dans un ashram en Inde. Halla va nager.
- 7 MANIFESTE**
00:31:27 – 00:41:08
Suivant les conseils de Baldvin, Halla s'attèle à la rédaction de son manifeste. Elle en lance des centaines d'exemplaires depuis le toit d'un grand hôtel, provoquant immédiatement des réactions enthousiastes sur les réseaux sociaux. Le Premier ministre est directement mis au courant et cherche une parade.
- 8 CONFIDENCES**
00:41:09 – 00:44:45
En pleine répétition, Halla fait une déclaration à ses choristes : elle va accepter la proposition d'adoption qui vient de lui être faite et devenir maman. Baldvin la prend à nouveau à part. Le gouvernement va intensifier sa traque et tenter de retourner l'opinion publique contre ses actions.
- 9 RETOURNEMENTS**
00:44:46 – 00:51:15
Rentrant à la maison, Halla constate que l'opération de communication du gouvernement bat effectivement son plein. À la piscine, elle retrouve sa sœur. Elles échangent des points de vue divergents sur les sabotages, sur le sens de leurs vies respectives, et finissent par se brouiller. Halla semble perdue. Mais apprenant à la télévision que le projet de Rio Tinto va reprendre avec l'appui du gouvernement, elle décide de réagir.
- 10 PRÉPARATIFS DE RIPOSTE**
00:51:16 – 00:59:21
Après avoir dérobé des explosifs, Halla déjoue la surveillance de la police et part dans la montagne.
- 11 L'ATTAQUE DU PYLÔNE**
00:59:22 – 01:04:55
Seule au milieu des Hautes Terres, Halla découpe à la disqueuse les câbles d'un pylône électrique. Mais elle se blesse et fait tomber un peu de sang. À l'aide des explosifs, elle fait sauter les fondations du pylône, qui s'effondre. Elle est aussitôt repérée par un drone. Mais Halla réussit à l'attraper et à le détruire.
- 12 CHASSE À LA FEMME**
01:04:56 – 01:09:14
Halla est prise en chasse par un hélicoptère. Traversant un glacier, elle cherche à échapper à la police en se cachant sous la carcasse d'un mouton. Au prix d'une course éperdue au milieu des montagnes, elle parvient à semer ses poursuivants.
- 13 UN ALLIÉ**
01:09:15 – 01:16:36
À bout de forces, Halla retrouve Sveinbjörn, parti à sa recherche. Elle réussit grâce à lui à déjouer à nouveau les contrôles de police. De retour chez elle, Halla prépare ses bagages et part pour l'aéroport, direction l'Ukraine.
- 14 FAUX DÉPART**
01:16:37 – 01:23:27
À l'aéroport Halla apprend que la responsable des sabotages vient d'être arrêtée. Il s'agit d'Ása, appréhendée par erreur. Halla décide de rebrousser chemin. Mais prise de nausées, elle se résout à cesser de fuir et, après avoir enterré la photo de Nika, se laisse arrêter par la police.
- 15 TRANSFERT D'IDENTITÉ**
01:23:28 – 01:29:32
Ása vient rendre visite à sa sœur en prison. Seules en cellule, Ása lui propose de prendre sa place en détention. Ce sera son ashram. Profitant d'une coupure d'électricité orchestrée par Sveinbjörn, les sœurs échangent leurs habits et leur identité. Halla quitte la prison.
- 16 NOUVEAU DÉPART**
01:29:33 – 01:40:34
Arrivant en Ukraine sous une pluie battante, Halla fait la connaissance de Nika. Quittant ensemble l'orphelinat, leur autobus est bientôt stoppé par les inondations. Mais, s'avancant dans l'eau, la mère et sa fille décident de poursuivre la route à pied.



Récit

Sauver le monde, sauver une vie

Woman at War entrelace dans son scénario deux récits. Ce sont autant d'aspirations différentes habitant le personnage principal, et le parcours de l'héroïne visera à résoudre l'apparente incompatibilité de ces multiples élans.

● Double vue

Woman at War met en miroir deux récits qui renvoient chacun à deux gestes de cinéma diamétralement opposés. D'un côté, le récit classique du film d'action contemporain, généralement largement soutenu par une pléthore d'effets spéciaux et pyrotechniques : un héros — une héroïne, ici — pour sauver la planète, alors que cette dernière court à sa perte. De l'autre, le récit d'un lien filial qui se crée, de deux solitudes qui vont se trouver pour inventer ensemble un avenir commun. D'un côté, le cinéma dit grand public, de l'autre un cinéma plus intimiste.

La collision de ces deux histoires entraîne un dilemme que va devoir résoudre Halla. C'est la confrontation de ces deux gestes qui fait la force et la singularité du film de Benedikt Erlingsson, car ils mettent en perspective deux échelles différentes. L'une globale et collective, tournée vers l'action, l'autre locale et individuelle, centrée sur l'affect et l'émotion. Deux rapports au monde distincts qui vont se retrouver incarnés par les deux ensembles musicaux [cf. Musique, p.19] et par la gémellité attachée au personnage principal [cf. Motif, p.14] mais qui vont également être traduits visuellement par la confrontation dans le film entre des plans larges de paysage et des très gros plans d'Halla [cf. Décor, p.8], de manière encore plus littérale lorsque celle-ci viendra punaiser la photo de Nika sur la carte de l'Islande.

● Entrelacs

Traiter dans le même temps ces deux récits donne par ailleurs à chacun une couleur particulière. Des porosités apparaissent, les deux lignes dramaturgiques déteignent l'une sur l'autre jusqu'à se confondre. Ainsi, s'il s'agit bien pour Halla de combattre les puissances économiques et politiques pour sauver un pays et une terre blessés — comme elle l'énonce à sa sœur dans les vestiaires de la piscine —, cette lutte armée, qui donne lieu à de véritables scènes d'action sorties tout droit d'un blockbuster, avec des explosions, des courses-poursuites, des hélicoptères, s'accompagne

de moments d'étrange tendresse où l'héroïne se plonge face contre terre et semble vouloir, dans un élan maternel, prendre entre ses bras une nature en danger.

Symétriquement, la proposition d'adoption qui est faite à Halla ne déclenche pas chez le personnage la joie de voir soudain un souhait exaucé, sans doute parce qu'il avait été formulé il y a longtemps et peut-être même oublié [cf. Séquence, p.12]. Adopter Nika c'est, semble-t-il pour l'héroïne, moins répondre à un désir de maternité que sauver une vie. Ainsi, alors que Halla se rend au bureau d'adoption, elle est d'abord filmée en plans fixes, traduisant par ce statisme son hésitation à se lancer dans l'aventure. Ce n'est que lorsque son interlocutrice évoque les épreuves que Nika a dû surmonter, la perte de sa famille, les horreurs de la guerre et qu'elle la présente comme une petite héroïne que la caméra se met en mouvement [00:24:16-00:24:49]. C'est à cet instant où le maternel rencontre l'héroïque que Halla se sent requise.

Benedikt Erlingsson va également travailler le télescopage des deux récits en jouant avec les attentes du spectateur, exemplairement dans la séquence où Halla, après avoir publié son manifeste, déclare à ses choristes vouloir leur confier un secret qu'elle ne peut plus garder. Dans l'enchaînement du montage, on s'attend à l'entendre révéler l'identité de la « femme des montagnes ». Mais elle partage alors la nouvelle qu'une petite fille l'attend en Ukraine. Une zone de brouillage apparaît peu à peu entre les deux élans qui habitent le personnage. Ces aspirations se superposent dans la dernière scène, lorsque prendre en charge Nika se confondra avec le fait de l'aider à traverser un monde en proie à la catastrophe, rendant effective l'idée que celui qui sauve une seule vie, sauve le monde entier.

« Sur quoi mettre l'accent si l'on veut changer le monde ? Sur une action au retentissement international ou sur un geste qui change la vie d'une personne ? »

Halldora Geirhardsdottir

Genre

Heureux mélanges

Donnant à sentir le conflit intérieur vécu par son personnage principal écartelé entre un désir d'action et un désir maternel, *Woman at War* fait de la confrontation des genres un principe esthétique.

● Un film d'action

En découvrant dans les premiers plans de *Woman at War* le sabotage des lignes à haute tension commis par Halla, le spectateur ne peut s'imaginer autre chose que de s'engager dans un film d'action à l'américaine. Si Benedikt Erlingsson va rapidement nous détromper, il livre néanmoins un film mené tambour battant par un personnage principal qui partage avec les super-héros de nombreux points communs [cf. Personnage, p. 16].

Woman at War ne lésine pas sur les moyens pour tenir en haleine son public : deux scènes de sabotage avec effets spéciaux suivies de courses-poursuites avec des hélicoptères de la police équipés des dernières technologies de surveillance, les paysages époustouffants de l'Islande sauvage parcourus à bride abattue par une femme armée d'un arc et de flèches, les multiples moyens déployés par celle-ci pour échapper au filet de plus en plus serré des contrôles d'identité. On se situe clairement dans les codes d'un sous-genre du film d'action, le *survival*. Dans ces « films de survie », un personnage perdu dans des espaces sauvages, hostiles et souvent extrêmes (jungle, désert, ou l'espace de *Gravity* d'Alfonso Cuarón, réalisé en 2013), éprouve les limites de la condition humaine (il est assailli par la faim, la soif, le froid ou la chaleur) et affronte de multiples menaces.

Woman at War est loin de ce programme narratif, mais s'appuie sur certaines de ses conventions. Dans les *survivals*, le héros ou l'héroïne s'en sort toujours par son sens de la ruse, ici lié à l'activisme de l'héroïne. Son militantisme est traduit par des actions spectaculaires et parfois dangereuses, défiant la loi, pour la faire évoluer. Mais toujours avec une maîtrise du suspense et de certains effets comiques, qui emportent l'adhésion du spectateur. Ces questions politiques pourraient fournir le matériau d'un film se prenant très au sérieux.

● « Feel-good movie »

Mais du sérieux, *Woman at War*, n'en a cure. La force du film est de conjuguer des questions politiques avec un traitement confinant souvent à l'absurde.

À travers l'usage singulier qu'il fait de la musique, à travers le goût pour le travestissement d'Halla, à travers aussi l'ensemble de ses rôles secondaires (l'apparition récurrente du cycliste hispanique, le ridicule des propos du président citant *Le Seigneur des anneaux* comme fondement de la démocratie islandaise...), *Woman at War* est un « feel-good movie » qui imprime à son propos un ton léger et volontiers surréaliste.

La définition du « feel-good movie » ne renvoie à aucun genre précis (puisqu'on y inclut aussi bien des comédies de toutes sortes, burlesques ou romantiques, que des films

d'aventure) et s'appuie sur une transformation d'état du spectateur, censé sortir de la salle de cinéma avec une meilleure humeur qu'il n'y était rentré. La conclusion de *Woman at War* dit qu'il n'est jamais trop tard pour fonder une famille, et que l'éducation n'est pas antinomique avec l'engagement politique. Au terme de ses aventures, Halla gagne sur les deux tableaux et ne doit sacrifier ni ses convictions, ni sa vie personnelle. Autant de propos réconfortants pour les spectateurs de tous âges, et même de toutes convictions.

Grâce à ce mélange des genres qui redistribue les cartes et questionne les représentations établies, *Woman at War* réussit, tout en traitant réellement de la crise environnementale, à donner aux actions menées par son personnage des couleurs étonnamment euphorisantes, sans jamais se montrer naïf.

● Nouvelles technologies

Au regard de la crise écologique dont il se fait l'écho, *Woman at War* met aussi largement en scène un autre aspect de l'époque, qui en est d'ailleurs le pendant : la technologisation à outrance de nos sociétés. Caméras thermiques, drones de surveillance, téléphones portables, réseaux sociaux, écrans divers et variés, Benedikt Erlingsson prend le temps de détailler nos environnements technologiques quotidiens. La mise en scène de ces différents objets renforce bien évidemment le côté James Bond de son film, son aspect « film d'aventure à suspense » contemporain, où l'héroïne doit avant tout se battre contre des « objets intelligents ». Mais il s'agit également pour Erlingsson de montrer les rapports de force autour des enjeux écologiques. D'un côté les citoyens militants, disposant de moyens relativement pauvres pour tenter de peser dans le débat public, et de l'autre les intérêts économiques des puissants s'appuyant sur les technologies de pointe et trouvant dans certains médias dominants de précieux relais [cf. Mise en scène, p. 10].

On peut demander aux élèves d'imaginer à quoi auraient ressemblé certaines scènes du film (notamment celles de poursuite et de prison), si celui-ci avait été tourné il y a plusieurs années, avant la généralisation des drones et des écrans de surveillance. Comment se serait matérialisée la lutte entre Halla et les autorités ?

Sur la rencontre des « nouvelles » technologies et des « ancestrales », un renvoi pourra être fait à la chaîne YouTube australienne Primitive Technology¹. Ces tutoriels, sans dialogues ni voix off, montrent comment fabriquer des outils, abris, et même maisons, à main nue et avec les seules ressources minérales et végétales de la nature. On pourra montrer aux collégiens « Bow and Arrow² », sur la fabrication d'un arc et de flèches, et leur demander s'ils voient dans la vidéo un lien avec le personnage d'Halla, sa gestuelle et ses postures. On attirera l'attention des élèves sur l'absence de commentaire, le primat accordé au geste, au montage et à l'ambiance sonore, qui assurent à ces vidéos une diffusion mondiale. Plus largement, on pourra leur demander de réfléchir à cette alliance de technologies « primitives » (certaines remontant à la préhistoire) et « nouvelles » (diffusion sur YouTube, recherche de viralité).

1 [youtube.com/channel/UCAL3JXZSzm8AIzYD3nQdBA](https://www.youtube.com/channel/UCAL3JXZSzm8AIzYD3nQdBA) (lien officiel)

2 [youtube.com/watch?v=SLoukoBs8TE](https://www.youtube.com/watch?v=SLoukoBs8TE) (lien officiel)





Décor Terre-Mère

Dans *Woman at War*, le paysage n'est pas qu'une simple toile de fond. C'est d'abord un espace à protéger, qui est aussi parfois la projection de l'intériorité des personnages. C'est surtout un véritable enjeu dramaturgique, qui en fait un personnage à part entière.

● Toile de fond

Riche de paysages naturels grandioses aussi variés que préservés, et s'étant dotée d'une politique très attractive pour l'accueil des tournages étrangers, l'Islande est devenue en quelques années une terre d'élection pour les grandes productions en recherche de décors spectaculaires. On peut citer pêle-mêle *Prometheus* de Ridley Scott, *Batman Begins* et *Interstellar* de Christopher Nolan, les franchises *James Bond*, *Star Trek* ou *Star Wars* ou encore les séries à succès *Game of Thrones* ou *Black Mirror*. Dans tous ces cas, la nature islandaise est filmée comme un lieu de science-fiction, un paysage irréel, un moyen d'incarner les visions fantastiques des cinéastes. Mais elle n'est pratiquement jamais filmée pour elle-même, comme un espace appartenant à notre réalité. Elle devient un simple écran sur lequel viennent se projeter des rêves de dépassement du réel.

Il pourrait en être de même dans *Woman at War*. Au début du film, les crédits semblent d'ailleurs étrangement épinglés à l'image, ils suivent les moindres mouvements du cadre¹. Cette petite idée graphique crée un curieux effet de distanciation que va redoubler l'apparition soudaine d'un trio de musiciens : alors même que Halla traverse un panorama naturel immense, elle semble avancer devant un décor de théâtre, renvoyant le paysage parcouru au statut de simple image.

Est-ce une discrète manière pour le réalisateur de questionner le traitement que le cinéma à grand spectacle réserve habituellement au paysage islandais ? L'usage que Benedikt Erlingsson en fait dans *Woman at War*, film islandais situé dans l'Islande contemporaine et faisant de ses terres un des enjeux principaux de la dramaturgie, sera par la suite bien différent. Dans son film, la nature devient un personnage à part entière.

● Un espace englobant

En mettant en scène son personnage principal comme une super-héroïne, le film entretient des liens évidents avec les superproductions hollywoodiennes. Les deux séquences situées dans les Hautes Terres donnent notamment lieu à des scènes d'action et de poursuite dévoilant par des plans d'ensemble le gigantisme des paysages. On pense au plan en élévation [00:57:11 – 00:57:24] qui suit Halla dans son ascension puis la dépasse pour révéler au spectateur le panorama qui soudain lui fait face, plan spectaculaire par excellence.

Mais l'enjeu est-il ici comme ailleurs d'en mettre littéralement « plein la vue » ? Rien n'est moins sûr.

Avec son personnage isolé sur les cimes et faisant face à l'immensité, le cadre pourrait évoquer le célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818). Pourtant, contrairement au traitement du paysage par le romantisme allemand, l'espace qui fait face à Halla n'est ni un paysage invitant à la seule contemplation ni un paysage symbolique, reflet de l'intériorité du personnage ou de ses tourments métaphysiques. Si le gigantisme du paysage renvoie l'humain à sa place microscopique, il ne faut y voir aucune transcendance, à peine une façon de remettre l'homme à la bonne échelle.

Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818)



Interstellar de Christopher Nolan, 2014
© Warner Bros.



¹ Il s'agit en fait de motion tracking, une technique d'effets spéciaux qui sert essentiellement à incruster de manière crédible des objets virtuels dans un environnement filmé en prise de vue réelle.



On pense plutôt à la place qu'occupent les grands espaces dans le western classique américain ou, plus précisément, à ce qui pourrait en constituer l'envers. Car ici, la nature n'est pas un territoire à conquérir pour en faire *in fine* l'assise d'une prospérité nouvelle. Vu au travers des yeux d'Halla, cette nature est un espace à préserver, à protéger contre une volonté d'appropriation. Le choix du Cinémascope répond en ce sens moins à un désir de saisie du paysage qu'à la volonté de pouvoir en rendre pleinement le caractère englobant. Perdant volontiers Halla au milieu de plans d'ensemble des immensités islandaises, le réalisateur filme un personnage qui appartient littéralement au paysage. Et qui fait face à une industrie cherchant a contrario, ainsi que dénoncé dans son manifeste, à s'approprier cet espace naturel à des fins privées.

● Immersion

Ce sentiment d'appartenance est central dans *Woman at War*, il est le fondement de l'action du personnage. Et si la nature islandaise constitue une large partie du décor au sein duquel l'action d'Halla s'inscrit, elle est aussi l'élément dans lequel elle cherche à s'immerger tout au long du film.

Aux paysages majestueux filmés en plan large répond ainsi ce chapelet de plans serrés où le personnage plonge son visage dans la mousse des tourbières. C'est d'ailleurs sur cette mousse que s'ouvre le film et devant laquelle viennent

s'inscrire pour la première fois les flèches d'Halla. Le sujet du film ne pourrait être plus clairement exposé : si Halla se bat, c'est pour cette bruyère, ces fleurs, cette terre. Et qu'on ne s'y trompe pas, l'appartenance dont il est question ici n'est en rien identitaire. Si Halla se sent liée à quelque chose, c'est à la nature en tant que telle, à cette Terre-Mère qu'elle évoque dans son manifeste.

Il faudrait lister les diverses scènes d'immersion et d'enterrement qu'Halla traverse au cours du film. Tourbe, rivière glacée, sources chaudes, piscine... : rarement un personnage aura été aussi souvent plongé dans les éléments. Il est à noter qu'il s'agit à chaque fois pour le personnage d'un moyen d'échapper à ses poursuivants ou de se remettre à neuf. Revenir dans le sein de la matrice pour y trouver une délivrance et pouvoir renaître.

Si, dans le western, le paysage est traditionnellement un espace à conquérir, dans le film d'aventure un espace hostile à traverser, ou dans le film de guerre un espace portant les stigmates de la folie des hommes, il devient donc dans *Woman at War* le fond baptismal où le personnage devra sans cesse être plongé afin de tracer sa route. Sous cet éclairage, il est étonnant de découvrir dans la scène d'inondation finale tout à la fois l'annonce d'une apocalypse écologique à venir et l'immersion initiatique d'un lien filial — promesse d'avenir — qui vient de s'inventer.



Mise en scène

Une traversée des images

Si le personnage d'Halla joue sur plusieurs identités pour agir sans être inquiétée, la mise en scène du film est fondée sur un jeu avec l'idée de duplicité, de faux-semblant et de dissimulation. Le parcours de l'héroïne est aussi un long chemin qui lui permet de franchir l'écran des images.

● Jeux de masques

Dès l'ouverture, Halla est prise en chasse par un hélicoptère de la police et se dissimule derrière un cairn puis sous des tourbières. Mais c'est en fait tout le parcours du personnage qui est placé sous le signe de la dissimulation, sous la tourbe, sous une peau de mouton, sous l'eau... Agissant en dehors de la loi, Halla se doit d'avancer masquée si elle veut mener à son terme son projet de faire plier la société de métallurgie Rio Tinto.

Les figures du double et du masque sont de ce fait rattachées en premier lieu au personnage principal [cf. Motif, p. 14]. Lettre anonyme, capuche et lunettes de soleil, simple masque de papier, c'est de manière très littérale qu'Halla cherche à se rendre insaisissable face aux autorités, tout comme elle ne trouve à échapper aux moyens de surveillance modernes que par des biais archaïques (le réfrigérateur contre le téléphone portable, la machine à écrire d'antiquaire contre les analyses scientifiques, la flèche et la pierre contre le drone et la caméra...).

Ce jeu avec les déguisements se double en terme de mise en scène d'un jeu incessant sur les effets de masque participant à la tonalité légère et décalée de l'ensemble du film. Ainsi lorsque Halla rentre chez elle au début du film après avoir été mise en garde par Baldvin, l'héroïne pense être soudainement entourée par des agents secrets. D'abord cadrés serrés, les prétendus agents se révèlent en plan large n'être que des pères en balade.

On pense encore à la séquence qui fait directement suite à cette rencontre rapide où Halla regarde la télévision chez elle et où son visage se confond successivement avec les visages du Mahatma Gandhi ou de Nelson Mandela, laissant ainsi supposer la généalogie dans laquelle l'héroïne inscrit son action [cf. Séquence, p. 12]. On retrouve ce jeu de masquage un peu plus loin dans le film lorsque le Premier ministre islandais présente à une délégation chinoise le lieu de fondation de la République islandaise et qu'il en appelle au chef de l'État pour donner des précisions [00:38:28 – 00:38:42]. La manière avec laquelle est cadré cet échange laisse à penser



une fraction de seconde que le président est en fait une présidente, avant que ne surgisse du hors-champ le visage du mâle dominant, posant ainsi subtilement la question de la place des femmes en politique [cf. Personnage, p. 16].

Ce cache-cache visuel pourrait n'être qu'un petit jeu avec le spectateur. Mais Erlingsson en fait un principe de mise en scène structurant et signifiant. C'est une manière pour lui de jouer avec les clichés et les représentations dominantes, de surprendre le spectateur en brouillant ses attentes et ses préjugés. On retrouve ce travail au niveau du montage, notamment lors de la scène de nuit passée en montagne où, lors de l'opération d'interpellation menée par la police, le cycliste

1 Entretien avec Benedikt Erlingsson réalisé le 11 mai 2018 par Marta Balaga pour Cineuropa :
 ↳ cineuropa.org/fr/interview/354154



espagnol prend la place d'Halla, dans un jeu de substitution qui perd aussi bien les forces de l'ordre que les spectateurs.

Ce travail sur les masques et les superpositions se double d'une recherche visuelle sur le rapport entre la figure et le fond et plus largement sur la profondeur de champ. En faisant avancer Halla à plusieurs reprises depuis l'arrière-fond jusqu'au premier plan dans l'axe de la caméra, en jouant sur le rapport entre zones de flou et zones de netteté et en se donnant la liberté de faire durer ses plans, Erlingsson creuse ses images. Il propose à son personnage d'en éprouver la densité, l'épaisseur, pour réaliser ce qu'on pourrait assimiler à une remontée à la surface.

● À travers le miroir

Évoquant la question du traitement médiatique de l'urgence écologique, Benedikt Erlingsson pointait ce qui relève pour lui d'un problème de mise à distance: «*Nous devons nous rappeler que les événements réels n'ont souvent rien à voir avec leur couverture par les médias. Il y a toute une machine qui répand le doute et qui essaie de nous empêcher de nous en soucier. Pour moi, c'est le mal à l'état pur.*»¹ Il y a le monde et il y a les images du monde. Et celles-ci ne sont que rarement une fenêtre ouverte nous permettant d'accéder à la réalité, elles sont même plus souvent une manière de la tenir à distance en l'enfermant dans des discours préétablis. C'est l'expérience que fait Halla lorsqu'elle se trouve confrontée à la manière dont les responsables gouvernementaux retournent contre elle le sens de son manifeste. Le trajet qu'elle effectue au cours du film est de fait une véritable traversée des images ou pour mieux dire, une traversée du miroir. Et la manière avec laquelle notre héroïne joue avec les masques ou traverse la profondeur des cadres pour rejoindre le premier plan, n'en était que la préfiguration.

Ce que mène à son terme Halla, c'est faire advenir l'image dans le réel, prendre un temps l'image de Nika comme boussole avant d'en faire le deuil pour bientôt pouvoir rencontrer une véritable jeune fille et lui prendre les mains. Se plonger *in fine* à corps perdu dans un monde meurtri par des catastrophes climatiques qui n'avaient jusqu'ici été présentes que par l'intermédiaire d'écrans et d'images médiatiques et semblaient appartenir à un autre monde.

S'agit-il d'entrer dans l'image ou de laisser l'image remonter à la surface de la réalité pour s'y dissoudre finalement? Est-ce Halla qui devient Ása ou Ása qui devient Halla? Toujours est-il qu'au bout du chemin, une distance, un écart se trouve résorbé. Le monde n'est pas rédimé, loin s'en faut, mais quelque chose va pouvoir fleurir dans l'expérience qui s'ouvre pour les personnages, aussi complexe qu'en soit la promesse.



● Atelier «sleeveface»

Sleeve signifie «pochette», en anglais, et le *sleeveface* est une pratique photographique qui consiste à créer une illusion d'optique en plaçant devant le visage d'une personne un visage imprimé sur une pochette de disque ou une couverture de livre. Habilement positionnée, l'image imprimée semble se prolonger dans le réel. Rejouant ainsi de manière ludique les enjeux de mise en scène autour de l'image posés par *Woman at War*, il est possible de proposer aux élèves de choisir l'image d'une personne qu'ils admirent — leur héros ou héroïne du moment —, qu'elle ait été publiée en couverture d'un magazine ou sur un livre (que vous pourrez peut-être trouver au CDI du collège) et, avec un simple appareil photo sur pied, de mettre ensuite en œuvre en classe un atelier autour de la question du portrait imaginaire. Au-delà de la découverte d'une pratique photographique, cet atelier permettra de questionner, en partant par exemple du personnage d'Halla, les figures héroïques et leurs places dans le développement de chaque individu.

1a



1b



2



3



4



5a



5b



6a



Séquence Volte-face

Après avoir quitté sa chorale, et malgré les avertissements de Baldvin, Halla rentre chez elle le sourire aux lèvres. S'approchant de son domicile, elle remarque dans la rue l'installation de nouvelles caméras de surveillance, ainsi que la présence d'individus suspects. Peut-être est-elle surveillée...

● Retour à la maison

La séquence étudiée [00:18:02–00:21:42] marque une bifurcation dans la trajectoire d'Halla. Alors qu'elle pousse la porte de son domicile, la sonnerie de son téléphone retentit. Saisi caméra à l'épaule et en plan serré, le personnage est directement mis sous pression [1a]. La sensation de précipitation, qui s'inscrit dans la continuité des soupçons paranoïaques qui semblent naître chez Halla, est accrue par le mouvement vif de la caméra vers le bas, qui accompagne son geste machinal pour récupérer le courrier. Cette plongée, qui laisse ensuite partir le personnage et s'attarde un instant sur le sol, est aussi pour le réalisateur le moyen de glisser furtivement une information au spectateur : une lettre a été oubliée sur le palier [1b]. Nous savons déjà que ce retour à la maison ne sera pas un simple retour à la normale.

Ce moment de trouble se poursuit dans le plan suivant : Halla rate de peu l'appel téléphonique [2]. La contre-plongée avec laquelle elle est filmée traduit la tension et le trouble soudain du personnage. Elle suggère aussi, par la perspective ouverte dans l'image, une présence indistincte qui plane au-dessus de l'héroïne et qui répond à la plongée précédente :

le coup de fil manqué et la lettre oubliée sont liés. Mais Halla ne le sait pas encore et, fidèle à la guerrière qu'elle est aussi, elle ne se laisse pas troubler longtemps. Les deux brefs inserts suivants, [3] et [4], redoublés par leur rythme et leurs sonorités mécaniques, signent la reprise en main par le personnage du cours des événements. Bousculée un bref instant, Halla retrouve rapidement des repères et peut souffler. Le long moment face à l'écran noir du téléviseur éteint [5a] et à la surface duquel on devine bientôt son reflet, correspond à cette respiration, cette reprise de contrôle, avant que l'actualité ne refasse soudain surface [5b].

● Entre deux rives

Par à un raccord à 180 degrés, Halla est filmée dans un parfait face-à-face avec les images télévisées [6a]. Entre elles, c'est un véritable affrontement. Halla est autant en guerre contre un état du monde que contre la mise en scène médiatique qui légitime ce dernier. Ses mouvements de tai-chi semblent calqués sur sa volonté de mettre ce discours à distance et de l'écarter. Il est d'ailleurs comique de retrouver dans la chorégraphie d'Halla les mouvements d'arts martiaux d'une pratique qu'on associe plus volontiers à la remise en forme qu'à une technique de combat. Ce décalage est accentué par le sérieux imperturbable du visage de l'héroïne et l'usage qu'elle fait de la télécommande, véritable baguette magique de la modernité pour faire taire et annihiler l'ennemi. Filmée dans l'embrasement de la porte, Halla est prise entre deux mondes : circulant entre attaque et défense, actualité et histoire, réalité et idéal, projection vers l'extérieur et plongée intérieure.

La manière avec laquelle le personnage dévoile puis cache alternativement les portraits de Gandhi et de Mandela



prête à sourire [6b]. On pense au portrait du Che arboré par le cycliste espagnol plus tôt dans le récit [cf. *Personnage*, p.16]. Que reste-t-il derrière ces icônes, dont l'épaisseur de vie est réduite à des logotypes? Comme ailleurs dans le film [cf. *Mise en scène*, p.10], le réalisateur joue ici des effets de masque et vient questionner le rapport complexe que nous entretenons avec les images, celles que nous voyons — des politiciens complices —, celles qui nous regardent — des icônes de la rébellion. Placée au centre de ce vis-à-vis entre le monde tel qu'il est et tel qu'on voudrait qu'il soit, Halla est un trait d'union, un agir possible. Ce trajet, qui est celui du film dans sa globalité, est aussi celui d'un plan-séquence dont la chorégraphie redouble celle du personnage.

Au son, les discours politiques laissent bientôt place au commentaire d'une émission sur la crise écologique. C'est la première fois que le sujet est évoqué directement dans le film et c'est aussi le moment où Halla s'enfonce dans la profondeur, entraînant la caméra avec elle [6c]. On s'approche de son inspiration première, de ses mobiles profonds.

● Bascule

Mais le réel refait soudain surface par une apostrophe, un nouvel appel téléphonique. Halla retransverse l'espace pour décrocher. Elle ne le sait pas, mais sa vie va basculer. Et cette bascule est incarnée par le panoramique à 180 degrés qu'effectue la caméra pour la suivre avant qu'elle ne disparaisse hors-champ. Le vide ainsi créé génère un brusque suspens, une forme de tension redoublée par la violence des images muettes de tempête qui animent seules le cadre [6d]. Son départ crée un appel d'air. C'est le monde qui frappe à l'écran. Halla revient cependant rapidement dans le champ et le jeu de masque avec les portraits de Gandhi et Mandela

laisse place à un nouveau chassé-croisé entre elle et les images, où le téléviseur va faire tout à la fois office de caisse de résonance et d'oracle.

Si les images de tornade et d'inondation illustrent un état du monde qui est au cœur du récit de *Woman at War*, il est intéressant de noter qu'elles figurent également la tempête sous le crâne qu'est en train de vivre une Halla submergée par la surprise d'apprendre que sa demande d'adoption — qu'elle avait semble-t-il perdue de vue — vient d'être acceptée [6e]. Elles sont aussi, à travers ces figures de personnes hélitreuilées [6f], l'image même de cette enfant qu'Halla peut possiblement arracher à la détresse. Elles sont enfin une véritable annonce des conditions dans lesquelles Halla rencontrera effectivement cette enfant dont elle apprend tout juste l'existence. Ici comme ailleurs dans le film, l'image est toujours à double, triple, voire quadruple fond.

La nouvelle est dans tous les cas un bouleversement complet pour Halla. La caméra isole l'héroïne [6g] puis s'approche, à mesure qu'elle réalise l'ampleur de ce qui lui arrive. Cette avancée vers le visage d'Halla, qui traduit sa tension grandissante, est redoublée par le sifflet de la bouilloire qui perce soudain le silence de la maison. Quelque chose se noue et Halla rentre en elle. Elle repasse l'embrassade de la porte, retrouvant son espace intérieur [6h]. Le sifflement disparaît en fondu pour laisser place à du piano. Suivant les principes de mise en scène posés dès l'entame du film [cf. *Musique*, p.19], un musicien apparaît soudain dans un espace vide. Si le trio jazz qui accompagnait jusqu'alors les passages à l'acte d'Halla soulignait avec entrain l'excitation et la pulsion de l'action, la mélodie est ici jouée en mode mineur. C'est le doute qui traverse tout à coup le personnage. Cette nouvelle remet en question fondamentalement son action, sonne le possible glas de sa double vie [6i].



Motif Figures du double

Benedikt Erlingsson est un cinéaste malicieux qui aime jouer avec ses spectateurs. Découvrir *Woman at War*, c'est renouer quelque peu avec les plaisirs forains du Palais des glaces : placer un personnage en son centre et chercher à trouver l'original au milieu de l'infinité des reflets qui envahissent soudain l'espace.

L'histoire du cinéma est hantée par la gémellité. Est-ce simplement parce que le cinématographe, d'essence photographique, redouble la réalité en en livrant un contretype, une réplique ? Toujours est-il que les cinéastes, depuis Georges Méliès jusqu'à David Cronenberg en passant par Charles Chaplin ou Alfred Hitchcock, ont exploré avec passion le vertige provoqué par la figure du double et ses faux-semblants. Traitant dans son film des masques que prend parfois le réel au travers des images et d'un personnage cherchant sa route en leur sein, Benedikt Erlingsson dispose autour d'Halla une galerie de doubles.



● Halla

Tout personnage principal qu'elle est, Halla est difficilement assignable à un seul visage. Guerrière, cheffe de chœur, sœur, célibataire, mère, elle est en elle-même un personnage cristal... Jouant des tenues et des attitudes, elle change constamment d'identité en fonction des situations et des personnes [cf. *Personnage*, p. 16]. À ces changements extérieurs s'ajoute aussi, à l'annonce de l'existence de Nika, son écartèlement intérieur, figuré à l'écran par les deux ensembles musicaux. C'est précisément le drame d'Halla que de se sentir soudain sommée de choisir entre la pluralité de ses costumes. Lequel de tous ses personnages est la véritable Halla ? La question n'a sans doute aucun sens, puisque c'est justement sa force que de savoir conjuguer tous ces possibles au sein d'un même individu.



● Ása

Il serait aisé d'opposer Halla et sa sœur jumelle comme elles le font elles-mêmes : la première cherchant à sauver le monde, la seconde cherchant à se sauver elle-même. L'une, active, éruptive, toutes voiles dehors et l'autre, introspective, calme et réfléchie. À bien y regarder, la chose est pourtant plus complexe. Il n'est qu'à s'arrêter sur leurs premières apparitions en public. Seules face à un groupe, le visage grimaçant, déformé par le chant ou la pratique du yoga, pointant toutes les deux le lien entre l'individu et le monde, Halla en reprenant avec le chœur les paroles de leur chanson de printemps : « *le pays de la végétation et le pays de mon frère* » [00:13:11] ; Ása en invitant ses élèves à offrir « *tout le poids de notre corps à la Terre-Mère* » [00:27:10]. L'antagonisme d'Halla et Ása n'est en définitive qu'une différence de style, de surface. La séquence de l'échange en prison des identités en est le point culminant. Alors qu'elle avait fait le deuil de pouvoir adopter Nika, la proposition folle de sa sœur rouvre les possibles. Halla, qui vivait un déchirement intérieur, voit soudain se recoller ses différentes aspirations. La substitution d'identité n'est peut-être en définitive qu'une traversée du miroir, une forme de réconciliation entre des désirs d'accomplissement qui paraissaient inconciliables, entre deux sœurs qui ne sont peut-être que deux visages d'un seul et même personnage [cf. *Mise en scène*, p. 10].

Ne trouvant pas pour son film d'actrice correspondant à son personnage et ayant une sœur jumelle, Erlingsson a finalement choisi Halldóra Geirharðsdóttir, décidant de faire usage d'effets spéciaux « à la Méliès » pour figurer Halla et sa sœur jumelle. Le réalisateur délaisse les effets numériques et utilise des caches artisanaux sur une moitié de l'image, en tournant deux fois la scène avec changement de place de la comédienne, qui interprète ce double rôle. Cette contrainte, qui donne aux scènes de rencontre entre les deux sœurs un certain hiératisme, est des plus heureuses : de manière inconsciente, le spectateur est ainsi amené à douter de la gémellité du personnage et à supposer qu'Halla et Ása ne forment en définitive qu'une seule entité.



● Le cycliste

À de nombreuses reprises dans *Woman at War*, un cycliste hispanique est grotesquement interpellé par la police en lieu et place d'Halla. Mais ce redoublement est-il seulement un ressort comique du film ? Après avoir fait le lien entre la figure du Che qu'il arbore sur son T-shirt et les portraits affichés chez Halla, on peut remarquer que la garde à vue du touriste au début du film est une annonce de celle qu'aura à subir Halla : même cellule, mêmes plans pour la filmer. Erlingsson va ensuite plus loin, lors de la nuit passée en montagne par les deux personnages. Jouant avec un montage parallèle pour les confondre, le réalisateur élargit à l'ensemble des spectateurs du film la méprise des forces de l'ordre. Sans même avoir besoin d'invoquer sa chevelure fournie, ce personnage est en fait l'incarnation du bouc émissaire : celui qui prend la place d'un autre et qui endosse la responsabilité d'actes dont il est parfaitement innocent. Un double expiatoire. À propos de ce personnage burlesque, le cinéaste déclare d'ailleurs : « *Nous avons cette expression qui pourrait être traduite par "venant d'un rocher étranger". C'est tellement facile pour les gens de notre pays de blâmer les "autres" quand quelque chose se passe. Dans ce film, le gouvernement suppose immédiatement que certaines organisations étrangères doivent être derrière tout cela : une organisation terroriste et criminelle.* »¹

« Halla est plus dans la connexion à la terre et sa sœur Ása est plus dans des énergies "hautes", elles sont comme le ying et le yang. Ces deux caractères sont en moi »

Halldóra Geirharðsdóttir,
l'actrice principale interprétant ce double rôle.



● Kona

C'est le premier mot qui semble être adressé au personnage principal : « *kona* » — « femme », en islandais. Celui-là même par lequel elle se trouve désignée dans le titre du film. On est d'ailleurs troublé un instant lorsque Sveinbjörn l'énonce. Non, le fermier n'interpelle pas abruptement cette inconnue déboulant sans prévenir sur ses terres, mais appelle simplement sa chienne. Le petit malaise créé par la situation interroge. Absurde façon d'évoquer la place occupée par les femmes dans la société islandaise ou simple signe d'un manque de compagnie féminine ? La question est sans doute à rapprocher de la dernière rencontre, à l'aéroport, entre les deux personnages. Si c'est par cousinage supposé avec Halla que le fermier décide de lui prêter main forte, le doute subsistant sur leur lien de parenté reste entier. Et à l'heure de prendre Halla dans ses bras alors qu'elle va prendre l'avion pour retrouver Nika, la manière avec laquelle il souligne le « putatif » de leur lien de cousinage est étrange. Mais quand elle lui répond que même si leur lien de cousinage n'est que présumé, c'est à ce lien putatif mais précieux qu'elle souhaite se tenir, il n'y a qu'à voir la profonde tristesse que trahit le regard de Sveinbjörn pour comprendre qu'il nourrit quelque peu le désir de voir une *kona* prendre la place de l'autre...

Au-delà de participer au travail sur le masque qui est au centre de la mise en scène de *Woman at War* [cf. *Mise en scène*, p. 10] ou de contribuer plus simplement à l'humour absurde du film, cette galerie de doubles qui s'étoile autour de la figure-cristal d'Halla est peut-être aussi une déclaration politique. Dans un monde où les questions identitaires deviennent de plus en plus clivantes — on a rarement autant contrôlé l'identité des individus que dans *Woman at War* — cette ribambelle qui se joue des autorités est aussi un appel à inventer des formes permettant d'échapper aux assignations pour retrouver cette capacité commune à toutes et tous de s'inventer sans cesse.

¹ Entretien avec Benedikt Erlingsson réalisé le 11 mai 2018 par Marta Balaga pour Cineuropa :
L cineuropa.org/fr/interview/354154



Personnage

Une femme puissante

À l'heure où les super-héros de Marvel et de DC Comics saturent les écrans jusqu'à créer des polémiques sur la place laissée en salle à des formes de cinéma différentes, d'autres figures (super) héroïques, plus ancrées dans le réel, ont fait leur apparition. Halla est l'une d'elles. À travers elle, c'est une vision de la femme sensiblement différente de celle croisée habituellement au cinéma qui est proposée.

● Féminine évidence

Quand on demande à Benedikt Erlingsson les sources d'inspiration qui lui ont permis d'écrire le personnage d'Halla, le réalisateur cite d'abord l'actrice qui l'incarne, Halldóra Geirharðsdóttir, très populaire sur la scène théâtrale islandaise et qui a été un véritable modèle pour lui. Il ajoute ensuite : « J'ai aussi beaucoup pensé à la déesse Artémis, protectrice de la nature, souvent représentée en chasseuse. Un autre de mes modèles est Fifi Brindacier, de la série de romans pour enfants écrits par la suédoise Astrid Lindgren, un des premiers personnages de jeune fille forte. Enfin de véritables femmes politiques m'ont inspiré comme Rosa Luxembourg ou Berta Cáceres, militante écologiste hondurienne assassinée en 2016. En Islande, nous avons une histoire riche en femmes d'opinion depuis le temps des suffragettes. En 1920, Sigríður Tómasdóttir consacra sa vie à la défense d'une cascade. Elle menaça de se jeter dans la rivière en protestation, et marcha pieds nus jusqu'à Reykjavik plusieurs fois. Aujourd'hui, la cascade de Gullfoss est une des principales attractions touristiques d'Islande. Son portrait est gravé dans la pierre à côté de la cascade. Néanmoins, les autorités ont cru bon d'ajouter que son combat déplaisait à sa famille et surtout à ses sœurs qui la trouvaient excentrique. Je ne pense pas qu'on ferait ça à un homme ! Woman at War est un hommage à toutes ces combattantes.¹ »

Alors que les hommes ont le quasi-monopole des personnages héroïques au cinéma, certains réalisateurs semblent donc penser qu'il importe de proposer aux spectateurs d'autres modèles.

● Wonder Woman

Même si elle ne dispose pas de super-pouvoirs et que ses moyens sont assez limités, Halla nous est présentée comme le serait une super-héroïne. Sous couvert d'anonymat, elle agit dans l'intérêt collectif contre les puissances corruptrices et corrompues. Elle mène ainsi, à l'image de bien des super-héros, une double vie. Son travail de cheffe de chœur n'est qu'une vitrine sociale derrière laquelle se dissimule sa véritable activité : sauver la planète à l'insu de toutes et tous. Sa maison est structurée autour de cette double identité, masquant dans son sous-sol son atelier secret et sa cache d'armes.

De loin en loin, un possible rapprochement avec Spiderman est possible. Les deux personnages mènent une double vie. Ils conjuguent vie quotidienne et relations de voisinages avec leur mission protectrice. Tous deux utilisent des masques pour ne pas être reconnus. Et tous deux utilisent avec habileté des armes projectiles (l'arc et les flèches pour Halla, les filins gluants pour Spiderman).

Courant, tirant, plongeant, sciant, Halla est toujours filmée dans l'action. Rien ni personne ne semble pouvoir l'arrêter. Il n'existe pas de repos pour les braves. La mise en scène de ses actions de sabotage contre Río Tinto, multipliant les contre-plongées sur le personnage, mettant en regard les gros plans sur ses gestes et la magnificence des paysages qui l'entourent, achève de lui conférer l'aura des héros.



1 Entretien avec Benedikt Erlingsson : cnc.fr/cinema/actualites/benedikt-erlingsson---woman-at-war-est-un-hommage-a-toutes-les-combattantes_895339

● Halla et les hommes

Autre incarnation de la femme guerrière, Halla pourrait être rapprochée de la figure des Amazones. Mais contrairement à ce que les mythes et légendes ont cristallisé autour du corps de ces combattantes et des rapports très libres qu'elles entretenaient avec les hommes, le corps d'Halla n'est jamais mis en scène comme un objet de désir.

C'est pourtant quasiment toujours le cas pour les premiers rôles féminins. Ils semblent souvent filmés pour correspondre à la définition du cinéma donnée par François Truffaut : « Faire faire de jolies choses à de jolies femmes. » Ici, aucun plan ne cédera à la tentation libidinale de faire un spectacle du corps de son actrice. Emmittoufflée dans son gros pull de laine, nue dans les vestiaires de la piscine ou grimaçante, Halldóra Geirharðsdóttir ne cherche pas à plaire. Son personnage n'a pas besoin d'exister dans le désir d'un autre (personnage ou spectateur du film) pour trouver une place, de passer par la case séduction pour agir.

Erlingsson s'en amuse explicitement : l'unique fois où Halla se maquille et enfle une robe, c'est associé à vingt-cinq kilos de fiente de poule qui lui servent à fabriquer un répulsif puissant contre les forces de l'ordre ! L'autre déguisement dont elle use pour déjouer la surveillance de la police est celui de la mère au landau dont le bébé bien emmitoufflé est en fait son arsenal de combattante. Chaque fois qu'Halla joue avec les attributs du féminin, c'est pour mieux les détourner, et même tourner en dérision les figures féminines canoniques de la mère ou de la séductrice.

Les hommes qui gravitent autour d'elle ne sont pourtant pas insensibles à ses charmes. Sans que la chose ne soit jamais réellement explicitée, les multiples regards silencieux que lui jette Baldvin semblent traduire un amour secret. Émotif, sous traitement médicamenteux, il en vient à incarner le faire-valoir de l'héroïne, dont la détermination et la force sont soulignées à son contact. Le réalisateur retourne les clichés du genre avec un plaisir évident.

L'autre figure masculine du film n'est pas en reste. Sveinbjörn, en effet, semble lui aussi, après avoir prêté main forte à Halla et alors qu'elle s'en va chercher Nika, désireux de quitter le simple statut d'adjuvant du personnage principal [cf. Motif, p. 14]. Mais Halla ne cherche pas de compagnon. L'enjeu du film n'est simplement pas là.

● Mère ou femme du monde ?

Si le film se structure autour du conflit intérieur que vit le personnage lorsque la petite Nika apparaît dans son horizon, il ne s'agira pourtant pas *in fine* pour Halla, comme elle semble le croire un moment, de choisir entre deux missions : femme du monde luttant pour la planète, ou mère célibataire élevant son enfant. Croire qu'au terme de son trajet Halla abandonne la première pour s'attacher à la seconde serait d'ailleurs un contre-sens. Car si Erlingsson associe malicieusement les attributs de l'héroïsme guerrier du personnage à la maternité (le lit bébé rangé dans la cache d'armes ou l'arsenal caché dans une poussette), ce n'est pas tant pour glorifier la figure maternelle — se sacrifiant pour élever son enfant — que pour montrer le cheminement intérieur d'une femme qui comprend peu à peu que le choix qu'elle pensait devoir faire n'en n'est pas un et qu'élever un enfant n'est pas renoncer au monde, bien au contraire [cf. Récit, p. 6].

● Des inspiratrices secrètes ?

Comme dans beaucoup de pays nordiques, le féminisme a eu très tôt un impact concret sur l'organisation de la société islandaise. Le pays peut ainsi s'enorgueillir d'avoir été le premier au monde à avoir élu au suffrage universel direct une présidente de la République, en 1980. Et ce pour une longue période, puisque réélue en 1984, 1988 et 1992, Vigdís Finnbogadóttir a été à la tête du pays pendant seize ans, jusqu'en 1996, soit l'un des plus longs mandats dans une démocratie occidentale. Bien que Benedikt Erlingsson ne la cite pas, au contraire d'autres femmes politiques, parmi les inspiratrices du personnage d'Halla, on peut relever quelques points intéressants de sa biographie. Comme Erlingsson, Finnbogadóttir vient du monde du théâtre, puisqu'avant de diriger le pays, elle a dirigé le Théâtre national de Reykjavik entre la fin des années 1950 et le début des années 60. Elle-même reconnaît que son élection est aussi l'heureuse conséquence d'un événement primordial intervenu cinq ans auparavant, le 24 octobre 1975 : la grève générale des femmes qui paralyse le pays durant toute une journée, et bat les records pour une manifestation (30 000 femmes dans les rues de Reykjavik, chiffre impressionnant rapporté aux 200 000 habitants que comptaient alors le pays). Cet événement, initié par le groupe féministe Red Sökkana (« bas rouges »), et suivie par 90% des Islandaises, révèle aux yeux du pays la part primordiale du travail féminin « visible » (sur les lieux de travail et de production) et « invisible » (puisque la grève s'étend aux activités du foyer).

On peut demander aux collégiens de se renseigner sur Vigdís Finnbogadóttir et sur l'événement d'octobre 1975, et s'ils peuvent voir, dans les deux cas, des rapprochements avec l'engagement d'Halla. Même si les objectifs sont différents, plusieurs échos peuvent être mis à jour : le rapport entre théâtre et engagement politique chez Finnbogadóttir ; l'activisme spectaculaire du mouvement d'octobre 1975 qui fit évoluer les consciences. Les collégiens peuvent aussi s'interroger sur l'inspiration « inconsciente » du film, car même si Erlingsson n'y a pas pensé durant l'écriture de *Woman at War*, ces événements font partie de la société où il a grandi et constituent aussi le terreau de son inspiration. Plus largement, on pourra demander aux élèves s'ils peuvent reconnaître certains voisins, même discrets, entre événements historiques et personnages de fiction.

La présidente d'Islande Vigdís Finnbogadóttir en 1985 © DR



Plans

La Terre vue du ciel

Au-delà de proposer une cartographie de la planète, la vision satellitaire a modifié notre manière de percevoir le monde. On retrouve parfois au cinéma, et c'est souvent le cas dans *Woman at War*, des plans qui se rapportent à cette vision zénithale. Quels sens revêtent-ils ?



«L'effet de surplomb», appelé en anglais «*overview effect*», est un choc que certains astronautes ont dit avoir ressenti alors qu'ils étaient en situation d'observer la Terre depuis l'espace. Avec l'immensité du cosmos en arrière-plan, le petit point bleu que devient notre planète paraît infiniment fragile. Observer le monde depuis un point de vue extérieur à celui-ci change donc quelque chose dans notre manière de considérer cette Terre qui est notre seul foyer... C'est bien évidemment la leçon principale du cinéma où, pour transfigurer la réalité, un simple changement d'angle suffit.

● Depuis le ciel

Au-delà de l'expérience vécue par les quelques individus ayant pu se trouver en orbite autour de la Terre, il est incontestable que l'aventure spatiale et surtout les photographies prises par satellite ont largement façonné les représentations que nous nous faisons actuellement de notre monde et des problèmes écologiques qu'il traverse. C'est sur ce même principe d'un regard aérien que le photographe Yann Arthus Bertrand a fondé le succès qu'on lui connaît et a imposé au grand public ce concept de la «Terre vue du ciel», favorisant la prise de conscience de l'extrême fragilité de notre planète. Retrouver de multiples occurrences de ce point de vue dans un film qui se saisit à bras le corps de la question écologique peut paraître très cohérent. Ces plans zénithaux revêtent pourtant un tel feuilleté de significations qu'il serait dommageable de ne les limiter qu'à ce premier aspect.

● Un film écoféministe

La convergence des tons et des genres au sein de *Woman at War* renvoie plus profondément à une autre association d'idées qui sous-tend l'ensemble du film : l'écoféminisme. Courant de pensée plus présent dans les pays du Nord qu'en France, bien qu'étant issu en partie des travaux de la philosophe française Françoise d'Eaubonne, il postule le lien profond entre la domination patriarcale et la marchandisation du vivant, entre l'oppression des femmes dans la société et la logique capitaliste à l'œuvre dans l'exploitation intensive des ressources naturelles. L'écoféminisme cherche ainsi à déconstruire une vision de la nature comme un dû passif que le travail des hommes viendrait féconder, comme une terre devenue nourricière et fertile grâce à la puissance d'action de la civilisation. La protection du vivant face aux ravages de nos sociétés passerait nécessairement par une remise en question du rapport homme-femme tel qu'il est structuré et qui ne fait que rejouer à un autre niveau le rapport de force entre nature et culture. Un ensemble de questions qui traverse évidemment *Woman at War*, par son travail spécifique sur la représentation de la figure féminine et de la nature.

Ainsi lorsque le Premier ministre et ses conseillers se rassemblent en cercle après avoir pris connaissance du manifeste d'Halla, la riposte du pouvoir se prépare en secret et la caméra s'élève soudain au son d'un mystérieux chœur de voix [00:40:55 – 00:41:08]. Dans cette atmosphère cafardeuse, ce point de vue en élévation progressive, porté par le chœur, contient une tonalité complotiste, créant tout à coup une tension, un suspens. Quelle sera la réponse des puissants face à la déclaration d'Halla ? Suite aux avertissements de Baldvin quant à la surveillance accrue mise en place par le gouvernement pour arrêter rapidement le responsable des sabotages — surveillance depuis l'espace par les Américains, achat de satellite, caméras thermiques —, on peut voir aussi dans ce plan une traduction visuelle de cette politique panoptique, un point de vue qui sera littéralement pris en charge par la caméra embarquée du drone lancé à la recherche de la «femme des montagnes».

On peut également y déceler, en se remémorant notamment la séquence d'ouverture de *Shining* de Stanley Kubrick, une forme de menace qui pèserait sur ces individus pourtant puissants. Est-ce la vision des dieux nordiques qui est ici convoquée et dont on entendrait au même instant le chœur des voix ? Ou bien celle de la Terre-Mère, évoquée un instant auparavant dans le manifeste d'Halla ?

● Depuis les cieux

Plus tôt dans le film, alors qu'Halla vient d'apprendre que sa demande d'adoption a trouvé une issue favorable, le personnage tombe à genoux face au lit de bébé qu'elle avait remis depuis longtemps. Elle lève les yeux vers le ciel et se retrouve furtivement filmée depuis celui-ci [00:22:25 – 00:22:30]. Le personnage qui vit ici un moment de bascule, un moment de crise, cherche un point d'appui. Ce plan fait penser au style visuel développé par Martin Scorsese, qui a largement fait l'usage de ces plans verticaux pour mettre ses personnages et leurs actes face à une forme de transcendance.

Ces plongées totales se retrouvent également, et quasi systématiquement, lorsqu'Halla est plongée dans les éléments [cf. *Décor*, p. 8]. Qu'elle se fasse recouvrir par la tourbe pour échapper à la police ou bien, un peu plus loin dans le film, qu'elle se retrouve immergée dans une source chaude pour récupérer de l'effort fourni, c'est toujours depuis la verticale que l'héroïne est filmée. Elle y a systématiquement les yeux fermés, traduisant de cette manière un moment d'abandon. Pour un personnage aussi entreprenant et volontaire, la possibilité de ces moments de lâcher-prise est loin d'être insignifiante.

Ces plans mettent en relation Halla avec plus grand, plus haut qu'elle, peut-être cette Terre-Mère dont elle se fait à la fois la porte-parole et la protectrice. Dans ces points de vue surplombants qui n'ont rien d'humain, on peut sans doute voir ce qui sous-tend l'énergie d'Halla, cette capacité à prendre en compte un point de vue qui n'est pas seulement celui des hommes mais celui d'une globalité qui les dépasse et dont ils sont néanmoins responsables.

Musique

Spectacle vivant

Si la présence de la musique dans *Woman at War* participe à rythmer le récit, la manière avec laquelle Benedikt Erlingsson la met en scène dans l'image transforme totalement le rapport qu'entretient le spectateur avec le film.



C'est une des premières surprises que nous réserve *Woman at War*: voir apparaître en arrière-plan, au milieu d'un vaste paysage vierge de toute autre présence humaine que celle d'Halla quittant les lieux de son sabotage, un trio de jazz interprétant la musique qui semblait jusqu'ici être off.

● Voix intérieures

Ce trio masculin, qu'on verra réapparaître tout au long du film, comme par magie, dans des situations plus incongrues les unes que les autres, va bientôt être redoublé par un trio de voix féminines. Mais quel est le sens de leur présence? Benedikt Erlingsson précise sans détour le rôle que ces deux tríos jouent dans l'économie générale du film: «*Ce groupe local et la chorale ukrainienne sont comme des voix dans la tête de mon personnage, qui essaient de la convaincre d'abandonner cette folle mission et de sauver l'enfant qu'elle a l'intention d'adopter. Ils se battent constamment les uns contre les autres.*»¹ Si le trio féminin incarne le désir maternel d'Halla, le trio masculin est l'inverse d'un tempérant et moralisateur Jiminy Cricket: la petite musique qui accompagne et encourage les pulsions guerrières du personnage, ses passages à l'action.

Les écouter successivement l'un et l'autre, c'est ainsi être en ligne directe avec l'intériorité du personnage, assister à son combat intime entre des désirs a priori inconciliables. Il est par exemple intéressant de s'arrêter un instant sur la séquence où Halla monte sur le toit de l'hôtel et jette à la ronde son manifeste [00:35:37 – 00:37:50]. Dans ce moment où elle croit voir se résoudre son équation, les deux tríos peuvent se rencontrer au sein d'une même séquence. Au diapason l'un de l'autre, ils vont jusqu'à interpréter le même morceau de musique. Mais ce moment de joie et de satisfaction n'est que de courte durée et il faudra attendre la fin du film pour voir les deux tríos avancer à nouveau de concert.

Le réalisateur islandais traduit d'ailleurs visuellement cette idée de voix intérieures en jouant sur la profondeur de champ lorsque son personnage est en présence des musiciens. Dans *Woman at War*, la profondeur de l'image dessine l'espace intérieur du personnage [cf. Mise en scène, p. 10].

● Distanciation

Mais Erlingsson ne s'en tient pas à ce seul partage des rôles entre les tríos et son personnage principal. Il fait en effet évoluer au cours du film la relation qu'Halla entretient avec ces musiciens, qui l'accompagnent comme son ombre. Semblant ignorer leur présence au début du film, Halla va bientôt les entrevoir, échangeant furtivement des regards avant même d'entrer directement en lutte avec eux, comme par exemple dans la séquence où, devant la télévision où s'étale la contre-offensive médiatique du gouvernement,

Halla se dispute avec le trio le fonctionnement du téléviseur, tentant vainement de ne pas se laisser gagner par la rage de voir le sens de son action détourné [00:49:32 – 00:51:17].

Ces variations de relation, ce jeu entre découverte et ignorance qu'entretient sans cesse Halla avec ses voix intérieures, renvoient aussi à la question de la distanciation telle qu'elle a été explorée et théorisée au théâtre par Bertolt Brecht: briser l'illusion de réalité et l'identification pour permettre au spectateur de prendre de la distance avec l'œuvre et développer ainsi une pensée, un regard critique. Erlingsson s'en revendique d'ailleurs explicitement. Il est intéressant de constater ici comment le parcours d'un artiste — avant de faire des films, Erlingsson a eu une longue expérience des planches — polarise le langage qu'il développe. Évoquant le chef de chœur des pièces du théâtre antique, qui était parfois amené à commenter l'action ou à dialoguer directement avec les personnages sur scène, Erlingsson explicite d'ailleurs les origines scéniques de son idée: «*Il s'agit d'un coryphée. Au théâtre, il y en a toujours un, sous une forme ou une autre [...]. C'est dommage que ce ne soit pas plus utilisé dans les films.*»²

Dans un film nerveux et rythmé comme *Woman at War*, cet usage singulier de la musique provoque de brusques sorties de route, sortant par instant le spectateur de l'action. Il participe évidemment grandement à donner au film son ton absurde et décalé, mais il rend surtout sensible cette traversée des images qu'est le parcours d'Halla [cf. Mise en scène, p. 10].

● La musique, une source d'émotions

Dans *Woman at War*, chaque ensemble de musiciens incarne les sentiments contradictoires qui traversent Halla. Mais il est peut-être moins facile pour les élèves d'essayer de détailler — en termes de mélodie, de rythme, d'instruments — les raisons pour lesquelles la musique du trio jazz se trouve rattachée aux actions de sabotage menées par Halla et celles pour lesquelles le trio de choristes ukrainiennes est relié aux questions du personnage relatives à l'adoption et à la maternité.

À l'image du travail effectué autour de la réception globale du film, l'exercice consistant à essayer de formuler ce qui relève de l'émotion musicale est passionnant.

On peut le prolonger très simplement, en proposant aux élèves de travailler sur des musiques de leur choix et d'essayer de les caractériser tant en terme musical qu'en terme de sensations ou d'émotions. Il est possible ensuite de leur demander d'imaginer des situations dans lesquelles se retrouverait plongée Halla et auxquelles pourraient être associées ces musiques.

1 Entretien avec Benedikt Erlingsson réalisé le 11 mai 2018 par Marta Balaga pour Cineuropa:
cineuropa.org/fr/interview/354154

2 Ibidem.



Ouverture Traces des mythes

VIDÉO
EN
LIGNE

Woman at War est très ancré dans les problématiques du monde contemporain. Il associe pourtant cette actualité à des éléments plus intemporels relevant des récits mythologiques classiques.

● Le Déluge

Par certains aspects, *Woman at War* est en partie liée avec les films catastrophe [cf. Contexte, p.3]. Et à leur image, il est intimement lié aux angoisses d'effondrement produites par notre société. On y parle d'apocalypse, et on peut ainsi voir dans le film de Benedikt Erlingsson un avatar moderne de la peur ancestrale du Déluge, un mythe qui traverse bien des cultures : une épreuve divine dont la traversée mène à la régénération de l'humanité. Un sens que l'on peut évidemment rapprocher de la séquence finale, à la différence près que les pluies diluviennes ne sont plus attribuées ici à un quelconque dieu vengeur mais bien à l'action des hommes.

Cette dimension mythologique qui apparaît dans la séquence qui clôt *Woman at War* est présente dans bien d'autres éléments du film. Il est par exemple explicitement fait référence à la mythologie islandaise à travers la visite menée par la délégation chinoise au Lögberg, le lieu où est née la démocratie islandaise. Mais à travers les exemples absurdes cités par le président de la République pour expliquer à ses invités la signification de cet endroit sacré — «un lieu où les Vikings échangeaient des informations, se faisaient de nouveaux copains, comme sur Facebook» — et alors même que ces invités sont en Islande pour investir dans une industrie lourde, c'est ici encore à la fin d'un monde — politique cette fois — que l'on croit assister.

● Mythes grecs

Ce qui frappe surtout en découvrant *Woman at War*, ce sont les multiples allusions à la mythologie grecque antique. Halla peut ainsi être identifiée en premier lieu à la figure d'Artémis, déesse de la nature et des accouchements. Tout comme la déesse grecque, elle est armée d'un arc et de flèches. Elle s'abstient, ainsi que le mentionne Plutarque, de tout commerce sexuel avec les hommes. Comme il était d'usage avec les statues de la déesse, Halla est plongée régulièrement dans l'eau pour se régénérer. Comme Artémis,

elle règne en maîtresse sur la nature sauvage et, comme le déclare la déesse dans l'hymne de Callimaque de Cyrène, Halla pourrait affirmer face aux politiciens prêts à monnayer les ressources naturelles de la Terre : «*Que toutes les montagnes soient les miennes.*»

Mais l'héroïne de Benedikt Erlingsson a le don de passer d'une identité à l'autre et n'est pas réductible à une seule figure. Plus tard dans le film, on va soudain la voir se fondre dans la figure du plus célèbre héros de l'antiquité : Ulysse, et plus précisément dans l'épisode qui voit le roi d'Ithaque se confronter à Polyphème le cyclope. Comme Ulysse, Halla se trouve sous la menace d'un chasseur disposant d'un œil unique — le drone. Comme lui encore, elle retarde un temps sa traque en enfonçant dans cet œil une pointe. Comme lui enfin, elle réussit à lui échapper en se camouflant sous une peau de mouton.

● Plus grand que soi

Ça et là, on peut également noter d'autres clins d'œil : Halla immergée dans les sources chaudes fait penser à l'Ophélie shakespearienne peinte par John Everett Millais en 1851. Un peintre anglais qui, bien qu'officiant au 19^e siècle, s'inspirait de la peinture italienne du 15^e siècle, d'où son style qualifié de préraphaélite, en référence aux prédécesseurs de Raphaël (1483-1520). Ailleurs dans le film, ce sont des mythes du cinéma qui sont convoqués : *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956), *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968).

Cette quantité de références mythologiques n'est pas fortuite. Elle correspond en premier lieu à la nature même des paysages islandais qui, par leur aspect sauvage, en appellent à l'épique et aux récits fondateurs de la mythologie — les grandes productions qui viennent y poser leur caméra et qui tendent elles-aussi vers ce type de récit ne s'y trompent pas [cf. Décor, p.8]. Le sujet même de *Woman at War* — la défense de la nature face à l'action de l'homme — appelle également un type de récit qui ouvre les personnages sur quelque chose qui les dépasse tout en transcendant leur action. Ils n'agissent pas pour eux seuls, mais pour l'ensemble de l'humanité.

C'est enfin une manière pour Benedikt Erlingsson de donner à son personnage l'élan nécessaire pour rendre compte de l'importance vitale d'un combat qui est peut-être le plus fondamental de notre temps, se lester des grands récits fondateurs du passé pour assurer la possibilité d'un avenir.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Woman at War, DVD,
Potemkine, 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques du film

- Thierry Méranger, « *Woman at War* », *Cahiers du cinéma* n°746, juillet-août 2018.
- Bruno Deruisseau, « *Woman at War* », *Les Inrocks*, 29 juin 2018.
- Véronique Cauhapé, « Le combat ordinaire d'une guerrière écolo », *Le Monde*, 3 juillet 2018.
- Benoît Smith, « La volonté de Halla », *Critikat*, 3 juillet 2018.

Entretien avec Marianne Slot, productrice

- « Les vies de Marianne », entretien avec Marianne Slot par Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma* n°744, mai 2018.

Portrait de Halldóra Geirharðsdóttir, actrice

- Clarisse Fabre, « Halldóra Geirharðsdóttir, garantie sans collagène ni phosphate », *Le Monde*, 3 juillet 2018.

SITES INTERNET

Entretien avec Benedikt Erlingsson, réalisateur

Lors de la présentation
du film à la Semaine de la
critique à Cannes :

↳ [youtube.com/
watch?v=flgmo8sdRrQ](https://youtube.com/watch?v=flgmo8sdRrQ)

Sur le site du CNC :

↳ [cnc.fr/professionnels/videos/
entretien-avec-benedikt-
erlingsson-realisateur-du-
film-woman-at-war_982496](https://cnc.fr/professionnels/videos/entretien-avec-benedikt-erlingsson-realisateur-du-film-woman-at-war_982496)

Entretien avec Halldóra Geirharðsdóttir, actrice

Lors de la présentation
du film à la Semaine de la
critique à Cannes :

↳ [youtube.com/watch?v=sU
ehrWiyuN0&pbjreload=10](https://youtube.com/watch?v=sUehrWiyuN0&pbjreload=10)

Entretien avec Bergsteinn Björgúlfsson, directeur de la photographie

↳ [afcinema.com/Entretien-
filme-avec-le-directeur-de-
la-photographie-Bergsteinn-
Bjorgulfsson-IKS-a-propos-
de-Woman-at-War-de-
Benedikt-Erlingsson.html](https://afcinema.com/Entretien-filme-avec-le-directeur-de-la-photographie-Bergsteinn-Bjorgulfsson-IKS-a-propos-de-Woman-at-War-de-Benedikt-Erlingsson.html)

Transmettre le cinéma

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

↳ transmettrelecinema.com



- Marianne Slot : la production, un art de combat
- Une mythologie contemporaine

CNC

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

↳ [cnc.fr/professionnels/
enseignants/college-au-
cinema/dossiers-maitre](https://cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre)

EN GUERRE POUR SAUVER LA TERRE-MÈRE

Armée d'un arc et de flèches, Halla est une guerrière des terres d'Islande. Activiste écologiste, elle se bat avec ses petits moyens pour défendre les droits de la nature contre les intérêts économiques de Rio Tinto, une puissante entreprise métallurgique qui cherche à développer son activité sur l'île, au mépris de l'environnement. Mais alors que ses sabotages vont bientôt porter leurs fruits et faire plier l'entreprise, Halla apprend que sa demande d'adoption a été acceptée. Elle est soudain prise de doute. Va-t-elle devoir choisir entre le fait d'élever un enfant et celui de se battre pour sauver la planète ?

À travers le parcours de son héroïne, Benedikt Erlingsson offre un film à la croisée des genres, mêlant le film d'action au portrait intimiste, l'absurde au politique. Alliant un scénario nerveux à un ton empreint de légèreté, *Woman at War* met en scène les grandes interrogations de l'époque concernant notre capacité d'agir face à l'urgence climatique.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA