

Wadjda

Haifaa Al-Mansour
Arabie Saoudite-Allemagne
2012, couleur.



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Éléments de bibliographie	5
Le point de vue de Jean-Marc Génuite :	
<i>Une odyssée saoudienne</i>	7
Déroulant	14
Analyse de séquence	20
Deux images-ricochets	27
Promenades pédagogiques	28
Les enfants de cinéma	32

Ce Cahier de notes sur... *Wadjda* a été réalisé
par Jean-Marc Génuite.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,**
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Wadjda

Haifaa Al-Mansour

Arabie Saoudite, Allemagne

2012, 98 minutes, fiction, couleur.

Réalisation : Haifaa Al-Mansour / **Production :** Highlook Communications Group, Razor Film, Rotana Studios / **Producteurs :** Roman Paul, Gerhard Meixner / **Coproducteurs :** Highlook Communications, Group, Amr J Alkahtani, Rotana Studios, Hala Sarhan, Christian Granderath, Bettina Ricklefs, Norddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, Louise Nemschoff, Rena Ronson et Hala Sarhan, Verona Meier / **Dir. production :** Ole Nicolaisen / **Réalisatrice :** Haifaa Al-Mansour / **Scénario :** Haifaa Al-Mansour / **Ass.-réalisateur :** Manuel Siebert, Nasser Marghalani / **Scripts :** Conrad Schmidt, Sultan Al-Mutairi / **Dir. photo :** Lutz Reitemeier / **Montage :** Andreas Wodraschke / **Décors :** Thomas Pohl / **Costumes :** Peter Pohl / **Compositeur :** Max Richter / **Ingénieur son :** Sebastian Schmidt / **Éditeur :** Andreas Wodraschke.

Interprétation

Waad Mohammed (Wadjda), Reem Abdullah (La mère), Abdullrahman Al Gohani (Abdallah), Ahd (Mme Hessa), Sultan Al Assaf (Le père), Alanoud Sajini (Fatin), Rafa Al Sanea (Fatima), Dana Abdullilah (Salma), Rehab Ahmed (Noura).

Distribution

Pretty Pictures (France), Sony Pictures Classics, The Match Factory et Soda Pictures.

Résumé

Dans une madrasa de Riyad, en Arabie Saoudite, une jeune écolière portant jeans et Converse sous son uniforme est apostrophée par son enseignante : Wadjda se laisse distraire par des camarades et s'avère incapable de réciter un passage du Coran. Elle est exclue du cours.

De retour chez elle, elle écoute de la musique pop-rock anglo-saxonne. Le lendemain, elle est taquinée sur le chemin de l'école par son ami Abdallah qui s'empare de son foulard et le lâche dans le sable avant de rejoindre un groupe de garçons à bicyclette, comme lui. Vexée, la fillette se promet d'avoir un jour un vélo pour le battre à la course !

Plus tard, elle aperçoit une bicyclette verte qu'elle poursuit jusqu'à un magasin de jouets. Sa mère refuse de la lui offrir, objectant que cela menacerait sa vertu. Aussitôt, Wadjda compte ses économies et augmente les tarifs des bracelets aux couleurs d'équipes de foot qu'elle vend à ses camarades. C'est alors que la directrice de l'école annonce un concours de récitation du Coran. Le premier prix correspond à la somme que coûte le vélo : Wadjda s'inscrit.

Amadouant le marchand de jouets pour qu'il lui réserve le vélo vert entrevu, elle apprend à faire de la bicyclette – sans les roues ! – sur le toit-terrasse de sa maison avec l'aide d'Abdallah.

À la surprise générale, Wadjda gagne le concours. Lors de la remise du prix, elle annonce son projet devant toute l'école. La directrice, scandalisée, la prive de son prix en faveur d'un don aux Palestiniens. La fillette repart, abattue. Le soir venu, elle est félicitée par son père qui ne comprend pas son chagrin. Puis sa mère la complimente et la console malgré sa propre tristesse : en effet, son mari se remarie le soir même et elles assistent, de loin, à la fête organisée en cet honneur. La mère offre alors à sa fille le vélo vert qu'elle avait caché en guise de surprise, sur le toit-terrasse. Le lendemain, Wadjda l'emporte dans sa course contre Abdallah.

Autour du film

Genèse d'une insolite destinée

*Si vous ne dites pas la vérité sur vous-même,
vous ne pouvez pas la dire sur les autres*

Virginia Woolf

Née en 1974 dans une petite ville d'Arabie Saoudite, la réalisatrice Haifaa Al-Mansour a grandi au sein d'une famille aux idées « libérales » où l'ouverture d'esprit d'un père consultant juridique et poète lui a permis de s'imaginer, de s'inventer comme un être de désir et d'apprendre très tôt que « le véritable ennemi, c'est l'esprit réduit à l'état de gramophone, et cela est vrai que l'on soit d'accord ou non avec le disque qui passe à un certain moment¹ ». Ses premières expériences de spectatrice de cinéma, c'est au sein du foyer familial qu'elle les vivra dans les années 80, autour de la découverte des films de Bruce Lee, des réalisations venues de Bollywood et des productions populaires égyptiennes, grâce aux cassettes VHS que son père ramenait chez lui pour « occuper » la grande fratrie.

Après des études de littérature menées à l'Université américaine du Caire, Haifaa Al-Mansour sera engagée par la prestigieuse compagnie pétrolière Aramco pour y enseigner l'anglais avant d'intégrer le service vidéo de l'entreprise où elle apprendra les rudiments de la mise en scène et les techniques de montage, autant d'expériences qui lui permettront de réaliser trois court métrages, *Who ?*, *The Bitter Journey* et *The Only Way Out*, entre 2004 et 2005. Suivra un beau docu-



D. R.

mentaire consacré à la condition des femmes saoudiennes, *Women Without Shadows* (*Des femmes sans ombres*, 2005), où s'affirme d'ores et déjà la force d'un engagement tandis que s'incarne le profond désir de prendre le réel à témoin afin d'en révéler la « tremblante lueur² ».

Lorsqu'elle commence à écrire le scénario de ce qui deviendra *Wadjda*, à Sydney où elle obtint un Master en études cinématographiques, Haifaa Al-Mansour est tout autant influencée par l'œuvre d'un Kiarostami ou d'un Jafar Panahi, que par le cinéma dit social des frères Dardenne ou encore le cinéma néo-réaliste italien. S'inspirant de son vécu et ne s'abandonnant à aucun fatalisme malgré les difficultés rencontrées, cette « enfant d'Arabie » restera convaincue à l'instar d'une Madame de Staël qu'« il faut que l'existence parte



de soi [...] et que, sans jamais être le centre, on soit toujours la force impulsive de sa propre destinée³ ». Elle mettra ainsi plusieurs années avant que son projet ne se concrétise grâce au soutien de la société de production allemande Razor Film qui a financé la réalisation de *Valse avec Bachir* et le soutien de l'influent prince Al-Walid ben Talal et de ses Studios Rotana.

Émergeant au cœur d'un véritable *no man's land* cinématographique, d'un territoire privé d'héritage cinéphile où n'existerait qu'une maigre poignée de films esseulés, *Wadjda* constitue, à plus d'un titre, un « événement » inédit qui bouscule par sa « générosité » même le vaste et vieux « continent » de la cinématographie mondiale. Parabole tournée vers l'être soi féminin et la condition des femmes, ce film primé dans plusieurs festivals (Dubai, Venise) et qui a suscité un véritable engouement tant en Occident que dans le monde arabe se dévoile comme une manière d'enfance du cinéma saoudien, une œuvre des origines se « distinguant » de ces quelques films réalisés par des Saoudiens mais qui, comme le précise Haifaa Al-Mansour, « avaient été tournés à Bahrein ou dans les Émirats avec un scénario égyptien, une actrice jordanienne...⁴ ». En étant le premier long métrage mis en scène par une femme et entièrement tourné en Arabie saoudite, avec un casting saoudien et l'accord de la monarchie islamique, *Wadjda* s'offre bien comme une fiction inaugurale, un objet d'autant plus singulier que réaliser un film en terre wahhabite et *a fortiori* lorsqu'on est une femme, tient encore aujourd'hui de l'aventure insolite, de la gageure. Le pays, à l'heure de l'Internet et des réseaux sociaux, restant totalement privé d'industrie cinématographique, hostile à un art essentiellement perçu comme incompatible avec les lois islamiques, et les salles de projection y demeurant totalement proscrites depuis le début

des années 80 et le « réveil islamique ». D'ailleurs, malgré les autorisations de tournage délivrées par les autorités saoudiennes sur la base du scénario et du soutien d'un membre prestigieux de la famille royale, la réalisatrice a souvent dû, lors du tournage, « négocier » avec la « réalité » culturelle du royaume afin de ne pas contrevenir à l'interdit de mixité dans les espaces publics. Pour éviter de « heurter » les « sensibilités » masculines de concitoyens conservateurs, elle a donc été contrainte de « diriger » de nombreuses scènes tournées en extérieur en se réfugiant au sein d'un véhicule. Les yeux fixés sur un écran de contrôle vidéo, elle y communiquait par l'intermédiaire de Talkies-Walkies avec ses comédiens et les membres de son équipe technique. En Arabie Saoudite, le régime théocratique impose en effet les préceptes de la Charia dans une variante des plus rigoriste. La religion d'état wahhabite d'obédience sunnite y fait régner un *ethos* social essentiellement fondé sur une radicale partition sexuée des espaces du commun, une stricte séparation des genres sur lesquelles veillent les agents zélés du comité pour la défense de la vertu et de la prévention du vice (police des mœurs). Elle assujettit également les femmes à l'autorité civile d'un tuteur masculin, ou Mahram, vers lequel elles doivent se tourner pour faire des études, travailler ou voyager, les privant ainsi d'autonomie, de droit, de liberté de mouvement et jusqu'à la possibilité même de conduire.

Soulignons que l'existence paradoxale de *Wadjda* ne relève peut-être pas uniquement du « miracle » poétique, mais pourrait également, comme l'a suggéré la journaliste Clarence Rodriguez, s'envisager comme un « soutien » accordé à une fiction livrant au monde occidental « l'image que l'Arabie Saoudite entend désormais donner d'elle-même⁵ », celle d'un pays amorçant sa mutation pour sortir des limbes d'un certain obscurantisme.

¹ George Orwell, *La Ferme des animaux*, Gallimard, coll. Folio, 1984.

² Pierre Bergounioux, *Conversations sur l'isle*, entretiens avec Tristan Hordé, William Blake and Co, 1999.

³ Madame de Staël, *De l'influence des passions. Suivi de réflexions sur le suicide*, Rivages poche, 2000.

⁴ Haifaa Al-Mansour citée in Alexandre Bousageon, « Haifaa Al-Mansour, la femme qui filme l'Arabie Saoudite », rencontre avec la réalisatrice, *L'Obs*, 26-05-2014.

⁵ Clarence Rodriguez, *Révolution sous le voile*, First, 2014.

Éléments de bibliographie

Ouvrages et articles

- Aubenas Florence, « En Arabie Saoudite, la première femme qui... », in *Le Monde*, 05-02-2013.
- Blottière Mathilde, « Ça sent la relève : Haifaa Al-Mansour, réalisatrice de *Wadjda* », rencontre avec la réalisatrice, sur *Télérama.fr*, 06/02/2013.
- Bourget Jean-Louis, « *Wadjda* », in *Positif*, n° 624, février 2013.
- Boussageon Alexandre, « Haifaa Al-Mansour, la femme qui filme l'Arabie saoudite », rencontre avec la réalisatrice, in *L'Obs*, 26-05-2014.
- Carrière Christophe, « *Wadjda*, le premier film d'une femme saoudienne », in *L'Express*, 07-02-2013.
- Dayen Franck, *Fiche pédagogique Wadjda*, E- Media, Portail romand de l'éducation aux médias, février 2013.
- De Bruyn Olivier, « Haifaa Al-Mansour, tempête du désert », in *Les Échos*, 01-02-2013.
- Defrennes Marine, « *Wadjda* : Haifaa Al-Mansour, une Saoudienne derrière la caméra », sur le site *Terra-femina*, 31-08-2012.
- Diatkine Anne, « Portrait de Haifaa Al-Mansour », in *Libération*, 04-02-2013.
- Kaganski Serge, « Le tout premier film saoudien, écrit et réalisé par une femme. Une réussite réjouissante », in *Les Inrocks*, 05-02-2013.
- Le Renard Amélie, « Partager des contraintes de genre avec les enquêtées. Quelques réflexions à partir du cas saoudien », in *Genèses*, 2010/4, n° 81.
- Le Renard Amélie, *Femmes et espaces publics en Arabie Saoudite*, Dalloz, 2011.
- Lieb Marie-Anne, *Dossier pédagogique*, Collège au cinéma (217).
- Ménoret Pascal, *L'Arabie. Des routes de l'encens à l'ère du pétrole*, Gallimard, coll. Découvertes, 2010.
- Morice Jacques, sur *Télérama.fr*, 06-02-2013.
- Macheret Mathieu, « Mettre les voiles », accompagné d'un entretien avec la réalisatrice « À cache-cache », Clémence Gallot, in *Cahiers du cinéma*, n° 686, février 2013.
- Pichon Éric, *La Condition féminine en Arabie Saoudite*, Library Briefing, Bibliothèque du Parlement européen, 24-01-2013 : <http://www.library.ep.ec>
- Rodriguez Clarence, *Révolution sous le voile*, First, 2014.
- Rochebrune Renaud de, « En Arabie Saoudite, on peut vite devenir un paria », entretien avec la réalisatrice, sur le site *Jeune Afrique*, 06-02-2013.
- Sotinel Thomas, « *Wadjda* : derrière l'humour, une ironie rageuse », in *Le Monde*, 07-02-2013.

Entretien radio

- Entretien avec Haifaa Al-Mansour lors de l'avant-première de la projection du film au Capitole, salle de la Cinémathèque suisse de Lausanne, avec Magaly Hanselmann, chef du bureau de l'égalité, 24-03-2013.

Œuvres littéraires

- Raja Alem, *Le Collier de la colombe*, Stock, 2012.
- Raja Alem, *Khâtem. Une enfant d'Arabie*, Sindbad/Actes sud, 2011.
- Rajaa Alsanea, *Les Filles de Riyad*, Plon, 2007.
- Abduh Khal, *Les Basses Œuvres*, Books, 2009.





Une odysée saoudienne

par Jean-Marc Génuite

*Ce qui compte c'est se libérer soi-même,
découvrir ses propres dimensions, refuser les entraves.*

Une chambre à soi,
Virginia Woolf

Mis en scène par la première et unique réalisatrice saoudienne de l'histoire du septième art, *Wadjda* s'offre comme l'émouvant portrait d'une enfance intrépide mue par la force de son désir et qui s'efforce d'élargir son champ des possibles. Éloge du « génie propre à l'enfant¹ », le récit initiatique d'Haifaa Al-Mansour s'accorde à la quête émancipatrice de Wadjda, fillette audacieuse d'un quartier populaire de Riyad qui ne cessera d'opposer la sincérité de ses « émotions indisciplinées² » au conservatisme de l'imaginaire théocratique.

Héritier d'une foisonnante lignée de films « réalistes », *Wadjda* dévoile une inspiration documentaire où le geste de mise en scène s'évertue à « saisir » le réel pour insuffler son mouvement et ses effets de vérité à la trame fictionnelle. Ici, l'atmosphère et la topographie faubouriennes d'une cité urbaine participent à donner son « grain de réalité » à l'œuvre en s'imposant comme une présence structurante qui suscite une forte « impression de réalité ». Matière première qui « fait signe », cet environnement sans qualités particulières, où les terrains vagues et les chantiers immobiliers ne manquent pas,



nourrit la dramaturgie narrative de sa force d'incarnation et d'authenticité. L'espace de la ville s'expose ainsi comme la chair, le vif du sujet d'une fiction écartant les visions pittoresques afin de restituer les scènes ordinaires, les espaces de vie, les identités visuelles, les croyances et autres *habitus* culturels propres à un « échantillon de civilisation » de la péninsule arabique.

Au rythme de sa narration classique, ce récit saoudien réalisé dans le prolongement du « Printemps arabe » livre en effet un point de vue culturellement situé. La réalisatrice s'applique à mettre en scène sans jugement de valeur les traditions culturelles à travers lesquelles la société saoudienne contemporaine se représente et se perpétue. Sans engager sa dramaturgie sur la voie d'une diatribe féministe qui attaquerait la légitimité de la doctrine patriarcale monarchique, son « éthique », sa symbolique ou encore ses valeurs, Haifaa Al-Mansour en dévoile les effets de pouvoir et de domination. Elle révèle les fictions identitaires et les fondements moraux à travers lesquels les consciences sexuées en Arabie Saoudite sont pressées de se penser, de s'éprouver et se construire.

Elle représente dans son film cette vision fondamentalement inégalitaire de la société forgée et soutenue par un régime qui promulgue l'hégémonie masculine au rang de principe intangible et qui infériorise juridiquement les femmes en les plaçant sous l'autorité civile d'un tuteur masculin. La

réalisatrice met ainsi en évidence l'existence d'une politique des identités extrêmement codifiée qui se trouve à l'origine d'une déroutante « ségrégation des genres » prohibant la mixité dans les lieux dits publics ainsi que dans la plupart des sites d'activité professionnelle, malgré certaines modifications apportées au Code du travail en 2006.

Cette approche sociologique et documentée se creuse de courageuses perspectives et de lignes de fuite progressistes que la cinéaste développe en s'appuyant sur la juvénile perception de soi et du monde d'une sensibilité rebelle et qui s' imagine une destinée irrégulière – celle de Wadjda.

En s'adossant à la quête identitaire de sa protagoniste insoumise, Haifaa Al-Mansour trame « une morale du minoritaire³ » qui échappe au registre de la plainte et de la victimisation. Rappelons que le projet de Wadjda aboutit grâce à la complicité de sa mère qui, *in fine*, fait le choix de rendre la robe qui devait lui permettre de séduire le père pour offrir à sa fille le vélo tant convoité, resserrant ainsi les liens d'une solidarité mère-fille, solidarité genrée.

Tout au long de la fiction, la réalisatrice cadre des « instants de vie⁴ » qui dévoilent l'ordinaire et les modes d'être des femmes saoudiennes. Certains de ces « instants » incarnent les « violences symboliques » qui leur sont infligées : lorsque plusieurs d'entre elles, revêtues de l'abaya traditionnelle, apparaissent comme « saisies » dans l'espace confiné d'un véhicule, celui de leur chauffeur Iqbal, la coercition est clairement signifiée par le choix d'un cadrage resserré. Le même cadrage est reconduit lors d'une scène dans le taxi menant Wadjda et



sa mère au centre commercial. D'autres instants, au contraire, trahissent de beaux moments de collusion et d'intimité complice à l'instar de cette scène d'intérieur où Wadjda et sa mère interprètent une chanson d'amour en faisant la cuisine.

Haifaa Al-Mansour dépeint ainsi les divers lieux communs de l'entre-soi féminin qui gouvernent et rythment le quotidien de ces femmes saoudiennes essentiellement niées dans leur identité et qui forment une manière de hors-champ inavouable de la communauté sociale. Les Saoudiennes demeurent en effet quasiment privées de droits et d'autonomie, malgré le fait qu'un nombre croissant d'entre elles prennent part à l'activité économique du royaume, malgré les échos du « Printemps arabe » ou encore les initiatives libérales soutenues par le roi Abdallah jusqu'à son récent décès et qui visaient à « réformer » le socle des immuables nationaux. Jouant sur la dimension symbolique d'un certain nombre de mesures prises, le roi a par exemple accordé le droit de vote aux Saoudiennes en 2011 pour les élections municipales de 2015. Il a aussi nommé une trentaine de femmes au Conseil consultatif du royaume, le Majlis al-choura, instance chargée de faire des suggestions au monarque en matière de lois.



En contrepoint de cet ancrage sociologique qui fait apparaître une société saisie dans ses tensions, ses implicites et ses contradictions culturelles, la cinéaste élabore un véritable plaidoyer idéaliste aux allures d'allégorie féministe.

Le film est en effet habité par le fol espoir qu'un dialogue, une rencontre excédant les limites établies par la Charia (la loi islamique) puisse advenir entre hommes et femmes au sein d'un pays où ils sont essentiellement déterminés comme des « règnes » séparés et inconciliables. Cet appel à de nouvelles manières d'être entre sexes advient métaphoriquement au fil des liens de connivence et de solidarité qui se nouent entre Wadjda et son ami Abdallah. Ils ne disposent ni des mêmes droits, ni des mêmes conditions de vie, ni *a fortiori* des mêmes perspectives d'avenir de par leur sexe, et n'en forment pas moins l'incarnation d'un possible social où s'interprète et s'invente un « idéal » du couple : Abdallah prête par exemple son vélo à Wadjda, lui apprend patiemment à en faire, com-

prend son désir d'en avoir un et, lorsqu'il apprend que son amie n'a pu conserver l'argent du premier prix du concours de Tartil qu'elle a remporté, manifestera même le désir de lui faire don du sien. Ailleurs dans le film, Abdallah accompagne la démarche de Wadjda auprès d'Iqbal et la soutient. Ils apparaissent toujours, dans cette scène, au sein du même plan, du même espace symbolique.

Aux antipodes d'un cinéma contemporain trop souvent désabusé où bon nombre de réalisateurs semblent ne plus croire ni en leur médium ni aux vertus performatives de l'acte de création, Haifaa Al-Mansour magnifie les « illusions bénies qui nous font vivre⁵ » et compose une dramaturgie des commencements qui participe de la conviction que « ce sont les artistes qui rêvent pour la société⁶ ».

Elle fait ainsi de l'espace-temps cinématographique un territoire prospectif, un territoire d'utopie à l'avant-garde de

l'histoire sociale et culturelle nourri de créances et d'espérances. S'y incarne une perspective de renouveau et s'y dessine une foi en un avenir rénové des rapports sociaux de sexes et de la condition féminine où les femmes ne formeraient plus cette « communauté désavouée⁷ » des mineures civiles évoluant à la marge du corps social.

Au cœur de la fiction imaginée par Haifaa Al-Mansour, Wadjda et son ami Abdallah forment un « couple » inaugural ouvert sur l'avenir.

Ils incarnent l'enfance d'une ère nouvelle de la société saoudienne que la réalisatrice appelle de ses vœux et voit poindre sous certaines avancées. Elle en suggère d'ailleurs la manifestation à travers la situation professionnelle de Leila, l'une des amies de la mère de Wadjda qui travaille « à visage découvert » et en compagnie d'hommes au sein d'un hôpital. Les deux enfants, eux, cristallisent à travers leur relation les désirs de changements de la cinéaste et sont porteurs d'un monde riche de complexité et de complicité, à la marge de l'univers sans échappatoire des adultes. Leur union symbolique consacre un singulier hyménée cinématographique qui élargit les frontières de l'imaginable et du pensable des rapports de genres au pays du wahhabisme.

Protagonistes majeurs de la narration, Wadjda et Abdallah esquissent ainsi la promesse d'une communauté nationale « libéralisée », décloisonnée et réconciliée avec elle-même qui ne vouerait plus les êtres de sexes opposés aux dissentiments et ne condamnerait plus les femmes à subir les credo de la suprématie masculine. Ces deux compagnons de route donnent littéralement corps à une nouvelle politique des identités où « l'être soi » des femmes cesserait d'être réprimé, assigné à l'inachèvement et pourrait trouver à se réaliser pleinement en se projetant dans un devenir modelé par ses propres désirs, expériences et exigences.

Pour cette figure de la « modernité » et du défi qu'incarne Wadjda, le vélo que son ami exhibe fièrement représente une idéalité identitaire et s'affiche autant comme un attribut

emblématique de l'Autre masculin et de ses privilèges que comme la matérialisation de son autonomie et de sa liberté de mouvement. Ce vélo s'énonce comme la source d'un fervent désir d'autant plus souverain et profond pour la jeune héroïne qu'il paraît *a priori* inaccessible. Assiégée par une aspiration interdite aux filles, Wadjda fera preuve d'une formidable audace pour tenter d'actualiser et d'accomplir son rêve au sein d'une société où la pratique du vélo est jugée comme totalement impropre pour la gent féminine et perçue comme une déviance. Manquement à la pudeur et à la discipline qui s'impose aux corps féminins, elle provoquerait une confusion de l'identité, un « trouble dans le genre⁸ », corromprait la « réputation » des jeunes filles en entamant leur virginité et pourrait même compromettre leur devenir-mère en les rendant stériles. L'impérieux désir d'acquérir un vélo qui se manifeste dans Wadjda témoigne donc d'une quête existentielle. À travers elle se révèle l'image d'un féminin qui tente avec insistance de se libérer de ses entraves sociales, culturelles et identitaires.



Véritable « personnage », la bicyclette est le symbole même du mouvement, le médium d'une indépendance et d'une souveraineté de soi et sur soi à conquérir. Elle s'illustre comme l'emblème d'un horizon de virtualités, la métaphore de ce qui se dérobe à la majorité des femmes saoudiennes que leur statut civil maintient sous une autorité infantilisante orchestrant rien de moins que leur sujétion, leur mise sous tutelle. Par exemple, le choix de leurs manières d'être et de se vêtir dans l'espace public ne leur appartient pas, elles doivent entre autres y porter le niqab et l'abaya noire qui dissimulent l'intégralité de leur corps. La plupart d'entre elles sont privées de pouvoir décisionnel dans la conduite de leur vie ; elles sont également contraintes de négocier l'autorisation de leur tuteur légal pour pouvoir travailler ou bien faire des études.

Enfin, elles se trouvent dépossédées de la possibilité de se déplacer et de circuler librement, ce dont témoigne la privation du droit de conduire qui date du début des années 80 et dont la mère de Wajda subit l'humiliante loi incapacitante.

Ainsi, même lorsqu'elles travaillent, les femmes saoudiennes restent dépendantes des hommes pour se déplacer hors du foyer, elles sont rarement les sujets de leur propre histoire. Elles demeurent plutôt bien souvent les « témoins », les spectatrices impuissantes de leur assujettissement et manquent d'autonomie, comme l'illustre la situation sociale de la mère de l'héroïne. Enseignante, celle-ci reste totalement tributaire d'un chauffeur (Iqbal) qui s'adresse à elle sans ambages et qui la tient à sa merci alors qu'elle fait appel à ses services tant pour pouvoir accéder à divers endroits de la ville que pour être conduite jusqu'à son lieu de travail.

Sujet de désir transfigurée en idéal du moi féminin par sa résistance, son indocilité, sa capacité à agir et sa persévérance, Wajda est cette conscience avide d'autonomie, de « vérité » et de liberté qui refuse d'être « racontée » et « parlée » par les représentations inhibantes de l'ordre théocratique et patriarcal. Elle n'accepte nullement ce statut humiliant de mineure civile qui l'empêche, par exemple, de figurer sur l'arbre généalogique de la famille de son père à cause de son identité de genre. Dans le même temps qu'elle s'affirme dans son désir



de remporter le concours, Wajda fait la découverte d'une radicale éviction de la mémoire familiale conçue comme exclusivement masculine. Découverte qui s'apparente à une néantisation et la pousse à ajouter son nom sur un feuillet qu'elle épingle à l'arbre généalogique qui trône dans le salon. Peine perdue : le lendemain, le feuillet a été détaché – on ne saura pas par qui...

Bravant les injonctions et les iniquités sociales, la jeune héroïne cherchera sans répit à imposer sa présence au monde, à faire admettre son style et à vivre selon son propre « régime de vérité⁹ ».

Dès la séquence d'ouverture qui se déroule dans le cadre clos d'une madrasa (une école), l'entrée en « scène » de l'héroïne la distingue comme une singularité qui oppose l'incarnation muette de sa différence au sein d'une chorale enfantine qui récite, à l'unisson, des sourates du Coran. Les Converse qu'elle porte aux pieds, son « absence » à la situation éducative et son attitude générale sont autant de « signes » de mise en scène qui l'imposent en quelques plans comme extérieure à la petite « communauté » féminine et homogène avec laquelle elle devrait s'accorder. La mise en scène l'individualise et la désigne clairement comme un « caractère » irréductible au territoire du commun, une dissemblance provocante qui introduit sa dissonance au sein d'un « encadrement » scolaire en brisant l'harmonie collective d'un rituel d'apprentissage. En apparaissant dès la scène d'exposition comme un tempérament frondeur, Wajda rejoint le peuple insolite des « enfants terribles » nés de l'imaginaire cinématographique. Aux côtés du célèbre Antoine Doinel des *400 coups* (Truffaut), du surprenant Ernesto d'*En rachâchant* (Straub et Huillet) ou encore du jeune Ghassem du film *Le Passager* (Kiarostami), elle s'illustre comme une étoile éblouissante « qu'une inex-



plicable grâce a touchée, revêtue de pied en cap et d'emblée d'authenticité, de lumière¹⁰ ».

Emportée par l'irrépressible mouvement de sa fantasmagique désirante, Wadjda évolue à contre-voie des préceptes dominants et transgresse régulièrement les frontières de l'étiquette et de la bienséance monarchiques. Refusant de céder sur son désir, cette jeune féministe qui s'ignore s'ouvre la voie d'une insubordination où s'inventent les formes spontanées d'une désobéissance civile défiant les assignations identitaires et leur cortège d'interdits.

Entraînée par une confiance en soi inébranlable, cette fillette inspirée par ses affects chemine en permanence sur la ligne de crête de son désir en y inventant les tours et détours d'une subjectivité qui ruse et refuse de se laisser domestiquer. Face à l'instance de censure représentée par la directrice (Madame Hessa) de la madrasa où elle étudie et qui s'évertue à réprimer son originalité en prodiguant ses incessantes réprobations et ses sermons culpabilisants, l'héroïne ne se dérobe jamais et affirme jusqu'au bout la sincérité de ses émotions. Sur la route d'une quête parsemée d'obstacles, Wadjda ne cesse de concevoir d'ingénieuses stratégies de contournement qui dessinent une politique intérieure de l'écart allant jusqu'à l'effronterie blasphématoire lorsqu'elle participe au concours de Tartil (récitation du Coran) organisé au sein de son école. Exclusivement motivée par la récompense promise au vain-

queur qui lui permettrait d'acheter le vélo de ses rêves, elle n'hésite pas à provoquer « l'éthique islamique » en cherchant à détourner l'un de ses rituels à son avantage.

Force agissante, Wadjda s'inscrit dans un rapport d'affinité, voire de gémellité avec la réalisatrice.

La jeune héroïne est une chambre d'échos du dessein « politique » d'une artiste qui souhaite que les femmes anonymes de son pays parviennent à s'approprier leur vie, à s'emparer de leur destinée et cherchent à s'épanouir, se réaliser en expérimentant leurs qualités et aspirations existentielles propres. *Wadjda* se distingue ainsi comme une source d'inspiration résolue, une destinée possible des femmes saoudiennes « libérées » des inhibitions culturelles qui conditionnent leur être social.

À l'instar d'Haifaa Al-Mansour, Wadjda oppose la force de son incoercible désir aux fictions identitaires que l'imaginaire national saoudien interpose entre elle et la réalisation de son « rêve ». Au sein de cet éloge de la persévérance enfantine et féminine faisant face aux idéaux et valeurs d'une gérontocratie masculine, la pugnacité de l'héroïne en fait le double, l'alter ego de la cinéaste. Celle-ci s'est donné les moyens de concrétiser son pressant désir de cinéma en réalisant un film dans un pays où cela tient encore aujourd'hui de la prouesse et du défi, le royaume étant totalement privé d'industrie cinématographique et les salles de cinéma y demeurant totalement proscrites depuis le début des années 80 et le « réveil islamique ». L'intrigue de *Wadjda* et la quête même de son héroïne révèlent en creux une manière de mise en abîme de l'entreprise créatrice d'Haifaa Al-Mansour, dont l'œuvre s'offre tout autant comme une magnifique utopie réalisée qu'elle se présente comme une possible enfance du cinéma saoudien.

Apothéose d'une réalisation foncièrement optimiste, le dénouement de *Wadjda* « poétique » la visée profonde de la cinéaste qui place l'affirmation d'un « vouloir être » féminin à l'horizon de sa perspective cinématographique. Les derniers plans du film affichent ainsi une tonalité libératoire soutenue par la musique de Max Richter et possèdent la force des mo-



sible désir de « fuite » et de liberté de cette jeune fille placée à l'orée de sa propre « subjectivité à venir¹¹ » et dont le visage rayonnant d'un bonheur absolu irradie l'ultime plan du film.

Avec discrétion et d'une manière très habile, la réalisatrice situe l'ensemble de son dénouement allégorique sous l'égide bienveillante du roi Abdallah et l'investit même d'une dimension propitiatoire. Au détour d'un plan qui survient après que Wadjda a rejoint son ami Abdallah pour faire la course avec lui, l'effigie du monarque saoudien croise la route de l'héroïne en s'exposant sur une affiche placée à l'arrière d'un autocar alors qu'il délivre un salut en levant le bras. La mise en scène suggère que ce geste royal serait destiné à la jeune saoudienne lancée sur son vélo aux couleurs du royaume et qu'il « saluerait » sa « victoire » emblématique face à l'arbitraire des conservatismes. Pourtant, l'adresse royale pourrait également se percevoir comme la manifestation d'un « signe » d'assentiment « recherché » par la réalisatrice, l'expression d'un vœu destiné à l'autorité suprême du royaume afin que ce souverain perçu comme progressiste parraine l'avènement d'une nouvelle Arabie Saoudite que Wadjda et Abdallah incarneraient magnifiquement. Une Arabie Saoudite « attendue » par la réalisatrice et qui s'interrogerait sur « toutes ses conditions acquises de vérité, de sens et de valeur¹² » afin de repenser les frontières de la perception et de l'interprétation des identités.

¹ Françoise Dolto, *La Cause des enfants*, Pocket, 2007.

² Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, Skira, 1976.

³ Didier Éribon, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Fayard, 2001.

⁴ Titre d'un ouvrage de Virginia Woolf, Stock, 2006.

⁵ Virginia Woolf citée in Geneviève Brisac et Agnes Desarthe, *V. W., L'Olivier*, 2004.

⁶ *Meret Oppenheim*, catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée au musée LaM de Villeneuve d'Ascq.

⁷ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, Galilée, 2014.

⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/poche, 2006.

⁹ Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France (1979-1980), Éditions EHESS, 2012.

¹⁰ Pierre Bergounioux, *Conversations sur l'île. Entretiens avec Tristan Hordé, William Blake and Co*, 2012.

¹¹ Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir. Essais critiques*, Flammarion, 2006.

¹² Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Galilée, 2001.

ments inauguraux, la beauté des commencements en forme d'élargissement des possibles. Dévoilant une fin totalement ouverte, ces plans concrétisent les espérances d'une héroïne euphorique qui réalise dans la vitesse et le mouvement son profond désir de liberté et d'autonomie.

Ici, appuyant sur les pédales de son vélo flambant neuf afin de distancer son compagnon, Wadjda se précipite jusqu'au bord d'une perspective routière qui s'offre comme un lieu de nulle part s'ouvrant sur l'inconnu. Là se projette l'irrépres-



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7

Déroulant

1. [0h00'00]

Crédits.

2. [0h00'45]

Plan sur des pieds de fillettes en ballerines puis sur une paire de Converse aux lacets violets. Les fillettes psalmodient des sourates. Distraite par le passage de deux camarades qu'elle salue, Wadjda est interpellée par l'enseignante qui lui demande de sortir du rang et de chanter. Face au silence de Wadjda, la professeur la punit en l'obligeant à rester en plein soleil dans la cour.

3. [0h02'45]

Titre du film.

Dans sa chambre, Wadjda écoute un morceau de rock alors que le générique défile en surimpression à l'écran. Entraînée par le rythme de la musique, la jeune fille range des bracelets dans des sachets en plastique avant de chausser l'une de ses Converse. Se préparant pour aller travailler, la mère s'affaire alors que le chauffeur qui l'attend dans la rue s'impatiente et klaxonne. Lorsque la mère accompagnée de Wadjda rejoint le chauffeur, celui-ci l'apostrophe sans ambages et la fillette prend sa défense. Un peu plus tard, alors qu'elle quitte son domicile, Wadjda rencontre son père qui lui offre une pierre de lave de Rub al-Khali.

4. [0h07'20]

En chemin, Wadjda croise Abdallah qui affiche le portrait de son oncle flanqué d'une étonnante moustache. Ce dernier se présente aux élections municipales. Ils jouent ensemble. Par la suite, arrivant à la hauteur de Wadjda sur son vélo, Abdallah lui vole son foulard. Après qu'elle l'a repris, il rejoint un groupe de garçons à vélo et Wadjda lui lance : « *Tu verras quand j'aurai le mien !* »

5. [0h09'17]

Aux abords d'une madrasa. Des jeunes filles pénètrent dans l'école. La directrice (madame Hessa) sermonne Fatim et Fatima dont les rires contreviennent aux codes de la pudeur féminine, puis c'est au tour de Wadjda de se faire reprendre parce qu'elle arrive à l'école tête nue.

6. [0h10'08]

Dans une rue déserte près d'un chantier immobilier, Wadjda est apostrophée par un ouvrier. Abdallah l'y retrouve et lui offre un foulard. Wadjda exprime son désir d'avoir un vélo. Après s'être séparée de son ami, elle erre dans un terrain vague. Jouant avec une pierre, elle aperçoit un vélo fixé sur le toit d'un véhicule alors qu'une

musique accompagne sa « découverte ». Elle se lance à la poursuite du vélo, le perd de vue un instant avant de l'apercevoir devant une boutique où il vient d'être livré. Sourire aux lèvres, la fillette « caresse » le vélo et apprend qu'il coûte huit cents rials.

7. [0h12'56]

Wadjda est chez elle, assise à une table. Revenant du travail, sa mère se met à préparer le repas. Wadjda lui annonce qu'elle veut « un vélo pour faire la course » avec son ami. La mère refuse de lui en acheter un. Dans sa chambre, la fillette compte l'argent qu'elle est parvenue à économiser et tresse des bracelets.

8. [0h14'23]

Wadjda vend des bracelets dans la cour de son école. Fatin et Fatima s'isolent à l'abri des regards et l'une d'elle met du vernis bleu sur les ongles de ses pieds. Madame Hessa s'avance en direction de Wadjda et lui ordonne de rentrer tandis que Fatin et Fatima s'esquivent. Wadjda subtilise le vernis à ongles abandonné à la hâte. En classe, certaines élèves évoquent le « voleur » qui se serait introduit chez la directrice. Après les cours, Abeer demande à Wadjda de remettre à son « frère » une autorisation pour venir la chercher. Acceptant de rendre ce service, la fillette négocie. À la sortie de l'école, madame Hessa exige que Wadjda revienne le lendemain vêtue d'une abaya. Wadjda remet ensuite l'autorisation au « frère » d'Abeer qui s'en va au volant d'un pick-up blanc à l'arrière duquel on peut lire : « *Tu me manques mon amour !* »

9. [0h19'03]

Wadjda se rend à la boutique où le vélo est exposé, elle « traîne » dans le magasin, pose des questions au marchand et tente de l'amadouer. En sortant, elle interpelle Abdallah qui se trouve de l'autre côté de la chaussée et se présente comme la future propriétaire du vélo qu'elle lui désigne.

10. [0h20'11]

La mère et la fille interprètent une chanson d'amour en faisant la cuisine. Portant un tee-shirt imprimé – « *I'm a catch* » – Wadjda redit son envie d'avoir un vélo. Elle essaie une abaya pour l'école et parodie madame Hessa en répétant « *Au voleur ! au voleur !* ». Au téléphone avec son amie Leila, la mère parle de la grossièreté de son chauffeur, d'Abeer et de la police des mœurs. Wadjda écoute tout. Rentré, le père joue à un jeu vidéo dans le salon, sa fille le rejoint. La mère arrive dans la pièce et dévoile ses craintes de voir son mari se remarier.

11. [0h25'40]

Madame Hessa vide le sac de Wadjda sur son bureau. Bracelets et cassettes audio de



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



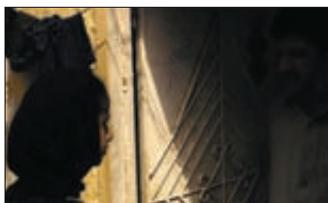
Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 19

chansons d'amour sont confisqués. La directrice rappelle à Wadjda les « lois » de l'établissement. Elle lui apprend que la police des mœurs a arrêté Abeer et la menace de la renvoyer. Wadjda est également sommée d'échanger ses « écrase-merdes » pour des chaussures plus convenables.

12. [0h27'58]

L'indiscipline de Wadjda déclenche la colère de sa mère. Par la suite, accroupie dans sa chambre plongée dans une semi-obscurité, la fillette noircit ses Converse. Ses parents se querellent au sujet du remariage du père et de l'impossibilité pour la mère, devenue stérile, de lui « offrir » un fils. Excédé, le père quitte le foyer en annonçant qu'il ne reviendra pas de sitôt.

13. [0h29'35]

À l'intérieur du véhicule d'Iqbal où se perçoit un air musical indien. Wadjda et sa mère se rendent dans un centre commercial. Sur le trajet, Wadjda « provoque » le chauffeur et lui parle de sa fille puis aperçoit des personnes qui s'intéressent à « son » vélo. Elle est contrariée. Dans un magasin, la mère remarque une robe rouge qu'elle essaye dans des toilettes publiques.

14. [0h33'14]

Wadjda retourne à la boutique où se trouve toujours le vélo. Elle offre une « cassette de variété » au marchand afin que le vélo lui soit « réservé ».

15. [0h33'52]

Madame Hessa vient présenter les règles du concours de Tartil dans la classe de Wadjda. Séduite par la récompense financière promise au vainqueur, la fillette s'inscrit.

16. [0h35'25]

Wadjda achète chez le marchand un jeu de société interactif : *Le Coran facile*. Rentrée chez elle, elle y joue mais échoue à chaque question. Au téléphone, la mère congédie le chauffeur de taxi.

17. [0h36'44]

Abdallah joue avec des camarades dans un lieu désaffecté. Wadjda le retrouve et ensemble ils partent à la recherche d'Iqbal pour le convaincre de redevenir le chauffeur de la mère de Wadjda qui, sans ses services, n'a pu se rendre à son travail. Le garçon soutient la requête de son amie en menaçant de révéler à son oncle la situation clandestine d'Iqbal. Au retour, les enfants passent devant la maison d'un martyr.

18. [0h41'24]

D'une boîte en carton, Wadjda sort une tasse qu'elle souhaite offrir à sa mère. Elle est illustrée d'une photo d'elle assise sur les genoux de sa mère entièrement dissimulée sous une abaya. Dans le salon, elle écoute sa mère au téléphone avec son père puis Leila.

19. [0h42'35]

Souhaitant suspendre des lampions depuis la maison de Wadjda pour les élections, Abdallah frappe à sa porte. Sa mère refuse de laisser entrer le garçon. Wadjda l'y autorise malgré tout, mais exige en contrepartie qu'il lui prête son vélo. Leila rend visite à la mère de Wadjda.

20. [0h44'05]

Leila évoque son emploi à l'hôpital avec la mère de Wadjda et lui prête l'argent pour acheter la robe rouge qu'elle désire porter au mariage de son beau-frère au cas où sa « rivale serait invitée ».

21. [0h45'14]

Les deux enfants se rendent sur la terrasse de la maison de Wadjda avec le vélo d'Abdallah. Ayant équipé son vélo de roulettes, le garçon provoque la colère de son amie. Les ôtant rapidement, il lui promet cinq rials si elle cesse de pleurer.

22. [0h46'48]

Au sein de la madrasa, des jeunes filles font leurs ablutions avant un cours de Coran. Invitée à lire la « Sourate des femmes. Verset 59 », Wadjda échoue dans son interprétation alors que la récitation de Noura est excellente.

23. [0h49'06]

Abdallah installe les lampions sur la terrasse tandis que Wadjda continue à s'initier à la pratique du vélo. En sortant de chez elle, sa mère aperçoit avec agacement les suspensions et promet à Wadjda de lui régler son compte. La fillette cherche l'argent que Leila a prêté à sa mère. Tentée de le voler lorsqu'elle le trouve, elle le remet finalement à sa place.

24. [0h51'20]

Dans la cour, la directrice se méprend sur la « relation complice » de Fatin et Fatima. Elle les convoque dans son bureau. Cachée, Wadjda a pu voir toute la scène.



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 23



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 31

25. [0h52'10]

Wadjda et sa mère font « la prière de l'Aube ». La fillette réclame à nouveau de l'argent pour s'acheter un vélo. Furieuse, sa mère déclare : « *Chez nous les filles ne font pas de vélo. Si tu en fais, tu ne pourras pas avoir d'enfants.* »

26. [0h53'27]

Cours sur le Coran où Wadjda affiche une certaine humilité. Convoquée par la directrice, elle nie avoir vu Fatin et Fatima dans la cour. Lors du « procès » qui suit et se déroule devant les élèves rassemblées, madame Hessa accuse Fatin et Fatima d'avoir commis un péché et interdit à toutes les filles « d'apporter des fleurs, des lettres d'amour ou d'admiration » et même de se « donner la main » au sein de la madrasa.

27. [0h58'05]

Allongée sur le lit de sa mère, Wadjda « contemple » ses ongles de pied vernis en bleu et déclare à sa mère qu'elle aimerait se couper les cheveux.

28. [0h58'41]

Wadjda et Abdallah sont sur la terrasse où la fillette fait du vélo. La mère les surprend alors que sa fille vient de tomber. Elle la sermonne en déclarant : « *Qu'est-ce que j'ai dit à propos du vélo ? Tu n'es pas un garçon !* » Abdallah est sommé de quitter la terrasse.

29. [1h00'07]

Wadjda prépare avec sa mère un repas pour son père et ses invités. Après leur départ, elles mangent ce qui reste des plats cuisinés. Observant un arbre généalogique de la famille, Wadjda s'aperçoit qu'elle n'y figure pas. Agacée, elle y épingle son prénom.

30. [1h02'47]

Cours de Coran. Salma a été mariée et l'enseignante la félicite. Wadjda ne parvient pas à psalmodier dans les règles de l'art au contraire de Salma, très « brillante ».

31. [1h04'51]

Abdallah participe aux préparatifs des élections municipales. Il offre à Wadjda un casque de vélo et lui prête sa bicyclette.

32. [1h05'55]

Coiffée de son casque de vélo, Wadjda joue au « Coran facile » et gagne la partie. Avec sa mère, elles se rendent à l'hôpital où travaille Leila. La mère est stupéfaite de découvrir que Leila y parle « à visage découvert » et librement avec un inconnu. Elle part précipitamment.

33. [1h07'48]

Wadjda travaille les techniques de la psalmodie avec sa mère. De la terrasse, la fillette aperçoit son père et Abdallah dans la foule des hommes célébrant les élections. Les deux enfants se sourient et se lancent un signe de complicité. Wadjda et sa mère sont contraintes de se dissimuler au regard du père. Dans un moment de complicité, la mère évoque ensuite l'amour qu'elle porte à son mari.

34. [1h10'50]

C'est le jour du concours de Tartil. En chemin, Wadjda révise. Elle gagne le premier prix et révèle son souhait de s'offrir un vélo avec la récompense. Scandalisée, la directrice décide que Wadjda fera don de son prix aux « frères palestiniens » et la qualifie d'« irresponsable ». Wadjda lui rappelle effrontément l'histoire du « charmant voleur ».

35. [1h21'24]

Abdallah attend son amie à la sortie de l'école. Il veut lui donner son vélo et lui annonce que plus tard, il aimerait l'épouser.

36. [1h22'41]

Chez elle, Wadjda est complimentée par son père qui ne comprend pas pourquoi elle pleure. À la nuit tombée, elle retrouve sa mère sur la terrasse d'où elles aperçoivent le remariage du père. Wadjda partage la profonde tristesse de sa mère, avant que celle-ci ne lui offre le vélo. Un feu d'artifice accompagne alors leur joie partagée.

37. [1h28'05]

Wadjda retrouve Abdallah avec son vélo afin de faire la course avec lui. Pédalant avec force, Wadjda distancie facilement son compagnon sur une musique de Max Richter et arrive seule au bout d'une route. Dirigeant son regard de gauche à droite, elle laisse éclater son allégresse en arborant un visage rayonnant de bonheur.



Séquence 32



Séquence 33



Séquence 34



Séquence 35



Séquence 36



Séquence 37

Analyse de séquence

Séquence 6. [0h10'08 à 0h12'56]

La séquence dure 2'48'' et comporte 36 plans.

Dans une rue désertique près d'un chantier immobilier, Wadjda est apostrophée par un ouvrier. Abdallah l'y retrouve et lui offre un foulard. Wadjda aborde son désir d'avoir un vélo. Après s'être séparée de son ami, Wadjda erre un court moment dans un terrain vague. Jouant avec une pierre, elle aperçoit un vélo fixé sur le toit d'un véhicule alors qu'une musique accompagne sa « découverte ». Wadjda se lance à la poursuite du vélo, le perd de vue un instant avant de l'apercevoir devant une boutique de jouets où il vient d'être livré. Sourire aux lèvres, la jeune fille « caresse » le vélo avant d'apprendre qu'il coûte 800 rials.

1. [0h10'08 à 0h10'17]

Caméra fixe. Plan large sur un carrefour désertique où cohabitent une vieille demeure et un chantier immobilier en construction. Wadjda apparaît comme une minuscule silhouette perdue au sein du champ, une ombre progressant

lentement dans la profondeur de champ avant d'être apostrophée par la voix off d'un ouvrier déclarant : « *Toi, t'es bien habillée.* »

2. [0h10'18 à 0h10'21]

Caméra fixe. Plan moyen en contre-plongée épousant le point de vue de Wadjda sur l'ouvrier qui s'adresse à elle : « *Monte. Que je t'attrape. Viens.* »

3. [0h10'22 - 0h10'23]

Plan rapproché (PR) sur Wadjda visiblement stupéfaite. Son regard est tourné en direction du hors-champ d'où l'ouvrier continue de l'interpeller : « *Viens.* » Wadjda se déplace accompagnée par un discret mouvement de caméra.

4. [0h10'24 - 0h10'27]

Reprise du cadrage du plan 1. Arrivée sur son vélo de la silhouette blanche d'Abdallah. Il appelle son amie : « *Wadjda.* » Elle reste pourtant immobile, comme « médusée » par les propos que lui a adressés l'ouvrier. Abdallah court au devant d'elle.

5. [0h10'28 - 0h10'29]

Brusque changement d'angle de prise de vue et de grosseur de plan. Le cadre est scindé en deux parties égales et comme filmé à hauteur du regard de Wadjda. La partie gauche de la composition est obstruée par un pan du vêtement noir de l'héroïne alors qu'à droite on aperçoit Abdallah vu de face en plan rapproché. Il observe l'ouvrier situé dans l'espace du hors-champ. Lorsque le garçon regarde Wadjda, le découpage amorce un changement de plan.

6. [0h10'30 - 0h10'32]

Filmée en plan rapproché et de profil, Wadjda se dirige vers Abdallah accompagnée par un travelling. « *Ne me parle pas* », lui dit-elle.

7. [0h10'33 - 0h10'48]

Reprise du cadrage des plans 1 et 4. Les deux enfants apparaissent dans la profondeur de champ. Abdallah dit : « *Attends* » et court en direction de son vélo avant de revenir vers Wadjda.



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 7



Plan 8



Plan 9

8. [0h10'49 - 0h10'51]

Nouveau brusque changement dans l'échelle des plans. Plan rapproché poitrine (PRP) sur Wadjda. Abdallah fait irruption dans le cadre par la gauche. Il s'arrête face à Wadjda et lui annonce : « C'est pour toi. »

9. [0h10'52 - 0h10'56]

(PRP) sur Abdallah qui offre un présent à Wadjda que l'on ne peut identifier que grâce à un léger mouvement de caméra.

10. [0h10'57 - 0h10'59]

(PRP) sur Wadjda avec la tête d'Abdallah en amorce de dos. Wadjda lui répond : « Mais on n'est pas encore quittes. Quand je te battrai au vélo... »

11. [0h11'00 - 0h11'06]

(PRP) sur Abdallah avec Wadjda en amorce de dos : « Là on sera quittes. » « Tu sais pas que les filles ne font pas de vélo ? » rétorque Abdallah.

12. [0h11'07 - 0h11'08]

(PRP) sur Wadjda avec la tête d'Abdallah en amorce de dos. Elle le provoque : « Tu dis ça pour ne pas perdre contre une fille. »

13. [0h11'09 - 0h11'13]

Reprise du cadrage des plans 1, 4, 7. Un véhicule blanc arrive à la hauteur des enfants. En off, une voix masculine invite Abdallah à quitter prestement les lieux : « Hé petit, va jouer ailleurs ! »



Plan 10



Plan 11



Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 14



Plan 15



Plan 16



Plan 17

14. [0h11'14 - 0h11'24]
(PRP) sur Abdallah alors qu'il regarde vers celui qui a lancé l'avertissement. Les enfants se séparent. Abdallah quitte le champ par la droite. La caméra panoramique légèrement pour suivre le départ de Wadjda. Et la voix de continuer : « *C'est pas vrai ! Vous n'avez fait que ça depuis ce matin ?* »

15. [0h11'25 - 0h11'32]
Changement radical de perspective. Plan d'ensemble sur Wadjda au milieu du décor dépouillé d'un terrain vague. Elle avance en direction de la caméra et se baisse pour ramasser un caillou.

16. [0h11'33 - 0h11'37]
Raccord dans le mouvement. (PRP) sur

Wadjda se relevant. Son regard est attiré vers le hors-champ alors qu'en *off* surviennent les sonorités orientales et « envoûtantes » de la partition composée par Max Richter. La musique donne une dimension féérique à la scène.

17. [0h11'38 - 0h11'39]
Plan d'ensemble, en vision subjective, sur un vélo accroché au toit d'une camionnette qui émerge au-dessus d'un pan de mur. La caméra effectue un panoramique qui suit le mouvement du vélo et se confond avec le point de vue de Wadjda.

18. [0h11'40 - 0h11'43]
Plan moyen sur Wadjda décentrée à gauche dans l'espace du plan. La caméra amorce un travelling arrière avant que la

fillette ne se précipite hors du cadre en sortant par la gauche. Le travelling se poursuit.

19. [0h11'44 - 0h11'47]
Plan d'ensemble sur le pan de mur entrevu au plan 17. Un panoramique qui balaie le champ de la droite vers la gauche en suivant le vélo retrouve Wadjda qui s'était lancée à la poursuite de la bicyclette. Elle apparaît à nouveau dans le cadre en plan d'ensemble.

20. [0h11'48 - 0h11'49]
Plan d'ensemble sur Wadjda qui se trouve encore dans le terrain vague. La composition partage l'espace du plan en deux parties égales séparées par le pan de mur vu à plusieurs reprises. Une



Plan 18



Plan 18



Plan 19



Plan 20



Plan 21



Plan 22

route occupe la partie gauche du cadre alors qu'à droite se situe le terrain vague. Wadjda se tient à la frontière qui sépare ces deux lieux urbains et se couvre les cheveux.

21. [0h11'50 - 0h11'51]

Plan d'ensemble sur une route bondée de véhicules en vision subjective (point de vue de Wadjda). Le vélo s'éloigne et semble se perdre dans le flux de la circulation.

22. [0h11'52 - 0h11'53]

Plan américain sur Wadjda qui regarde au loin. Elle se lance à nouveau à la poursuite du vélo.

23. [0h11'54 - 0h11'55]

Plan rapproché sur Wadjda qui traverse le champ de la droite vers la gauche.

24. [0h11'56 - 0h12'01]

Plan d'ensemble avec un léger mouvement de caméra. Wadjda court sur le trottoir en se dirigeant vers la caméra.

25. [0h12'02 - 0h12'07]

Plan d'ensemble, mais brusque modification de l'axe de la caméra par rapport au plan précédent. Wadjda traverse la chaussée. Un panoramique accompagne sa course.

26. [0h12'08 - 0h12'10]

Plan rapproché. Caméra fixe. Wadjda s'immobilise et cherche le vélo du regard.

27. [0h12'11 - 0h12'12]

Plan moyen sur Wadjda qui cherche toujours à retrouver la trace du vélo. Soudain, elle l'aperçoit sur sa gauche et se précipite hors du cadre de l'image accompagnée par un mouvement de caméra à peine perceptible.

28. [0h12'13 - 0h12'15]

Un léger mouvement de caméra suit un homme portant un encombrant paquet.

29. [0h12'16 - 0h12'17]

On retrouve Wadjda en plan d'ensemble qui se précipite en direction de la caméra.

30. [0h12'18 - 0h12'29]

Plan d'ensemble sur un regroupement de boutiques. Une camionnette est en



Plan 23



Plan 24



Plan 25



Plan 26



Plan 27



Plan 28

train de quitter l'espace du plan alors que Wadjda y pénètre.

31. [0h12'30 - 0h12'33]

Plan rapproché sur Wadjda souriante. En amorce, on découvre une moitié de guidon de vélo. La musique s'estompe et fait entendre ses ultimes arabesques sonores.

32. [0h12'34 - 0h12'41]

Gros plan sur le guidon « caressé » par l'une des mains de Wadjda. La caméra effectue un léger mouvement pour retrouver le visage souriant de la fillette.

33. [0h12'42 - 0h12'45]

La silhouette du marchand obstrue le

champ de vision avant de s'écarter pour laisser place à Wadjda cadrée comme au début du plan 31. La voix *off* du marchand annonce : « *Il coûte huit cents rials* » et la musique s'arrête totalement.

34. [0h12'46 - 0h12'48]

Plan rapproché sur le marchand s'adressant à Wadjda vue de dos : « *Trop cher pour toi.* »

35. [0h12'49 - 0h12'52]

Plan cadré comme au plan 33. Le marchand pénètre dans son magasin. Émerveillée, Wadjda regarde le vélo qui se trouve devant elle.

36. [0h12'53 - 0h12'56]

Plan moyen sur le vélo saisi dans sa totalité alors que règne un silence absolu.

Analyse

Nous sommes de la même étoffe que les songes.

La Tempête,
William Shakespeare

Cette séquence fondamentale qui survient seulement après une dizaine de minutes de film révèle l'un des climaxes de l'intrigue en dévoilant de surprenantes perspectives de découpage et un montage fragmenté. Pour l'essentiel, elle dévoile l'enjeu narratif majeur de la fiction



Plan 29



Plan 30



Plan 31



Plan 32



Plan 32



Plan 33



Plan 34



Plan 35



Plan 36

en mettant en scène l'avènement d'un objet de désir (un vélo vert) cristallisant tous les espoirs de liberté et d'autonomie de l'héroïne.

L'ouverture de la séquence nous entraîne aux confins de la capitale saoudienne près d'un chantier immobilier et joue sur de forts effets de contraste enchaînant et orchestrant d'étonnants changements d'angles de prises de vue et des successions curieusement « radicales » voire « aberrantes » de tailles de plan. La topographie du lieu, les choix de cadrage, le montage et le découpage suscitent d'emblée chez le spectateur une impression d'étrangeté et livrent une proposition esthétique qui détonne,

tranche avec le style profondément réaliste qui imprègne majoritairement le film. En témoigne la récurrence de ce plan large sur un espace urbain en construction, véritable métonymie de l'Arabie Saoudite contemporaine, dont les multiples retours à l'écran rythment cette partie liminaire de la séquence. Il s'offre comme l'expression formelle d'une violence symbolique faite aux enfants et se présente comme la métaphore visuelle d'un pouvoir monarchique omnipotent qui tente d'encadrer l'enfance. Au sein de ces plans, les deux protagonistes évoluent en effet dans le lointain de la profondeur de champ telles de minuscules « taches » indistinctes, des ombres égarées et esseulées « saisies »

au cœur d'un hostile *no man's land* à la fois dans et à la marge de la ville.

Dans cette partie inaugurale de la séquence, la composition interne des plans (gros plans, angles de prise de vue), leur succession et l'organisation de leur juxtaposition (effets de rupture, brièveté des plans) pratiquent une manière de trouée dans la dramaturgie « naturaliste » du récit en inventant une forme qui « fait signe » et s'accorde tout autant aux affects de l'héroïne (sidération, crainte) qu'elle produit une sorte de flottement, de tremblement du sens qui annoncerait la nature incertaine et indéfinie de l'« apparition » à venir. Constituée, tout au long du récit, comme un

personnage de la frontière flirtant avec les limites et résistant aux cadres d'enfermement, Wadjda se trouve dans ce début de séquence directement confrontée à la domination masculine qui s'incarne à travers les paroles déplacées proférées par un ouvrier, alors qu'elle est au seuil d'une découverte qui s'avèrera essentielle et fondatrice dans son cheminement identitaire. Elle s'apprête à vivre une échappée primordiale lui ouvrant « les portes de la perception¹ » et pour elle, la « scène » du carrefour est comme l'antichambre périlleuse précédant sa rencontre avec un « trésor » (le vélo).

Dans un deuxième temps de la séquence, Wadjda arpente un terrain vague et la bicyclette qui deviendra le « véhicule » de sa destinée irrégulière fait soudainement irruption dans l'espace-temps de la narration, à l'instar d'un songe. Dans une scène qui, tout en restant réaliste, prend des allures de diversion onirique, le vélo « apparaît » inopinément au dessus d'un mur d'où il émerge telle une « rêverie », une « vision » qui happe littéralement l'attention de Wadjda au cœur de son mouvement : il est en fait arrimé au toit d'une camionnette prise dans le flux de la circulation routière.

La bicyclette merveilleuse surgit, objet en apesanteur agissant comme un charme sur la jeune héroïne avant même qu'elle ne l'ait aperçue : Wadjda ramasse un caillou qui rappelle la pierre de lave « magique » offerte par son père et, immédiatement après qu'elle s'est relevée et qu'elle a esquissé un mouvement pour

le lancer, son regard est attiré par l'objet investissant le hors-champ. Ce choix de la réalisatrice donne tout son sens à cette proposition de Walter Benjamin : « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux². » Par ailleurs, l'impression suscitée par ce mode d'apparition est renforcée par la partition musicale de Max Richter dont les sonorités orientalistes et les arabesques « envoûtantes » surviennent dès le plan où le regard de Wadjda est interpellé par le hors-champ cinématographique. Ici, le réel semble se nouer, s'entremêler avec l'imaginaire d'un esprit fertile et devenir comme « l'écran du fantasme³ » sur lequel se projette l'image même de son désir obsessionnel. Le vélo vert se manifeste comme la concrétisation, l'actualisation d'une image mentale et la mise en scène de suggérer que « tout ce que nous croyons possible prend corps. La réalité est le fruit de l'imagination humaine⁴ ».

Lorsqu'elle se lance à la poursuite du vélo, Wadjda est sous l'emprise du magnétisme que la réalisatrice a conféré à cette « présence » iconique dont la mystérieuse apparition tient tout autant du rêve éveillé que de la réalité et il paraît peu vraisemblable que sa quête puisse aboutir, tant le vélo semble s'être perdu dans le flot des véhicules traversant la ville.

Pourtant, comme sous l'effet d'un don divin, Wadjda finit par retrouver sa trace devant un magasin de jouets, véritable caverne d'Ali-Baba, antre magique dans lequel elle se procurera un peu plus tard

un adjuvant essentiel à sa quête, le « Coran facile ». Apparaissant de face en plan rapproché, la fillette se révèle littéralement conquise.

Enfin, les derniers plans de la séquence scellent le début d'une « aventure » identitaire et d'une « relation » où le vélo qui arbore les couleurs vertes de l'Arabie Saoudite deviendra pour l'héroïne l'emblème de son désir d'émancipation. La réalisatrice élevant cette « présence » fascinante au rang de protagoniste de son récit en l'isolant : dans l'ultime plan, le champ est occupé par le vélo seul, cadré en plan moyen.

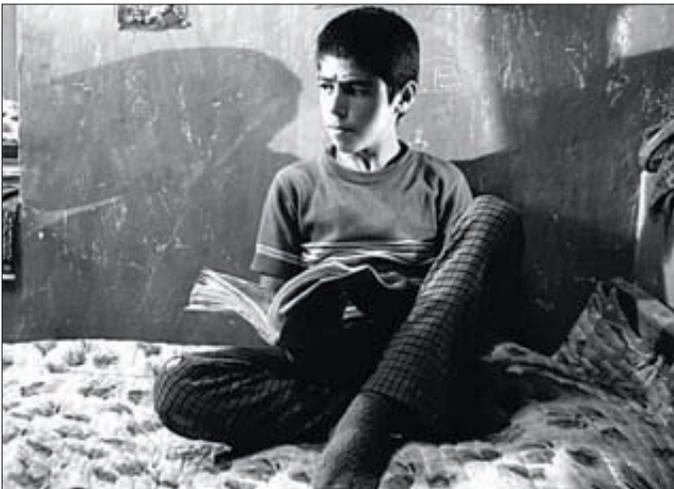
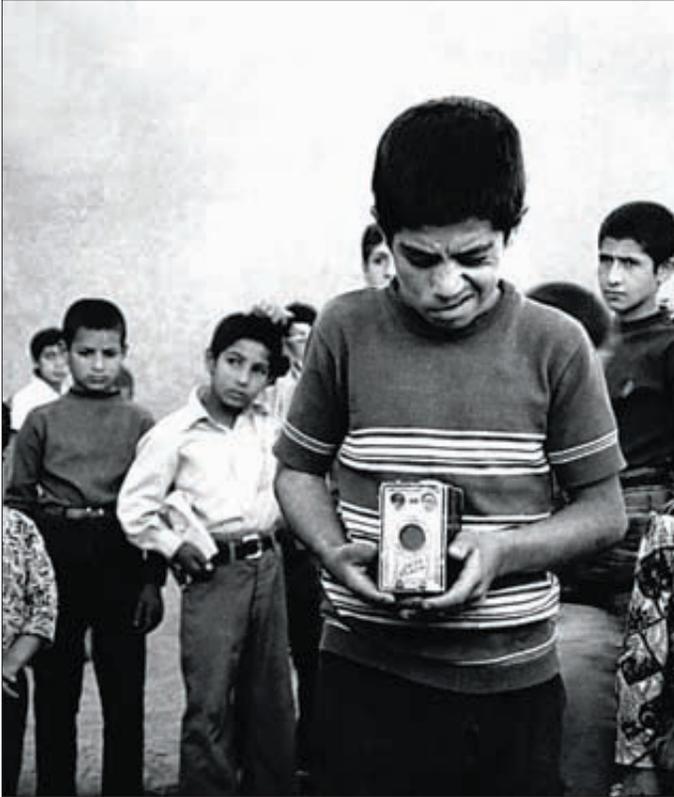
¹ Titre d'un ouvrage d'Aldous Huxley.

² Walter Benjamin cité par Dominique Paini in *Art Press* spécial, Un second siècle pour le cinéma.

³ Serge Daney, « L'Écran du fantasme (Bazin et les bêtes) », *Cahiers du cinéma* n° 236.

⁴ Frigyes Karinthy, *Voyage autour de mon crâne*, Viviane Hamy, 1996.

Le Passager,
Abbas Kiarostami, 1974.



DEUX IMAGES-RICOCHETS

Abbas Kiarostami est un auteur à l'écoute de ce qui « résiste » chez l'enfant. Il a ainsi souvent porté à l'écran des présences enfantines éprises de liberté et emportées par la force de leur désir insoumis. Où est la maison de mon ami ?, Le Choeur, Le Passager mettent en scène la fantasmatique désirante des enfants lorsqu'ils s'engagent dans une quête qui les confronte à la surdité répressive des adultes. Dans ces œuvres, l'enfant apparaît à l'instar de Wadjda comme une puissance narrative en actes qui tente de faire entendre sa voix et qui révèle, par son insoumission même, les cadres de coercition qui régissent l'ordre social. La quête qui anime l'enfant l'entraîne dans un mouvement de transgression où, ne cédant jamais sur son désir, il imagine des ruses pour parvenir à ses fins.

C'est par exemple le sujet du Passager qu'Abbas Kiarostami réalise en 1974. Le jeune Ghassem n'hésite pas à tromper ses camarades de classe en leur vendant des portraits photographiques inexistantes « pris » avec un appareil sans pellicule et à voler ses parents afin d'obtenir l'argent nécessaire à la réalisation de son rêve : aller voir jouer l'équipe nationale de football   Téhéran. Ici, à travers le détour par l'enfance, se dessinent une contestation du pouvoir théocratique et un discours sur la difficulté à exister en tant qu'individu au sein d'une soci ete autoritaire et répressive. Ce détour s'inscrit dans la tradition chiite de la Taquyyah (la dissimulation pour survivre) et permet au cinéaste de procéder par allusion en évitant de « critiquer » la république islamique de manière frontale.

Promenades pédagogiques

Une présence qui « crève » l'écran.

Wadjda est une héroïne qui s'impose par l'éclat de sa visibilité cinématographique, son éblouissante occupation du champ du visible.

Du premier au dernier plan du film, la mise en scène fait d'elle un hôte permanent et privilégié, ce qu'on peut aisément faire observer à des élèves. De plus, la réalisation l'investit d'une étonnante pulsion de vie visible dans un ensemble de plans rapprochés – son visage expressif, ses gestes vifs, son impatience.

Abordant la question du point de vue subjectif au cinéma, on fera remarquer que toutes les situations sont perçues par le regard et l'écoute de Wadjda.

On soulignera que dès les premiers plans, dont on peut faire l'analyse avec une classe, elle « séduit » et suscite l'empathie du spectateur auquel elle ménage une place au sein de la fiction. La mise en scène (jeux de regard, cadrages, montage) de la séquence d'ouverture favorise l'identification jeune public-héroïne en distinguant la fillette de ses camarades. Wadjda est un principe de révélation – au sens photographique du terme – qui sert de guide au spectateur dans sa découverte des fictions sociales et familiales saoudiennes : elle en dévoile l'insinuant travail de normalisation grâce à son indiscipline inventive (les scènes dans la cuisine avec sa mère, son intervention sur l'arbre généalogique ou encore dans le taxi d'Iqbal).

Présence primordiale et motrice de la progression dra-

matique, Wadjda traverse l'espace de la fiction comme un fil d'Ariane tendu vers le spectateur.

C'est un corps témoin aux aguets qui s'évertue à « installe(r) son propre regard, dessinant sans trêve les cadrages de son propre scénario¹ » désirant.

À la recherche d'une identité à soi.

Tout au long du récit, le film dévoile la manière dont la monarchie islamique saoudienne pousse les femmes à devenir des présences hésitantes cultivant l'évitement, l'absence et le silence. Elles sont par exemple contraintes, lorsqu'elles circulent dans des espaces publics, de porter le niqab et l'abaya noire qui dissimulent l'intégralité de leur corps.

Pour faire apparaître la façon dont Wadjda s'imagine à contre-courant de ces modes d'être et de représentation, on fera souligner aux élèves la manière dont elle met en scène son être social en s'inventant un style qui contrevient au puritanisme religieux et patriarcal et jusqu'aux lois qui codifient les comportements de genres.

On pourra aussi leur demander comment s'incarne cette « écriture de soi » : la musique rock anglo-saxonne qu'elle écoute sur un poste bricolé, son sens de l'humour et son effronterie, sa coquetterie (les barrettes, le vernis bleu), la manière dont elle mène sa « petite entreprise », ou encore les baskets Converse aux lacets violets qui sont la figure métonymique de son identité visuelle.



Un enfant, une quête.

À l'instar de nombreux films iraniens dont un enfant est le protagoniste (*Où est la maison de mon ami ?*, *Le Passager*, *Le Ballon blanc*, *Don*), la fiction imaginée par Haifaa Al-Mansour s'articule autour de la quête d'une conscience qui éclôt et qui oppose sa « douce sauvagerie enfantine² » aux instances répressives (école, famille) d'une société saturée d'interdits.

En s'appuyant sur l'analyse de séquence proposée dans le livret, on montrera que le vélo qu'elle découvre représente pour l'héroïne davantage qu'un objet à posséder. Ressenti et distingué comme une promesse, il devient en effet le vecteur d'une quête existentielle à travers laquelle Wadjda va manifester ses aspirations d'indépendance et revendiquer sa liberté de mouvement. On rappellera qu'en Arabie Saoudite les femmes sont privées de la possibilité de se déplacer et de circuler librement et qu'elles ne possèdent pas encore le droit de conduire, ce dont témoignent plusieurs scènes du film impliquant la mère de Wadjda, scènes qu'il serait judicieux de faire repérer aux élèves.

Le formidable attrait que le vélo exerce sur l'héroïne lui fait ainsi rejoindre la communauté de ces enfants terribles « qui déplacent les lignes de partage, s'aventurent dans la zone interdite³ ». Il dessine les contours d'une aventure initiatique, celle d'un sujet féminin en devenir mu par un profond désir de liberté et d'émancipation et qui ne se laissera jamais

« dérouter ». On pourra élaborer en classe un schéma actantiel où placer adjuvants et opposants à la quête de Wadjda.

Pourquoi ne pas privilégier, par exemple, le personnage de la directrice de l'école, en faisant observer la façon dont le film la désigne comme un relais de la violence d'État auquel Wadjda s'oppose par l'ingéniosité de ses ruses, la sincérité de ses aspirations et une forme d'effronterie, cf. la fin de la scène consacrée au concours de Tartil ?

Dramaturgie des espaces.

Le film d'Haifaa Al-Mansour compose une riche dramaturgie des espaces d'où l'on pourra distinguer deux lieux antinomiques : la madrasa (l'école) conçue comme cadre d'enfermement et le toit-terrasse de la maison de Wadjda qui s'offre au contraire comme une « scène » – au sens théâtral du terme – permettant à l'héroïne de s'affranchir des obligations familiales et sociales.

Parmi les différents cadres de contraintes qui organisent la vie quotidienne de Wadjda, la madrasa se révèle comme le plus répressif.

Les élèves seront en mesure de faire l'inventaire de ses caractéristiques, en mettant en évidence les différences d'avec leur propre cadre scolaire – non-mixité, port de l'uniforme, sévérité extrême en lien avec les codes de la décence islamique, cours de religion...

Ainsi cette institution publique est explicitement qualifiée par la réalisatrice comme un territoire politique où se mène une entreprise d'acculturation tyrannique qui réprime toute particularité, toute forme de permissivité. Elle prohibe jusqu'au droit de rire aux éclats parce qu'il serait contraire à la pudeur que des filles fassent entendre leur voix à des hommes qui leur sont étrangers.

L'école apparaît aussi comme un espace de claustration (cf. la mise en scène qui cadre les espaces de la scolarité afin d'en dévoiler le caractère étouffant), le lieu d'une initiation à la discipline où le risque d'une humiliation est permanent.



En témoigne la scène où, se tenant en rang dans la cour de l'école face à la directrice, les fillettes assistent à un véritable procès conduit au mégaphone (!) contre deux de leurs camarades désignées comme des parias parce que soupçonnées de lesbianisme. Il sera désormais interdit « d'apporter des fleurs, des lettres d'amour ou d'admiration » à l'école et même de s'y « donner la main »...

L'école est le cadre impérieux où se dispensent et s'interprètent les prescriptions morales édictées par l'ordre monarchique et l'on pourra faire remarquer aux enfants que le spectateur n'assiste à aucun autre cours qu'à ceux liés au domaine religieux.

Véritable alternative à la madrasa, le toit-terrasse de la maison où logent Wadjda et sa mère joue un rôle primordial dans le cheminement identitaire de l'héroïne. Il représente l'un des points de passage incontournables de sa quête émancipatrice.

Comment ce décor s'impose-t-il comme un espace paradoxal ? Territoire refuge à la fois tourné vers l'espace confiné du foyer et ouvert sur l'extérieur (on pourra faire observer que c'est un lieu d'où l'on peut voir sans être vu, un lieu ensoleillé et surplombant la ville), il revient à plusieurs reprises à l'écran, rythme le récit et plusieurs scènes clés impliquant l'héroïne s'y déroulent.

Le toit-terrasse, propice aux « fugues » de Wadjda, lui per-

met grâce à l'aide de son ami Abdallah de réaliser son désir d'apprendre à faire du vélo au mépris d'un double interdit : celui de la mixité et l'avis de sa mère.

C'est un site d'« Utopie », un lieu de nulle part où s'incarnent et s'interprètent les rêves de transgression de l'héroïne. De plus, ici, à l'abri des regards inquisiteurs, ces deux enfants – qui symbolisent un idéal du couple – peuvent s'affranchir des modèles identitaires et laisser libre-cours à une belle solidarité.

Par ailleurs, les plus beaux moments de l'entente filiale entre Wadjda et sa mère ont lieu sur le toit-terrasse : les élèves pourront repérer les scènes du film où la mère enseigne à sa fille les règles de la psalmodie, lui confie qu'elle aime profondément son mari, laisse transparaître sa tristesse le jour du mariage de ce dernier et finit par offrir le vélo vert à Wadjda.

Le jeu culturel des couleurs.

Dans un film où alternent des plans d'intérieur plongés dans la pénombre et les images d'une ville baignée d'une lumière crue, cinq couleurs se dégagent du spectre chromatique éclairant de leur symbolique l'imaginaire culturel de la société saoudienne, les enjeux narratifs ou l'identité des personnages.

Dans un premier temps, on pourra faire distinguer par les élèves les manières de se vêtir de la majorité des Saoudiens et des Saoudiennes lorsqu'ils évoluent à l'extérieur. Hors du



foyer, les femmes portent obligatoirement abaya et niqab alors que les hommes revêtent essentiellement le thawb (tunique blanche) et le shemagh (coiffe à damier rouge et blanc). Ce sont des vêtements dont l'ampleur et la largeur visent à dissimuler les formes propres à chaque individu en recouvrant l'intégralité des corps dans le respect des codes de la décence islamique.

Ensuite, l'on pourra attirer l'attention des enfants sur la radicale opposition chromatique (blanc/noir) qui différencie les vêtements portés par les hommes et les femmes dans un pays où le noir s'accorde essentiellement au féminin et le blanc plutôt au masculin.

Le noir et le blanc sont ainsi deux couleurs qui inscrivent au cœur même du visible la discrimination absolue des sexes, la non-mixité qui règne dans les espaces publics. Cette partition chromatique des identités sexuées n'est que l'un des signes apparents de la séparation prônée par « l'éthique islamique » entre hommes et femmes au sein des lieux communs.

Dans *Wadjda*, la mise en scène met également l'accent sur trois autres couleurs essentielles (vert, rouge et violet) qui vont jouer un rôle des plus emblématique dans la construction dramatique. Elles caractérisent l'imaginaire d'une communauté nationale, l'univers des personnages ou leurs intentions.

La réalisation accorde par exemple une place toute particulière à la couleur verte dont le statut s'affirme comme singulier dans la culture islamique tant la mystique coranique et les hadiths laissent entendre qu'elle fut la préférée du prophète Mahomet. De plus, le vert est la couleur de l'étendard saoudien. Il est inséparable de l'imaginaire national et ce n'est pas un hasard si Haifaa Al-Mansour choisit une bicyclette arborant les couleurs de l'Arabie Saoudite pour

incarner une promesse d'émancipation féminine... Fiction qui s'offre comme une parabole se projetant vers un « *lointain prochain*¹ », le film d'Haifaa Al-Mansour imagine en effet le rêve d'une monarchie rénovée où les femmes parviendraient à se départir des cadres imposés par l'orthodoxie patriarcale.

Le rouge vif quant à lui est une couleur que la réalisatrice, à trois reprises, associe à la mère de Wadjda. Couleur entre autres de la robe qu'elle envisage d'acheter, elle est principalement la métaphore de l'entreprise de séduction, unique et malheureuse imaginée afin de tenter de reconquérir un époux en passe de se remarier. Cette teinte symboliserait sa volonté de redevenir le seul objet de désir de son mari mais pourrait aussi s'interpréter comme un signe de sa passion déçue ou de la colère qui l'anime.

Enfin, un travail effectué sur l'affiche française permettrait par exemple de mettre en évidence le lien que la réalisatrice tisse entre la couleur violette et son héroïne. Le prénom « Wadjda » y est inscrit en lettres violettes à l'instar des lacets de cette paire de chaussures que le film présente clairement comme l'emblème de son originalité dès l'ouverture du récit.

¹ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Le Seuil, 2001.

² Geneviève Brisac et Agnès Desarthe, *V. W.*, L'Olivier, 2004.

³ Jean-Clet Martin, *Le Mal et autres passions obscures*, Kimé, 2015.

⁴ Fernand Deligny, *Lointain prochain. Les deux mémoires*, Fario, 2012.

Notes sur l'auteur

Jean-marc Génuite est critique. Il est rédacteur de la revue *Tausend Augen* et collabore à d'autres revues de cinéma. Depuis de nombreuses années, il intervient pour les dispositifs d'éducation à l'image auprès des professeurs et des élèves.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public

scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesc & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andrászky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andrászky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Wadjda* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*. Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le Réseau CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

© *Les enfants de cinéma*, août 2015.

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

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.