



Fiche technique	1
Cinéastes Une collaboration nippono-kazakhe	2
Contexte Le Kazakhstan : aujourd'hui, hier	3
Découpage narratif	4
Paysage Un acteur à part entière	5
Personnages Une communauté, des individus	6
Genre Un western kazakh	8
Récit Au bord du rêve	10
Mise en scène Derrière les portes	12
Séquence L'instant de voir, le temps de comprendre	14
Motifs Accessoires et décors : aux frontières du récit	16
Écho <i>L'Homme des vallées perdues</i>	18
Document Un tapis de feutre kazakh	20

● Rédactrice du dossier

Lucie Garçon est critique et membre du comité de rédaction de la revue *Débordements*. Elle écrit aussi pour d'autres revues ainsi que pour des catalogues d'expositions. Après avoir enseigné le cinéma et l'analyse des arts visuels à l'université pendant dix ans, elle s'est tournée vers l'action culturelle auprès des salles de cinéma en collaboration avec l'ADRC, ou encore avec l'association De la suite dans les images. Elle anime également des séances d'éducation à l'image dans le cadre des dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche, 2021 © ASC Distribution

● Synopsis

Nous sommes au début des années 2000. Au pied du massif du Tian Shan (à l'extrême sud-est du Kazakhstan) vit un éleveur de chevaux, Ondasyn, sa femme Aigul et leurs enfants : Olzhas, 12 ans, et ses deux petites sœurs, Aisha et Saule. Partis vendre quelques chevaux au marché un jour d'été, Ondasyn et deux amis se font assassiner et dépouiller par des bandits. L'oncle Bekhezan demeurant très évasif à ce sujet, Olzhas apprend la mort de son père par ses propres moyens ; le voici prématurément confronté à l'épreuve du deuil. Par ailleurs, ce terrible événement laisse Aigul veuve et avive l'hostilité contre elle au sein d'une communauté paysanne très appauvrie. Après les funérailles, elle envisage de quitter le village avec ses enfants pour se rapprocher de son frère, Serik. C'est alors qu'un homme se présente au village, tout droit resurgi de son passé : Kairat, le père biologique d'Olzhas. Il sort de prison. Aigul accepte qu'il voie son fils à condition qu'il garde le silence et qu'il aide la famille à déménager. Bon cavalier, Kairat mène ce qu'il reste du troupeau de chevaux, tandis qu'accompagnée de Bekhezan, Aigul transporte ses enfants et ses biens dans une fourgonnette. Mais en chemin, le véhicule tombe en panne au beau milieu de la steppe. Kairat se propose de rejoindre un bistrot situé à une vingtaine de kilomètres et de téléphoner à Serik. Le jeune Olzhas, qui tient bien en selle sur son cheval blanc, l'accompagne. Tous deux font plus ample connaissance sur la route. Lorsqu'ils arrivent à destination, Olzhas reconnaît la montre d'Ondasyn autour du poignet d'un client du café. Kairat se lance à la poursuite du bandit et le tue, ainsi que ses deux complices. L'ordre est rétabli : Aigul et ses enfants sont installés dans leur nouvelle maison, et Kairat de disparaître – à nouveau.

● Générique

LES VOLEURS DE CHEVAUX

Japon, Kazakhstan | 2019 | 1h 24

Réalisation

Yerlan Nurmukhambetov,
Lisa Takeba

Scénario

Yerlan Nurmukhambetov

Image

Aziz Jean-Bakiev

Direction artistique

Sasha Shegay

Montage

Nursultan Nuskabekov

Musique

Akmaral Zykayeva

Production

Kazakhfilm Studio,
Tokyo New Cinema

Distribution

ASC Distribution

Format

2.35:1, couleur

Sortie

28 juillet 2021 (France)

Interprétation

Madi Minaidarov

Olzhas, le jeune garçon

Samal Yeslyamova

Aigul, la mère

Dulyga Akmolida

Ondasyn, le père

Mirai Moriyama

Kairat, l'homme mystérieux

Aldabek Shalbayev

Bekhezan, l'oncle

Gulshat Tutova

Bakhytzhama, la tante

Cinéastes

Une collaboration nippono-kazakhe

Hanté par le deuil du cinéaste tadjik Bakhtyar Khudojnazarov, *Les Voleurs de chevaux* est le fruit d'une collaboration entre Yerlan Nurmukhambetov (Kazakhstan) et Lisa Takeba (Japon).

● Yerlan Nurmukhambetov

Cinéaste kazakh né en 1976, Yerlan Nurmukhambetov est diplômé de l'Académie nationale des arts du Kazakhstan (section scénario) où il enseigne désormais. Il s'est fait connaître en France avec l'un des sept courts métrages qu'il a réalisés entre 1999 et 2008 : *In Paris*, sélectionné au Festival international des cinémas d'Asie (FICA) de Vesoul en 2002. Premier assistant réalisateur sur le tournage de *Tulpan* de Sergueï Dvortsevoï (2008), Yerlan Nurmukhambetov co-réalise ensuite deux longs métrages, tous deux sortis en 2011 : *The First Rains of Spring* avec le cinéaste japonais Shinju Sano, et *Anshi Bala*, sur un jeune garçon désireux de venger son agneau dévoré par un loup, qu'il cosigne avec un autre réalisateur kazakh, Yelubayev Begars. En 2015, *Walnut Tree*, dont il est cette fois l'unique scénariste et réalisateur, lui permet de remporter le Grand prix «New Currents» du Festival international du film de Busan. Ce film raconte l'histoire d'un jeune couple qui souhaite fonder un foyer et brocarde, au passage, une tradition centrasiatique surannée : celle du mariage par enlèvement. Yerlan Nurmukhambetov cultive un goût pour les récits d'aventure, les situations épiques, les étapes initiatiques de l'existence – adolescence, mariage, deuil... Il s'attèle à décrire, non sans malice parfois, les us et coutumes de ses contemporains, et concède une grande importance aux paysages dans ses films.

« Je ne considère jamais un film comme l'œuvre d'une seule personne »

Yerlan Nurmukhambetov

● Lisa Takeba

Lisa Takeba est née en 1983 dans la préfecture de Kōchi, au Japon. Après ses études de littérature anglaise à Tokyo, elle se tourne vers les nouveaux médias et écrit des romans pour appareils mobiles, ainsi que le scénario d'un jeu vidéo. Au début des années 2010, elle réalise trois courts métrages qui brassent des références au cinéma de genre et aux cultures populaires (bande dessinée, jeux vidéo...). Le troisième, *Wandering Alien Detective Robin* (2012), aborde le thème du racisme avec une profondeur surprenante, à travers la figure quasi grotesque d'un *alien*. Elle gagne en reconnaissance dans le domaine du fantastique absurde avec deux longs métrages, *The Pinkie* (2014) et *Haruko's Paranormal Laboratory* (2015). Le premier, qui raconte le clonage d'une jeune fille, obtient le Grand prix lors du Festival international du film fantastique de Yubari. Lisa Takeba réalise ensuite *Signal 100* (2019), comédie de vengeance horrifique où un enseignant peu respecté riposte en hypnotisant ses élèves. Également active dans les domaines de la publicité et du clip musical, Lisa Takeba est aussi efficace que polyvalente : le tournage de *The Pinkie* n'a duré que six jours. Mêlant les genres et les registres, elle met en scène des situations loufoques et volontiers outrancières, mais aussi poétiques et émouvantes.

● Rencontre

Cette collaboration nippono-kazakhe a germé autour du sentiment de perte éprouvé par Lisa Takeba à l'annonce de la mort prématurée du réalisateur tadjik Bakhtyar Khudojnazarov, cinéaste centrasiatique parmi les plus célèbres à l'international. Ce dernier a abordé les sujets de la paternité et de la filiation dans plusieurs de ses films – *On est quitte* (1993) ou encore *Luna Papa* (1999). Bien qu'inspiré d'un fait réel, le scénario des *Voleurs de chevaux*, construit autour de la disparition du père, reprend un thème privilégié de Khudojnazarov.

« Quand j'étais à l'université, j'ai beaucoup voyagé, y compris en Ouzbékistan. Depuis, je suis tombée amoureuse de la beauté de l'Asie centrale, mais je ne m'attendais pas à y tourner un film »

Lisa Takeba



Yerlan Nurmukhambetov © ASC Distribution



Lisa Takeba © Kyoto Filmmakers Lab



Contexte

Le Kazakhstan : aujourd'hui, hier

Tourné au sud-est du Kazakhstan à la fin des années 2010, *Les Voleurs de chevaux* situe sa fable dans le monde rural kazakh à l'aube du troisième millénaire, soit à une époque (presque) contemporaine.

Au début des années 2000 (à l'époque où se déroule l'action), le Kazakhstan, qui fut le dernier pays de l'URSS à déclarer son indépendance le 16 décembre 1991, traverse une grave crise démographique et économique. La situation globale du pays s'est stabilisée depuis, en grande partie grâce à d'importantes ressources minières et pétrolières, mais la répartition des richesses y demeure très inégale.

● Histoire et identité kazakhes

Les vastes steppes situées entre l'Oural et la Chine étaient sillonnées par des pasteurs et des guerriers nomades depuis la Préhistoire lorsque, en 1456, un peuple turc ayant reçu l'influence de l'islam établit un royaume dans la région du Jetyssou, au sud-est de l'actuel Kazakhstan : le Khanat kazakh. Cet événement marque la genèse de la nation kazakhe. Aux XIX^e et XX^e siècles, la colonisation oppressive de l'Asie centrale par l'Empire russe, puis son administration par l'Union soviétique, entraîneront plusieurs famines et éradiqueront le mode de vie des éleveurs nomades.

En réaction à cette période, la culture kazakhe est devenue un enjeu national, au Kazakhstan. La langue kazakhe est reconnue comme officielle, à l'égal du russe. L'identité culturelle kazakhe est portée par un folklore généreux, mais parfois éloigné de l'histoire contemporaine et des réalités sociales d'aujourd'hui. Le mode de vie traditionnel kazakh a été mieux préservé en Mongolie qu'au Kazakhstan – et ce, paradoxalement, grâce à la frontière tracée entre la Chine, l'URSS et la Mongolie en 1921.

● Réalité sociale contemporaine

Du fait de l'histoire du Kazakhstan, la population de ce pays est pluri-ethnique : composée de Kazakhs (64 %) et de Russes (24 %), mais aussi d'Ukrainiens, d'Ouzbeks, ou encore de Ouïgours. L'appartenance ethnique d'un individu y est constitutive de son identité administrative – en sus de la citoyenneté kazakhstanaise. Actuellement, 42 % des Kazakhstanais vivent en zone rurale, et ce sont essentiellement des Kazakhs. Ils pratiquent un islam sunnite d'obédience hanafite, laissant perdurer les coutumes héritées

des anciens nomades et de la religion tengriste [Paysage]. Ils ont été sédentarisés. L'implosion de l'URSS a entraîné la disparition du *ranching* (élevage bovin sur de grandes étendues de terrain) collectiviste et le retour de méthodes pastorales pré-soviétiques (décloisonnées) en Asie centrale. Pour le pâturage, ces paysans dépendent toutefois de territoires convoités par d'autres industries (agriculture céréalière, tourisme, etc.). Ils sont socialement marginalisés – en terme d'accès aux soins médicaux notamment.

● Le cinéma kazakh

Des années 1920 à l'après-guerre, les films produits au Kazakhstan relèvent essentiellement de la propagande soviétique. La délocalisation des principaux studios cinématographiques de l'URSS, Lenfilm et Mosfilm, à Alma-Ata (ex-capitale du Kazakhstan) pendant la Seconde Guerre mondiale aura d'importantes répercussions. Chaken Aïmanov, Majit Begaline ou encore Sultan-Ahmet Khodjikov participent à une première génération de cinéastes kazakhs qui émerge au milieu des années 1950. Une « nouvelle vague » kazakhe s'affirme ensuite, dans le contexte de la pérestroïka (à la fin des années 1980) : elle est notamment représentée par Serik Aprymov, Abai Karpykov et Rachid Nougmanov. Ils tournent en décors naturels, mettent en scène des personnages en crise et désacralisent les mythes. Depuis l'indépendance, les autorités du Kazakhstan ont encouragé la production de fresques historiques (misant sur le sentiment d'identité nationale kazakhe), sans grand succès : le cinéma étatsunien s'impose sur les écrans. Des studios kazakhstanaïssistent toutefois, en partie grâce des films commerciaux. Néanmoins, le cinéma d'auteur kazakh gagne en reconnaissance à l'international, à l'instar de celui de Darezhan Omirbaev, réalisateur entre autres de *Chouga* (2007), adaptation d'*Anna Karénine* de Léon Tolstoï, et de *L'Étudiant* (2012), inspiré de *Crime et Châtiment* de Fédor Dostoïevski, présenté au Festival de Cannes dans la section Un certain regard.

Découpage narratif

- 1 L'AUBE**
[00:00:34 – 00:07:03]
Un matin d'été, à l'aube des années 2000. Tiré de son rêve, Olzhas, 12 ans, rejoint sa mère, Aigul, devant la maison : son père Ondasyn va vendre quelques bêtes au marché avec ses amis Bakhyt et Zholdas.
- 2 AU MARCHÉ, AUX CHAMPS**
[00:07:04 – 00:17:06]
Sur la route, Ondasyn adopte un chaton de la portée que Bakhyt amène au marché. Pendant ce temps, Bekhezan, un oncle, conduit Aigul, Olzhas et ses deux petites sœurs jusqu'aux champs de tomates. La journée de travail s'organise. Ondasyn, Bakhyt et Zholdas trouvent des acheteurs. De son côté, Olzhas abandonne la récolte pour rejoindre ses copains.
- 3 L'ATTAQUE DE LA BÉTAILLÈRE**
[00:17:07 – 00:23:14]
Sur le chemin de la livraison, les « acheteurs » des chevaux simulent une panne. Ils tuent Ondasyn, Bakhyt et Zholdas, dépècent et cachent leurs corps sous des branchages. Un berger découvre la dépouille d'Ondasyn.
- 4 MAUVAISE NOUVELLE**
[00:23:15 – 00:28:01]
Bekezhane dépose Aigul et ses enfants chez eux. Vient l'heure du coucher. Un fonctionnaire de police se gare devant la ferme et parle à Aigul. Olzhas les regarde par la fenêtre. La jeune femme prévient ensuite son fils : elle doit s'absenter.
- 5 RASSEMBLEMENT AU VILLAGE**
[00:28:02 – 00:34:56]
Tiré d'un nouveau rêve, Olzhas se voit emmené avec ses sœurs au village par son oncle, qui les confie à sa femme, Bakhytzhama. Bekezhane rejoint ensuite un groupe d'hommes rassemblés devant une cour et réceptionne le chaton d'Ondasyn qu'il donne à Olzhas. L'enfant entre dans un bâtiment et découvre sa mère veillant le corps de son père.
- 6 LE TEMPS DU DEUIL**
[00:34:57 – 00:38:15]
Olzhas court jusqu'au bord de la rivière. Il y reste jusqu'au coucher du soleil, puis rentre chez son oncle et présente le chaton à ses sœurs. Le village s'endort. Olzhas est réveillé par Aigul qui lui chuchote à l'oreille qu'il ira aux funérailles de son père le lendemain.
- 7 L'ENTERREMENT**
[00:38:16 – 00:43:29]
Dans un bus, un inconnu, Kairat, sculpte un cheval de bois. Olzhas prie parmi les hommes avant de monter dans le corbillard sous le regard des femmes restées à l'écart. Une villageoise accuse Aigul d'être responsable de la tragédie. Les hommes s'inclinent une dernière fois devant la tombe d'Ondasyn.
- 8 L'ARRIVÉE DE L'HOMME MYSTÉRIeux**
[00:43:30 – 00:46:28]
Sur la place du village, Kairat descend du bus. Il demande où se trouve la maison d'Ondasyn. Les villageois lui apprennent son décès, puis l'orientent. Il s'arrête en chemin et aperçoit Aigul, Olzhas et Bakhytzhama au loin.
- 9 L'INSTANT D'AIGUL**
[00:46:29 – 00:49:27]
Olzhas s'assied près de ses sœurs, tandis que Bakhytzhama essaie de changer les idées de leur mère. Mais Aigul quitte la maison, puis marche jusqu'à la rivière. Olzhas l'y retrouve.
- 10 RETROUVAILLES**
[00:49:28 – 00:53:55]
Le soir, Aigul annonce qu'elle a décidé de quitter le village et de s'installer près de chez son frère Serik. Bekezhane l'aidera à déménager. Alors qu'elle ferme le portail de la maison, Kairat apparaît. Il insiste pour voir son fils. Aigul accepte, à condition qu'il participe lui aussi au déménagement. Olzhas, qui a observé l'inconnu par la fenêtre, ne dort pas.
- 11 LE CAVALIER DE LA STEPPE**
[00:53:56 – 01:00:21]
Dans le sillage du camion de déménagement, Kairat mène le troupeau de la famille à cheval, sous le regard interrogateur d'Olzhas. À la fin de la journée, Kairat prête son cheval au garçon et le félicite pour son aisance en selle.
- 12 UNE SOIRÉE EN CAMPement**
[01:00:22 – 01:03:36]
Autour d'un feu, Aigul interroge Kairat sur ses années de silence. Il était en prison depuis huit ans. Aigul lui demande s'il dessine toujours. Olzhas les espionne depuis la tente.
- 13 PANNE**
[01:03:37 – 01:06:38]
Le lendemain, lorsque Aigul se lève, Olzhas et Kairat ont déjà enfourché leurs chevaux. Mais le camion ne démarre pas. Kairat connaît un café équipé d'un téléphone à une vingtaine de kilomètres de là ; il s'y rendra donc à cheval, avec Olzhas, pour appeler Serik.
- 14 FILIATION**
[01:06:39 – 01:10:36]
En chemin, Olzhas et Kairat s'arrêtent sous un Atribus. Kairat donne le petit cheval qu'il a sculpté à l'enfant. Ils échangent sur leurs passions communes (le dessin, les chevaux) et se complimentent mutuellement.
- 15 AU CAFÉ**
[01:10:37 – 01:13:48]
Lorsqu'ils arrivent au café, Olzhas remarque qu'un client (Sabit), porte la montre de son père. La tension monte. Le voleur et tueur tire sur la tenancière du bistrot et s'enfuit sur le cheval d'Olzhas. Kairat sort de l'établissement pour enfourcher le sien.
- 16 LE DUEL**
[01:13:49 – 01:15:50]
Poursuivi par Kairat, Sabit apparaît sur la crête d'une colline, sous les yeux de ses deux complices. Kairat fait feu. Sabit tombe. Touché par l'un de ses associés, Kairat tombe également, puis se redresse brusquement et tue son agresseur. Il fait face à son dernier adversaire... Les deux hommes font feu, ils tombent en même temps et ne bougent plus.
- 17 RÉMINISCENCES**
[01:15:51 – 01:18:54]
Olzhas pousse une porte : dans la pièce voisine, Aigul et Kairat le regardent avec bienveillance. Ils semblent sortis d'un rêve. Un homme pose la montre d'Ondasyn non loin de l'enfant endormi, à côté du petit cheval de bois. Olzhas se réveille et s'en empare. Il sort sur le seuil de cette nouvelle maison et regarde un bus s'éloigner, puis la montre. Aigul lui ordonne de rentrer. À l'intérieur, une chaise reste vide.
- 18 ÉPILOGUE**
[01:18:55 – 01:23:00]
Précédant le générique de fin, huit tableaux du peintre kazakh Gali Myrzashev défilent à l'écran.



Paysage

Un acteur à part entière

Les Voleurs de chevaux concède une large place au paysage et au milieu naturel, faune comme flore. Ils permettent de situer l'action, mais remplissent aussi des fonctions expressives et symboliques.

● Le Khan Tengri, le Jetyssou

Au début des *Voleurs de chevaux*, les lueurs de l'aube éclairent un pic majestueux. Vu de jour ou de nuit, le Khan Tengri apparaîtra à plusieurs reprises dans le film – sans jamais être nommé. Point culminant du Kazakhstan, il sert de repère, à la fois géographique et mythique. Très célèbre, le Khan Tengri est situé à l'extrême sud-est du pays, tout proche de la frontière avec la Chine (côté gauche de l'écran), et avec le Kirghizistan (côté droit) [00:00:40]. Son nom l'associe au ciel-père, «Tengri», divinité souveraine de la religion que pratiquaient les peuples turcs nomades avant de se tourner vers l'islam : le tengrisme.

Nous sommes donc à l'extrême sud-est du Kazakhstan, au pied du massif du Tian Shan : ce territoire était appelé Jetyssou avant son annexion par l'Empire russe. Cette région est en grande partie couverte de steppe eurasiennne. Elle compte également de nombreux lacs – dont le lac Tuzkol, au bord duquel est implantée la ferme d'estive d'Ondasyn et Aigul. Le film permet d'apprécier une grande variété de paysages : des plaines plus ou moins arides, parfois cultivées et aménagées par l'homme ; des reliefs montagneux, plus sauvages. Le contraste entre ces milieux donne l'impression que les personnages parcourent des distances invraisemblables, même lorsqu'ils se déplacent à pied entre le village et une rivière (en passant par une forêt). De cette rivière sans nom, dont les berges présentent des aspects très différents au cours du film, nous ne saurions retracer le lit. Qu'il y ait plusieurs rivières en vérité n'est d'ailleurs pas à exclure : le nom du Jetyssou signifie «Sept rivières», en référence aux cours d'eau qui se jettent dans le lac Balkhach.

● Une présence déterminante

Olzhas et sa mère prennent le temps de se recueillir au bord de cette (ou ces) rivière(s), quitte à ralentir l'action, pour mieux la relancer ensuite. À l'instar de ces personnages, la caméra s'attarde parfois sur le paysage sans que le fil narratif ne le nécessite à première vue. Peu bavard, *Les Voleurs de chevaux* laisse aussi toute leur place aux bruits des animaux et des éléments naturels. C'est que l'environnement y

joue un rôle expressif (le tonnerre exprime l'inquiétude, l'envol des oiseaux la fin d'une époque, un lézard la résurgence d'une filiation archaïque...) et semble même déterminer les actions des personnages. Ainsi du vent, pour ce qui est d'Aigul. Une petite brise agite déjà ses cheveux au début du film, incitant Ondasyn à les lui caresser. Lorsqu'elle va détacher le linge à la nuit tombée, elle s'expose à la tempête qui se prépare. Traversée par le vent, Aigul soupire, halète, chuchote. Lorsqu'elle demande un instant de réflexion [séq. 9], trois plans paysagers donnent à voir et entendre le vent qui agite les branchages... Tout se passe comme si Aigul, en décidant de déménager, avait obéi à ce souffle invisible.

● L'homme et l'animal

De nombreux animaux, sauvages ou domestiques, voire de compagnie (chats), apparaissent ou se font entendre dans le film. Chevaux, bovins, ovins, lapins, volaille, oiseaux migrateurs, sauterelles... Voici une occasion de découvrir l'écosystème de la steppe. Invités à repérer ces animaux, à identifier le rôle qu'ils jouent autour des personnages, les élèves pourront discuter des relations que les humains entretiennent avec la faune, que ce soit dans le film ou de manière générale, en Asie centrale et ailleurs : cohabitation, exploitation, relations symboliques.

Les élèves seront invités à s'intéresser au cheval. Sa domestication (en Asie centrale), pendant le Néolithique, fut décisive : le cheval est un moyen de se déplacer rapidement (il se révèle même plus fiable qu'un véhicule motorisé, dans le film). Le lait de jument est une composante importante de l'alimentation, dans les sociétés turco-mongoles. Le cheval est porteur de symboles : la liberté, ou encore la filiation aux ancêtres (le cheval blanc d'Olzhas est un cadeau de son grand-père). Il sera possible de faire des parallèles avec d'autres films où cette figure occupe une place importante, par exemple avec *The Rider* de Chloé Zhao (2017)¹ : Brady, un jeune cow-boy, se voit contraint d'abandonner le rodéo après avoir été accidenté et blessé lors d'une compétition. Le cheval incarne sa passion et aussi son identification à une certaine tradition américaine.

¹ Film présent dans le catalogue national *Collège au cinéma*.

Personnages

Une communauté, des individus

L'histoire des *Voleurs de chevaux* fait intervenir une communauté paysanne kazakhe vulnérable, puis des personnages extérieurs au groupe : des bandits qui y sèmeront le désordre, un héros qui leur fera face.



● Une famille

La première demi-heure des *Voleurs de chevaux* nous permet de découvrir le quotidien d'un couple de paysans éleveurs et de leurs trois enfants [séqu. 1] [séqu. 2]. Comme indiqué dès le premier plan du film (affichant «pâturage d'été»), ils optent pour le modèle de la transhumance régulière. Leur ferme d'estive est une bâtisse pérenne. Elle est très isolée : il n'y a pas l'eau courante (seaux et autres récipients s'amoncellent contre ses murs), elle n'est pas raccordée au réseau électrique (le soir, il faut actionner un générateur). Pendant que son mari se rend sur le marché, Aigul doit rejoindre la plaine pour y récolter des tomates avec les enfants. La subsistance du foyer dépend en partie de l'entraide qui s'organise autour de lui, impliquant des personnages secondaires comme Bakhyt et Zholdas, l'oncle Bekhezan, ainsi que les femmes qui prennent en charge les plus jeunes enfants pendant la journée de travail aux champs, ou encore pendant la veillée mortuaire (comme le fait Bakhytzhama).

● Une communauté

Le film offre un aperçu plus général de la communauté rurale à laquelle appartient cette famille nucléaire, et ce à l'occasion des funérailles d'Ondasyn qui ont lieu au village, en contrebas de la ferme d'estive. La commune est équipée d'un bâtiment polyvalent destiné aux rassemblements. On y pratique l'islam. Le rite mortuaire est sobre, et très codifié (le cortège funèbre est réservé aux hommes), mais perméable aux us et coutumes locales. Les hommes, ceinturés de blanc, arborent tout un éventail de coiffes allant de la chechia crochetée à la simple casquette, en passant par les chapeaux centrasiatiques brodés. Aux linceuls blancs dans lesquels sont drapés les défunts musulmans s'ajoute ici le tapis dans lequel Ondasyn est enveloppé avant son enterrement. La civière sur laquelle est déposé son corps est bleu turquoise : cette couleur est associée au ciel, et à l'âme de Tengri [Paysage], divinité adorée par les anciens nomades.

Cette communauté est pauvre, mais paraît d'abord globalement unie face à la dureté de l'existence. Le crime des bandits non seulement la prive de trois de ses membres et d'importantes ressources, mais la brise aussi jusque dans sa cohésion interne [séqu. 7].

● Silhouettes et figurants

Les silhouettes et figurants jouent un rôle important : extérieurs à cette communauté rurale, ils permettent d'en esquisser le contour (plus ou moins étanche). À travers la foule du marché [séqu. 2], le film dresse le portrait d'une société kazakhstanaise métissée et vivante. Elle est commerçante, et sans doute en partie itinérante. Ce monde n'est pas perçu comme parfaitement sûr par les paysans, qui en tiennent éloignés leurs femmes et leurs enfants. Par deux fois, le film fait aussi intervenir un fonctionnaire véhiculé, chargé de sillonner le pays pour l'administrer. Les échanges avec lui sont sporadiques et sobres. Il représente l'État, et témoigne du

sous-équipement de cette zone rurale en matière de télécommunications. Plus subrepticement encore, un couple de Slaves apparaît parmi ces silhouettes périphériques – dans le premier rêve d'Olzhas. Outre leur langue (ils sont russo-phones) et leur blondeur, ils se distinguent des personnages principaux par le temps qu'ils peuvent consacrer à leurs loisirs. La relation avec eux est visiblement contrariée, comme en témoigne le second rêve d'Olzhas [séqu. 5].

● Ondasyn

Ondasyn est dépeint comme un mari aimant, un père bienveillant et protecteur. Son adoption d'un chaton confirme ces traits de caractère. Il est visiblement apprécié (lors de l'oraison funèbre, il est souligné que le père d'Ondasyn, Bekhoja, était connu de tous), mais il semble aimer le calme : au marché, il s'isole dans une buvette. Le moment où il compte les billets achève de le présenter comme un homme fiable. C'est un maillon fort du groupe. Sa disparition – élément déclencheur du récit – n'en aura que plus d'impact.

● Aigul

Aigul apparaît d'abord comme une mère de famille pleine d'abnégation, mais elle saura prendre les décisions qui s'imposent. Le voile se lève peu à peu sur son histoire, jusqu'à l'apparition de Kairat, son ancien amant. Son frère habite loin ; elle hérite d'une dette qui suppose quelques arrangements entre chefs de familles. Par son intermédiaire, le film met l'accent sur la structure patriarcale de cette communauté. Déracinées, invisibilisées, les femmes sont assignées au travail de la terre et à la garde des enfants, exposées aux tensions qui s'accumulent en bas de la hiérarchie.





● Olzhas

Olzhas est le personnage principal des *Voleurs de chevaux*. Ce jeune garçon de 12 ans est attiré par tout ce qu'il ne connaît pas : le marché, l'inexploré, le défendu. Tourné vers l'imaginaire, le rêve et le jeu, il est facilement distrait, parfois même absent. L'âge charnière de ce personnage permet de révéler les pratiques éducatives de cette communauté et de pointer les paradoxes des adultes : ils voudraient qu'Olzhas se responsabilise mais, en même temps, ils lui interdisent et lui cachent encore beaucoup de choses.



● Aisha et Saule

Que la fratrie d'Olzhas soit composée de deux petites filles contribue à souligner l'isolement d'Olzhas : lui est un garçon, plus âgé. Ces deux fillettes représentent le monde de l'insouciance dont il s'éloigne. Pourtant, Saule (la plus âgée) assure le lien entre Olzhas et le groupe : c'est elle qui va le chercher lorsqu'on a besoin de lui aux champs, c'est elle aussi qui oriente l'attention d'Aisha sur le chaton qu'il ramène au foyer.

● Les bandits

Les «voleurs de chevaux» – qui donnent leur titre au film –, extérieurs à cette communauté rurale, interviennent pour y semer le désordre. Ce sont aussi des tueurs, dépourvus de scrupules. En bande, ils agissent avec méthode, ce qui leur permet de réussir leurs mauvais coups, mais parmi eux se trouvent des individus peu finauds, plutôt malhabiles et pleutres. Ainsi en est-il de Sabit : non seulement il se comporte comme un mufle, mais en plus il s'affiche avec la montre qu'il a volée avant d'exposer ses acolytes aux conséquences de sa balourdise [séq. 15]. L'homme au chapeau blanc apparaît toutefois plus subtil que ses complices – il laisse à son adversaire le temps de charger son arme avant de tirer.



● Kairat

Le film fait enfin intervenir (tardivement) le héros qui fera face à ces bandits : Kairat. Au village, il est inconnu. Ses traits contribuent à le définir comme un personnage venu de loin – et plutôt de l'est, en l'occurrence. Humainement, Kairat est à l'exact opposé des bandits. Lui agit en solitaire, il fait preuve de talents individuels et de courage, et ses valeurs morales sont très fortes : il est soucieux de justice et gentleman. Il sait tenir sa langue pour protéger les autres. Il est le père biologique d'Olzhas et se sent concerné par l'existence de cet enfant : à travers lui, le film pose la question de la filiation. Mais il est aussi un hors-la-loi (il a passé des années en prison) et le dénouement du film en fait également un tueur.

Son prénom est un hommage au cinéma de Darezhan Omirbaev [Cinéastes], dont le premier long métrage *Kairat* (1992) raconte l'histoire d'un jeune conducteur de bus qui tombe amoureux d'une passagère.



● Les bêtises d'Olzhas

Discuter avec les élèves des différentes «bêtises» que commet Olzhas pourrait se révéler à la fois ludique et instructif. Faut-il faire la différence entre une expérimentation et une bêtise ? Quelle est la bêtise la plus grave d'Olzhas ? Plusieurs séquences seront vraisemblablement évoquées : celle où Olzhas, malgré l'interdiction de son oncle, explore le village jusqu'à découvrir le corps de son père [Séquence] ; les moments où il désobéit à sa mère (lorsqu'il disparaît, aux champs, et lorsqu'il l'espionne au lieu de dormir) ; ce qu'il se passe dans ses rêves (mais est-on responsable de ses rêves ?).

Soulignons que la plupart du temps, les transgressions du jeune garçon ont un rapport avec le regard : cette thématique permettra d'introduire quelques considérations sur la mise en scène, à travers la notion de plan subjectif, par exemple [Mise en scène].

Il est également possible d'ouvrir la discussion sur les genres d'infractions commises par les personnages du film, adultes compris. Ils peuvent enfreindre la morale, les normes sociales, ou encore la loi. C'est l'occasion de revenir sur les notions de «légal», «loyal», «légitime» – et sur leurs différences.



Genre

Un western kazakh

Pour évoquer le Kazakhstan post-soviétique, Yerlan Nurmukhambetov et Lisa Takeba s'appuient sur le genre, d'origine étatsunienne, du western. Ce choix – qui peut sembler paradoxal – n'est pas innocent.

On retrouve, dans *Les Voleurs de chevaux*, tout un éventail de scènes typiques du western : une attaque de convoi, de spectaculaires chevauchées dans des paysages grandioses, une mauvaise rencontre dans un bistrot avec échange de regards défiants, une poursuite à cheval jusqu'au duel final.

Le vol de bétail étant un classique du genre, le titre français du film met l'accent sur cette tonalité westernienne. Celle-ci devient d'ailleurs sensible à partir du moment où Bakhyt, Ondasyn et Zholdas croisent la route de ces « voleurs de chevaux » sur le marché. Dès lors que Bakhyt abandonne son attendrissante portée de chatons prêts à l'adoption, l'orientation du film se précise : il ne s'embarrassera pas de sentiments contingents. S'ensuit un gros plan sur les billets qu'Ondasyn compte minutieusement, avant que ces prétendus « acheteurs » n'apparaissent un à un à l'image : le dernier porte un chapeau blanc à larges bords, semblable à un Stetson – véritable signature du genre.

Les Voleurs de chevaux s'affilie au western par l'opposition archétypale qu'il instaure entre ces bandits et le justicier Kairat [Personnages]. Par son acte de bravoure, celui-ci confère au film sa dimension épique [séqu.16]. Le maniérisme du film est exacerbé jusqu'au duel final, dont la mise en scène accuse la symétrie (inversée) entre Kairat et l'homme au chapeau blanc : leurs chutes sont parfaitement synchronisées. Dans son caractère très chorégraphique, l'événement prend la valeur d'un mythe fondateur : les deux opposés s'éliminent mutuellement, à l'aube d'une ère nouvelle, où ils n'ont plus lieu d'exister.



« Bien sûr, c'est devenu le CinémaScope, Mais ça remue toujours et ça galope, Et ça reste encore comme autrefois rempli de cow-boys sans foi ni loi Et de justiciers qui viennent fourrer leurs grands pieds dans le plat »

Boris Vian, « Cinématographe »,
Chansons « possibles » et « impossibles » (1956)

● Réappropriation

Le western est né aux États-Unis. À l'origine, l'adjectif « western » était associé à des genres préexistants (« *western romance* », « *western comedy* »...) et n'indiquait jamais que le lieu où se situait l'action : l'Ouest américain. *Le Vol du grand rapide* (*The Great Train Robbery*) d'Edwin S. Porter (1903) est souvent cité comme le premier prototype du western en tant que genre à part entière, car il en établit le modèle dramaturgique, où l'action prime sur le mélodrame : assaut, crime, poursuite, reprèsailles. Mais le western, genre foncièrement historique et épique, émerge véritablement en 1923 avec *La Caravane vers l'Ouest* (*The Covered Wagon*) de James Cruze. Par définition, un western engage spécifiquement le thème de la naissance des États-Unis à travers celui de la conquête de l'Ouest par les occidentaux à la fin du XIX^e siècle. Celle-ci n'est donc pas qu'une toile de fond.

Bien que parfois basée sur des faits réels, l'action d'un western est constitutive de la légende historique. À travers toute une déclinaison d'antagonismes (entre les Blancs et les Indiens, entre le shérif et le hors-la-loi, ou entre le justicier et le sinistre truand...), le western parle du mythe fondateur de l'Amérique : la « Frontière » – la ligne de démarcation entre le monde sauvage et le monde civilisé. Le western a d'abord véhiculé une version édulcorée de l'histoire des États-Unis, avant de revenir sur le génocide du peuple indien. Il s'est aussi révélé transnational : de nombreux cinéastes non américains se sont appropriés ses codes – exemplairement en Italie, dans les années 1960 et 1970 : le western dit « spaghetti ». Le western compte parmi les genres cinématographiques les plus étudiés, notamment en tant que médium historiographique (pour sa manière de raconter l'histoire d'un pays).

L'action des *Voleurs de chevaux* se situe autour de l'an 2000, lorsqu'il était question de (re)construire le Kazakhstan en tant que pays indépendant. Les mythologies centrasiatiques et américaines mettent en œuvre des accessoires assez proches (chevaux et troupeaux, grands espaces...), ce qui pourrait avoir incité les réalisateurs des *Voleurs de*

chevaux à s'orienter vers le western. Ce choix témoigne évidemment d'un désir de toucher un public large à travers le monde. Pour autant, *Les Voleurs de chevaux* n'est pas réductible à un symptôme de l'impérialisme américain qui aurait incidemment profité de la dissolution de l'URSS pour conquérir les esprits en Asie centrale. Au regard de la sobriété de sa mise en scène, il ne se présente pas non plus comme une parodie de western, mais Yerlan Nurmukhambetov et Lisa Takeba l'ont crénelé d'accents hyperboliques et de clins d'œil ostensibles aux grands classiques américains des années 1950 [Écho] : autant d'invitations à prendre du recul vis-à-vis du geste consistant à s'adapter au canevas du western pour évoquer le Kazakhstan post-soviétique. C'est une manière d'exposer ce que l'institution d'un mythe national suppose d'anamorphose et d'occlusion du regard critique.



Drapeau du Kazakhstan © DR

● Naissance d'une nation

Howard Hawks disait que «*les mauvais westerns sont ceux où l'on raconte une histoire qui pourrait se passer n'importe où*», soulignant ainsi l'enracinement géographique de ce genre de fiction et le rôle déterminant qu'y joue le paysage. La place concédée à la steppe ainsi qu'au massif du Tian Shan dans *Les Voleurs de chevaux* achève d'instituer ce film en western kazakh. Il indique que l'action a lieu sur les terres sauvages qui ont vu naître la nation kazakhe [Contexte], moyennant un décalage temporel notable, puisqu'elle se déroule au début du XXI^e siècle. Sur cette toile de fond, ce qui frappe bien sûr est le silence fait sur l'histoire moderne et contemporaine du Kazakhstan et des Kazakhs. Mais elles ne sont pas exclues du film pour autant [Motifs].

Conforme à son genre, *Les Voleurs de chevaux* met en scène une communauté vulnérable que le crime de malfaiteurs va désunir, puis faire intervenir son héros pour rétablir l'ordre autour de la veuve et des orphelins. Non que Kairat incarne la loi contre les bandits : il s'agit d'un repris de justice. Il s'apparenterait plutôt à ces figures de justiciers hors-la-loi (comme Billy the Kid) qui hantent la mythologie américaine. Les raisons pour lesquelles Kairat a été emprisonné ne sont pas précisées, mais il est difficile de ne pas y voir un lien possible avec les politiques répressives que le Kazakhstan (à l'égard des opposants au régime de Noursoultan Nazarbaïev²) ou encore la Chine (à l'égard des Ouïgours) ont exercé ou exercent encore. Quoi qu'il en soit, Kairat porte en lui un bien mystérieux conflit intérieur, dont le film expose le refoulement. Il pose dans la violence les fondements d'une existence possible pour Olzhas et sa famille. Mais l'harmonie de cette

communauté implique aussi qu'il s'en sépare – à supposer que, au terme de son duel, il ne soit pas mort en même temps que l'homme au Stetson blanc.

La séquence finale, où Olzhas regarde un bus s'éloigner, la main posée sur un poteau au seuil de sa nouvelle maison, convoque le souvenir de *La Prisonnière du désert* de John Ford (1956), non seulement par ses motifs, mais aussi par son découpage. La nouvelle maison familiale incarne un équilibre communautaire retrouvé. En contrechamp, Kairat se retire, comme John Wayne : ce «nouveau monde» n'est pas le sien [Récit]. Par ailleurs, toute la maison est bleu turquoise, et puisque le jeune garçon y enfila sa chemise jaune à carreaux, les couleurs du drapeau national adopté par le Kazakhstan en 1992 sont alors réunies.

● L'équipement de Kairat

Lorsqu'il arrive en bus avec son sac de sport, Kairat n'impressionne guère par son allure générale – comme l'Étranger (incarné par Clint Eastwood) qui se présente à dos de mulet, en poncho, dans *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone (1964). Venu d'un *Far East* légendaire (il est interprété par Mirai Moriyama, un acteur japonais), Kairat est pourtant le premier cavalier du film. Ce personnage est construit à la jonction de deux figures mythologiques : celle du nomade, qui appartient à la culture asiatique, et celle du «bon cowboy» ou plus exactement du *westerner* (l'homme de l'Ouest) forgée aux États-Unis.

Le film atteint son paroxysme quand Kairat surgit derrière le camion d'Aigul, menant son troupeau au galop. Il serait intéressant de demander aux élèves ce qui fait apparaître ce personnage, à cet instant, comme un authentique «cow-boy». Il sera certainement question du cheval, mais aussi de son costume et de son équipement (dont l'arme à feu qu'il cache dans son manteau), qu'il a rassemblé dans une grange quelques minutes avant. Tout cela lui appartient-il vraiment ? Cet attirail appartenait bien plutôt à Ondasyn... Mais il se l'approprie pour la bonne cause, et le maîtrise parfaitement. Kairat pourrait apparaître comme une métaphore du film dans son ensemble, dans son rapport aux codes du western : comme lui, il revêt les habits d'un genre.



1 Cité par Françoise Zamour, «Du rêve de conquête au territoire des conflits : esquisse d'un imaginaire géographique du western» in *Histoire, légende, imaginaire : Nouvelles études sur le western*, Éditions Rue d'Ulm, 2018, pp. 71-78.

2 Ancien président de la République du Kazakhstan.



Récit

Au bord du rêve

De son ouverture à son finale, *Les Voleurs de chevaux* joue les funambules entre la fiction réaliste et le fantasme d'un enfant confronté à l'épreuve du deuil.

● Un récit initiatique

Un personnage jeune se fraie un chemin parmi les hautes herbes. Sa visibilité est contrainte; il doit tenir compte des signaux qu'il reçoit de l'invisible (un sifflement lui indique une direction possible). Il fait des découvertes inattendues, parfois étranges... il se réveille, et le voici dans un nouveau monde: la réalité. Étape par étape, ce personnage grandit. Il chemine vers une meilleure compréhension de ce qui lui arrive, et de lui-même – ce qui implique bien des renoncements: tout récit initiatique est crépusculaire dans le sens où un monde (celui de l'enfance, du jeu, du rêve...) doit y disparaître, pour être remplacé par un autre.

Olzhas vit toute une série d'épreuves et d'expériences liées au passage à l'âge adulte: confronté au deuil de son père, il voit son rôle au sein de sa famille transformé, il assiste aux funérailles comme une grande personne, il manifeste de l'attention lorsque sa mère s'isole, il fait des progrès en cavalerie... Son chemin est aussi scandé de rencontres improbables – à commencer par celle avec Kairat. Comme Olzhas, le spectateur n'a d'autre choix que de les accepter telles qu'elles adviennent. Les péripéties du personnage, dans le récit initiatique, sont à l'image de l'expérience, initiatique elle aussi, de son auditeur, lecteur ou spectateur.

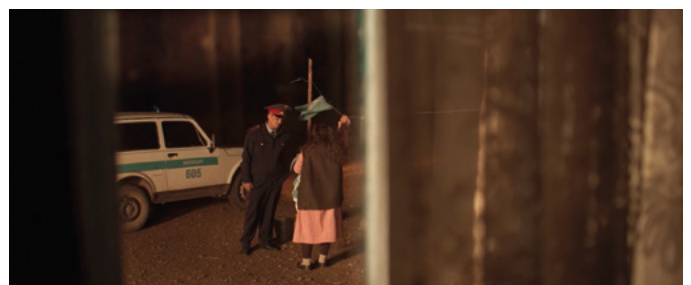
● Qui sait quoi?

Les séquences majeures du drame, à savoir l'événement déclencheur (l'attaque de la bétailière) et le climax (le duel final) se jouent en l'absence du personnage principal. *A priori*, nous sommes en « focalisation zéro »¹. Le spectateur en sait plus que le personnage. Olzhas finira par découvrir que son père est mort, mais rien n'indique qu'il apprenne en quelles circonstances. Il ne voit pas non plus que Kairat est très sérieusement blessé, à deux reprises, au cours de son duel.

À ceci s'ajoute qu'il ignore que Kairat est son père biologique: le spectateur détiendrait là une information capitale, créant l'attente d'une scène de révélation qui n'aura pas lieu.

Mais notre omniscience présumée est bien mise à mal à mesure que les ellipses et les rêves s'accumulent dans le film. L'avant-dernière ellipse, entre la fin du duel et le réveil d'Olzhas dans sa nouvelle chambre, est particulièrement importante: elle nous prive des moyens de comprendre comment Kairat aurait pu se rétablir de ses blessures. Que dire enfin de la brusque réapparition des sœurs d'Olzhas dans cette chambre? Rétroactivement, l'image de Kairat et d'Aigul buvant le thé serait un rêve, peut-être une réminiscence du jeune garçon... Tel Olzhas lui-même, nous voici condamnés à ne nous appuyer que sur quelques indices fragiles pour rétablir la continuité de l'histoire qui ne nous a peut-être pas été racontée dans l'ordre [Motifs].

Concernant cette répartition du savoir et du non-savoir entre Olzhas et le spectateur, un détail du film peut intriguer. À plusieurs reprises, Olzhas observe une scène importante depuis une fenêtre ou l'embrasure d'une tente: il espionne notamment Kairat et Aigul lorsqu'ils échangent sur le passé, ainsi que l'arrivée du fonctionnaire venu annoncer la mauvaise nouvelle – la veille de sa découverte du corps d'Ondasyn dans la chambre mortuaire. Son point de vue n'est jamais idéal, les plans subjectifs laissent penser qu'il n'entend pas le plus important (à savoir que son père est mort, puis qu'il n'est pas son père biologique). Mais il n'est pas



¹ Le théoricien de la littérature Gérard Genette a distingué trois types de « focalisation » (on parle aussi de « points de vue narratifs »): la focalisation externe (le lecteur est mis face aux faits bruts, sans accéder à ce que sait ou pense le personnage), la focalisation interne (le lecteur accède aux faits via la pensée ou le savoir d'un personnage) et la focalisation omnisciente ou « zéro » (il n'y a aucune restriction du champ informatif).



impossible qu'il en sache davantage que nous pourrions le penser. Le soir de l'annonce de la mort d'Ondasyn, Olzhas s'installe à son poste d'observation immédiatement après avoir reçu l'ordre d'aller se coucher, c'est-à-dire bien avant que la voiture du fonctionnaire ne se soit signalée... comme s'il savait qu'un événement important allait survenir.

● L'imagination d'Olzhas

Les Voleurs de chevaux donne beaucoup de consistance à l'imagination d'Olzhas. C'est un enfant joueur, créatif (il dessine), mais aussi rêveur. Au cours de la première demi-heure de film, il fait trois rêves, que l'on pourrait lier les uns aux autres en vertu d'une (mince) trame narrative: la flânerie récréative des enfants. En revanche, à partir du matin des funérailles, aucun rêve d'Olzhas ne vient entrecouper le récit principal. Or, cette partie des *Voleurs de chevaux* nous confronte à des phénomènes surprenants, par lesquels il confine au merveilleux. Le plus important d'entre eux est bien sûr la survenue invraisemblable, au lendemain de la mort d'un père, de ce père biologique – plus «vrai» que nature? – extraordinairement loyal et talentueux, doté d'une miraculeuse capacité de résilience – sinon de résurrection. Ce personnage stupéfiant d'héroïsme et d'intégrité n'est-il

pas conforme à l'imaginaire d'un enfant cherchant à s'armer pour affronter l'épreuve du deuil?

Au sortir du premier rêve de l'enfant, un plan en plongée révèle qu'il est en train de se fabriquer un jouet, et non des moindres: il s'agit d'un pastiche d'arme à feu. Cet accessoire est à la lisière du récit, puisqu'on ne verra jamais le jeune garçon s'en servir. Mais il pourrait être une clé de compréhension du film dans son ensemble. Il est remarquable, en effet, que les événements qui ont lieu en l'absence d'Olzhas – du moins en apparence – sont aussi ceux par lesquels *Les Voleurs de chevaux* s'affilie le plus au genre du western: l'attaque de la bétailière et le duel final. Juste avant l'assassinat de son père (d'une balle dans la nuque), Olzhas s'absente, aux champs, pour aller jouer avec ses copains. Par le biais du jouet laissé sur la table de nuit du jeune garçon au début du film, ces grands moments du récit sont solidement amarrés à l'imaginaire du jeune garçon.

«Le film est basé sur une histoire vraie qui s'est déroulée au Kazakhstan il y a quelques années. Une histoire qui m'obsédait et qui m'a confronté au sentiment de vide face à la destruction de la cellule familiale»

Yerlan Nurmukhambetov

● Comparaisons

Les élèves auront certainement une expérience du récit initiatique à travers livres, films ou spectacles: en littérature (ou peut-être à travers leurs adaptations cinématographiques), *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865), *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling (1894), *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (1943), ou encore *L'Histoire sans fin* de Michael Ende (1979).

En s'appuyant sur ces textes, leurs illustrations et, le cas échéant, leur(s) adaptation(s) au cinéma, les élèves pourront être invités à comparer ces personnages (tous jeunes) et leur environnement (bestiaires et accessoires compris) avec Olzhas et le sien: le chat n'est-il pas apprivoisé comme l'est le renard du *Petit Prince*? N'évoque-t-il pas Dinah, la petite chatte d'Alice? Le cheval blanc d'Olzhas ne ressemble-t-il pas à celui d'Atreyu, Artax, dans *L'Histoire sans fin*? Il est également possible d'engager une discussion sur la portée symbolique de certains objets comme les portes, les montres ou encore les miroirs, à partir de ce corpus.



Mise en scène

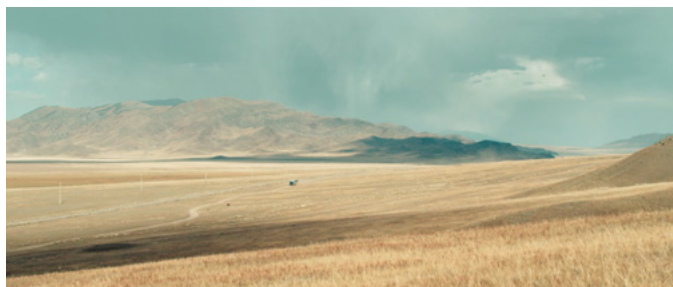
Derrière les portes

Les Voleurs de chevaux se révèle relativement sobre dans sa facture, au contraire d'autres westerns multi-référencés (plus grandiloquents dans leur mise en scène). La mise en valeurs des seuils et le principe du double-fond président au choix des angles de vues.

● Dépouillement

Yerlan Nurmukhambetov et Lisa Takeba font montre d'une grande parcimonie dans le recours aux moyens d'expression cinématographiques susceptibles d'amplifier les émotions du spectateur. En dehors du morceau qui accompagne le générique de fin, une musique très minimaliste, aérienne (cordes, battements...) se fait entendre après le départ d'Ondasyn au début du film et après le duel à la fin, ainsi que pendant les rêves d'Olzhas. *A contrario*, les moments à haute tension dramatique, comme la mort d'Ondasyn et sa découverte par Olzhas, la rencontre avec Sabit ou encore le duel final, ne sont pas accompagnés de musique.

Quelques angles de vues prononcés sont utilisés au cours du film : on note par exemple la contre-plongée quasi zénithale sur le meurtre d'Ondasyn par Sabit, d'un coup de



pistolet dans la nuque. Cependant, ces moments de violence se déroulent sans effusion de sang : seule la tache rouge que Kairat arbore sur la poitrine, suite à sa chute de cheval pendant le duel final, attire l'attention ; elle ne semble pas témoigner d'une blessure profonde, ce qui l'apparente presque à une tache de peinture.

En dehors de ces scènes de violence, la plupart des séquences du film procèdent d'un nombre limité de points de vues : deux suffisent pour produire les trois seuls plans consacrés à l'enterrement d'Ondasyn. En amont, au retour de la journée de travail aux champs, les différents dialogues entre Bekhezan, Aigul et Olzhas devant la ferme d'estive seront saisis en un seul plan, en l'occurrence un plan-séquence. Si on trouve parfois des plans généraux, d'une très grande échelle (comme le plan sur la ferme en ouverture du film), il n'y a pas, en revanche, de très gros plans sur les visages. Les mouvements d'appareils sont lents, plutôt descriptifs (panoramiques paysagers...) et assez rares : le plus souvent, la caméra est fixe. Elle laisse les personnages sortir du champ sans forcément les suivre. Dépeuplés, les plans durent malgré tout, comme s'il y avait quelque chose à considérer longuement en tel ou tel décor, tel ou tel paysage, au-delà l'action représentée, comme un marqueur du temps : un lieu de respiration, de passage, de contemplation [Paysage] [Motifs].

● Doubles-fonds

Le dernier plan des *Voleurs de chevaux*, sur le siège d'une chaise inoccupée, est un paroxysme d'image dépeuplée. Il désigne une double absence, celle de Kairat aussi bien que celle d'Ondasyn. Avec cette chaise vide, l'intrigue principale, que mille aventures auraient pu recouvrir, ressurgit : *Les Voleurs de chevaux* raconte bien, au fond, le deuil d'un père vécu par un enfant – père qui se sera révélé double à la faveur de l'intervention de Kairat. La dynamique du « double-fond » – c'est-à-dire l'idée selon laquelle un objet ou un personnage peut surgir à tout moment, depuis quelque profondeur insoupçonnée, et tout remettre en cause – préside non seulement au scénario, mais aussi au placement de la caméra, dans *Les Voleurs de chevaux*.

L'exemple le plus spectaculaire est la mise en scène de la panne (simulée) qui précède immédiatement l'assassinat d'Ondasyn. La caméra se place devant la voiture, face au capot qui, redressé, s'interpose au centre de l'image. D'abord, le moteur apparaît comme le pôle d'attraction de cette image (en raison des personnages





penchés au-dessus de lui, au premier plan). Mais peu à peu, la circulation des acteurs, leurs regards furtifs vont faire exister d'autres centres d'attention, non visibles, alignés derrière le capot: la voiture elle-même, l'habitable de la bétailière, l'espace des chevaux... Ces doubles-fonds s'accumulant, ce plan frontal et fixe laisse bien craindre la duplicité de ces faux acheteurs, alors que leur comportement pourrait s'avérer ordinaire.

● Seuils

Un aspect des *Voleurs de chevaux* évoquera tout particulièrement les mises en scène de John Ford: il s'agit de l'insistance de la caméra sur les seuils et autres zones liminaires, par l'entremise, notamment, de nombreux surcadres (qui sont autant d'images à double-fond). Un espace est vu depuis

● Architecture et découpage

Le découpage des séquences en intérieur ou aux abords des maisons obéit généralement à l'orthogonalité des architectures (raccords à 90°). Ce type de découpage a la particularité de priver le spectateur de repères transversaux, ainsi que de retarder la découverte d'espaces hors champ insoupçonnés, soit emboîtés dans la profondeur de l'image, soit situés entre deux plans adjacents. Par exemple, lorsque après s'être réveillé au début du film, Olzhas sort une première fois de la ferme, on passe directement de la chambre au vestibule. Mais lorsqu'il refait le parcours pour aller chercher la montre de son père, un plan révèle l'existence d'un espace intermédiaire entre ces deux pièces. Il pourra être intéressant de proposer un exercice aux élèves à partir de cette séquence: dessiner le plan de cette maison. Ils réaliseront, ce faisant, qu'un espace leur a été caché, ce qui sera une manière d'introduire le principe du double-fond. Cet exercice de restitution de l'espace fictif sous la forme d'un plan permet d'aiguiser le regard analytique et de prendre conscience de l'importance du découpage et du hors-champ au cinéma.

un autre espace, à travers une ouverture qui dessine un cadre dans le cadre. Le surcadre fait signe vers une position bordière, que l'on va retrouver à plusieurs niveaux du film: tourné non loin de la frontière entre le Kazakhstan, le Kirghizistan et la Chine, il raconte le déménagement d'une famille à l'aube d'une existence nouvelle.

Plusieurs scènes cruciales pour l'histoire sont observées par Olzhas depuis ses marges [Récit], ce qui donne lieu à des plans subjectifs où ces visions, raccordées au regard du jeune garçon, se révèlent lointaines, muettes, voilées ou floues et surcadrées. Ces champs-contrechamps mettent bien l'accent sur la position qu'occupe Olzhas: une position intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte, mais aussi entre celle des spectateurs et celle des protagonistes du film. Le garçon est un peu en retrait par rapport à l'action, mais son regard – au seuil, entre son intériorité (qui se révèle à l'occasion de ses rêves) et le monde extérieur, sur lequel il a encore peu de prise – est un pivot de la mise en scène.

Dès l'ouverture des *Voleurs de chevaux*, Olzhas est présenté comme un personnage ayant vocation à entretenir une relation avec le monde par l'intermédiaire des sens, en particulier par celui de la vue – ce qui fournit l'occasion des premiers champs-contrechamps du film: entre lui et le couple d'étrangers, entre lui et ses sœurs endormies, puis entre lui (aux côtés de sa mère) et Ondasyn. Vient un peu plus tard un gros plan sur son visage qui regarde (hors champ) son père partir pour le marché. Cette image est saillante, en raison de son cadrage très serré, et aussi à cause de la place qui lui est conférée par le montage: plan liminaire, il vient achever la partie introductive du film et permet l'enchaînement sur le chapitre suivant, par le détour du raccord avec un plan de grand ensemble incluant la bétailière. Le véhicule roule vers nous, ce qui indique qu'il n'est pas vu depuis la position qu'occupe Olzhas. Pour autant, le lien avec le regard du jeune garçon reste établi. Porte ouverte sur l'imaginaire, ce regard pourrait bien devenir le socle du film dans son entier – son titre vient d'ailleurs se superposer à ce plan de la bétailière qui sillonne le paysage.

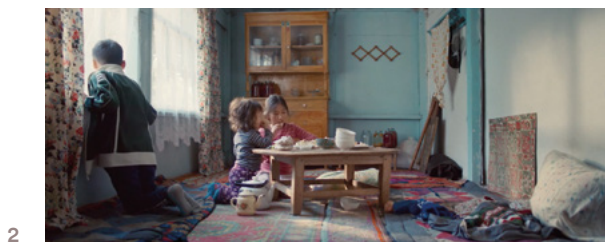




1



5



2



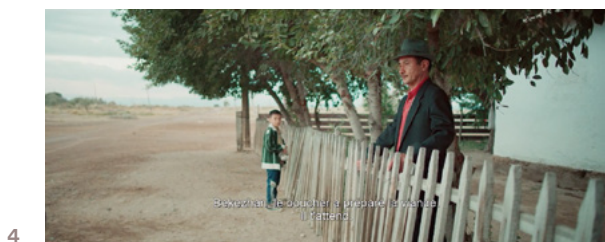
6



3



7



4



8

Séquence

L'instant de voir, le temps de comprendre

[00:32:15 – 00:36:54]

Accueilli chez sa tante avec ses deux sœurs, Olzhas ne tient pas en place. Sa curiosité le mènera à la vérité : son père est mort. Il s'enfuit, s'isole quelque temps, puis retourne auprès de ses sœurs.

Cette séquence marque une jonction entre deux chapitres narratifs, qui correspond à la rupture que représente, à l'échelle du film, la vision du corps inanimé d'Ondasyn. En aval, l'intrigue bascule : il ne s'agit plus qu'Olzhas découvre ce que nous savons, mais qu'il se reconstruise intérieurement.

● Le regard d'Olzhas

Cette séquence, où l'on parle peu, fait du regard d'Olzhas son moteur dramatique. Jusqu'à la découverte du corps d'Ondasyn, ce regard est centrifuge, dirigé vers le hors-champ et mobile [5]. La fixité de la caméra fait contrepoint : en dehors d'un léger recadrage autour de l'homme en chemise rouge annonçant l'arrivée du boucher [4], tous les plans sont fixes. Un seul champ-contrechamp ponctue le parcours d'Olzhas jusqu'à son père, mais il est alors face à l'oncle Bekhezan, qui le somme de faire demi-tour [3, 4]. Lorsque l'enfant entre dans le bâtiment, le point de vue est abaissé, frontal, fixe : il restreint le champ de vision. Olzhas, pourtant, regarde partout autour de lui – jusqu'à enfreindre l'interdit implicite du regard caméra dans un film de fiction [6]. Son

regard bute toujours contre les limites de l'espace visible, avant de les contourner du regard, une à une... jusqu'au seuil de la chambre mortuaire (auquel il accède après une saute d'axe qui donne une perspective à son regard). Le plan en plongée sur la partie haute du corps d'Ondasyn en souligne l'horizontalité [9]. Il est introduit par le regard d'Olzhas [8] mais raccorde avec le point de vue subjectif d'Aigul. Les points de vue de la mère et l'enfant forment une chaîne : Olzhas, donc, voit, et Aigul voit qu'il voit ; juste avant, on a vu cette dernière regarder subrepticement son fils [7]. Le visage d'Olzhas reste de cire. Mais la ronde des regards se brise : il ne relève pas les yeux avant de fuir. À partir de cet instant, son regard se replie et se fige. Au bord de la rivière, la profondeur du champ est faible, Olzhas fixe le vide [13].

● Fin du film ?

On retrouve, dans la seconde partie de la séquence, les principales étapes du deuil : le rejet signifié par la course d'Olzhas à travers le paysage [10, 11], un moment d'abattement au bord de la rivière [12, 13], l'acceptation lorsque Olzhas emprunte une route bien tracée cette fois [14] pour rentrer au village, suivie d'une phase de restructuration, représentée par la scène finale [16]. Celle-ci a lieu dans le même espace que la première scène de la séquence [1, 2], ce qui fait ressortir, en plus de quelques différences de mobilier, le changement de comportement d'Olzhas. Lui qui déléguait ses responsabilités à Saule avant de quitter le champ observe à présent ses sœurs posément, puis endosse un nouveau rôle : il transmet le chat qu'Ondasyn voulait leur offrir. Et le voilà qui garde des secrets, comme un adulte. On pourrait en conclure qu'il a mûri. Le point de vue s'est d'ailleurs élevé de quelques centimètres depuis le début de la journée.



L'image est réconfortante (le chat ronronne). Ce pourrait être un deuil réussi, et pourquoi pas, la fin du film. Olzhas aurait donc admis la mort de son père – réalité des plus invraisemblables pour un enfant de son âge – moyennant une petite demi-journée de recueillement – fiction des plus invraisemblables pour le spectateur.

● Miroirs

Au bord de la rivière, un miroir brisé apparaît en bordure du cadre [12]. Comme l'homme à la chemise rouge (énigmatique), cet accessoire surgit à la faveur d'un léger mouvement d'appareil (le second, et le dernier de la séquence). Rien n'explique cette présence. Il ne semble qu'offrir à l'interprétation du spectateur. La dureté du miroir contraste avec la fluidité de l'eau – la séquence prolonge ainsi son jeu d'oppositions entre le mouvement et le figement, entre la retenue, la rigidité (incarnée par l'oncle Bekhezan) et l'affection, la douceur (incarnée par le chat). Particulièrement connoté, ce miroir – ramenant le thème du regard au premier plan, mais d'une autre façon – peut aussi être associé à la psyché d'Olzhas.

À travers cet accessoire, le film insiste sur la thématique du reflet, introduite en amont grâce au chaton. À l'image d'Olzhas, l'animal est jeune, sans tuteur. Il pourrait représenter l'héritage d'Ondasyn, mais sa transmission à l'enfant supposerait l'annonce du décès – l'imparfait qu'a employé Bekhezan en le lui donnant n'a pas suffi. Inconsciemment, Olzhas porte ce chat exactement de la même façon qu'Ondasyn le faisait au marché, dans le revers de sa veste [8]. Mais dans cette posture protectrice, le jeune garçon s'expose, aux yeux du spectateur, comme le reflet de ce père dont il constate justement la disparition. Cet effet

miroir donne toute sa consistance au traumatisme, sans qu'il y ait besoin de grimaces ni de sanglots. Destiné à accueillir l'image du sujet qui le regarde, le miroir brisé représente le sentiment de perte d'identité qu'entraîne, pour Olzhas, la disparition de son père.

● Temporalité

La séquence commence autour de l'heure du déjeuner. Le temps du récit colle à celui de l'histoire jusqu'à ce qu'Olzhas découvre le corps de son père. Mais entre sa fuite et le moment où il retrouve ses sœurs (la nuit; puisque nous sommes en été, il est sans doute plus de 22h), c'est *a minima* neuf ou dix heures qui nous sont racontées en à peine plus de deux minutes. Sur cette section, il y a six coupes franches qui sont autant d'ellipses possibles. L'une, immiscée entre les plans consacrés à la course effrénée d'Olzhas [10, 11] doit être considérable: le paysage change du tout au tout. Rien ne permet de mesurer l'ampleur de ces ellipses, sinon la lumière qui décline. Celle-ci souligne la dimension crépusculaire du moment: ce n'est pas seulement une journée, mais toute une tranche de vie qui s'achève. On peut imaginer que les dix derniers plans de cette séquence résumeraient plusieurs jours (ou semaines) de deuil. Olzhas se serait régulièrement isolé dans la nature, tout en cachant l'existence de ce chat à ses sœurs. On se demande si ce chat n'aurait pas curieusement grandit, à la fin de la séquence... Cet imbroglio temporel n'est pas si surprenant: le deuil est un parcours complexe, qui ne se raconte pas forcément dans l'ordre (ce qu'indique le miroir brisé). La séquence s'ouvre d'ailleurs avec un gros plan sur Olzhas, dont le regard est déjà sans objet [1]: il s'évertue à ne pas comprendre, mais le choc n'aurait-il pas déjà eu lieu, le deuil n'aurait-il pas commencé avant qu'on le sache?

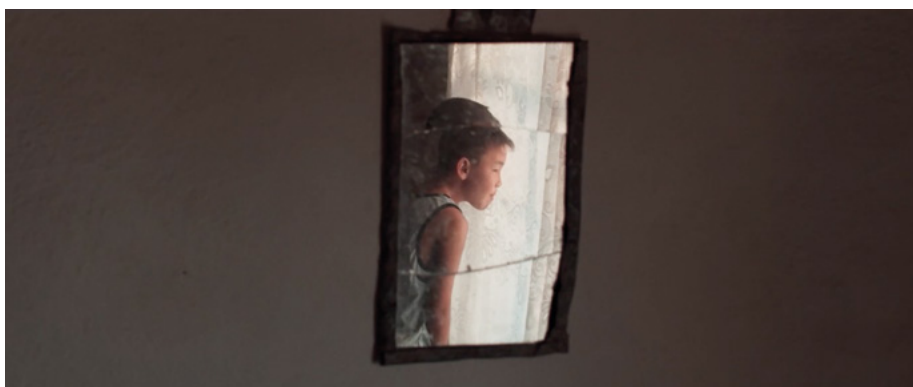
Motifs

Accessoires et décors : aux frontières du récit

Comme le pistolet sur la table de nuit d'Olzhas [Récit], ou encore le miroir cassé au bord de la rivière [Séquence], de nombreux éléments du décor des *Voleurs de Chevaux* rendent visible ce que les cinéastes se refusent à raconter de façon conventionnelle.

● Nature morte avec montre

De toutes ses aventures, Olzhas gardera deux souvenirs : une montre (héritée d'Ondasyn) et une figurine de cheval (héritée de Kairat). Un plan de détail met en valeur ces deux objets à la fin des *Voleurs de chevaux* : soigneusement disposés sur le rebord d'un meuble à côté de récipients en verre, ils évoquent une nature morte – genre pictural lié au passage du temps qui, en Europe, s'est développé au XVII^e siècle. Beaucoup de natures mortes ont d'ailleurs convié l'univers de l'horlogerie. La juxtaposition de ces deux objets prend valeur de synthèse : la montre d'Ondasyn fait écho au titre kazakh du film, dont la traduction littérale est « La route du temps » – renvoyant au parcours de la montre, volée. Le cheval de bois



de Kairat fait écho, pour sa part, au titre japonais : « Le cheval blanc d'Olzhas » – renvoyant d'abord au cheval que monte le jeune garçon dans le film, et que Sabit vole également.

Cette montre cassée est l'emblème de la temporalité flottante, onirique de ce film, des morceaux de l'histoire qui auront été subtilisés à notre connaissance. Elle est déjà fissurée lorsque Olzhas la rapporte à Ondasyn, au début des *Voleurs de chevaux*. Par ce détail, le film indique qu'il nous parle d'un événement passé. Quelque chose pourrait s'être produit avant que l'action principale ne s'engage, marquant le destin d'Olzhas, de sa famille et de sa communauté. Le cheval de bois sculpté figurant dans la chambre à la fin du film témoigne de la créativité de Kairat, dont Olzhas aurait hérité. Dès lors que le jeune garçon a choisi de le peindre en blanc, l'objet pourrait être à l'effigie du cheval que son grand-père lui avait offert. Il est donc lié à la question de la filiation, y compris dans ses ressorts immatériels et mystérieux. Ce cheval représente aussi ce qu'un jeune garçon kazakh, né peu avant l'indépendance du Kazakhstan, hérite culturellement de ses ancêtres – cavaliers, nomades et artisans du bois. L'interprétation ethno-historique de cet objet porte à conséquence sur celle de la montre, posée près de lui à la fin du film : la temporalité brisée qu'elle désigne n'est pas seulement celle d'une demi-journée, pas seulement celle d'une vie humaine, mais aussi celle, séculaire, de l'histoire des peuples turcs d'Asie centrale vue d'aujourd'hui, perturbée par la colonisation russe et l'administration soviétique. *Les Voleurs de chevaux* interroge ainsi la possibilité de restaurer la continuité de cette histoire, d'en transmettre la mémoire.

« [L]a communication entre ces êtres rustres et taiseux se limitant à quelques phrases minimales, c'est à l'objet que revient de transcrire les fonds souterrains de la pensée, pour signaler le franchissement des seuils et signifier la fin du parcours initiatique »

Baptiste Roux, *Positif*

● Hors récit : l'histoire contemporaine

L'héritage de la colonisation russe et de la période soviétique (sédentarisation forcée, collectivisation, industrialisation...) et les bouleversements qu'a entraîné la décollectivisation pour les paysans du Kazakhstan ne sont jamais abordés frontalement dans *Les Voleurs de chevaux*. En revanche, leurs conséquences sociales se font subrepticement sentir, lorsque Aigul et sa famille se voient attribuer une parcelle de tomates à récolter en arrivant aux champs ou, plus tard, lorsque la femme de Bekezhhan aborde la question d'une



dette dont Aigul serait redevable à la suite du vol des chevaux (son interlocutrice change immédiatement de sujet). Ces indices signalent qu'une privatisation des terres et des cheptels est très récente, voire en cours, avec les difficultés que cela suppose en termes de partage des biens au sein de cette communauté. Par ailleurs, le premier rêve d'Olzhas, qui fait intervenir un couple de Slaves russophones, présente une tension érotique liée à l'âge du personnage, mais il n'est pas réductible à l'expression d'un subconscient individuel; il révèle aussi un fantasme lié au contexte politique dans lequel évolue l'enfant.

● Chantiers

Les deux autres rêves d'Olzhas se déroulent dans un décor très particulier : de grandes structures architecturales désaffectées, que nous serions bien en peine d'identifier ou de dater. Leur construction est visiblement en cours, mais suspendue, sans qu'on sache depuis quand ni pour combien de temps. Maints chantiers menés au cours du XX^e siècle pour développer l'extraction minière ou encore l'agriculture laitière et céréalière au Kazakhstan, que ce soit sous la gouvernance de l'URSS, particulièrement à partir des années 1950 (dans le cadre de la « campagne des terres vierges ») ou après l'indépendance, peuvent venir à l'esprit. Quels qu'ils soient, ces décors expriment un état de stase, entre un projet ambitieux et son abandon, sa ruine. Ils sont une façon de rendre présente, sous une forme cristallisée, l'histoire contemporaine du Kazakhstan – ainsi désignée comme un tabou sociétal. Ces infrastructures, dont la destination initiale semble oubliée, servent désormais de support aux jeux – licencieux et cruels – des enfants, et plus particulièrement aux dessins d'Olzhas : il y reproduit la silhouette de la femme slave qu'il a vue nue dans la rivière.

● Fresques

Le jeune garçon dessine sur un autre mur, plus tard dans le film, à un moment crucial de l'intrigue : pendant la pause qu'il fait en compagnie de Kairat, sur la route vers le téléphone le plus proche. Les deux personnages tissent alors une relation privilégiée, tout en contournant un secret : l'un et l'autre

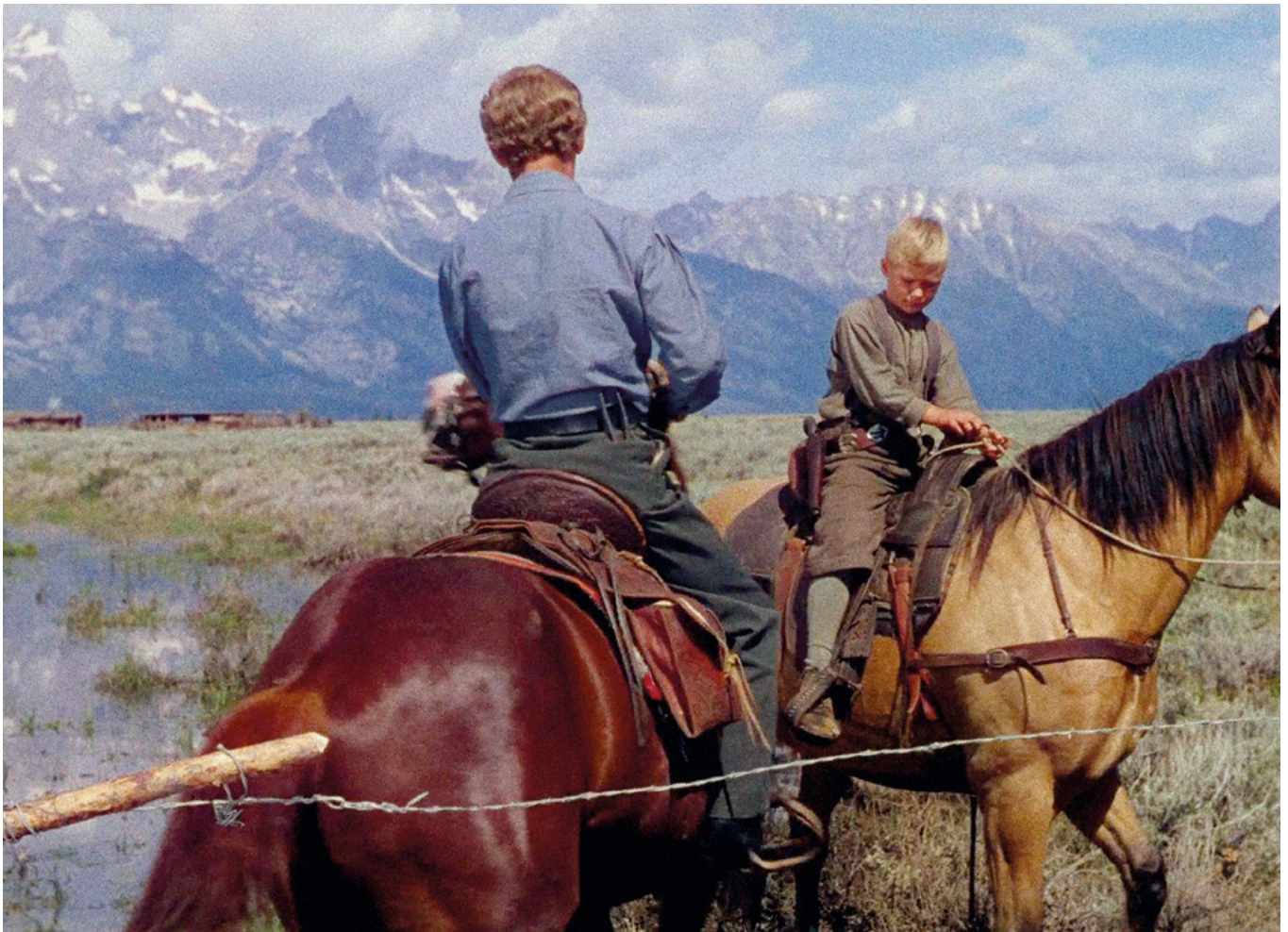
sont liés par le sang. Ils se trouvent alors assis sous un Atribus recouvert de fresques colorées qui représentent des oiseaux, un horizon et des formes végétales. Le dessin est sommaire, la touche brute, débordante, les couleurs primaires et très vives : elles témoignent avec gaieté et simplicité d'un événement historique. Un insert a mis l'une d'entre elles en exergue, avant même qu'Olzhas et Kairat ne s'installent sous cet Atribus : sur le dos d'un homme à cheval, un enfant agite un mouchoir comme en signe de paix. L'homme est habillé de rouge, l'enfant de turquoise : serait-ce une référence au changement de couleur du drapeau du Kazakhstan passé du rouge au bleu turquoise [Genre] ? Quoi qu'il en soit, ce décor est visuellement spectaculaire. Thématiquement, il est très proche du sujet de la conversation entre Olzhas et Kairat (qui parlent alors de couleurs, de dessins) et leur offre une belle occasion de discuter. C'est donc d'autant plus frappant qu'il ne soit pas question de cette fresque dans les dialogues à cet instant. Olzhas dessine une tête de cheval là où il lui reste un peu de place, comme si de rien n'était. Le silence fait

sur ces fresques et sur l'événement historique auquel elles renvoient – l'indépendance du Kazakhstan, selon toute vraisemblance – prend alors plus d'importance que le secret de famille que garde Kairat.

● La montre

La montre d'Ondasyn rappelle celle à laquelle s'accroche, anxieux, le lapin blanc qu'Alice choisit de suivre au début de ses aventures. Lorsque Olzhas la regarde à la fin du film, elle indique 3h15 – l'heure à laquelle elle s'est brisée, qui pourrait correspondre à la mort de Sabit aussi bien qu'à celle d'Ondasyn. Réécrire l'histoire en plaçant cette montre au centre du récit pourra amener les élèves à s'interroger sur la linéarité (présumée) de la narration – les plus attentifs remarqueront peut-être qu'elle est fissurée dès le début du film.

Il est également possible de faire le parallèle avec *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955) qui met en scène un autre orphelin : John. Suite à la pendaison de son père, le garçon fixe une montre dans la vitrine d'un magasin après s'être éloigné des enfants du village qui chantent la chanson du pendu. À la fin du film, Rachel (Lillian Gish), qui s'occupe désormais de lui et de sa sœur Pearl, lui offre une montre pour Noël. Signe de l'attention de la vieille dame aux désirs de l'enfant, ce cadeau marque aussi symboliquement la reprise d'un temps qui semblait s'être arrêté pour le jeune orphelin, contraint de quitter précocement l'enfance en partageant avec sa sœur un secret bien pesant, et en fuyant la menace de mort incarnée par le faux pasteur Harry Powers (Robert Mitchum). Cette montre offerte semble indiquer un retour à la normale, tout en soulignant que cette épreuve a indéniablement fait grandir le garçon.



Écho

L'Homme des vallées perdues

Tourné en Technicolor, *L'Homme des vallées perdues* de George Stevens a contribué à populariser, à l'international, l'archétype du héros solitaire et mystérieux. Ce western bénéficie d'une grande aura au Japon.

Au lendemain de la guerre de Sécession, un cavalier solitaire – Shane – fait une halte dans le Wyoming, au pied des montagnes Rocheuses : il rencontre Joe Starrett, sa femme Marian et leur fils d'une dizaine d'années, Joey. Comme tous les fermiers de cette région, cette famille est persécutée par des cow-boys sans vergogne qui convoitent leurs petites propriétés. Rapide et fin tireur, Shane les défendra avant de disparaître, sous les yeux implorant de Joey, qui le supplie de rester. *Les Voleurs de chevaux* semble emprunter beaucoup d'éléments à ce film : le duel à un contre trois héroïquement remporté par le justicier (mais qui lui vaut une blessure) aussi bien que la présence massive et insistante d'une montagne en arrière-plan (en l'occurrence, Grand Teton).

● Mythe et Histoire

Plutôt que de glorifier l'élan conquérant vers l'Ouest, *L'Homme des vallées perdues* (1953) valorise la persévérance des fermiers, leur ancrage sur la terre – il confie même à Joe Starrett un plaidoyer en faveur de la sédentarité. À cela tient l'impureté de ce classique : il décrit un quotidien difficile, embourbé dans l'Histoire comme dans la boue. À bien y regarder, Shane – ancien chasseur de primes – est lui-même plutôt anxieux, taciturne, insatisfait de l'errance à laquelle sa vie le condamne ; il n'est d'ailleurs pas mécontent

de l'opportunité qui lui est offerte de profiter quelques jours de la chaleur d'un foyer. Cependant, cet aspect désenchanté de *L'Homme des vallées perdues* a son contrepoint : le regard émerveillé que Joey, depuis sa position (basse), pose sur le personnage de Shane, et qui justifie l'idéalisation de ses exploits par le film. *L'Homme des vallées perdues* porte ainsi, à même sa structure narrative, la tension entre les faits historiques et la légende qui traverse le genre du western épique : les fermiers sont ancrés dans l'Histoire et Shane est du côté du mythe. La figure de l'enfant autorise leur invraisemblable cohabitation au sein d'un même récit.

En raison de son symbolisme, *L'Homme des vallées perdues* a reçu un accueil très mitigé en France. Il s'agirait pourtant du troisième plus grand western de tous les temps, selon l'American Film Institute. En 1955, le critique de cinéma André Bazin écrit que ce film est exemplaire de l'apparition du « sur-western »¹ (le western devenu réflexif) à l'après-guerre : Stevens use des stéréotypes – en habillant Shane de blanc, par exemple (en référence au manichéisme du genre) – pour mieux désigner le mythe intrinsèque au western et non plus seulement pour s'astreindre à ses codes. L'influence de *L'Homme des vallées perdues*, et surtout du personnage de Shane – témoin d'un Ouest sauvage voué à disparaître –, est sensible dans de nombreux westerns dits « crépusculaires ». Ces films, qui se multiplient à partir de la fin des années 1950, soulignent l'aspect factice du genre, non par la parodie mais par l'adoption d'une tonalité mélancolique et, bien souvent, par l'intervention d'un personnage caractéristique : certes héroïque, mais aussi fatigué, un peu résigné (sinon vieillissant, comme Ethan dans *La Prisonnière du désert*), destiné à s'éclipser. L'Étranger de *Pour une poignée de dollars*, un

1 André Bazin, « L'évolution du western » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1999, pp. 229-239.



westerner diminué (à dos de mulet) et revenu de tout, s'apparente à ces silhouettes crépusculaires, de même que d'autres justiciers fantômes que l'on retrouvera dans les films réalisés par Clint Eastwood (*L'Homme des hautes plaines* en 1973 ou encore *Pale Rider* en 1985).

● Réception au Japon

L'Homme des vallées perdues a rencontré un grand succès au Japon, où il est resté singulièrement réputé – ce qui nous renvoie à la culture de Lisa Takeba, la coréalisateurice des *Voleurs de chevaux*. *L'Homme des vallées perdues* a beaucoup marqué, par exemple, le dessinateur Tadao Tsuge, pionnier du manga alternatif et collaborateur du magazine *Garo* (mensuel japonais spécialisé dans la bande dessinée d'avant-garde, fondé en 1964). Tadao Tsuge a grandi dans les quartiers pauvres de Tokyo et a été amené à observer, très jeune, les indigents et marginaux du Japon de l'après-guerre. Cette expérience a nourri son œuvre; le personnage de Keisei Sabu, qui y intervient à plusieurs reprises, a été imaginé à partir d'une silhouette anonyme qui errait dans sa ville, à laquelle il a associé une personnalité imaginaire inspirée de celle de Shane. Au cinéma, comme beaucoup d'autres westerns des années 1950, le film de George Stevens a également influencé le grand cinéaste japonais Akira Kurosawa, notamment pour son film *Yojimbo* (*Le Garde du corps*, 1961) dans lequel « *Mifune (exactement comme Alan Ladd ou Gary Cooper) est l'outsider qui erre et qui erre – comme dans L'Homme des vallées perdues, un film extraordinairement populaire au Japon* »². On retrouve également la trace de Shane dans *L'Écho de la montagne* de Yoji Yamada (1980) où un homme en cavale, qui se révèle courageux, bon cavalier, et pourrait être un bon père de famille si son passé mystérieux n'était pas si lourd à porter, surgit de façon très opportune au sein d'une famille en difficulté. *Les Voleurs de chevaux* entretient curieusement d'autres points communs avec ce film, à commencer par le fait qu'il met en scène une veuve et son fils contraints de

quitter leur ferme.

En matière de droit d'auteur, les États-Unis et le Japon sont tous deux membres de la Convention de Berne. *L'Homme des vallées perdues* est donc bien sous la juridiction de la loi japonaise pour ce qui est de sa diffusion au Japon. En 2003, la loi japonaise sur le droit d'auteur ne protégeait les œuvres cinématographiques que 50 ans après leur sortie initiale. Cette année-là, le législateur japonais, sur la base d'un rapport de l'Agence des affaires culturelles, a décidé de prolonger de 20 ans la durée de protection des œuvres cinématographiques. Mais la même année, deux sociétés japonaises ont commercialisé un DVD de *L'Homme des vallées perdues* à prix cassé. S'estimant lésées, Paramount, ainsi que la société Tohoku Shinsha qui détenait les droits exclusifs sur *L'Homme des vallées perdues* au Japon, ont intenté une action à l'encontre des deux sociétés qui vendaient *L'Homme des vallées perdues* depuis peu. C'était au tribunal de district de Tokyo de statuer. Pour leur défense, les accusés ont argué que la modification de la loi japonaise était entrée en vigueur le 1^{er} janvier 2004 – alors que les droits de la Paramount avaient officiellement expiré – et qu'elle n'était pas rétroactive. Le tribunal a donc rejeté toutes les demandes de Paramount. Cette décision, susceptible de concerner beaucoup d'autres films sortis en 1953, était loin d'être anecdotique; l'affaire est aussi symptomatique de la popularité du film de George Stevens à l'échelle internationale. Dans ces conditions, le geste de Yerlan Nurmukhambetov et Lisa Takeba consistant non à plagier ni à parodier le film de George Stevens, mais à reprendre ses composantes dramatiques pour réaliser une œuvre originale tout à fait révérencieuse, n'est-il pas (paradoxalement) des plus espiègles ?

● Copier, créer, signer

Citation, emprunt, adaptation, reprise, appropriation : les différentes manières de s'appuyer sur l'œuvre d'un autre pour s'exprimer pourront faire l'objet d'ateliers avec les élèves. En arts plastiques, cela suppose des techniques : copie à la main, moulage, découpage, collage, couture, pochoir, calque, gravure ou photocopie, photographie, anamorphose. On pourra modifier un point de vue, une perspective, représenter un sujet « à la manière » d'un artiste qui ne l'aurait jamais peint. En expression écrite, on pourra s'exercer à la paraphrase, à la transcription, à la traduction... ou encore modifier un trait de caractère d'un personnage, l'extraire d'un récit pour le précipiter dans une autre histoire. Il pourra aussi s'agir du « clin d'œil » et de ce qu'il présume (une culture partagée), ou encore de la signature, de l'importance des guillemets lorsque l'on cite un texte. Ces ateliers fourniront l'occasion de sensibiliser les élèves au principe de la propriété intellectuelle (le droit d'auteur) et à la notion de domaine public. Peut-on s'appuyer sur l'œuvre d'un autre, et à quelles fins ? Dans quelle mesure peut-on s'en inspirer, la copier, l'altérer ? Quelle est la différence entre un plagiat, une contrefaçon, un remake, un pastiche ?

2 Donald Richie, Joan Mellen, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1996, p. 147.

Document

Un tapis de feutre kazakh

La selle du cheval blanc que monte Olzhas, dans la dernière partie des *Voleurs de chevaux*, est recouverte d'un tapis de feutre vert, noir et rouge. Un tapis kazakh analogue – brun, ocre jaune et rouge pour sa part – est conservé au musée du quai Branly.

Le tapis étudié dans *À pas feutrés* © Musée du quai Branly



En 1968, l'ethnologue Roberte Hamayon achète, au marché aux puces d'Oulan-Bator, un tapis de feutre typique de l'art traditionnel pratiqué par la minorité kazakhe musulmane du nord-ouest de la Mongolie. Ce tapis entre aux collections du musée de l'Homme en 1980, avant d'être transféré au musée du quai Branly. En 2010, la restauratrice Julie Chaupin lui a consacré son mémoire de fin d'étude¹ à l'Institut national du patrimoine.

Ce type de tapis, très semblable au *shirdeg* kirghize, est appelé *syrmak* par les Kazakhs – le mot *syr* signifiant coudre ou piquer. Ce *syrmak* comporte un champ central bicolore (ocre jaune et brun) entouré de bordures (rouges et brunes) étroites sur les plus longs côtés et larges sur les plus courts. Des motifs zoomorphes et végétaux, comme la corne de bélier ou la fleur de lys, y sont reconnaissables, mis en œuvre dans le système ornemental abstrait (rectangles, triangles) caractéristique de l'art des steppes étudié par Karl Jettmar². Leurs contours sont soulignés par une cordelette de couleur vive.

Daté du milieu du XX^e siècle, le *syrmak* du musée du quai Branly a été réalisé selon une technique très élaborée, héritée des Sythes de l'Altaï. Le motif est d'abord dessiné sur deux nappes de couleurs différentes (l'une foncée, l'autre claire) puis découpé – les pleins de l'une correspondant au creux de l'autre et réciproquement. Les morceaux sont cousus bord à bord au point de surjet (ils ne se chevauchent pas). La mosaïque obtenue est maintenue sur une troisième nappe de feutre grâce à des cordelettes cousues à la jonction des motifs, par-dessus le point de surjet. Le tapis est ensuite piqué au revers avec des fils de couleurs. Ce procédé de bigarrure (assemblage de couleurs) est appelé *alan kan* en

kazakh, ce qui signifie «le sang bigarré». Selon Julie Chaupin, la corde qui recouvre le point de surjet représente la rencontre, la canalisation et l'enchevêtrement des énergies complémentaires.

Le tapis *syrmak* symbolise en effet la famille, en tant qu'elle est composée d'individus eux-mêmes issus de différentes familles. Il était confectionné par la fiancée à l'occasion de son mariage : elle en offrait un à chaque membre de sa belle-famille. C'est aujourd'hui la mère de la fiancée, aidée par d'autres femmes de sa parentèle, qui fabrique le tapis à partir de feutre acheté dans le commerce. Traditionnellement, ces objets ne sont pas destinés à être vendus. Les *syrmaks* sont considérés comme des trésors associés à un événement mémorable (un mariage). Mais ceci n'empêche pas qu'ils fassent l'objet d'un usage domestique comme tous les autres tapis de l'habitat. On les déplie pour y installer les enfants ou les invités. Conservés au sein du foyer pendant des décennies, ils sont littéralement usés «jusqu'à la corde».

**« Ne convoite pas le bien
d'un autre.
Ne traverse pas la corde
bigarrée d'un autre »**

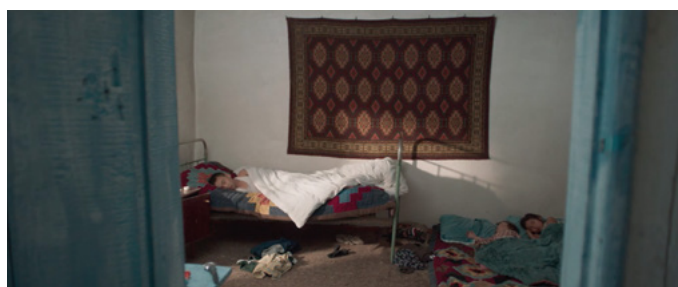
Dicton kazakh

Autour du tapis de selle d'Olzhas, dans le dernier quart des *Voleurs de chevaux*, s'enchevêtrent les paradigmes du passé (héritage familial, racines culturelles) et de l'avenir (le voyage et l'aventure, puisque l'enfant s'assied dessus pour suivre Kairat). De façon plus générale, les tapis sont une composante incontournable du décor de ce film ; omniprésents dans les intérieurs, ils attirent le regard en raison de leurs couleurs et de leurs motifs remarquables. Ils circonscrivent, dans le champ de la caméra, autant d'«espaces autres»³, d'ouverture sur l'imaginaire. Dès le début du film [00:02:12], tandis qu'Olzhas dort encore, un grand tapis en laine tissée, orné de losanges (à la manière des *chirvan* caucasiens), est accroché au mur. Dans le cadre, il répète la forme de l'écran de cinéma – cette surface où le fantasme se mêle à la projection du réel. Et ce tapis veille, à cet instant, sur les rêves de l'adolescent.

1 Julie Chaupin, *À pas feutrés. Conservation-restauration d'un tapis de feutre kazakh du XX^e siècle (musée du quai Branly). Étude du matériau feutre et recherche d'un comblement de lacune dans l'épaisseur du tapis*, Institut national du patrimoine, 2010 (voir notamment pp.23-30).

2 Karl Jettmar, *L'Art des steppes. Le style animalier eurasiatique. Genèse et arrière-plan social*, Albin Michel, 1965.

3 Michel Foucault, « Les espaces autres », in *Empan* n° 54, 2004, pp.12-19. Dans cette conférence de 1967, l'auteur cite le tapis, « sorte de jardin mobile à travers l'espace », comme exemple d'hétérotopie.



FILMOGRAPHIE

L'Homme des vallées perdues (1953), de Georges Stevens, DVD Paramount Picture France, 2003 ; Blu-ray, Paramount Picture France, 2013.

La Prisonnière du désert (1956), de John Ford, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2000 ; Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2017.

Yojimbo (Le Garde du corps), 1961, d'Akira Kurosawa, DVD, Wild Side Video, 2018 ; Blu-ray, Wild Side Video, 2017.

Pour une poignée de dollars (1964), de Sergio Leone, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists, 2020.

Tueur à gages (1998), de Darezhan Omirbaev, DVD, Les Films du Paradoxe, 2005.

Luna Papa (1999), de Bakhtyar Khudonazarov, DVD, Océan Films, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor au cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003.
- Astrid De Munter, Natacha Pfeiffer et Laurent Van Eynde (dir.), *Philosophie du western : image, culture et création*, Presses de l'Université Saint-Louis, 2012 :
↳ <https://books.openedition.org/pusl/2360>

- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Splendeur du western*, Rouge Profond, 2007.

Articles

- Cloé Drieu et Jean Radvanyi, « L'héritage paradoxal du cinéma soviétique en Asie centrale », in *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien* n° 39-40, 2005, pp. 159-166 :
↳ <https://doi.org/10.3406/cemot.2005.1775>
- Xavier Garnier, « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », in *Poétique* n° 140, 2004/4, pp. 443-454 :
↳ <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-4-page-443.htm>
- Baptiste Roux, « Les Voleurs de chevaux », *Positif* n° 718, 2019.
- Julien Thorez, « La décollectivisation dans les montagnes d'Asie centrale », in *Bulletin de l'Association de Géographes Français*, 2006, pp. 221-233 :
↳ https://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2006_num_83_2_2508
- Julien Thorez, « Asie centrale : où le temps des nations coïncide avec le temps de la mondialisation », in *Nation(s), mondialisation(s) – Toute une histoire*, L'Harmattan, 2018, pp. 71-90.

SITES INTERNET

Festival du film kazakh :
↳ <https://festival-film-kazakh.com>

Jean-François Buiré, « John Ford, l'individu et le groupe », Ciclic, 2017 :
↳ <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/john-ford-l-individu-et-le-groupe>

Les collections en ligne du Musée d'ethnographie et d'anthropologie de l'Académie des sciences de Russie (traduction française accessible) :
↳ <http://collection.kunstkamera.ru/en>

Dans les collections en ligne du musée du Quai Branly, le lien du tapis kazakh de la partie Document :
↳ <https://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/84172-tapis-de-feutre>

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

PUISSANCE DU MYTHE, TRACES DE L'HISTOIRE

Film d'aventure nippo-kazakh, *Les Voleurs de chevaux* rend hommage aux somptueux paysages d'Asie centrale. Saisissant l'opportunité des similitudes entre les mythologies de l'Ouest américain et celles du *Far East* (cavaliers nomades de la steppe), Yerlan Nurmukhambetov et Lisa Takeba ont réalisé un western épique et très référencé, mais sobre. Une communauté paysanne, vivant à l'aube du troisième millénaire à l'extrême sud-est du Kazakhstan, est mise en scène avec une minutie documentaire. Tout en retenue, ces personnages ne parlent guère de l'histoire récente du Kazakhstan, mais celle-ci rejailit à l'image depuis les marges du récit. À travers le regard d'un jeune garçon, ce film aborde les sujets de la filiation, de la transmission et de la mémoire dans ses dimensions non seulement individuelles, mais aussi collectives. Le recours au canevas du western – qui renvoie, bien sûr, à la subjectivité de l'enfant – est une invitation à la réflexion sur les rapports entre l'histoire d'un pays particulier et les structures d'un récit mythique.