



Fiche technique	1
Réalisatrice Filmer sa terre natale	2
Genèse Éveiller les consciences	3
Contexte L'exploitation minière en Mongolie	4
Découpage narratif	5
Personnages Faire famille	6
Récit Reprendre le flambeau	8
Séquence Père et fils	10
Mise en scène Un grain de sable dans le désert de Gobi	12
Motif Mécanique des fluides	14
Genre Filmer les gestes	16
Musique La voix d'un peuple	18
Écho La forêt amazonienne, un paradis menacé	19
Ouverture La Mongolie au cinéma	20

● Rédactrice du dossier

Margot Grenier collabore aux dispositifs scolaires d'éducation à l'images à travers la formation de professeurs et l'encadrement d'ateliers variés pour les lycéens. Elle enseigne aussi auprès d'étudiants de l'Université catholique de l'Ouest et de l'école de cinéma 3IS à Nantes. Elle est l'auteure de documents pédagogiques pour les dispositifs *Collège au cinéma* et *Maternelle au cinéma*, et conçoit des vidéos de présentation et d'analyse d'images pour les films proposés par *Lycéens et Apprentis au cinéma* en Pays de la Loire.

● 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 française, 2019 © Les Films du Préau

● Synopsis

Amra, 12 ans, habite avec ses parents Erdene et Zaya, et sa sœur Altaa, 4 ans, dans une yourte de la steppe mongole. Nomade, la famille vit de l'élevage. Père et fils sont très proches: tous les matins, Erdene conduit Amra à l'école où il retrouve son cousin Bataa. Les deux garçons apprennent qu'un jury vient dans leur village sélectionner de jeunes candidats pour une émission télévisée populaire. Dès lors, Amra n'a qu'une idée en tête: faire signer par son père l'inscription à l'audition.

Erdene a d'autres préoccupations. Il veut fédérer sa communauté contre les multinationales de l'industrie minière qui forent la steppe, polluent l'eau et menacent le mode de vie des populations nomades. Le projet tourne court car plusieurs éleveurs ont déjà vendu leurs terres; Erdene se retrouve isolé. Alors qu'il prend un raccourci, sa voiture tombe dans un trou d'extraction minière; il meurt sur le coup. Zaya se résigne à partir vivre en ville, mais Amra s'y refuse et poursuit clandestinement le combat de son père. Une nuit, avec son cousin, il sabote des machines de forage. En cachette, il abandonne l'école et travaille pour Hyagaa, un orpailleur, ancien ami d'Erdene. Chaque jour, Amra prend plus de risques dans la mine. Chaque soir, il rentre épuisé, mais son salaire permet à la famille de rester sur sa terre.

Le subterfuge prend fin quand la mère le découvre. Sélectionné pour l'émission, Amra chante devant les caméras un hymne traditionnel que son père lui a appris, à la fois ode au respect de la nature et pamphlet contre la cupidité des hommes. Enfin unie, la communauté nomade l'écoute, massée derrière un téléviseur. Zaya expose leurs craintes aux autorités. Des machines repartent, révélant un saccage environnemental massif.

● Générique

LES RACINES DU MONDE (DIE ADERN DER WELT)

Allemagne, Mongolie | 2019 | 1h37

Réalisation

Byambasuren Davaa

Scénario

Byambasuren Davaa,
Jiska Rickels

Image

Talal Khoury

Montage

Anne Jünemann

Musique

John Gürtler, Jan Misserre

Design sonore

Sebastian Tesch

Production

Basis Berlin Filmproduktion

Distribution

Les Films du Préau

Format

2.00, couleur

Sortie

16 juin 2021

Interprétation

Bat-Ireedui Batmunkh

Amra, le jeune garçon

Enerel Tumen

Zaya, la mère

Yalalt Namsrai

Erdene, le père

Algirchamin Baatarsuren

Altaa, la petite sœur

Purevdorj Uranchimeg

Bataa, le cousin

Ariunbyamba Sukhee

Hyagaa, l'orpailleur

Réalisatrice

Filmer sa terre natale

Les quatre longs métrages de Byambasuren Davaa ont pour décor la steppe mongole. Loin d'une vision idyllique, ils proposent une image authentique d'une région et d'un peuple aux traditions millénaires, sans éluder des préoccupations plus contemporaines.

● Documentaire narratif

Petite fille de nomades, Byambasuren Davaa est née à Oulan-Bator, la capitale de la Mongolie, en 1971. Elle travaille d'abord comme présentatrice jeunesse pour la télévision mongole. Elle se lance ensuite dans des études de cinéma dans son pays puis en Allemagne, où elle intègre la section documentaire de l'école de cinéma de Munich, la Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF München). Au cours de sa formation, elle réalise plusieurs courts métrages et, en 2003, son premier long métrage, en collaboration avec l'Italien Luigi Falorni. *L'Histoire du chameau qui pleure* raconte le quotidien d'une famille d'éleveurs dans le désert de Gobi : l'une de leurs chamelles rejette son petit et refuse de le nourrir. Suivant un rite mongol, la famille fait appel à un musicien pour tenter d'émouvoir la femelle grâce à la mélodie d'un *morin khuur*, un instrument à cordes traditionnel. Boudé en Mongolie, le film est sélectionné dans de nombreux festivals internationaux et concourt pour l'Oscar du meilleur film documentaire en 2005.

Tourné en décor réel au sein d'une véritable famille de nomades et s'appuyant sur une structure narrative proche du conte, *L'Histoire du chameau qui pleure* interroge la frontière entre documentaire et fiction. Les deux cinéastes présentent leur film comme « un documentaire narratif » : certaines situations sont filmées au moment où elles se produisent, d'autres sont rejouées *a posteriori* – parfois sur proposition de la famille – si elles sont nécessaires au récit.



Le Chien jaune de Mongolie (2006)
© ARF Sélection

● Culture, légendes et croyances

Le Chien jaune de Mongolie, le deuxième long métrage de Byambasuren Davaa, est tourné dans les steppes du nord-ouest de la Mongolie, dans la vallée où vécut ses grands-parents et où elle passa plusieurs étés durant son enfance. Comme *Le Chameau qui pleure*, ce film se situe à la lisière entre fiction et documentaire. Réalisé en 2005, il relate l'amitié entre une petite fille, Nansa, pensionnaire rentrée chez ses parents pour les vacances, et un mystérieux chien trouvé dans une cavité de la montagne. Elle souhaite le garder, mais son père n'est pas d'accord. Un jour d'orage, Nansa se réfugie chez une vieille femme. Celle-ci lui raconte la fable du chien jaune enrhumé dans une grotte, qui œuvre à la guérison d'une jeune fille atteinte d'un mal inexplicable. Quelques jours plus tard, le chien de Nansa sauve son petit frère et gagne l'affection de toute la famille.

Avec ce film, la réalisatrice continue d'explorer les lignes de force déjà présentes dans son premier long métrage : la



Byambasuren Davaa © DR

famille comme unité de récit, la yourte protectrice perdue dans un paysage immense, ainsi que le recours aux légendes pour transmettre une vision singulière du monde. À nouveau, elle entremêle des séquences purement documentaires sur la vie quotidienne des nomades (la préparation des repas, le démontage d'une yourte...) et une dimension plus narrative et universelle à travers les aventures de Nansa. Le film tisse un lien entre le spirituel (les références à la réincarnation et au bouddhisme) et le matériel, se faisant l'écho de l'harmonie entre l'homme et la nature, centrale dans la culture nomade mongole.

● Un propos engagé

Réalisé en 2009, *Les Deux Chevaux de Gengis Khan* fait métaphoriquement allusion à la partition ancienne de la Mongolie entre la « Région autonome de Mongolie intérieure » au sud, rattachée à la Chine, et la Mongolie, au nord, indépendante depuis 1911. Le documentaire suit le périple de la chanteuse Urna Chahar-Tugchi, originaire de Mongolie intérieure, qui cherche à reconstituer les paroles d'un chant traditionnel oublié, gravées sur le violon à tête de cheval¹ endommagé de sa grand-mère. « Symboliquement, l'instrument brisé n'est autre que le territoire mongol, lui aussi cassé et divisé », indique la réalisatrice². Si la réunion du sud et du nord de la Mongolie n'est pas d'actualité, le film célèbre leur culture musicale commune.

Ce combat pour l'identité mongole, affaiblie par les tourments de l'Histoire et la mondialisation, se poursuit en 2019 avec *Les Racines du monde*, présenté au Festival de Berlin dans la section « Génération ». Si les premiers films de Byambasuren Davaa révélaient la richesse d'une culture nomade ancestrale, celui-ci se fait le témoin d'un mode de vie devenu précaire, menacé par les divisions de la communauté et la surexploitation de son territoire.

1 Le violon à tête de cheval est l'autre nom du *morin khuur*, un instrument de musique traditionnel mongol.

2 Extrait de la note d'intention du film *Les Deux Chevaux de Gengis Khan*.

Genèse

Éveiller les consciences

Les Racines du monde est né en réaction aux mutations radicales que la réalisatrice Byambasuren Davaa a observées dans son pays.

● Témoigner par le cinéma

C'est au retour d'un voyage en Mongolie pour un autre projet que Byambasuren Davaa décide de consacrer son nouveau film aux bouleversements à l'œuvre dans son pays natal: l'exploitation intensive de la steppe par des compagnies minières, la destruction des paysages et le déracinement des communautés nomades. «*J'ai eu un déclic. J'ai écrit cette histoire. Je n'avais pas d'autre choix, c'était ma responsabilité d'en parler.*»¹

Le scénario s'inspire, comme dans ses œuvres précédentes, d'une légende mongole, «*Les Veines du monde*», selon laquelle, lorsque la dernière veine aurifère² aura disparu, le monde tombera en poussière. «*Nous nous sommes servis de cette image en tant que symbole du pillage de la nature et de la destruction de la planète*», précise le producteur³. Au-delà de son cadre fictionnel, le propos du film s'appuie sur une réalité documentée. La narration reste étroitement inspirée par les lieux de tournage, les rencontres sur le terrain lors des repérages et l'expérience de la réalisatrice, également scénariste: «*[U]n nomade nous a raconté sa vie alors que nous préparions le tournage et nous avons immédiatement intégré son histoire à ce qui existait déjà*», ajoute le producteur⁴.



*Ce fut une grande chance pour moi en tant que réalisatrice, mais une tragédie en tant que Mongole.»*⁵

À travers l'exemple de l'exploitation minière en Mongolie, la réalisatrice alerte plus largement sur les dommages irréversibles que peut causer l'industrie sur la nature et l'habitat humain. Dès le début, le film a été pensé pour s'adresser à un public familial et inciter au dialogue entre générations autour d'enjeux universels: la préservation de l'environnement, la durabilité plutôt que le profit à court terme, la cohabitation entre progrès, développement économique et respect des traditions ancestrales. «*Je veux semer des graines d'espoir. Les changements dans le monde ne pourront se produire qu'à travers les enfants, venir d'eux, de leur courage et de leur esprit. Mais nous, les adultes, avons également une grande responsabilité.*»⁶

« Ils empoisonnent notre terre, et où que nous allions, ils nous chasseront encore »

Erdene, le père



● Un tournage mouvementé

Les Racines du monde a été tourné en décor naturel, dans l'une des plus vastes zones d'extraction d'or de la Mongolie. Pour éviter les sabotages, le véritable sujet du film a été tenu secret. La réalité a pourtant rejoint la fiction: l'équipe a dû changer de décor principal quelques jours avant le début du tournage. Le terrain initialement choisi venait d'être acheté par le propriétaire d'une mine voisine, et celui-ci en interdisait l'accès. L'anecdote illustre le caractère exponentiel du développement de l'exploration minière. «*Nous avons prévu d'avoir recours à des effets visuels pour certaines scènes, mais nous n'en avons finalement pas eu besoin. Les prospecteurs sont venus beaucoup plus près que nous ne l'avions imaginé.*

● Racines du monde, racines du ciel

Affiche à l'appui ou non, on pourra proposer aux élèves de réfléchir à la signification du titre avant la projection. Qu'évoque-t-il pour eux? Quels thèmes suggère-t-il? Le premier mot renvoie au végétal, et plus largement à la nature et à la vie: sans racines, une plante ne peut se développer. Il évoque aussi l'idée d'origine: avant de pousser, la graine se développe sous la surface de la terre. Il suggère ainsi ce qui ancre dans le sol, dans un territoire, dans une famille ou une culture. Le titre complet prend finalement une dimension cosmogonique et induit une certaine harmonie entre l'homme et la nature.

Le choix du distributeur français se démarque de la traduction littérale du titre original allemand, «*Les veines du monde*». On peut comprendre ce choix comme la volonté de faire écho au roman de Romain Gary, *Les Racines du ciel*, publié en 1956 et lauréat du prix Goncourt. Le personnage principal, Morel, un aventurier français, entreprend une campagne pour la préservation des éléphants en Afrique-Équatoriale française, menacés par les chasseurs autant que par la marche du progrès. Comme celle d'Erdene, la lutte de Morel n'est pas seulement écologique: le roman la présente aussi comme un combat éthique pour la dignité de l'homme, contre la cruauté et la cupidité. Sa position rejoint le propos de Byambasuren Davaa, qui lie enjeux économiques, écologiques et culturels.

1 Propos extraits du dossier de presse du film.

2 Une veine aurifère est un dépôt de minéraux renfermant de l'or. Elle se forme dans une fissure d'une roche hôte.

3 Propos extrait d'un entretien pour Arte.

4 Propos extraits du dossier de presse du film.

5 Ibid.

6 Ibid.



Contexte

L'exploitation minière en Mongolie

Depuis trois décennies, l'essor de l'activité minière représente un indéniable relais de croissance pour la Mongolie, mais cause d'importants dommages environnementaux que pointent plusieurs séquences du film.

● « Mine-golie »

Enclavé entre la Russie et la Chine, le territoire mongol dispose d'un sous-sol particulièrement riche en charbon, cuivre, or, fluor, fer, uranium... Après la chute de l'Union soviétique, la Mongolie s'est ouverte brutalement à la mondialisation, attirant les capitaux étrangers pour développer l'exploitation minière et s'affranchir de l'influence de ses puissants voisins et principaux partenaires commerciaux. Si près de 30 % de la population mongole est nomade ou semi-nomade et pratique l'élevage, l'industrie minière, en croissance constante, représente près d'un tiers du PIB national, dopée par la demande en matières premières nécessaires à la transition énergétique (qui implique des besoins accrus en ressources minérales).

Comme le rappelle le carton final [séq. 14] : « À ce jour, plus de 20 % du sol de la Mongolie est voué à l'exploitation minière, en grande partie via des licences accordées à des compagnies minières internationales. » Pourtant, bien que le pays multiplie les zones de forage et accueille des projets colossaux, financés notamment par des investisseurs chinois, le revenu par habitant continue de stagner et les Mongols restent pauvres. La volatilité des cours des matières premières explique en partie ce paradoxe, tout comme l'inégale répartition des revenus, l'opacité des contrats négociés, la bureaucratie et la corruption généralisée de la classe politique. Dans le film, les membres du Conseil nomade dénoncent ainsi les « *politiciens d'Oulan-Bator, [qui] vivent dans leurs villas en or* » [séq. 5].

● Dangers et nuisances

L'exploitation intensive de la steppe n'est pas sans conséquences. Le bruit incessant des machines de forage et les nuages de poussière des camions qui transportent le minerai sont des nuisances esquissées en arrière-plan du film,

comme pour indiquer leur caractère désormais banal. De nombreuses vallées sont laissées à l'abandon une fois achevée l'exploration du sous-sol, sans que les trous d'extraction soient remblayés. L'élevage s'en trouve affecté, puisque ces terres sont devenues impropres au pâturage. S'ajoutent en outre des enjeux de sécurité : c'est dans l'un de ces gouffres qu'Erdene a un accident fatal [séq. 7].

D'autres dommages environnementaux sont imputables à l'industrie minière, comme le détournement des cours d'eau, qui provoque l'assèchement des nappes phréatiques superficielles [Motif]. Cela impacte l'agriculture et l'élevage et contraint les éleveurs nomades à se déplacer toujours plus loin avec leurs troupeaux. L'extraction de l'or pollue aussi les rivières, en raison de l'utilisation de produits toxiques. Le risque d'empoisonnement menace les bêtes comme les humains. Il en résulte de fortes tensions entre mineurs et éleveurs.

● Exode rural et « ninjas »

De nombreux nomades abandonnent leur activité pastorale et sont contraints à l'exode rural. Oulan-Bator concentre dorénavant plus de la moitié de la population du pays, dont les deux tiers vivent à la périphérie de la capitale dans des conditions précaires.

Tel Hyagaa dans le film, d'autres éleveurs se convertissent à l'orpaillage, plus rémunérateur que l'élevage. Ils exploitent de façon artisanale d'anciens gisements laissés à l'abandon. Ils sont surnommés « ninjas », car ils transportent sur leur dos des bassines, évoquant les carapaces des célèbres tortues. L'activité étant illégale, la police effectue régulièrement des inspections pour confisquer leur matériel, comme s'en plaint Hyagaa au début du film [séq. 2]. L'orpaillage nécessite peu d'investissements, de technologies ou de compétences. Il s'avère lucratif, mais aussi très dangereux : les tunnels, profonds d'une quinzaine de mètres, peuvent s'effondrer à tout moment. Ce risque explique la terreur d'Amra la première fois qu'il doit descendre au fond d'un puits.

Quelques éleveurs nomades font le choix de la résistance collective. Ils s'organisent sous forme d'associations pour faire pression sur le gouvernement et les autorités locales afin de suspendre les licences d'exploitation et réglementer les zones d'extraction minière. Erdene puis Zaya adoptent cette stratégie pacifique qui semble porter ses fruits lors de la séquence finale [séq. 14].

Découpage narratif

- 1 « MONGOLIA'S GOT TALENT »**
[00:00:00 – 00:05:56]
Une voiture traverse la steppe puis longe des installations minières au bord d'une rivière. Erdene conduit son fils Amra, 12 ans, à l'école, où il retrouve son cousin Bataa. L'enseignante distribue des formulaires pour participer à l'émission « Mongolia's Got Talent ». Au marché, Erdene déballe le fromage qu'il est venu vendre, puis répare une voiture.
- 2 CHEZ LES « NINJAS »**
[00:05:57 – 00:12:15]
En sortant de l'école, Amra montre le formulaire à son père. En route, ils s'arrêtent chez Hyagaa, un orpailleur appelé « ninja » : Erdene espère le convaincre d'assister au prochain Conseil nomade consacré à l'exploitation minière. Dans la prairie, la femme d'Erdene, Zaya, apprend à sa fille Altaa, 4 ans, à rassembler le troupeau de chèvres. Dans leur yourte, le couple se dispute à propos de l'offre d'achat de leurs terres par une compagnie minière.
- 3 L'ARBRE SACRÉ**
[00:12:16 – 00:17:39]
Amra et son père se recueillent auprès d'un arbre sacré. Erdene inspecte une voiture dont le moteur a été saboté avec du sucre. Le soir, il raconte une histoire à Altaa avec des marionnettes. La famille entonne un hymne ancestral, « Les rivières d'or ». Quand les enfants dorment, les parents se retrouvent tendrement.
- 4 LA CHANSON**
[00:17:40 – 00:22:00]
Père et fils gardent le troupeau. Amra reparle du formulaire et évoque son choix de chanson pour l'audition. Encouragé par Erdene, le garçon se lève pour chanter « Les rivières d'or ». Zaya peine à puiser de l'eau.
- 5 CONSEIL NOMADE**
[00:22:01 – 00:29:20]
Amra tend le formulaire à Erdene avant le Conseil nomade, en vain. Les participants dénoncent les agissements des politiciens et des compagnies minières. Ils élisent Erdene comme représentant, avant de reconnaître, à la demande de Zaya, que beaucoup ont déjà vendu leurs terres. Erdene, amer, contemple la vallée obscure envahie par les lumières des mines.
- 6 PREMIÈRE AUDITION**
[00:29:21 – 00:35:59]
Erdene finit par signer le formulaire et offre un pendentif porte-bonheur à son fils. À l'audition, Bataa chante maladroitement, puis laisse sa place à une danseuse en costume traditionnel. Amra, d'abord intimidé, se lance d'une voix vibrante. Son père, entré discrètement, sourit d'émotion.
- 7 L'ACCIDENT**
[00:36:00 – 00:43:07]
Erdene félicite son fils. La voiture emprunte un raccourci dans une zone de forages et bascule dans un gouffre. Erdene meurt. La communauté nomade se rassemble sous l'arbre sacré pour le rite funèbre. Amra, le cou maintenu par une minerve, retient ses larmes. Au matin, il part à pied à l'école avec un sac de fromages qui, au marché, se vendent peu.
- 8 SABOTAGE**
[00:43:08 – 00:49:49]
Amra et sa mère sont réveillés par le bruit d'une machine devant la yourte. Un courrier annonce leur expulsion. Les adultes s'y résignent, pas Amra, qui verse dans la nuit du sucre dans le moteur d'une machine. Au matin, des ouvriers s'activent pour la réparer. À la cantine, Amra et son cousin s'amusent des rumeurs qui imputent les sabotages à l'esprit d'Erdene, et subtilisent du sucre.
- 9 DEUIL**
[00:49:50 – 00:57:23]
Hyagaa ramène Amra en stop et évoque son ami « Mercedes » – Erdene – devant son fils ému. Le mineur lui achète du fromage et le surnomme « Benz ». Amra observe en cachette la voiture accidentée de son père. Zaya annonce sa volonté de partir, faute de ressources. Bataa conseille à son cousin de vendre ses fromages aux mineurs. Dans les pâturages, Altaa rejoue avec les marionnettes d'Erdene devant sa mère en larmes.
- 10 SUBTERFUGE**
[00:57:24 – 01:04:09]
Amra se rend à la mine de Hyagaa. Les « ninjas » l'ignorent, préoccupés par une panne de moteur. Amra suggère une réparation. Comme il se fait houspiller par un des hommes, il s'éclipse, mais l'orpailleur décide de suivre son conseil, qui se révèle opportun. Les hommes le rattrapent et le paient, demandant qu'il revienne le lendemain. Le soir, Amra reconforte sa mère. Au matin, il subtilise la voiture d'Erdene et part à l'école avec Bataa.
- 11 ENGRENAGE**
[01:04:10 – 01:10:25]
Hyagaa tend à Amra quelques billets. À son retour, il cache la voiture et remet son uniforme scolaire. Sa mère accueille l'argent avec soulagement et lui tend de nouveaux fromages. Amra devient ouvrier pour Hyagaa et rentre épuisé, dissimulant à sa mère la source de leurs revenus. Zaya prépare des fromages, que son fils met dans le coffre de la voiture sans les vendre. Un soir, Zaya découvre les chaussures crottées d'Amra.
- 12 DOUTES**
[01:10:26 – 01:17:39]
Accablée par le chagrin, Zaya met les vêtements d'Erdene dans un sac. À table, Amra s'enferme dans le silence. L'institutrice passe et révèle à Zaya l'absence récurrente de son fils et sa sélection à l'émission. Amra descend au fond de la mine. Zaya constate la disparition de la voiture. Elle attend le retour d'Amra. Sans un mot, il lui tend de l'argent qu'elle refuse. En feuilletant ses cahiers d'école, elle réalise que la duperie dure depuis des jours.
- 13 CONFRONTATION**
[01:17:40 – 01:23:54]
Amra repart avec des fromages. Zaya se rend chez Hyagaa avec sa sœur. Apercevant la voiture d'Erdene, elle cherche son fils. Sidérée, elle voit les ouvriers le remonter de la mine. Amra se fait sermonner avant de confier à sa mère qu'il se sent coupable de la mort de son père et ne veut plus chanter. Zaya le reconforte. Le soir, elle retire ses bijoux.
- 14 L'ÉMISSION**
[01:23:55 – 01:36:00]
Zaya conduit son fils à Oulan-Bator. La communauté nomade se réunit devant un écran de télévision. La retransmission est chaotique. Amra sort son porte-bonheur, puis s'avance devant les caméras. Il évoque son père et chante « Les rivières d'or », les yeux clos. Dans une réunion avec des politiques, Zaya dénonce les méfaits des compagnies minières. Des camions emportent les machines. Les ravages environnementaux causés par les forages le long de la rivière sont énormes.

Personnages

Faire famille

La famille se conçoit à double échelle dans le film : celle d'Amra, avec ses parents et sa petite sœur, et la communauté que forment les nomades. À la différence de ses œuvres précédentes, pour lesquelles la réalisatrice avait cherché de véritables familles à filmer, parents et enfants sont ici interprétés par des acteurs et actrices – amateurs pour les personnages d'Amra et Altaa.



● Amra, au sortir de l'enfance

Entre école et activités pastorales, les premières séquences dressent le portrait d'un jeune adolescent de la communauté nomade. Comme beaucoup de garçons de son âge, Amra chahute avec ses camarades et aime regarder des vidéos avec eux. Au début du film, il est présenté comme un personnage passif, qui observe le monde des adultes : la dispute entre ses parents est filmée de son point de vue [séq. 2], et il accompagne régulièrement Erdene dans ses déplacements. Sa vie bascule à la mort de son père, quand il décide de poursuivre son combat du haut de ses 12 ans. Le film suit alors son parcours entre l'enfance et l'adolescence, ses errements pour trouver sa place et devenir, par le chant, le nouveau héraut de sa communauté [Récit].

● Des parents aimants

Avec Zaya et Erdene se dessine la répartition traditionnelle des rôles dans une famille nomade : la mère règne économiquement dans la yourte et à l'intérieur du campement, s'occupant des enfants en bas âge, du troupeau et de la fabrication des produits laitiers. Le père se concentre sur l'extérieur du foyer, assurant le lien avec le village et la communauté. En tant que chef du Conseil nomade, Erdene est un homme apprécié. C'est lui qui porte le combat contre l'industrie minière. Son obstination finit toutefois par l'isoler de sa famille et des autres éleveurs.



Le couple se déchire sur l'opportunité de vendre ses propriétés. Si Erdene se pose en protecteur de la terre et refuse de céder, Zaya, lucide, s'inquiète pour l'avenir, eu égard à l'assèchement des sources d'eau et au manque de pâturages. À travers leurs divergences, qui fracturent aussi leur communauté, perce la précarité de leur mode de vie. Incarnant le versant spirituel du couple, Erdene s'en remet aux esprits ; plus ancrée dans la réalité matérielle, Zaya demeure soucieuse.



● Altaa, porteuse d'espoir

Âgée de 4 ans, la petite sœur d'Amra ne va pas encore à l'école, mais apprend à rassembler le troupeau avec sa mère. Elle incarne en cela les idées de transmission et de perpétuation de la culture nomade, chères à la réalisatrice. La petite fille souligne aussi la fragilité de ces valeurs quand elle s'exclame de façon innocente : «*Quand je serai grande, j'aurai une pince à cheveux en or*», suggérant que la tentation aurifère s'est insinuée jusque dans le foyer de son plus fervent détracteur [séq. 3]. La candeur et la gaieté d'Altaa rappellent celles de Nansa, la jeune héroïne du *Chien jaune de Mongolie* [Réalisatrice], présentée comme «*une passeuse entre le présent et l'avenir qu'elle représente, comme chaque enfant, mais aussi entre la vie matérielle des parents et la vie spirituelle des aïeux dont elle rapporte une légende*»¹. Après la mort d'Erdene, Altaa rejoue pour sa mère une comptine avec des marionnettes que son père lui racontait [séq. 9]. Dans la steppe ensoleillée, elle convoque le souvenir du disparu et se fait à son tour passeuse entre le passé et le présent, entre l'esprit de son père et la tristesse de sa mère, entre les larmes du moment et les rires à venir.

● Bataa, un astucieux complice

Qu'ils regardent ensemble des vidéos sur un téléphone ou fument des cigarettes à l'insu de leurs parents, la proximité entre les deux cousins est forte. S'épanouissant en dehors du

¹ Marcos Uzal, Cahier de notes sur *Le Chien jaune de Mongolie*, L'archipel des lucioles, 2009, p. 14.

● Familles en lutte

Les mutations économiques contemporaines mettent les liens familiaux à rude épreuve, conduisant à la division entre les membres du foyer. En Italie, en Grèce ou en Espagne, des familles qui défendent leur mode de vie ou leur terre, souvent marginalisées, sont au cœur de films récents.

Dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher (2014), un couple et leurs quatre filles habitent une ferme délabrée en Ombrie et cultivent du miel de façon artisanale. Le père, tyran obnubilé par la fin du monde, refuse de se conformer aux normes d'hygiène détaillées dans un courrier de mise en demeure. Son autorité s'étiole dans son incapacité à admettre la réalité économique et à agir avec sagesse, précipitant sa famille vers la chute.

Autre père isolé et enfermé dans ses certitudes, celui de *Digger* (2020), du réalisateur grec Georgis Grigorakis, qui a sacrifié ses proches à la protection de la forêt contre l'industrie minière. Quitté par sa femme, il reste seul dans sa maison cernée par les zones d'extraction, entretenant des relations conflictuelles avec les ouvriers. Le retour de son fils laisse espérer un compromis salvateur, mais son entêtement à rester menace les retrouvailles avec cet enfant qu'il n'espérait plus.

Dans *Nos soleils* (2022), une famille d'arboriculteurs de Catalogne est menacée d'expulsion par le propriétaire qui souhaite installer sur ses terres de lucratifs panneaux solaires. Si le chef de famille s'entête à poursuivre la récolte, au mépris de sa santé et de l'unité des siens, son beau-frère choisit une autre voie. Filmant la nature et le travail des hommes de façon sensorielle, la réalisatrice Carla Simón s'interroge sur la place de l'agriculture dans nos sociétés et la propriété des terrains exploités. Face à la pression économique, faut-il céder sa terre, coopérer avec l'ennemi ou poursuivre la lutte quoi qu'il en coûte ? La question peut être discutée avec les élèves, en lien avec le film de Byambasuren Davaa.



Les Merveilles (2014) © Ad Vitam



Digger (2020) © JHR Films

● La communauté nomade, une famille éclatée

Vivant dans des yourtes éparpillées sur la steppe, les nomades apparaissent en ordre dispersé au début du film, au gré des rencontres ou des visites d'Erdene. Celui-ci se mobilise pour aider les éleveurs et rester en contact avec les orpailleurs. La cohésion de cette communauté éclatée, fragilisée par l'individualisme désespéré de certains de ses membres, repose sur ses épaules. Il faut attendre le Conseil nomade pour les voir enfin tous réunis, dans la yourte d'Erdene [séq. 5]. Ce rassemblement est autant l'occasion d'exprimer un attachement commun à la terre, par opposition aux politiciens d'Oulan-Bator ou aux compagnies étrangères, que d'exposer leurs dissensions profondes quant à l'avenir. Face à la pression économique, de nombreuses familles ont préféré agir de leur côté plutôt que de s'en remettre à une réaction concertée et collective. Après la mort d'Erdene, la solidarité se manifeste timidement. Cette communauté autrefois soudée retrouvera son unité le temps d'encourager son plus jeune représentant, Amra.

● Hyagaa, un père de substitution ?

Installé à son compte, l'orpailleur Hyagaa illustre la paupérisation de nombreux éleveurs suite à plusieurs années de catastrophes climatiques : froid intense et sécheresse ont décimé leurs troupeaux. À la tête d'une petite équipe de mineurs, il est honni par son ancienne communauté qui craint que son activité ne dérange les esprits vivant sous terre. C'est pourtant vers lui qu'Amra se tourne à la mort d'Erdene. Leur relation n'est pas sans ambiguïté : d'abord impressionné par l'univers exclusivement masculin de la mine, à l'opposé de son foyer, l'adolescent cherche en Hyagaa un nouveau modèle, voire une figure paternelle de substitution. L'orpailleur est le premier à le considérer comme un jeune homme, héritier des compétences en mécanique de son père. Après avoir été généreux avec lui, Hyagaa s'avère sans scrupules, exploitant Amra pour ce qu'il est encore : un enfant, dont la petite taille lui permet de descendre au fond des galeries. Un comportement finalement bien éloigné de celui d'un père.

monde des adultes, cette relation prend une autre dimension après le décès d'Erdene. Bataa apparaît comme le seul à comprendre Amra et à l'épauler dans son désir de continuer le combat de son père, jamais à court de solutions concrètes. «*Il paraît que les mines ne valent rien sans leurs machines*», remarque-t-il d'abord, ouvrant la voie aux premiers sabotages nocturnes où il accompagne Amra. C'est aussi lui qui subtilise les réserves de sucre pour poursuivre ces opérations clandestines, puis qui suggère à Amra de vendre ses fromages aux «*ninjas*». Fidèle à son cousin, il l'aide à dissimuler l'emprunt de la voiture d'Erdene avec des bottes de foin. Ce faisant, il précipite Amra dans une spirale de dissimulations et de mensonges.





Récit

Reprendre le flambeau



Après une première partie axée sur le personnage d'Erdene, le récit se concentre sur le cheminement de son fils Amra, de la sortie de l'enfance à l'adolescence.

● Une voix qui s'éteint

«Le temps est venu de parler d'une seule voix. Et je crois que c'est Erdene qui doit être cette voix», lance un membre âgé du Conseil nomade [séc. 5]. Seul personnage vêtu de clair, Erdene se tient au centre de l'image, trônant en majesté parmi les siens. Après des échanges houleux, son discours est accueilli dans un silence respectueux. La suite de la séquence révèle pourtant l'inanité de son pouvoir. La contestation prend la forme d'une question: «Qui a accepté l'indemnité?» Plutôt que de filmer les mains qui se lèvent une à une, la caméra se concentre sur les visages mutiques d'Erdene et de Zaya. Les lèvres closes, le chef nomade ne peut que constater l'essoufflement de sa parole. Si sa mort peu après est d'abord celle d'un père et d'un mari, elle apparaît aussi comme le présage de la fin de la résistance d'une communauté.



● De père en fils

Erdene a pourtant un héritier dans sa lutte, que Hyagaa est le premier à reconnaître comme tel. Prenant Amra en stop, il lui parle de son père et retrace l'origine de son surnom, «Mercedes» [séc. 9]. Quand ils se séparent, l'orpailleur salue

affectueusement Amra d'un «Benz», suggérant la transmission des qualités d'Erdene à son fils. Dès la séquence suivante, Amra enlève la bâche qui couvre la voiture de son père, bien décidé à assumer la filiation.

Le film joue sur des variations de motifs pour souligner les liens entre père et fils, entre passé et avenir. Le feu purificateur qu'allume Erdene au pied de l'arbre sacré peut être vu comme une répétition de celui dans lequel seront brûlés ses vêtements lors de la cérémonie funèbre. Le mirage de la chute d'Amra lors de la visite à la mine de Hyagaa trouve un écho dans l'accident d'Erdene, bien réel, dans un gouffre de forage. Cette variation macabre se conclut par les descentes d'Amra dans la mine, qui rappellent la fin d'Erdene. La mise en scène souligne le parallèle entre ces séquences, associant à chaque fois lumière aveuglante et poussière, éclatement sonore puis calme relatif.



L'enjeu de la signature, omniprésent dans la première partie du film, achève d'esquisser le trait d'union entre père et fils. Les moments où Amra tend à Erdene le formulaire d'inscription aux auditions alternent avec ceux où Zaya incite son mari à conclure la vente de leurs terres. Le montage suggère la corrélation entre le combat du père et le rêve du fils, ouvrant la voie à la réunion finale de leurs deux trajectoires. Le geste d'Erdene, qui offre à Amra son pendentif, ne dit pas autre chose: il symbolise un passage de relais. Amra, désormais dépositaire du bijou, ne s'en séparera plus.

● Parcours initiatique

Le film suit alors, étape par étape, le parcours initiatique d'Amra. Celui-ci débute avec la mort brutale d'Erdene, dont



la violence réside autant dans l'accident lui-même que dans ce qu'il interrompt pour son fils: l'espoir né de l'audition, mais surtout la protection et l'amour paternels. Le décès d'Erdene transfère à Amra des responsabilités inédites. Zaya lui tend le sac de fromages comme elle le faisait avant avec son père, et le garçon voit dans cet acte une charge nouvelle à endosser. La taille imposante du sac, filmé en gros plan, et la répétition du geste indiquent le poids que représente cette mission pour le jeune adolescent. Quand il part à l'école à pied, sa solitude trouve son expression dans des plans larges où il arpente la route, perdu au milieu du cadre. Son changement de statut se manifeste aussi dans l'espace du foyer: au dîner, il occupe la place autrefois attribuée à son père, au centre de la table.

« Papa, qu'est-ce que j'ai à voir avec ton combat ? »

Amra

« Allez, debout, courage », lançait Erdene à son fils pour l'inciter à chanter. Se lever et agir: le mantra préside aussi à la séquence de l'irruption des machines en bordure de la yourte familiale [séq. 8]. Réveillé par leur bruit assourdissant, Amra quitte l'intérieur rassurant du foyer pour affronter le danger hors champ. De la pénombre protectrice à la lumière éblouissante, du cocon utérin auquel s'apparente la yourte au dehors menaçant, le mouvement du garçon est mis en scène comme une nouvelle naissance. Expérience décisive de l'instabilité du monde, ce moment est une étape supplémentaire dans le parcours initiatique d'Amra et amorce son combat contre les multinationales minières. L'affrontement s'annonce inégal, comme le suggère l'image de la silhouette minuscule du garçon qui se découpe entre les rouages gigantesques de la machine, dans un effet de surcadrage expressif [séq. 8]. Les armes artisanales de ce David mongol s'avèrent pourtant efficaces contre l'armure des Goliath miniers.



● Faire entendre sa voix

Le cheminement d'Amra semble dévier quand il se laisse séduire par les billets de Hyagaa en échange de services de plus en plus dangereux. Dans l'obscurité du fond du puits, la recherche d'or s'apparente à une confrontation avec la mort, emblématique des récits initiatiques. L'argent ainsi gagné confère à Amra l'illusion de devenir un homme, mais le fait

● Enfants en deuil

De nombreuses œuvres cinématographiques mettent des enfants en présence de la mort.

Le cinéma d'Hayao Miyazaki est parcouru de parents qui disparaissent, temporairement ou définitivement. Leur absence apparaît comme le point de départ d'aventures initiatiques. Dans *Le Garçon et le Héron* (2023), le récit figure le deuil de Mahito, 11 ans, comme une quête fantastique à travers les mondes de l'au-delà, dont l'animation sublime l'étrangeté. Tel un Orphée des temps modernes, l'adolescent parcourt une succession d'univers oniriques à la recherche de sa mère défunte.

D'autres films évoquent la difficulté pour un enfant d'accepter la perte d'un parent. Dans *Ponette* de Jacques Doillon (1996), une petite fille de 4 ans refuse de croire en la mort de sa mère et s'isole dans son monde intérieur. Cette obstination est aussi celui de Jojo, 10 ans, dans *Little Bird* de Boudewijn Koole (2012). La prise de conscience de la disparition de sa mère passe par la mort du choucas qu'il avait apprivoisé: l'enterrement de l'oiseau déchire le voile du déni protecteur et l'enfant peut enfin accepter l'étreinte consolatrice de son père.

Il arrive que le deuil initie la quête d'un parent de substitution, comme le suggère *Les Racines du monde* avec Hyagaa [Personnages]. Dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang (1955), le jeune John Mohune, orphelin, se place sous la protection de Jeremy Fox, un ami de sa mère défunte. Si celui-ci s'avère un hors-la-loi sans scrupule, il n'en demeure pas moins un guide et une figure paternelle pour John. Par ailleurs, comme pour Amra, la confrontation du garçon à la mort passe par une certaine expérimentation de l'espace, en l'occurrence un caveau et un puits que Fox l'incite à explorer pour y trouver un diamant.

basculer dans un engrenage de dissimulations que souligne l'image des fromages qui s'accumulent dans le coffre de la voiture. Il s'isole et parle de moins en moins, incapable de répondre aux questions inquiètes de sa mère. Son silence rappelle l'essoufflement de la parole d'Erdene.

Reste alors à Amra à trouver sa juste place, tant vis-à-vis de sa mère que de son père, dont il entend respecter la mémoire. Quand Zaya le conduit à Oulan-Bator pour l'émission, la configuration renvoie à la séquence d'ouverture: un adulte et son enfant, côte à côte dans la voiture. Et alors qu'Amra avait renoncé à chanter depuis l'accident, moins par manque de goût que par sentiment de culpabilité, la séquence finale redonne son sens et sa portée à sa voix.

Les costumes épousent les étapes de son parcours initiatique: fils obéissant au début, il porte un uniforme scolaire dans la journée et un *deel*¹ bleu chez lui, de la même couleur que celui de sa mère. Quand il retourne à l'école après la mort de son père, sa tenue négligée illustre sa tristesse. Pour travailler à la mine, il porte un sweat dont la couleur jaune rappelle celle du tee-shirt d'Erdene: en gagnant de l'argent, Amra s'imagine remplacer son père. Ces habits, qu'il ôte le soir pour remettre son uniforme scolaire, sont la marque de ses mensonges. Toutefois, ses chaussures crottées le trahissent. Dans la séquence finale, le costume traditionnel clair qu'il arbore devant les caméras n'est pas sans évoquer celui de son père lors du Conseil nomade, suggérant qu'en chantant, Amra a enfin trouvé sa voie pour reprendre le flambeau du combat d'Erdene.

1 Le *deel* est le vêtement traditionnel des nomades, sorte de robe de soie rembourrée et attachée autour de la taille par une ceinture.



1



2



3



4



5



6

Séquence

Père et fils [00:00:58 – 00:05:01]

De la steppe à l'école, la séquence d'ouverture expose par le paysage les fondements du combat d'Erdene et annonce également la voie que son fils empruntera pour défendre les idées de son père.

● Harmonie

Le film s'ouvre sur un long plan fixe hypnotisant, où la steppe apparaît dans la lumière rasante de l'aube [1]. La profondeur de champ confère un caractère pictural à l'image: au premier plan, des collines herbeuses aux formes douces; au deuxième, une vallée baignée de brume; à l'arrière, la silhouette plus sombre de montagnes qui se découpent sur le ciel. Le sentiment d'harmonie qui se dégage de cette composition est renforcé par les notes d'une mélodie apaisante qui accompagnent le début de la séquence. Se détachent deux éléments emblématiques du film: une yourte isolée dominant la vallée et, en contrebas, les méandres d'une rivière qui scintillent au lever du jour.

Une voiture rouge serpente à vive allure dans l'image, sans rompre la sérénité des lieux [2]: le bruit de son moteur s'intègre à la bande sonore et le ruban de poussière lumineuse soulevée par son passage prolonge les courbes de la rivière. Le trajet du véhicule se poursuit dans le camaïeu de verts du plan suivant [3]. La durée de ces deux premiers plans fixes (49 secondes pour le premier, 25 pour le deuxième), propices à l'observation, introduit le spectateur à un rapport différent à la nature et au temps.

● Nature et développement

La voiture poursuit sa route, laissant apparaître au fond de l'image les premières installations minières [4]. Celles-ci évoquent une déchirure ocre dans le flanc de la montagne. Le paysage a perdu la beauté virginale du premier plan. Désormais mobile, la caméra suit le parcours du véhicule qui longe une rivière, dévoilant en panotant¹ l'ampleur de la présence industrielle [5]. La succession de ces deux plans

suggère une menace qui s'étend et que révèle le trajet de la voiture. Quand le titre du film apparaît, la musique s'estompe, réduite au silence par le bruit des machines qui forment le long de l'eau.

Le véhicule pénètre dans une bourgade tranquille, bordée de maisons en dur, de lampadaires et de poteaux électriques [6]. La nature reste pourtant présente: les oiseaux chantent, la steppe et les montagnes, toute proches, entourent les bâtisses. La voiture s'avance lentement vers l'école et apparaît dans toute sa singularité [7]: assemblage astucieux de pièces d'origines diverses, la carrosserie bicolore renvoie à l'ingéniosité et au sens de la récupération de son propriétaire, et le logo Mercedes incongru intrigue. La suite du film confirmera le caractère symbolique de cette automobile, qui évoque la personnalité originale du père.

● Choc des générations

Le plan suivant [8] présente enfin les passagers: un père et son fils, assis côte à côte dans le véhicule à l'arrêt. Au centre de l'image, Amra attire le regard, nous invitant à épouser celui, bienveillant, de son père, en avant-plan. Le dialogue suggère un trajet partagé quotidiennement. Leurs sourires et leur bref échange soulignent leur complicité. Au moment de se quitter, Erdene met affectueusement en garde son fils contre l'abus de télévision [9]. Le geste de ses mains accompagne son propos et marque la différence de générations, dont s'amuse Amra et Bataa: comme beaucoup de parents, Erdene porte un regard critique sur le temps passé devant des écrans par la jeunesse. De façon intéressante, le film lui donnera en partie tort puisque c'est derrière un écran de télévision qu'Amra parviendra à réunir la communauté nomade, là où son père avait échoué avant lui. Cette divergence est marquée dans l'image par la barrière de bois qui sépare les abords de l'école et la route [9]: après avoir quitté la voiture et le giron de son père, Amra franchit cette frontière symbolique et rejoint le territoire de la jeunesse, qu'il partage avec son cousin Bataa [10].

1 Panoter consiste à faire pivoter lentement une caméra, de manière à réaliser un panoramique.



7



12



8



13



9



14



10



15



11



16

Sitôt Erdene parti, la mise en scène souligne la proximité entre les deux cousins, qui font corps commun devant la caméra, dans un cadre qui souligne leur ressemblance, ne serait-ce que par la taille. Leurs propos introduisent sans la nommer l'émission de télé-réalité populaire qui sera un enjeu majeur du film. En l'absence d'Erdene, Amra et Bataa se penchent promptement sur le petit écran du téléphone de Bataa [10]. Au-delà de marquer une forme (plutôt innocente) de rébellion contre l'autorité, leur échange fait écho aux préoccupations communes de la jeunesse actuelle: «*Tu l'as téléchargé?*», «*La prof a confisqué nos téléphones*» ou «*La connexion est trop lente*». Remarquons qu'il est moins question d'écran de télévision, comme le suggérait Erdene, que de téléphone, ce qui souligne une fois de plus le décalage de générations.

● Le formulaire

La dernière partie de la séquence se passe dans la salle de classe. Le décor est sobre: bureaux en bois, portemanteaux et murs défraîchis. Les élèves portent un uniforme. En quelques plans brefs et mobiles, la caméra croque l'atmosphère de joyeux chahut qui règne dans la pièce. Amra et Bataa

ne sont pas en reste [11]. L'arrivée de l'enseignante, nouvelle figure d'autorité, se traduit d'abord par le son: le brouhaha prend fin avec le claquement de la porte. La caméra se place à proximité d'Amra, au niveau du dernier rang. Les élèves se sont levés pour saluer l'enseignante qui leur fait face.

En écho à la discussion entre les cousins, la professeure informe ses élèves que les prochaines sélections pour l'émission «*Mongolia's Got Talent*» se dérouleront dans leur région. Son enthousiasme tranche avec l'attitude critique d'Erdene et annonce le rôle ultérieur de l'enseignante: en informant Zaya de la sélection de son fils, elle lui révélera aussi ses absences chroniques. Si tous les élèves sont concernés par les auditions, la mise en scène souligne l'intérêt particulier d'Amra. L'annonce est filmée en champ-contrechamp, la caméra alternant entre des plans sur Amra [12, 14] et d'autres sur l'enseignante [13, 15, 16]. Au cours de l'échange, le cadre se rapproche de chacun des deux personnages, suggérant l'installation d'un dialogue exclusif entre eux. Cette gradation de l'échelle de plans traduit aussi l'attention croissante qu'Amra accorde à ce concours, fasciné par le formulaire à l'étoile jaune. Convaincre son père de le signer sera son prochain objectif.

Mise en scène

Un grain de sable dans le désert de Gobi

À l'image de la yourte perdue dans l'immensité de la steppe, le film s'articule autour d'une double mise en scène de l'espace qui embrasse l'infiniment petit et l'infiniment grand.

● Un lien charnel au territoire

Dans *Les Racines du monde*, la steppe est bien plus qu'un décor, aussi impressionnant soit-il, tant le film insiste sur l'attachement profond des nomades à leur territoire. L'écrivain voyageur Marc Alaux détaille: «*Il est un terme qui a une importance capitale pour comprendre le rapport des Mongols à la terre: nutag. On le traduit par "terroir" ou "région de naissance". [...] [Il] désigne l'aire de nomadisation avec ses pâturages et ses zones de chasse mais aussi la contrée avec son cheptel et sa population.*»¹ Quitter sa terre ou en être chassé représente ainsi pour un nomade la perte de son ancrage géographique, identitaire et séculaire, que traduit un fort sentiment d'appartenance. «*Cette terre est celle de nos ancêtres, nous y avons toujours vécu en paix*», rappelle l'un des participants au Conseil nomade. «*Cette terre n'est pas à vous*», hurle Amra aux machines installées en lisière de la yourte familiale.

Cette spécificité du rapport à la terre s'explique par la croyance en des entités invisibles: «*Le paysage est hanté par les esprits-maîtres des sources et des cols mais est aussi "infusé" par ceux qui y ont vécu. Les Mongols déposent en effet leurs défunts dans la nature, sans les enterrer. [...] Ainsi le corps, en se dispersant sans laisser de traces, continue d'habiter le territoire; l'homme s'en efface mais son ombre s'y imprime.*»² Cette conception est illustrée dans le film par les éleveurs qui attribuent les sabotages à l'esprit d'Erdene.

● La steppe en majesté

La mise en scène transmet cette vision respectueuse de la steppe. Filmé en plans panoramiques et contemplatifs, l'environnement désertique apparaît dans son immensité et sa majesté paisible. Divisée en plusieurs strates – prairie, collines, vallée et montagnes éloignées –, l'image insiste par sa composition sur la profondeur de champ et donne à ressentir le caractère infini de l'espace. La mise en scène horizontale célèbre la beauté grandiose de la nature et la petitesse de l'homme, contraint de se déplacer en voiture ou à cheval dans ce territoire gigantesque.

L'harmonie spectaculaire du paysage transparait aussi dans le camaïeu de verts et la luminosité du ciel, lequel occupe souvent la moitié du cadre. De plus, les couleurs des vêtements de la famille correspondent à des teintes naturelles, comme pour mieux se fondre ou s'assortir avec leur environnement. Les deels d'Amra et Zaya sont bleu profond comme le ciel, celui d'Erdene est cramoisi comme les fleurs de la prairie dans laquelle il déjeune avec Amra [séq. 4]. Les paysages se font parfois le miroir du sentiment des personnages. Ainsi, l'entente retrouvée de la famille, qui entonne à l'unisson «*Les rivières d'or*», trouve-t-elle un écho dans le plan nocturne sur la steppe illuminée par la pleine lune, vision d'apaisement et d'éternité [séq. 3]. Au contraire, on



peut interpréter les nuages sombres qui accompagnent le retour d'Amra comme l'indice d'un esprit tourmenté par le mensonge [séq. 11].

● Un espace menacé

Quand Erdene contemple la rivière à l'aube, au pied de l'arbre sacré, le plan débute sur son visage, puis la caméra pivote pour dévoiler un paysage dévasté: l'image montre d'abord les méandres élégants de l'eau avant de découvrir les lumières scintillantes des mines qui ont proliféré en aval [séq. 3]. Dans les séquences pastorales, Zaya et Altaa gardent le troupeau dans des pâturages sauvages avant que la caméra ne révèle la présence de forages dans le fond de l'image. Ils se repèrent par leur couleur ocre, qui défigure la perspective harmonieuse du paysage. Par ce dévoilement en deux temps, la mise en scène relie la fragilité de l'environnement naturel à celle de ses habitants.

« Quand on se trouve dans ces steppes immenses, on ne distingue plus ce qui est proche de ce qui est lointain. Il est facile de se tromper »

Byambasuren Davaa



1 Extrait de l'article «Mongolie: des nomades attachés à leur terre», *La Géographie* n°1579, 2020.

2 *Ibid.*



● Le cocon protecteur de la yourte

Plusieurs plans panoramiques figurent la yourte familiale comme un minuscule grain de sable dans l'immensité de la steppe. Isolée dans le cadre, elle incarne une présence éphémère face à l'éternité de son environnement, les nomades changeant de campement à chaque saison. À l'intérieur, l'espace est clos. La caméra portée souligne la circularité du lieu. Nombre de séquences sont filmées en plan rapproché faute de recul, créant une grande proximité avec les personnages. Le film montre un rapport à l'intimité différent du nôtre : seul un rideau permet d'isoler la couchette du couple. La relative pénombre de la pièce, éclairée par les lumières chaudes de quelques ampoules, fait de cet espace de vie collective un cocon protecteur.

L'éclairage, les éléments d'architecture (poteaux centraux ou conduit du poêle) et le mobilier de la yourte divisent le cadre. Lors de la visite d'Erdene à Hyagaa, obscurité et lumière donnent du relief à l'image, instaurant deux espaces dans la pièce : celui autour de la table, très éclairé et fermé symboliquement par les poteaux, et celui près de la porte, dans la pénombre. La mise en scène du décor rend aussi compte des relations au sein de la famille. Si les poteaux verticaux permettent d'isoler ou de mettre en valeur un personnage dans l'image, leur absence rassemble au contraire la famille dans le même cadre, suggérant la complicité qui unit ses membres. À l'inverse, les tensions entre les parents se traduisent par l'éloignement de leurs corps dans l'espace, Zaya assise au premier plan, son époux au second. Leurs regards s'évitent, chacun restant concentré sur sa tâche. La table comme le poteau achèvent de souligner la séparation spatiale et les divergences au sein du couple.

La porte de la yourte se présente comme le passage symbolique entre l'intérieur rassurant et le monde. Son ouverture provoque des changements de lumière radicaux et l'extérieur semble soudain faire intrusion dans l'espace domestique. La porte figure aussi la frontière entre l'enfance et l'âge adulte, comme le suggère le recours au surcadrage dans la séquence où Amra rentre tard de la mine, vêtu de son uniforme scolaire [séq. 12]. La caméra filme la confrontation avec sa mère depuis l'intérieur de la pièce. À l'extérieur, leurs silhouettes sombres se découpent dans l'embrasure de la porte ; cet effet de surcadrage (soit la présence d'un cadre dans le cadre) met en évidence que l'enfant est acculé, qu'il ne peut plus se dérober. Dans l'incapacité de s'expliquer, il tend en silence l'argent à sa mère, qui le refuse et lui demande d'aller se laver les mains, suggérant une salissure d'ordre moral. Amra quitte le champ pour s'exécuter, dehors. On ne le voit pas franchir le seuil de la yourte, comme si une rupture (de confiance) avait eu lieu, que la composition du plan vient acter.

● Un western mongol ?

La mise en scène des décors et l'immensité désertique des paysages dans *Les Racines du monde* ne sont pas sans rappeler l'esthétique du western, comme si la steppe mongole devenait une variation de l'Ouest sauvage américain. La ruée vers l'or, cadre historique et ressort narratif de plusieurs classiques du genre, sert aussi de contexte au film de Byambasuren Davaa, qui en présente deux figures contemporaines : la mine artisanale et l'industrie minière. Le film embrasse un troisième point de vue, celui de nomades qui défendent leurs terres face à l'exploitation de leurs ressources naturelles.

Shérif et bandits, cow-boy solitaire et gros éleveurs, Indiens et cavalerie... Le western classique s'articule autour de l'antagonisme entre personnages rivaux. Le conflit entre Erdene, présenté comme un homme intègre, et les grandes compagnies étrangères s'inscrit dans ce schéma. L'opposition est d'autant plus forte que la menace de l'industrie minière reste désincarnée, figurée par des courriers d'expulsions ou évoquée dans les discussions entre éleveurs. D'autres personnages aimeraient pourtant échapper à cette rivalité : les nomades qui ont choisi de vendre leurs terres comme ceux qui sont devenus orpailleurs. Ils ont pourtant cédé, par nécessité ou appât du gain, aux promesses de l'industrie minière [Contexte].

L'irruption de la modernité dans des territoires reculés, la loi comme rempart de la civilisation contre la violence et le désordre, la justice plutôt que la vengeance : autant de thèmes chers au western qui traversent aussi *Les Racines du monde*. Le film propose une relecture stimulante du genre, qui peut servir de base à un échange avec les élèves : la steppe est-elle un nouveau Far West ? Qui sont les hors-la-loi ? Qui incarne le progrès ? En quoi les dommages écologiques peuvent-ils être considérés comme une nouvelle forme de violence ?





Motif Mécanique des fluides

Essentielle dans la vie quotidienne des nomades, l'eau est au cœur des tensions avec l'industrie minière. La thématique irrigue aussi la mise en scène à plusieurs niveaux.

● Léviathan

Élégant ruban scintillant dans le lointain, la rivière se présente initialement comme l'élément naturel par excellence, dont les méandres harmonieux confèrent un caractère bucolique et sauvage au paysage [Séquence]. Cette première vision idyllique est rapidement éclipsée par d'autres plans tout aussi marquants: l'image de nappes d'eau éparses rendues informes par le creusement des bulldozers [séq. 6] ou celle de mares boueuses, tristes résidus de l'exploitation minière, autour desquelles circule le raccourci qu'Amra et son père empruntent [séq. 7].

L'eau concentre les griefs de la communauté nomade, comme le soulignent les nombreuses occurrences de ce motif dans leurs échanges. Une séquence résume leurs craintes: accroupie au bord du puits, Zaya peine à remplir son seau [séq. 4]. Son visage témoigne de son inquiétude. Filmée en quasi plan-séquence (on peut déceler un léger raccord au début de la prise), la scène impressionne d'abord par sa temporalité: presque une minute trente, pendant laquelle le personnage s'obstine silencieusement dans son effort. Cette durée suggère la profondeur du puits, soulignée également par la longueur du bâton et du foulard nécessaires pour y plonger un seau. De façon très concrète, la caméra enregistre l'assèchement des nappes phréatiques et ses conséquences sur les conditions de vie des éleveurs. Le film ne cesse de mettre en scène l'articulation entre surface et profondeur, horizontalité et verticalité. Les gestes d'extraction de l'eau et d'extraction de l'or se répondent, tout comme le puits et les trous creusés par les orpailleurs. Par ce jeu de résonance, un lien est montré entre les bouleversements environnementaux et l'activité minière.

Responsable du détournement du lit de la rivière et de la pollution de ses eaux, la mystérieuse Global Mining Corporation reste dans un hors-champ inquiétant. Le péril est matérialisé par l'omniprésence de machines bruyantes,

que la réalisatrice filme comme des monstres insatiables, semant le chaos dans les cours d'eau. Tout en verticalité, lignes droites et angles obtus, leurs silhouettes rouillées s'opposent à l'horizontalité et aux courbes généreuses de la rivière. On peut voir dans leurs tentacules puissants, qui creusent inlassablement le long de la rivière, un cousin lointain du Léviathan, monstre marin destructeur présent dans plusieurs mythes et récits bibliques.

● Fluidité, circulation et cycles

Le motif aquatique se décline aussi dans l'idée de fluidité et de circulation qui préside de façon implicite à l'occupation de la steppe par les populations nomades. À chaque saison, les familles occupent un campement avec leurs yourtes et leurs troupeaux, avant de le quitter et d'aller s'installer ailleurs sans laisser de traces. La nomadisation présente un caractère cyclique, car les éleveurs reviennent au même endroit chaque année. Ces lieux familiers constituent un ancrage important pour eux.

Cet aspect cyclique s'applique aussi aux circulations des personnages: quotidiennement, père et fils partent à l'aube et reviennent au crépuscule. Le film donne à suivre plusieurs de leurs trajets, qui empruntent à chaque fois le même itinéraire: longer la rivière, traverser le pont, arriver au village, s'arrêter devant l'école. En optant pour un raccourci afin de rejoindre plus rapidement la yourte, Erdene brise ce cycle, et cet écart innocent lui est fatal. Plus tard, c'est en s'éloignant de sa route quotidienne vers l'école et en prenant la direction de la mine de Hyagaa qu'Amra s'égaré à son tour. Loin d'être rectiligne, son parcours initiatique dessine des méandres proches de ceux d'une rivière.



La fluidité, enfin, est à l'œuvre dans la mise en scène des séquences pastorales. Les déplacements du troupeau dans la steppe évoquent les flots d'une rivière indolente, quand les bêtes broutent, ou plus tumultueuse, quand les animaux sont encouragés par les cris de Zaya et d'Altaa. Quand les chèvres s'élancent ensemble, leur masse en mouvement semble ruisseler dans la prairie. Cette impression se trouve renforcée par le son de leurs sabots, qui évoque le grondement d'un torrent. La caméra accompagne le flux en pivotant et dévoile ainsi l'entièreté du pâturage bordé par un bras de la rivière, comme en écho à l'écoulement du troupeau [séc. 11].



● Allégorie

L'élément aquatique jaillit aussi à travers la couleur bleue, en harmonie avec l'azur du ciel, élément central dans la spiritualité des nomades mongols. La teinte apparaît notamment sur les bandeaux de soie que nouent Amra et son père pour rendre hommage aux entités invisibles qui habitent le paysage. Isolé sur une colline non loin de la yourte, dominant la vallée et les zones minières, l'arbre sacré se dresse comme une figure d'éternité protectrice. À la fin du film, ses tissus bleutés remuent gracieusement dans l'air telles des ondes aquatiques lors du départ des machines.

L'eau est un élément récurrent dans les films de Byabasuren Davaa, en tant que présence familière dans le décor ou allusion métaphorique dans les propos des personnages. La yourte de la famille dans *Le Chien jaune de Mongolie* est installée non loin d'une rivière, au caractère nourricier comme initiatique, lorsque la jeune héroïne manque d'y tomber. Dans *Les Deux Chevaux de Gengis Khan*, la chanteuse Urna y associe sa destinée : « *Malgré tout, je poursuis ma route. Qui sait où le fleuve me conduira.* » La dimension allégorique de la rivière est plus marquée encore dans *Les Racines du monde*, puisque les flots sont l'expression poétique de la communauté humaine : « *Nous sommes tous les enfants d'une même rivière* », conclut l'un des anciens du Conseil nomade.



● Au milieu coulait une rivière

Dans la séquence finale, qui fait écho au plan d'ouverture, la majesté du cours d'eau apparaît dominée par les attaques répétées de l'activité humaine [séc. 14]. Pendant plus de deux minutes, la caméra survole lentement la vallée ravagée, empruntant l'esthétique du photographe Yann Arthus-Bertrand, dont les clichés aériens donnent à voir la splendeur comme la vulnérabilité de notre environnement naturel¹. Dans le film, l'immobilité des éléments vus du ciel renforce l'impression de nature morte du tableau, jusqu'à la dernière image, traversée par le lit sinueux d'un ruisseau à sec. En prenant de la hauteur, la caméra achève de faire basculer le film d'une intrigue familiale à une prise de conscience globale.

● Monstrueuses machines

La progression du péril environnemental se traduit dans *Les Racines du monde* par la mise en scène des machines : si celles-ci restent initialement à distance, comme des scories à l'horizon, le bras de l'une d'elles semble discrètement fondre sur la voiture d'Erdene pendant l'accident. Après sa mort, elles s'invitent dangereusement au premier plan de l'image, avant que la menace ne perde du terrain dans les dernières minutes du film : remorquées par des camions, les machines quittent finalement le champ de l'image et la steppe.

Dans une symbolique proche, *Woman at War* de Benedikt Erlingsson (2018) figure l'enjeu environnemental par d'immenses pylônes auxquels s'attaque la protagoniste, Halla, pour préserver la lande sauvage. Son combat s'apparente à un corps à corps contre ces géants d'acier qu'elle défie sans relâche avec son arc ou des explosifs. Le film souligne l'archaïsme des armes de cette guerrière islandaise, par opposition à la profusion de technologies de pointe que déploient le gouvernement et l'industrie métallurgique pour neutraliser la militante.

Accompagnant l'émergence du taylorisme, *Les Temps modernes* de Charles Chaplin (1936) est une satire du travail à la chaîne qui dénonce les excès de la mécanisation. Chaplin met en scène les machines de l'usine comme des entités effrayantes, douées d'une existence propre. Destinée à améliorer la productivité des travailleurs, la « machine à nourrir » se révèle être un instrument de torture pour l'ouvrier cobaye. Une autre avale Charlot, ses engrenages gigantesques figurant un processus de digestion. Une métaphore aussi comique qu'explicite du sort des ouvriers et de l'insatiable cupidité du capitalisme.

Woman at War (2018) © JourFête



¹ *La Terre vue du ciel*, Yann Arthus-Bertrand, La Martinière, 1999.



Genre Filmer les gestes

S'attachant à filmer le mode de vie traditionnel des nomades de Mongolie, *Les Racines du monde* invite à l'observation des gestes spécifiques de cette communauté. Le film interroge la place et le regard du spectateur, enjeux majeurs du cinéma ethnographique.

● Identité culturelle

«Les Racines du monde est une fiction se déroulant sur un fond documentaire»¹, résume la réalisatrice. Comme dans ses films précédents, les éléments du réel tiennent aux gestes traditionnels, qu'ils relèvent de coutumes et de rituels religieux ou qu'ils s'inscrivent dans la vie quotidienne. Ainsi en est-il de la fabrication des fromages par Zaya, décomposée en une succession d'actions: garder le troupeau, battre le lait, former des petites boules et les étaler sur un plateau de bois, faire sécher et retourner les fromages, puis fermer le sac qui les contient. L'économie du couple se découvre à travers ces gestes quotidiens, souvent montrés en marge de l'image.

D'autres aspects de la culture nomade percent dans la captation de rituels, que la réalisatrice filme avec une précision ethnographique, tout en révélant leur beauté visuelle. Le Conseil nomade en présente plusieurs, relevant du domaine social ou présentant un caractère sacré [séq. 5]. L'échange de tabatières est une marque de respect entre deux convives, l'offrande d'alcool un hommage aux esprits invisibles. Chacun de ces rites est filmé dans sa durée, laissant le temps aux gestes de se déployer et aux spectateurs de les observer.



À la mort d'Erdene, ses vêtements sont brûlés afin que son âme puisse se réincarner [séq. 7]. Après le montage saccadé de l'accident, le rythme lent de cette cérémonie se veut une respiration. Les plans serrés détaillent l'enchaînement du rituel, comme autant de gestes, de couleurs et de sons auxquels se rattache la famille pour surmonter ce moment.

« Il ne s'agit pas seulement de l'exploitation illégale et de la destruction des terres. Il s'agit de la disparition de la tradition et de la culture nomades »

Byambasuren Davaa

● S'inscrire dans le temps

Filmer les gestes traditionnels revêt aussi une dimension politique, car le film n'ignore pas l'uniformisation croissante du mode de vie des nomades, qui intègre de plus en plus d'éléments de la modernité. Le film suggère aussi, par le recours au montage alterné, une autre évolution à même de détourner la communauté de ses gestes ancestraux: la tentation de l'orpaillage, plus lucratif que l'élevage. Après la mort d'Erdene, la préparation des fromages par Zaya est parallèle à la découverte par son fils du métier de chercheur d'or, comme si ces deux activités étaient symboliquement mises en concurrence [séq. 7].

Face à ce constat, la cinéaste souligne l'enjeu de la transmission aux jeunes générations. Guide spirituel pour sa famille, Erdene initie Amra aux rituels sacrés: quand ils se recueillent au pied de l'arbre, le fils suit les consignes de son père et l'observe prier avant de l'imiter [séq. 3]. Zaya, quant à elle, enseigne à ses enfants la pratique de l'élevage: si Amra est très à l'aise pour ramener le troupeau, la petite Altaa a encore besoin des conseils de sa mère [séq. 2]. Loin d'être de simples moments de transition, ces séquences témoignent de l'importance de cette appropriation par les plus jeunes. La reproduction des gestes inscrit les membres de la communauté dans un continuum de temps: leurs ancêtres les pratiquaient avant eux, leurs descendants s'en empareront à leur tour. En les enregistrant, la caméra de Byambasuren Davaa garde la trace et la mémoire de l'identité nomade, dont elle craint la disparition.

¹ Propos extraits du dossier de presse du film.

● Un cinéma ethnographique ?

De *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty (1922), documentaire qui reconstitue le mode de vie d'une famille inuite, à *Une année polaire* de Samuel Collardey (2018), fiction qui suit l'installation d'un enseignant danois dans un village du Groenland, nombreux sont les films qui s'intéressent à la découverte et à la description d'une communauté isolée. Jean-Paul Colleyn, anthropologue et réalisateur de documentaires, présente le cinéma ethnographique comme l'observation de l'exercice d'une pratique spécifique (actes artisanaux, festifs, rituels...) par un groupe de personnes². De fait, Flaherty comme Collardey accordent une grande place à la captation des gestes traditionnels qui singularisent les habitants du Grand Nord, à un siècle d'intervalle : la fabrication d'un igloo, le dépeçage d'un phoque ou la confection d'un traîneau. Ces gestes particuliers, transmis de génération en génération, caractérisent l'appartenance à cette culture. Les cinéastes les enregistrent ou les reconstituent avant qu'il n'y en ait plus aucune trace.

Bien souvent étrangers à la communauté qu'ils filment, ces réalisateurs proposent une rencontre inédite à travers la représentation de gestes inconnus, pourtant familiers aux protagonistes filmés. Dans cette expérience de l'ailleurs, les spectateurs se tiennent d'abord à distance du sujet. Leur étonnement, voire leur incompréhension ou leur rejet³ vis-à-vis des comportements qui leur sont présentés soulignent un sentiment d'éloignement, spatial comme temporel. Le propos de Flaherty comme de Collardey consiste à abolir cette distance pour permettre la découverte de l'Autre.

Force est de constater la singularité de la démarche de Byambasuren Davaa, dont la mise en scène des gestes traditionnels dans *Les Racines du monde* comme dans ses œuvres précédentes ne découle pas d'une posture d'observation ethnographique. Petite-fille de nomades, elle n'est ni une exploratrice venue étudier les traditions d'une communauté étrangère, ni une scientifique cherchant à définir l'identité mongole. La réalisatrice s'intéresse avant tout à l'universalité de son sujet.

● Déplacer le regard

Cette proximité avec son sujet est aussi celle de Raymond Depardon, réalisateur de la trilogie *Profils paysans*⁴, qui dresse un état des lieux du monde rural en France au début du XXI^e siècle. Après avoir filmé l'ailleurs (l'Afrique notamment) et l'altérité (des patients en psychiatrie, des délinquants...), le cinéaste pose sa caméra sur le monde paysan, dont il est lui-même originaire. Il en partage la culture, les silences et les rituels d'approche. Dans ses trois documentaires, l'ancrage dans le quotidien est central : les lieux de vie (la cuisine, le village) comme les espaces de travail (la salle de traite, les pâturages) offrent des décors propices à enregistrer les habitudes de ces hommes et de ces femmes. Plutôt que de révéler une identité paysanne, les gestes deviennent le trait d'union entre la personne filmée et le filmeur, puis le spectateur. Ils témoignent d'une complicité entre Depardon et les paysans dont il fait le portrait. Le réalisateur n'est plus en observation d'une communauté particulière, il développe une interaction avec elle à travers ces détails humains qu'il connaît et qu'il filme.

Sensible aux questions d'identité et de marginalité, la cinéaste sino-américaine Chloé Zhao a réalisé ses deux premiers longs métrages dans la réserve indienne de Pine Ridge, dans le Dakota du Sud. Fruit de nombreux échanges avec

Nanouk l'Esquimau (1922) © Théâtre du Temple



Profils paysans : La Vie moderne (2008) © Palmarie et désert



The Rider (2017) © Les Films du Losange



les habitants, *The Rider* (2017) dresse le portrait d'un lieu et du mode de vie de la communauté sioux. Centré sur le personnage de Brady, cow-boy iakota grièvement blessé lors d'un rodéo, le scénario fait le récit de sa convalescence marquée par une séquence de dressage d'un cheval sauvage. La caméra filme en longs plans les gestes du jeune homme, aussi professionnels qu'intuitifs : s'approcher de l'animal, s'accorder à ses mouvements, attacher un licol, puis se hisser sur son dos. Bien que la part documentaire soit évidente (l'interprète du cow-boy est lui-même dresseur), la séquence met en lumière le mystère de la relation entre l'homme et le cheval. Au-delà de l'émerveillement devant le talent de Brady, la douceur et l'assurance de son attitude traduisent quelque chose d'intime, de ce qu'il est et de ce qu'il a perdu avec son accident. Le geste devient alors le point d'entrée dans la psyché du personnage et permet au spectateur de se sentir proche de lui.

Ce mouvement d'empathie est aussi à l'œuvre dans *Les Racines du monde* : se nourrir, travailler, honorer les morts, exercer une pratique spirituelle... En filmant les actions de sa communauté natale, Byambasuren Davaa invite à un déplacement du regard. Plutôt que d'observer à distance la singularité des gestes de la famille, le spectateur est incité à en ressentir l'universalité et l'humanité.

² Marie Sorbier, «Qu'est-ce qu'un film ethnographique aujourd'hui?», *Affaire en cours*, France Culture, 23 novembre 2020.

³ On peut penser à la réaction de certains spectateurs participant au dispositif *École au cinéma*, choqués par les séquences de chasse de *Nanouk l'Esquimau* (film du catalogue national).

⁴ *Profils paysans 1: L'Approche* (2001), *Profils paysans 2: Le Quotidien* (2005), *Profils paysans 3: La Vie moderne* (2008).



Musique

La voix d'un peuple

Transmis de génération en génération, la musique et les chants occupent une place importante dans l'identité des communautés nomades.

● Héritage culturel

La bande originale du film fait appel à deux instruments emblématiques de la musique traditionnelle mongole : le *morin khuur*, ou violon à tête de cheval [Réalisatrice], qui se joue avec un archet et deux cordes, et le *yochin*, proche de la cithare. Avec ces instruments, le musicien cherche à imiter les sons de la nature, comme le galop d'un cheval, le souffle du vent ou les grondements du tonnerre. La pratique du chant étant très répandue en Mongolie, il n'a pas été difficile – selon les producteurs – de trouver un enfant sachant bien chanter pour interpréter Amra. La cérémonie funèbre après la mort du personnage d'Erdene donne à entendre un chant diphonique¹ aux tonalités lentes et profondes, typique de la culture mongole [séq. 7].

Légendes, traditions et chansons s'entremêlent dans tous les films de Byambasuren Davaa. Dans *L'Histoire du chameau qui pleure*, l'intervention finale du musicien s'inscrit dans la perpétuation d'un rituel ancestral d'origine légendaire. Le chant apparaît comme une passerelle entre passé et futur, un lien entre les générations et le creuset de l'identité mongole, unie au-delà des frontières. Dans *Les Deux Chevaux de Gengis Khan*, la chanteuse Urna s'étonne que les personnes qu'elle croise au cours de son voyage ne connaissent plus les chants anciens mongols. Elle s'alarme d'un pays coupé de sa culture traditionnelle et de son âme : «*Nous, les Mongols, chantons comme nous respirons.*»

● Un hymne de résistance

Dans *Les Racines du monde*, la légende est véhiculée par «*Les rivières d'or*», chanson présentée par Erdene comme héritée de son grand-père et entonnée à plusieurs reprises au cours du film. La première fois, la voix du père domine et guide celles de ses enfants, accréditant l'idée d'un patrimoine culturel à transmettre [séq. 3]. Puis Amra chante seul devant Erdene, suggérant l'appropriation progressive de ce legs [séq. 4]. Le décor de la steppe donne à penser que nature et chant sont deux versants d'une même identité mongole. Les bêlements du troupeau précèdent la voix d'Amra. «*Le chant est peut-être pour nous une forme de survie, une tactique pour pouvoir exister sur la steppe*», confie la réalisatrice². Entre l'audition et l'émission, Amra ne chante plus. Son silence traduit sa perte de repères et le dévoiement des valeurs ancestrales transmises par son père.

Révélees progressivement, les paroles des «*Rivières d'or*» gagnent en profondeur à mesure que la voix d'Amra s'affirme. Dans la dernière séquence, celle-ci se fait vibrante d'émotion, révélant la force du propos de la chanson [séq. 14]. D'abord dédiée à son père, la prestation d'Amra devant les caméras s'adresse bientôt à toute sa communauté et résonne comme un cri de ralliement, que suggère l'alternance des plans de l'émission et d'autres de nomades réunis pour la regarder. Hymne de résistance, la chanson accompagne ensuite en voix *off* le renouveau de la lutte, dorénavant portée par Zaya, et le départ des premières machines. Le montage des dernières images, qui révèlent un désastre écologique, confère finalement un caractère prophétique aux paroles poétiques.

● Naissance d'une chanson

«*Les rivières d'or*» n'existait pas avant le film. La réalisatrice a demandé à un chaman musicien de s'inspirer de la légende des «*Veines du monde*» [Genèse] pour composer une ode. «*Lorsque les Mongols l'ont entendue, c'était comme si cette chanson avait toujours existé*», se réjouit la réalisatrice¹.

On pourra proposer aux élèves d'en analyser les paroles. Quelles sont les références au passé, au présent et à l'avenir ? Comment la chanson évoque-t-elle le lien entre les hommes et la nature ? À quelles séquences du film ou à quels personnages ces paroles peuvent-elles faire écho ?

*«Il y a fort longtemps
Avant que ne règne la cupidité
C'était aux origines du monde
Un tissage de rivières d'or a formé notre Terre
C'est ainsi qu'on l'appela la Terre gorgée d'or
Je chante cet hymne pour que le monde n'oublie jamais
Lorsque se tarira la dernière rivière
Et lorsque les démons se ranimeront
La vie s'éteindra à jamais
Et la Terre deviendra poussière
C'est ainsi qu'on l'appela la Terre gorgée d'or
Je chante cet hymne pour que le monde n'oublie jamais
L'or est un bonheur inatteignable
L'or est un puits de souffrance
Ainsi nos ancêtres racontent le monde
Depuis toujours à leurs enfants
Et nous le raconterons à nos enfants
C'est ainsi qu'on l'appela la Terre gorgée d'or
Je chante cet hymne pour chaque être vivant»*

1 Le chant diphonique est une technique vocale dans laquelle le chanteur produit deux sons simultanés.

2 Propos extraits du dossier de presse du film.

1 Propos extraits du dossier de presse du film.

Écho

La forêt amazonienne, un paradis menacé

Après avoir couvert les conflits qui ont marqué le XX^e siècle, le photographe Sebastião Salgado se consacre à des projets qui témoignent de la beauté et de la fragilité de notre planète. Un propos qui fait écho à celui de Bayabasuren Davaa dans *Les Racines du monde*.

● «Un grand photographe et un aventurier»¹

Né en 1944 dans l'État minier du Minas Gerais, au Brésil, Sebastião Salgado a grandi dans une ferme au milieu d'une grande forêt. Il étudie l'économie à São Paulo, puis s'exile à Paris avec sa femme pour fuir la dictature brésilienne. Embauché par l'Organisation internationale du café, il se rend régulièrement en Afrique où il prend ses premières photographies, en marge de ses missions: «Je commençais à voir le monde d'une autre manière, à travers le viseur et par un contact direct avec les gens. En fait, j'ai continué à faire la même chose: dresser un constat de la réalité.»² Économiste de formation et artiste de profession, Salgado ne se départit pas de ce double regard, essentiel dans son appréhension de ce qu'il photographie.

Salgado devient photographe professionnel en 1973. Il parcourt les continents pour réaliser des projets de grande envergure et témoigner des mutations économiques et humaines, s'intéressant notamment au travail et aux conditions de vie des hommes dans différents pays. Ses clichés en noir et blanc s'attachent à rendre leur dignité à ceux qu'il croise, migrants, mineurs, victimes de la famine ou de la guerre.

● Ruée vers l'or

En 1986, Sebastião Salgado réalise un reportage sur la mine d'or à ciel ouvert de Serra Pelada, dans l'État du Pará, au Brésil³. Pendant plusieurs semaines, il s'immerge dans le quotidien des orpailleurs qui travaillent de leurs mains, empruntent des échelles vertigineuses et remontent le dos courbé, dans l'espoir de trouver des pépites d'or au cœur de la terre qu'ils transportent. Les images du photographe mettent en lumière leur précarité et la dangerosité des tâches qu'ils effectuent. Gouffre béant dont les photographies de Salgado dévoilent les entrailles profondes, la mine apparaît comme une entité monstrueuse, à même de dévorer ces hommes.



Le Sel de la Terre (2014) © Le Pacte

Le Sel de la Terre (2014) © Le Pacte



«On n'écoutait pas le son d'une seule machine là-dedans, on écoutait seulement le murmure des 50 000 personnes dans un trou. Les bruits humains mélangés avec cette touche manuelle. [...] Je sentais presque le murmure de l'or dans l'âme de tous ces gens»⁴, se souvient Salgado. Son reportage interroge le rapport de l'homme au profit, au mépris des risques, de la pénibilité et des conséquences sur l'environnement. Cette série de photos résonne avec la représentation de l'activité minière dans *Les Racines du monde*, entre multinationales et orpaillage artisanal.

● S'émerveiller

Le milieu des années 1990 marque un tournant dans la carrière de Salgado: bouleversé par ses reportages au Rwanda pendant la guerre civile, le photographe doute de sa démarche. Il retourne dans la ferme de son enfance et constate les transformations de l'environnement: «La forêt que j'avais connue luxuriante était morte. Il n'y avait plus rien.»⁵ Sa femme et lui commencent à replanter des arbres et Salgado se lance dans un nouveau projet, *Genesis*, qu'il réalise entre 2004 et 2013. Il photographie à travers le monde des espaces encore vierges et des communautés humaines qui continuent à vivre selon leurs traditions ancestrales. La démarche se veut optimiste: «Il s'agit de voir, de s'émerveiller et de comprendre la nécessité de préserver tout cela; et enfin, d'inspirer à l'action pour cette préservation.»⁶

Comme la steppe mongole, la forêt amazonienne et les communautés autochtones sont menacées par une activité humaine intensive: déforestation massive, orpaillage illégal, construction de barrages hydrauliques, culture extensive de soja... Dans son projet le plus récent, *Amazônia*, Salgado met en lumière la majesté de cet écosystème encore préservé. Mais il documente aussi «les blessures de la forêt»⁷, dans l'espoir que ses clichés convainquent ses admirateurs de l'urgence d'agir. «Une photo toute seule ne peut rien, mais une photo dans un mouvement prend un pouvoir très fort.»⁸

1 Wim Wenders dans *Le Sel de la Terre* (2014), coréalisé par Juliano Ribeiro Salgado et Wim Wenders.
 2 Entretien avec Sebastião Salgado dans *La Croix*, 29 avril 2000.
 3 Cette série fait partie d'un projet plus vaste, *La Main de l'homme - Une archéologie de l'ère industrielle*, La Martinière, 1993.
 4 Propos extraits du documentaire *Le Sel de la Terre*.
 5 Propos extraits du dossier de presse de l'exposition «Blessure», Espace Frans Krajcberg, Paris, 2021.
 6 Présentation du projet *Genesis*, Taschen, 2013.
 7 Propos extraits du dossier de presse de l'exposition «Blessure».
 8 Propos extraits de l'émission «Photo Salgado», *Boomerang*, France Inter, 24 mai 2021.

Ouverture

La Mongolie au cinéma

Développée pendant l'ère communiste, l'industrie cinématographique mongole a résisté à l'effondrement soviétique. La production actuelle témoigne d'une société en transition.

● Brève histoire du cinéma mongol

Dans son texte «*La découverte d'une cinématographie inconnue du bout du monde*»¹, le critique Dashtseren Tsolmon montre que le développement du cinéma mongol épouse l'histoire contemporaine du pays, sous influence de l'URSS dès 1921. En 1935 sont inaugurés les studios «Mongol Kino», construits avec l'aide technologique du voisin communiste et destinés à produire des documentaires pour «éduquer» la population et la convertir aux principes soviétiques: «*Il y a un préjugé en Mongolie sur le genre documentaire, assimilé aux films de propagande du système communiste*»², souligne Byambasuren Davaa. Les cinéastes mongols sont formés en URSS et une censure stricte s'applique à toutes les étapes de la fabrication des films. Héros nationaux et fresques historiques deviennent des thématiques récurrentes.

Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma mongol s'ouvre aux comédies, musicales comprises, avant qu'une nouvelle génération de cinéastes s'intéresse à des problématiques plus sociales dans les années 1960. Entre 1938 et 1989, la Mongolie a produit près de 350 longs métrages, grâce à l'aide financière et technique soviétique. Après la disparition de l'URSS, la production chute. De petites sociétés indépendantes apparaissent, peinant à financer des projets ambitieux: «*Avant, on ne pouvait pas faire ce qu'on voulait. Aujourd'hui, c'est possible, mais il n'y a plus de budget*»³, constate Byambasuren Davaa. La production annuelle actuelle est d'une quarantaine de longs métrages.

● Un territoire de cinéma

Les traditions et l'histoire du peuple mongol, notamment la figure de Gengis Khan, ont inspiré les cinéastes étrangers. Nombre de films qui convoquent le personnage ont pourtant été tournés dans des régions voisines, comme le Kazakhstan pour *Mongol* de Sergeï Bodrov (2007), qui retrace l'épopée du conquérant de la Horde, ou la Mongolie intérieure chinoise pour *Urga* du Russe Nikita Mikhalkov (1991).

La cinégenie naturelle de la steppe attire dorénavant les tournages de films étrangers. Parmi les plus récents, citons *La Femme des steppes, le flic et l'œuf* (2019), du cinéaste chinois Wang Quan, qui relate l'enquête d'un jeune policier après la découverte d'un mystérieux cadavre. Les nombreuses

Si seulement je pouvais hiberner (2023)
© Eurozoom



La Femme des steppes, le flic et l'œuf (2019)
© Diaphana Distribution



séquences au crépuscule ou dans la nuit révèlent un paysage insolite, presque lunaire, aux couleurs étonnantes. Ces tournages étrangers sont amenés à se développer avec le lancement, en janvier 2022, du Mongolian National Film Council, en vue d'encourager l'industrie locale comme l'accueil de productions internationales.

● Renouveau

Le cinéma mongol connaît un nouvel essor grâce au développement des coproductions internationales. Tournés dans son pays natal, les films de Byambasuren Davaa sont financés par des fonds allemands [Réalisatrice]. En 2023, deux réalisatrices mongoles ont eu les honneurs de festivals prestigieux: Zoljargal Purevdash a présenté *Si seulement je pouvais hiberner* (2023) dans la sélection Un Certain Regard du Festival de Cannes; *Un jeune chaman* de Lkhagvadulam Purev-Ochir (2023) a été sélectionné au Festival de Venise, où son jeune acteur a été récompensé. Ces deux longs métrages sont coproduits par des sociétés françaises.

À la différence de ceux de Davaa, les films de Purevdash et Purev-Ochir se déroulent dans les faubourgs populaires d'Oulan-Bator et montrent le quotidien de nomades sédentarisés. La famille de *Si seulement je pouvais hiberner* habite dans le quartier des yourtes. L'aîné aspire à faire ses études à l'étranger, mais doit subvenir aux besoins de sa fratrie en l'absence de leur mère. Ce personnage d'adolescent qui se prend pour un adulte rappelle celui d'Amra, et nombre de thématiques rejoignent celles des *Racines du monde*: enjeux environnementaux (pollution de l'air et déforestation), travail des enfants et bouleversement de l'équilibre familial. Le film de Purev-Ochir présente un lycéen dont les qualités de chaman s'estompent quand il tombe amoureux d'une camarade qui rêve d'exil. On peut y voir une métaphore de la Mongolie tiraillée entre tradition et modernité, à l'image de sa capitale, dont le film montre les vestiges de l'ère soviétique et les nouveaux lieux festifs d'une jeunesse ouverte à l'international. Dans le prolongement de Byambasuren Davaa, cette relève dessine un portrait complexe de la Mongolie contemporaine.

1 Dashtseren Tsolmon, «Rétrospective du cinéma mongol - La découverte d'une cinématographie inconnue du bout du monde», Festival des 3 Continents, édition 1994.

2 Entretien avec Byambasuren Davaa par Victor Lopez pour le site Eastasia.fr, 7 février 2013.

3 Pierre Haski, «La Mongolie est devenue exotique», *Libération*, 6 octobre 2004:

4 liberation.fr/cinema/2004/10/06/la-mongolie-est-devenue-exotique_494944/

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Racines du monde, DVD, Les Films du Préau.

Autres films de la réalisatrice

L'Histoire du chameau qui pleure (2003), DVD, ARP Sélection.

Le Chien jaune de Mongolie (2005), DVD, ARP Sélection.

Les Deux Chevaux de Gengis Khan (2009), DVD, Jupiter Communications.

Autres films cités

Les Temps modernes (1936) de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, Potemkine Films.

Les Contrebandiers de Moonfleet (1955) de Fritz Lang, DVD, Warner Bros. Entertainment France.

Ponette (1996) de Jacques Doillon, DVD, MK2; Blu-ray, Studiocanal.

Profil paysans : le quotidien (2005) de Raymond Depardon, DVD, Arte Éditions.

Little Bird (2012) de Boudewijn Koole, DVD, Les Films du Paradoxe.

Les Merveilles (2014) d'Alice Rohrwacher, DVD, Ad Vitam.

Le Sel de la terre (2014) de Wim Wenders et Juliano Ribeiro, DVD et Blu-ray, FTD.

The Rider (2017) de Chloé Zhao, DVD et Blu-ray, Blaq Out.

Woman at War (2018) de Benedikt Erlingsson, DVD, Potemkine Films.

La Femme des steppes, le flic et l'œuf (2019) de Wang Quanan, DVD, Diaphana.

Digger (2020) de Georgis Grigorakis, DVD, JHR Films.

Nos soleils (2022) de Carla Simón, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la nature menacée

- Romain Gary, *Les Racines du ciel* (1956), Folio, 2020.
- Sebastião Salgado, *Genesis*, Taschen, 2013.
- Sebastião Salgado, *Gold*, Taschen, 2019.
- Sebastião Salgado, *Amazonia*, Taschen, 2021.

Sur la Mongolie

- Marc Alaux, *Ivre de steppes - Un hiver en Mongolie*, Transboréal, 2018.
- Charlotte Marchina, *Nomad's Land - Éleveurs, animaux et paysage chez les peuples mongols*, Zones sensibles, 2019.

SITES INTERNET

Dossier de presse

↳ lesfilmsdupreau.com/pdfs/dp/rdm_dp.pdf

Cahier de notes sur *Le Chien jaune de Mongolie*

Marcos Uzal, *L'archipel des lucioles*, 2009:

↳ nanouk-ec.com/enseignants/les-films/le-chien-jaune-de-mongolie

Critiques

Serge Kaganski, « Le goût des steppes - Un combat doux et habité », *Transfuge*, 13 juin 2021:

↳ transfuge.fr/2021/06/13/le-gout-des-steppes/

Laurent Cambon, « *Les Racines du monde* - Critique », *À voir à lire*, 15 juin 2021:

↳ avoir-alire.com/les-racines-du-monde-byambasuren-davaa-critique

Sur la Mongolie

Marc Alaux, « Mongolie : des nomades attachés à la terre », *La Géographie* n°1579, 2020:

↳ cairn.info/revue-la-geographie-2020-4-page-24.htm

Coralie Griell et Marie-Alix Comerre, « Autour des mines mongoles, croissance, pollution et ninjas », *Visionscarto*, 19 avril 2013:

↳ visionscarto.net/mines-et-ninjas-en-mongolie

Manon Meyer-Hilfiger, « En Mongolie, la ruée vers l'or va de pair avec la crainte de déranger les esprits », *National Geographic*, 4 août 2021:

↳ nationalgeographic.fr/histoire/2021/08/en-mongolie-la-ruée-vers-lor-va-de-pair-avec-la-crainte-de-deranger-les-esprits

Sur le cinéma

Marie Sorbier, « Qu'est-ce qu'un film ethnographique aujourd'hui ? », *Affaire en cours*, France Culture, 23 novembre 2020:

↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/qu-est-ce-qu-un-film-ethnographique-aujourd-hui-7680132

Dashteren Tsolmon, « Rétrospective du cinéma mongol - La découverte d'une cinématographie inconnue du bout du monde », Festival des 3 Continents, édition 1994:

↳ 3continents.com/fr/programme/1994/retrospective-du-cinema-mongol/

Vidéo: « Comment le cinéma devient-il ethnographique ? », *La Traversée*, épisode 6, Tènk, 1^{er} mars 2024:

↳ on-tenk.com/fr/parcours/traversee/6

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 cinéastes et des professionnels du cinéma:

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

DAVID CONTRE GOLIATH

Dans sa première œuvre de fiction après plusieurs documentaires remarquables, la réalisatrice mongole Byambasuren Davaa alerte sur les mutations économiques, écologiques et culturelles qui bouleversent sa terre natale, au sous-sol riche en minerais. Petite-fille de nomades, elle interroge le devenir d'un habitat et de traditions ancestrales mis en péril par la mondialisation et l'appât du profit. Entre éleveurs désunis et géants de l'industrie minière, le combat s'annonce d'emblée inégal. Il le devient encore plus quand Amra, un jeune adolescent, en hérite après le décès accidentel de son père. Au-delà de l'image d'un mode de vie en harmonie avec la nature, la réalisatrice filme des personnages en lutte face à un danger existentiel. Elle met en scène une famille portée par la justesse de sa cause, qui s'oppose à la fatalité. Dans un récit d'apprentissage âpre, elle mêle légende mongole et préoccupations universelles, rituels traditionnels et nouvelles technologies, et incite à réfléchir aux moyens de résister plutôt que de se résigner.

Directeur de la publication : Olivier Henrard | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Amélie Dubois, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Margot Grenier | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINEMA