

Ismaël Ferroukhi

DOSSIER 174



Le Grand Voyage

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Bernard Bastide est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle et chercheur en histoire du cinéma.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Pyramides Distribution/Pyramide Vidéo, TF1 Vidéo.

Photos du **Grand Voyage** :

Ognon Pictures, Arte France Cinéma, Soread 2M, Casablanca films Productions, Les films du passage, TF1 Vidéo.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

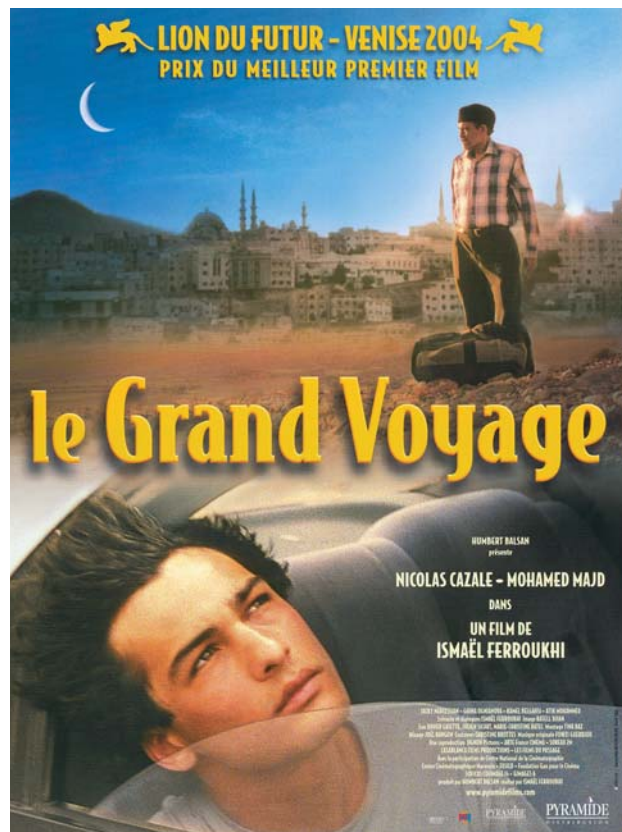
I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2009



SYNOPSIS

Alors qu'il s'apprête à passer le bac, Reda, un jeune lycéen d'origine maghrébine vivant en Provence, est contraint de conduire son père en voiture à La Mecque, pour le pèlerinage annuel. Les différences d'âge, de culture et de langue rendent la cohabitation entre les deux hommes difficile, limitant leurs échanges au strict minimum.

Leur lent cheminement à travers l'Europe est marqué par des tentatives de rapprochements et des disputes, le passage de plusieurs frontières et la rencontre de personnages mémorables : une vieille dame énigmatique dans les Balkans, un bavard invétéré en Bulgarie ou encore Mustapha, un musulman turc aux idées progressistes.

Lorsque l'argent du voyage disparaît, tout semble accuser Mustapha. Les restrictions soudaines imposent au père des choix que le fils ne partage pas. Pourquoi se nourrir uniquement de sandwiches si c'est pour faire l'offrande à une mendiante ? Ne pouvant plus supporter ce père qu'il ne comprend pas, Reda se rend dans un club où il s'enivre et flirte avec une danseuse.

Tandis que, sur la route, ils font connaissance avec des pèlerins venus du monde entier, Reda s'intéresse peu à peu à ce père qui désormais n'est plus un étranger. Le moment de la reconnaissance mutuelle est venu : le fils et le père se réconcilient et expriment leur amour l'un pour l'autre. Lorsqu'ils touchent enfin au but de leur voyage, la joie a remplacé l'amertume.

Au matin, Reda regarde son père se vêtir et grossir les rangs des pèlerins. Mais, le soir venu, il ne rentre pas et son fils se lance à sa recherche.

Le lendemain, Reda est conduit à la morgue par des policiers. Il reconnaît son père parmi les dépouilles sobrement alignées et s'effondre en pleurs. Après l'enterrement, il vend la voiture et fait l'aumône à une mendiante. Dans le taxi qui le conduit à l'aéroport, il jette un dernier regard apaisé vers le ciel.

LE GRAND VOYAGE

ISMAËL FERROUKHI

LE FILM

Bernard Bastide

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	3
PERSONNAGES	4
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
DRAMATURGIE	7
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	12
RETOURS D'IMAGES	15

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	16
-----------------------	----

PASSERELLES

LE PÈLERINAGE DE LA MECQUE	20
LE CINÉMA DES IMMIGRÉS DU MAGHREB	22
LE ROAD MOVIE	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Ismaël Ferroukhi, cinéaste du questionnement identitaire



Ismaël Ferroukhi

Ismaël Ferroukhi est né au Maroc à Kenitra (port sur l'Atlantique au nord de Rabat), le 26 juin 1962. Originaires de Meknès (ancienne capitale de la dynastie alawite), ses parents ont émigré en 1965 à Crest (Drôme), où il a passé son enfance. « *Mon père, un ouvrier, parlait à peine le français, expliquait-il. Il était très pratiquant, j'ai eu avec lui des rapports lointains, quasi inexistantes. Ma mère, qui était illettrée, était ma confidente. Je pouvais partager avec elle mes émotions, mes désirs secrets comme mon envie d'écriture.*¹ »



L'Exposé, premier court métrage d'Ismaël Ferroukhi (1992).

Sur les bancs du lycée, Ferroukhi se lie d'amitié avec un garçon de quatre ans son cadet, Cédric Kahn. Partageant le même goût de raconter des histoires, ils vont échauffer ensemble des rêves de cinéma qui mettront quelques années à se concrétiser. Encouragé par son ami, Ferroukhi écrit et réalise, en 1992, son premier court métrage, **L'Exposé**, qui préfigure **Le Grand Voyage**. Dans une famille d'origine maghrébine vivant dans le sud de la France, un enfant de neuf ans prénommé Reda doit faire un exposé sur son pays d'origine, le Maroc, alors qu'il ne rêve que de Canada. Le film est non seulement sélectionné pour le Festival de Cannes 1993, dans la catégorie « Cinéma en France », mais en plus, il glane une moisson de prix. Il sera

même gratifié d'une exploitation en salles dans le cadre d'un programme des meilleures œuvres de la cuvée 2004 de Clermont-Ferrand.

Avec Catherine Deneuve dans le rôle principal et Miki Manojlovic, Ferroukhi réalise en 1996 son second court métrage, **L'Inconnu**. Une femme rencontre un sans domicile fixe dans un parking et décide de l'héberger chez elle. La stature internationale de la comédienne va favoriser la découverte de l'œuvre, diffusée en salles dans un programme baptisé « Court toujours », produit par Canal + et Arte.

Ismaël Ferroukhi va également réaliser deux téléfilms, **Un été aux hirondelles** (1997) et **Petit Ben** (1999). Coécrit avec Catherine Rihoit, le premier met en scène un jeune beur, Akim. Séduit tour à tour par les chimères de l'intégrisme et de la petite délinquance, le jeune homme puisera dans l'apprentissage d'un islam modéré des valeurs humanistes qui l'aideront à trouver sa place dans la société. Quant à **Petit Ben**, il filme la rencontre improbable d'un malfrat en rupture de ban et d'un bébé qui lui tombe du ciel. Sous des allures de polar, le film met à nu un récit initiatique, le roman d'un tricheur qui deviendra meilleur en découvrant l'altérité.

En 2004, la sortie du **Grand Voyage** marque pour Ferroukhi le passage au long métrage de cinéma.

Coscénariste de Cédric Kahn

Mais sa carrière de réalisateur se double d'une carrière de coscénariste, exclusivement accomplie aux côtés de son ami le réalisateur Cédric Kahn. La collaboration entre les deux hommes débute en 1994 pour le téléfilm **Bonheur**, de la série **Tous les garçons et les filles de leur âge** sur Arte. Tournée avec des acteurs non professionnels, cette chronique de l'adolescence met en scène la naissance du désir dans une bande mélangeant filles et garçons, blancs et beurs. L'œuvre bénéficiera d'une sortie en salles dans une version longue baptisée **Trop de bonheur**, avec à la clé le Prix Jean Vigo 1994. Toujours pour la chaîne franco-allemande, ils écrivent ensemble **Culpabilité zéro** (1996) : un jeune homme d'une vingtaine d'années vient à Strasbourg pour enquêter sur la mort de son frère, qui s'est suicidé dans des conditions obscures. Leur dernière collaboration en date, **L'Avion** (2005) s'articule autour du thème de la résilience et de l'héritage, dans un registre qui mélange réalisme et fantastique. Charly, un petit garçon de huit ans, a la douleur de perdre son père avant que celui-ci ait accompli sa promesse. La découverte d'une maquette d'avion construite par son père pansera ses plaies et lui ouvrira les portes de nouvelles aventures.

Le réalisateur prépare son deuxième long métrage, **Comme nos enfants**, qui a obtenu l'avance sur recettes du CNC en mai 2009. Il entend y relater, pendant l'Occupation, l'attitude du recteur de la Mosquée de Paris, auquel quelque 1500 personnes dont une centaine d'enfants juifs durent la vie sauve.

1) Ismaël Ferroukhi, entretien avec Brigitte Baudin, *Le Figaro*, 24 novembre 2004.

Souvenir d'enfance

Le Grand Voyage est le premier long métrage écrit et réalisé par Ismaël Ferroukhi. Il s'agit d'un projet personnel pour lequel une dizaine d'années se sont écoulées entre le jaillissement de l'idée et la sortie en salles. Son court métrage **L'Exposé** (1993) peut d'ailleurs être analysé comme l'embryon du **Grand Voyage**. Le réalisateur y mettait déjà en scène, dans le même décor, une famille maghrébine dont le fils, de dix ans plus jeune, se prénomme également Reda.

L'idée qui a présidé à l'écriture du **Grand Voyage** est simple : prendre à contre-pied le cliché d'une communauté tolérante pour raconter l'histoire d'un père et d'un fils qui vivent sous le même toit mais qui, au quotidien, ont fait le choix de l'esquive plutôt que celui de la confrontation.

Pour permettre le surgissement de cette confrontation, le scénariste doit inventer une situation qui rende impossible la fuite et inéluctable le face à face. Un seul moyen permettait d'y parvenir : les enfermer dans un espace clos afin de les obliger à se parler. À ce stade, le cinéaste va s'inspirer d'une réminiscence de l'enfance. « *Quand j'étais jeune, je devais avoir 12 ans, mon père est parti en pèlerinage en voiture¹* », raconte-t-il. La trame principale du film était ainsi trouvée : les deux héros seraient enfermés dans une voiture en route vers le pèlerinage de La Mecque.

Grâce à Dominique Besnehard², qui est à l'époque son agent, Ismaël Ferroukhi fait la connaissance du producteur Humbert Balsan³ (1954-2005). « *Une rencontre très importante, affirme aujourd'hui le réalisateur [...]. Je crois que c'est ça qui m'a donné la force de me battre malgré les difficultés⁴*. »

Enthousiasmé par le projet que lui présente Ferroukhi, il va l'assurer de sa confiance et soutenir activement les différentes étapes du projet, de son écriture à sa réalisation.



Casting pour le rôle du père.

Tournage à La Mecque

Une fois acquise la certitude de la faisabilité du film, Ferroukhi commence un casting afin de trouver ses deux interprètes principaux. La découverte de Nicolas Cazalé, par l'intermédiaire de Cédric Kahn⁵, le convainc dès leur première rencontre qu'il tient l'interprète idéal de Reda. La recherche de l'interprète du père sera plus longue. Les premiers castings en France se révèlent infructueux. « *Pour garder cette différence entre Reda et son*

père, je me suis dit que ce serait peut-être intéressant d'aller chercher un acteur qui vient d'ailleurs », explique le réalisateur⁶. La découverte, au Maroc, de Mohamed Madj emporte immédiatement son adhésion.

Le tournage débute à La Mecque, pendant le pèlerinage, dans des conditions particulièrement éprouvantes : au milieu de la foule, sous une chaleur accablante et avec des autorisations limitées. Plutôt que de s'en plaindre, le cinéaste saisit au vol le côté challenge de la situation. « *Je me suis dit : si j'arrive à tourner à La Mecque, personne ne pourra m'empêcher de faire ce film.* » Pari réussi.

Les prises de vues dans les différentes étapes du périple s'effectuent dans la foulée, avec leur lot habituel d'embûches et de bonnes surprises, les co-producteurs locaux prenant le relais de la logistique. Les décors sont vraiment ceux des pays traversés, sauf pour les scènes dans le désert, tournées en réalité au Maroc.



« *Si j'arrive à tourner à La Mecque, personne ne pourra m'empêcher de faire ce film.* »

Présenté à la Mostra de Venise, le 7 septembre 2004, le film reçoit un bon accueil public et se voit décerner le Prix Luigi de Laurentiis récompensant la meilleure première œuvre. Il reçoit également le Prix spécial du Jury, le Prix du Jury Junior et le Bayard d'or de la meilleure première œuvre au Festival de Namur. Distribué dans les salles françaises à partir du 24 novembre 2004, le film bénéficie d'une critique attentionnée qui met en valeur les qualités de cette « *épopée humaniste transcendée par le regard bienveillant du cinéaste et deux acteurs intenses⁷* » (voir « Bibliographie », p. 17).

1) Ismaël Ferroukhi, entretien bonus DVD.

2) Acteur (le frère de Suzanne dans **À nos amours**, de Maurice Pialat), puis directeur de casting, aujourd'hui producteur (Mon Voisin Productions), il fut longtemps un important agent artistique international au sein de la société Artmédia, pour Adjani, Sophie Marceau, Béatrice Dalle, Charlotte Gainsbourg, Michel Blanc, Christophe Lambert, Richard Anconina, Yvan Attal...

3) Voir « Infos » p. 18

4) Entretien bonus DVD.

5) Nicolas Cazalé avait fait une audition pour **Roberto Succo**.

6) Ismaël Ferroukhi, entretien bonus DVD.

7) Olivier Pélisson, **Zurban**, novembre 2004.

Divers registres de la dualité



Reda

Lycéen âgé d'environ 19 ans, Reda doit passer son baccalauréat pour la deuxième fois. Il est issu d'une famille nombreuse d'au moins cinq enfants, d'origine maghrébine, vivant dans une cité HLM dans le sud de la France (Bouches-du-Rhône). Le personnage est le fil conducteur du récit, les événements – préparatifs, départ et voyage lui-même – sont vus à travers son regard. Au début du film, Reda est un jeune homme de culture française, centré sur sa propre existence (lycée, préparation du baccalauréat, petite amie) qui n'entretient que des rapports distants avec son père, figure du patriarcat craint et respecté par tradition plus que par conviction personnelle. Le voyage à La Mecque qui lui est imposé quatre jours avant le départ est vécu comme une contrainte (elle l'empêche de passer le bac), une privation de liberté. Marqué tour à tour par des rapprochements et des ruptures, des actes de soumission et d'émancipation, le voyage sera pour lui l'occasion de découvrir peu à peu son père à travers sa culture, sa langue et sa religion. Plus largement, le voyage entraîne pour lui la découverte de l'altérité, apporte son lot de rencontres et d'expériences à dimension initiatique. À peine réconcilié avec son père qu'il a appris à mieux connaître et à accepter avec ses différences, Reda doit brutalement gérer sa disparition. Les dernières images que l'on nous montre de lui sont celles d'un homme altruiste, qui a opéré la synthèse de ses deux cultures, prêt à prendre la vie à bras le corps.

Le père

Secret et peu bavard, le père d'origine marocaine incarne la figure du patriarcat, marquée par l'autorité, la rigueur morale et la fidélité à la foi musulmane. On sait peu de choses de lui avant le départ et le voyage va nous permettre, au fil des discussions, de nous offrir quelques bribes d'informations. Son propre père était un « *homme courageux* » qui, chaque jour, devait effectuer un long trajet à dos de mulet pour se rendre au travail. Lui-même a quitté le Maroc trente ans plus tôt pour s'installer en France où il a fondé une famille. Même si rien ne l'indique, on peut supposer que c'est un ouvrier à la retraite, qu'il a fait partie de la grande vague migratoire maghrébine des années 1960, destinée à fournir une main-d'œuvre peu qualifiée au BTP et aux usines françaises. À l'aune de la culture française et occidentale, son degré d'instruction est inférieur



puisque'il ne sait ni lire ni écrire le français. Mais sa culture est orientale et repose sur un savoir ancestral, transmis par ses parents. Son sens de l'observation et sa sensibilité lui permettent de comprendre des êtres dont il ne partage pas la langue et la culture (épisode de la dame en noir). Sa connaissance de l'arabe littéraire lui offre la possibilité de dialoguer avec des musulmans du monde entier. Son pèlerinage revêt, pour lui, une grande importance : le hadj est un des cinq piliers de l'islam et, en bon musulman, il se doit de l'accomplir avant de mourir. Mais son voyage vers La Mecque se double d'un autre voyage vers la mort.



Lisa

Âgée d'environ 18 ans, Lisa est la petite amie de Reda. Pour le jeune homme, elle incarne la figure de l'absente, celle qu'il chérit le plus au monde et qui ne cessera à aucun moment d'occuper ses pensées. Les échanges téléphoniques avec elle, aboutis ou avortés, sa photographie caressée, confisquée puis rendue par le père, son prénom gravé dans le sable du désert lui donnent une grande place dans le récit, en dépit de son absence physique. « *Pour moi, elle est dans le voyage, elle est dans la voiture* », dit d'ailleurs Ismaël Ferroukhi dans un entretien. Lisa symbolise la part de la vie intime de Reda, celle qu'il s'est construite en dehors du cercle familial. Pas étonnant qu'à ce titre elle ne soit jamais évoquée dans les échanges avec son père. Il faudra attendre une discussion avec Mustapha, figure du père de substitution, pour que Reda avoue son existence, nous apprenne qu'elle est lycéenne dans le même établissement que lui et qu'elle n'est pas musulmane.



Le frère, Khalid

Frère aîné de Reda, âgé d'une trentaine d'années, Khalid devait, à l'origine, accompagner son père en voiture jusqu'à La Mecque. Contrairement à Reda, il s'est personnellement investi dans le voyage : d'abord en tant que mécanicien en préparant la voiture nécessaire au périple, ensuite en escomptant un bénéfice spirituel qui le rapprochera des préceptes musulmans et, par là même, du modèle paternel. Privé de son permis pour conduite en état d'ivresse, il doit soudainement renoncer au voyage et céder sa place à son jeune frère. Khalid incarne la figure d'un homme déchiré entre deux cultures. Dirigiste et autoritaire avec Reda, il essaye vainement d'instaurer un rapport de domination calqué sur celui du père. Au moment de partir, c'est d'ailleurs lui, l'aîné de ses fils, que le père désigne pour le remplacer et veiller sur sa famille en son absence. Élevé dans une société occidentale permissive, Khalid ne possède pas la rigueur morale et la foi nécessaire pour se hisser à la hauteur de son père. En dépit de sa défection, il est néanmoins présent tout au long du voyage par le biais de la voiture qu'il a lui-même préparée pour ce périple, mais aussi par celui de l'appareil photo qu'il a confié à Reda avec pour mission de « *ramener quelques images de là-bas* ».



La femme en noir

Reda et son père la croisent, quelque part sur une route de Bosnie. Alors qu'ils s'arrêtent pour demander leur route, elle s'invite dans la voiture pour une partie du voyage. Ils devront user d'un stratagème pour se débarrasser d'elle dans une auberge. Vêtue de noir de pied en cap, dotée d'une grande

capacité d'apparition et de disparition soudaines dans des lieux où l'on ne l'attend pas, la vieille dame peut-être perçue comme un spectre. Son mutisme ainsi que son comportement énigmatique laissent la porte ouverte aux interprétations. Pour Reda, à qui elle fait peur et qui veut se débarrasser d'elle, la vieille dame pourrait être le spectre de la guerre de Bosnie. Le véhicule de l'ONU, croisé sur la route, vient d'ailleurs rappeler le sort funeste que connut cette région dans les années quatre-vingt-dix. Chez le père, qui a perçu la dimension spirituelle de la vieille dame par de simples échanges de regards, elle pourrait incarner le spectre de la mort ; une mort apaisée, consentie, avec laquelle il a rendez-vous à l'issue de son voyage.



Mustapha

Rencontré à la douane turque, Mustapha est un Turc musulman d'une cinquantaine d'années qui offre ses bons offices de traducteur et de médiateur pour dénouer la situation. Saisissant l'occasion d'accomplir son voyage à La Mecque, il ne tarde pas à s'embarquer avec Reda et son père. Mais les soupçons de vol qui pèsent sur lui l'évacueront bientôt du périple. À cheval entre deux cultures, Mustapha a vécu trente ans en France – où il a eu une compagne française et des enfants – avant de revenir au pays pour s'y marier. Même s'il aura, à moyen terme, une influence positive sur la relation entre Reda et son père, au moment où il surgit, il va briser l'amorce de rapprochement entre les deux hommes, les obliger à durcir momentanément leurs positions. Pour Reda, Mustapha incarne un père idéal : libéral, cultivé, ouvert sur le monde et partisan d'un islam modéré. Pour le père, au contraire, il représente une figure concurrente, dotée d'une influence néfaste sur son fils et dont il faut se débarrasser à tout prix ; le vol supposé lui en fournira l'occasion.

La rencontre d'un père et d'un fils



1 0h 00'00

Générique de début. Khalid doit conduire son père à La Mecque pour son pèlerinage. Son jeune frère Reda l'aide à réparer leur voiture.

2 0h 03'05

À la maison, le père apprend à Reda que Khalid s'est fait retirer son permis. Reda devra sacrifier son baccalauréat et remplacer son frère défaillant.

3 0h 05'00

Dans sa chambre, Reda étudie une carte routière et ne répond pas à l'appel de Lisa, son amie.

4 0h 05'32

Parents et voisins assistent aux préparatifs puis au départ de Reda et de son père. Khalid remet un appareil photo à son frère. Le père lui confie la famille.

5 0h 07'36

Sur la route. Embouteillage. Reda ne répond pas au portable.

6 0h 08'11

Nuit, première dispute du père et du fils. Passage de la frontière italienne. Pendant que son père prie, Reda appelle Lisa pour la rassurer.

7 1h 11'07

Nouvelle dispute et brutal coup de frein du père (qui ne conduit pas). Profitant du sommeil de Reda, son père jette son portable dans une poubelle.



8 0h 13'33

Petit-déjeuner sur une aire d'autoroute. Nouvelle dispute à propos de l'itinéraire. Le père refuse de transformer le pèlerinage en balade touristique.

9 0h 14'47

Ils quittent l'autoroute et se perdent. Reda refuse l'aide de son père, qui décide de passer la nuit dehors, au croisement de deux routes.

10 0h 17'14

Reda constate la disparition de son téléphone et se résigne. Repas.

11 0h 20'17

Sur la route, en ex-Yougoslavie. Ils demandent leur chemin à une vieille dame qui s'installe d'elle-même à l'arrière de leur auto. Elle disparaît au passage de la douane, puis réapparaît peu après et s'impose à nouveau.

12 0h 22'13

Après une halte, pour s'en débarrasser, Reda et son père s'arrêtent dans une auberge, puis s'enfuient

précipitamment.

13 0h 27'38

Halte à l'Hôtel Balkan, Belgrade. Pendant que son père se douche, Reda tente d'appeler Lisa au téléphone.

14 0h 29'41

Le lendemain, ils se rendent à la banque afin de changer de l'argent. Négociation gestuelle dans la rue, avec un changeur sauvage.

15 0h 31'24

Reprise de la route. En Bulgarie, ils s'arrêtent pour demander la route de Sofia. Monologue incompréhensible d'un bavard invétéré ne parlant que bulgare.

16 0h 33'18

Reda et son père, emmitoufflés, sont assis dans un abri-bus. Le père explique les raisons de ce pèlerinage et le choix de la voiture comme moyen de transport, puis évoque avec émotion le souvenir de ses parents.

17 0h 35'21

Le soir, dans la voiture. Le père lit le Coran et, la nuit tombée, Reda a du mal à s'endormir à cause du froid.



18 0h 36'32

Au matin, Reda découvre que la voiture est ensevelie sous la neige et que son père délire.

19 0h 37'50

Conduit à l'hôpital, le père s'enfuit. Le voyage reprend.

20 0h 39'58

À la douane turque, un certain Mustapha interrompt leur faveur et se fait raccompagner chez lui avant de s'inviter comme compagnon de voyage.

21 0h 46'21

Reda visite Istanbul, avec Mustapha pour guide, puis le trio reprend la route.

22 0h 49'13

Nuit. Autour d'un feu, Mustapha raconte sa vie à Reda.

23 0h 51'37

Ville. Mustapha entraîne Reda dans un café. Ils rentrent saouls à l'hôtel.

24 0h 53'40

Au matin, Mustapha a disparu. Le père l'accuse de vol et va déposer plainte.

25 0h 55'38

Sur la route vers Damas. Le père puise dans ses réserves pour payer essence et sandwiches.

26 0h 58'45

Nouvel arrêt. Le père fait une généreuse offrande à une mendiante, provoquant la colère de Reda.

27 1h 02'03

Reda s'éloigne. Le père réfléchit et propose de vendre la voiture à Damas et se débrouiller seul.

28 1h 03'49

Reda se plaignant de ne pas manger de viande, son père troque leur appareil photo contre un mouton. Mais Reda laisse échapper le mouton.



29 1h07'00

Ammam. Pendant que son père prie, Reda retrouve dans la voiture l'argent prétendument volé.

30 1h 09'16

Le père s'étonne que le consulat de France ait donné de l'argent à Reda sans enquête. Reda se rend dans un cabaret, séduit une danseuse et l'entraîne à son hôtel. Furieux contre sa conduite, le père quitte l'hôtel. Reda le rattrape.

31 1h 12'40

Vers La Mecque. Rêve de Reda qui s'enfonce dans les sables mouvants. Son père, en berger, passe sans le secourir et prie.

32 1h 14'29

Rencontre, sur la route de La Mecque, avec des pèlerins venus du monde entier. Pause déjeuner fraternelle et conviviale. Prière. Reda écrit le nom de Lisa sur le sable.

33 1h 18'52

Reda dépasse la caravane et s'arrête dans le désert. À sa demande, son père lui explique la signification et l'importance de ce pèlerinage.

34 1h 21'22

Arrivée à La Mecque. Le père, ravi, se recueille et se joint silencieusement à la foule des pèlerins.

35 1h27'28

À la nuit tombée, Reda attend en vain son retour et se lance à sa recherche.

36 1h 29'23

Au matin, Reda continue à chercher dans une foule immense. Il s'affole, des policiers le dégagent.



37 1h 33'46

Un policier le conduit à la morgue où il éclate en sanglots en reconnaissant le cadavre de son père.

38 1h 37'25

Reda organise la toilette mortuaire de son père, puis ses funérailles. Il vend leur voiture et prend un taxi pour se rendre à l'aéroport.

39 1h40'00

Générique.

Durée totale DVD : 1h 42'38

De l'évitement à l'amour



L'expression « grand voyage » utilisé dans le titre doit être comprise dans sa double acception : le périple vers La Mecque, mais aussi le voyage vers la mort.

Le film est basé sur une narration linéaire, marqué par de nombreuses étapes entrecoupées d'ellipses. Les franchissements de frontières aident le spectateur à percevoir les distances parcourues, tandis que les levers et les couchers de soleil, les alternances de scènes de jour et de nuit traduisent l'écoulement du temps. Même si le cinéaste s'est appliqué à ne pas prendre parti pour l'un des personnages au détriment de l'autre, le récit est clairement endossé par Reda.

La rencontre de deux étrangers

Le principe narratif de beaucoup de récits consiste à mettre fortuitement en présence deux êtres qui n'auraient jamais dû se rencontrer. Pour l'illustrer, Ismaël Ferroukhi aurait pu choisir de confronter un Français et un Arabe à des questions spirituelles. Au lieu de cela, ce sont deux membres de la même famille qu'il a décidé de faire voyager ensemble et de confronter ; ainsi, il évite les nombreux clichés qui dépeignent souvent le fossé entre des individus de deux cultures différentes. Au moment du départ pour La Mecque, le père et le fils sont séparés par un fossé à la fois générationnel, linguistique, culturel et religieux. La Peugeot bleue dans laquelle ont pris place les deux pèlerins arbore une porte jaune du côté passager, mettant ainsi visuellement en valeur leurs différences de point de vue. Les deux protagonistes ont non seulement une quarantaine d'années d'écart, mais ils ont, de plus, grandi dans deux pays différents – le Maroc pour le père, la France pour

le fils. Reda est un lycéen vivant à l'occidentale ; il comprend l'arabe dialectal sans vraiment le parler et ne sait rien de l'arabe littéraire, langue véhiculaire commune à tous les pèlerins de nationalité différente. Tandis que les journées du père sont ponctuées par l'accomplissement de la prière rituelle et la stricte observance des fondements de la religion islamique, le fils ne semble manifester aucun signe extérieur d'appartenance à une quelconque religion.

La promiscuité inhérente au mode de transport choisi, la voiture, va les contraindre à un face à face que l'on peut découper en trois phases successives. Reda est d'abord conduit à adopter, à l'égard de son père, une attitude de respect formel basée sur son éducation plus que sur d'intimes convictions. Cette phase (séq 1 à 7)¹ se traduit par une stratégie d'évitement mutuel marquée par de longs silences, où chacun essaye de ne pas empiéter sur la liberté de l'autre, sans toujours y parvenir. Les comportements, choix de vie et opinions divergents vont faire naître une série de conflits, d'abord larvés, qui vont ensuite éclater (séq. 8 à 26) en une série d'affrontements brutaux d'intensité variable. Ce qui provoque les colères successives du père, ce sont principalement les comportements jugés déviants de son fils : absorption d'alcool, relation sexuelle avec une danseuse ou encore refus de faire l'aumône. Mais il se pourrait bien que ces colères proviennent en réalité de la prise de conscience de sa propre culpabilité. L'attitude de Reda le renvoie inexorablement à son propre échec : celui d'un père qui n'a pas su inculquer à son fils une éducation spirituelle et qui cherche désormais à sauver son âme par tous les moyens.

Chez le père, la notion de pouvoir s'exerce non seulement par la défense de la nature du voyage (spirituel et pas touristique), mais aussi par le contrôle de son rythme, tour à tour lent ou rapide selon son humeur. « *Ceux qui sont pressés sont déjà morts* », dit-il à son fils à qui il reproche ses excès de conduite. Plus loin, il prône au contraire l'accélération. « *Dépêche-toi* », dit-il en sortant de l'hôpital. « *On n'a pas le temps* », rétorque-t-il à la proposition de passer une nuit à Istanbul. La troisième phase (sq. 27 à 38) est marquée, après la brutale crise autour de l'aumône donnée à la mendiante (26, voir ci-après et « Analyse d'une séquence », p. 9) par le rapprochement père-fils, l'acceptation de leurs différences mutuelles et la reconnaissance de leur amour. « *Ce voyage m'a beaucoup appris* », dira le père, lors d'une pause. « *À moi aussi* », lui répondra son fils en écho. Le lien qui se noue à l'issue de ce voyage passe non seulement par le rattachement du père à une filiation culturelle, linguistique et confessionnelle (le groupe des pèlerins), mais aussi par son inscription dans un paysage. C'est grâce à celui-ci que le fils va être conduit à éprouver physiquement ce qu'est intrinsèquement son père : un être de sable, d'origine nomade et de culture orale, possédant l'élégance et la gravité des hommes du désert. On peut cependant regretter que la rencontre de ces deux êtres soit le fruit d'une série de sacrifices et de renoncements opérés de façon unilatérale par le fils. L'échange entre les deux hommes est en effet à sens unique : en dépit de coups de boutoir successifs donnés par Reda, jamais l'autoritarisme de son père ne sera remis en question ou seulement ému.



Un voyage initiatique

Le voyage à La Mecque est clairement défini par le père comme un voyage spirituel, l'accomplissement d'un des cinq piliers de l'islam. Le choix de la voiture, au détriment d'un autre moyen de transport plus rapide, privilégie la notion de traversée sur celle de point d'arrivée ; pour lui, le voyage fait partie intégrante du pèlerinage. Pour Reda, à qui ce voyage est imposé de force, la tentation est grande de transformer le voyage spirituel en voyage touristique. Ses tentatives dans ce sens seront inlassablement découragées par le père. Contre toute attente, le voyage sera pour tous deux essentiellement initiatique : il transformera en profondeur non seulement leur propre relation, mais également leur rapport au monde extérieur.



Leur périple de 5 000 km sera marqué par une série d'obstacles qui semblent vouloir l'entraver. Leurs franchissements successifs font partie intégrante de l'initiation spirituelle et peuvent être lus comme autant de victoires. On peut classer ces obstacles en trois registres principaux : météorologiques (neige, chaleur), de santé (hospitalisation du père) et techniques (problèmes de passeport, panne automobile). Le voyage sera aussi marqué par une série de rencontres qui collectivement signifient la découverte de l'altérité et individuellement endossent une fonction narrative différente. La vieille auto-stoppeuse (11-12) sert métaphoriquement à désigner la route à suivre (« *Delechi* ») et révèle l'importance du regard comme mode de communication du père. Mustapha (20 à 23) apprend non seulement à Reda qu'il est possible de faire la synthèse entre une culture occidentale et une culture orientale mais qu'un islam ouvert et tolérant existe. Perçu par le père comme un initiateur à de vils plaisirs (alcool, femme), il focalise sa rancune et génère la fallacieuse accusation de vol, moteur narratif au cœur de l'œuvre. Quant à la rencontre avec la mendiante (26), elle est le détonateur qui provoque l'éclatement du duo père-fils autour de questions humanistes fondamentales. Enfin, au terme du voyage, la rencontre avec le groupe de pèlerins (32) revêt une importance cruciale. À leur contact, Reda découvre une forme de religion généreuse et fraternelle, soucieuse de venir en aide à son prochain (une voiture de la caravane s'arrête pour s'assurer qu'ils n'ont besoin de rien), désireuse de partager le boire et le manger, où l'individualisme occidental est balayé au profit d'un collectivisme qui gomme les singularités et l'appartenance des individus à une classe sociale.

1) Le passage d'une phase à une autre se fait progressivement. Ces repères sont donc purement indicatifs et en partie arbitraires.

Séquence 14 :

Sur la route vers Damas, le père puise dans ses réserves financières pour payer essence et nourriture. Une surchauffe du moteur les oblige à s'arrêter. Reda ouvre le capot de la voiture, prend un jerricane et va le remplir à une fontaine toute proche...

La mendiante du désert



Plan 1 - Plan américain de Reda. Un jerricane d'eau dans les mains, il verse de l'eau dans le réservoir de sa voiture. Venant de l'arrière-plan, dans la partie gauche du cadre, surgit une femme voilée de noir, tenant une fillette par la main. Elles s'approchent de Reda qui, à sa tâche, ne les a pas vues venir. La femme fait l'aumône, tout en invoquant, en arabe, la protection de Dieu. Peine perdue. Reda et la mendiante, chacun absorbé dans une gestuelle mécanique, semblent appartenir à deux mondes différents, impossibles à connecter.



Plan 2 - Contrechamp, vu par Reda. De dos, en gros plan, la silhouette noire de la mendiante balaye entièrement le champ, de gauche à droite, faisant office de fondu enchaîné avec le plan 1. Positionnée ensuite à droite du cadre, elle dévoile soudain un plan large du père buvant à la fontaine. La femme réitère ses prières. Le père s'arrête de boire, la fixe et fouille ses poches. L'inscription des personnages dans un paysage dépouillé, réduit à quelques lignes de force, donne à la scène la puissance d'un tableau allégorique du genre *Le vieil homme et la mendiante*.



Plan 4 - Raccord dans l'axe plan 2. Après une reprise du plan 1 (3 non repr.) montrant Reda anxieux de la réaction de son père, plan américain du père et de la mendiante. L'homme sort de la poche de sa chemise une liasse de billets de banque, dont il en extrait un qu'il lui tend. Le temps d'un regard, il met en balance ses propres besoins et ceux de son fils d'un côté, ceux de cette veuve et son enfant de l'autre. En un éclair, il choisit de privilégier une aumône légale à son propre confort, mettant ses actes en conformité avec sa foi musulmane.



Plan 5 - (Reprise du 3). Reda continue d'observer fixement la scène, comme subjugué par la représentation à laquelle il est en train d'assister, et pose précipitamment son jerricane à terre. La réaction de Reda est celle d'un jeune homme occidental plaçant au premier plan son propre confort matériel ; elle entre en conflit avec celle de son père musulman pour lequel l'aumône est l'un des piliers de la religion musulmane.



Plan 6 - Reda bondit hors du cadre, comme un animal sauvage qui serait enfin parvenu à se libérer de ses liens. Réitérant l'effet de volet réalisé plus haut par la mendiante, il balaye une partie du champ et se dirige droit vers son père, dos à la caméra. La position de ses bras, nettement détachés du corps, traduit son désir d'en découdre sur le champ. Sa position finale au centre de l'image, à égale distance entre son père et la mendiante, exprime sa position désirante : s'ériger en arbitre de leur échange.



Plan 7 - Plan américain de Reda, corps lancé en avant et sourcils froncés, seul élément vertical et mobile dans un décor minéral et tout en horizontalité. Il laisse enfin échapper une colère trop longtemps contenue, reproche à son père de dilapider l'argent du voyage. La caméra panote de droite à gauche pour accompagner le geste du bras de Reda lorsqu'il arrache le billet des mains de la mendiante et se retrouve soudain face à elle, obligé d'affronter son regard accusateur.



Plan 8 - Contrechamp. Le père, en plan américain, avec Reda en amorce, de dos, à droite du cadre. La mendiante étant désormais hors champ, le conflit se focalise sur les deux hommes. Debout contre le muret du bassin de la fontaine, le père domine légèrement la scène, imposant son autorité naturelle. Il écrase son fils d'un regard noir et accusateur, puis il projette soudain tout son corps en avant, à la fois pour lui reprendre le billet et pour décocher à son fils une gifle aussi violente qu'inattendue.



Plan 9 - Retour au plan large : le raccord avec le plan précédent se fait au son du claquement, au moment où la gifle atteint sa cible. Reda recule sous la violence du choc tandis que le père rend furtivement le billet à la mendiante. Cette correction infligée publiquement est humiliante pour Reda car elle implique une régression, elle le ramène à l'enfance, à un état de soumission à l'autorité paternelle dont il essayait précisément de s'affranchir. La mendiante assiste passivement à la scène, esquissant seulement un geste maternel destiné à protéger sa fille de toute violence.



Plan 10 - Plan américain de Reda. Il se mord la lèvre inférieure pour réprimer sa colère qui finit par éclater en libérant un flot de paroles : « Puisque c'est comme ça, tu vas le finir tout seul ton voyage. J'en ai plus rien à foutre de ton pèlerinage, tu comprends ? ». Le ton agressif et le niveau de langue dénotent, pour la première fois, une marque d'irrespect du fils à l'égard de son père. La position diamétralement opposée du père et du fils sur la question de l'aumône a stigmatisé leurs différences et provoqué l'éclatement du « couple » après une série de conflits divers.



Plan 11 - Plan américain du père, le corps soudain figé, toisant son fils qui lui réclame son passeport afin de pouvoir partir de son côté. On y lit de la dureté et une certaine incompréhension de son attitude égoïste.



Plan 12 - (Reprise du 6) : Contrechamp : plan américain de Reda. Sa voix monte de niveau pour réitérer la demande de passeport à son père, énoncée cette fois sur un ton menaçant, comme s'il était prêt à l'affrontement physique pour obtenir enfin ce qu'il réclame. La répétition du même plan ne fait que renforcer le degré d'impertinence de sa prise de parole.



Plan 13 - (Reprise du 11) : Le père, toujours en plan américain, totalement muet, jette un regard noir à son fils ; il commence à rabaisser lentement la manche gauche de sa chemise, qu'il avait retroussée pour boire à la fontaine, et détourne la tête. Les deux gestes ont en commun leur nature occlusive ; ils signifient que le père refuse l'affrontement recherché par le fils et prend l'initiative de clore définitivement l'échange, sans laisser entrevoir la moindre chance de compromis possible.



Plan 14 - (Reprise du 11) : Plan américain de Reda qui enregistre le message, fait pivoter son corps et repart, furieux, en direction de la voiture. La caméra panote de gauche à droite pour accompagner son balayage rapide de l'espace désertique. En bout de course, faute d'avoir pu décharger sa colère contre son père, Reda donne un grand coup de pied dans le jerrycan qu'il avait précédemment posé à terre et qui se trouvait dans l'axe de sa trajectoire.



Plan 15 - Reprise du plan américain du père, l'air songeur, finissant de rabattre lentement la manche droite de sa chemise. Derrière lui, une succession de murets, creusent l'espace et soulignent l'horizontalité du paysage. Un léger pano vers la gauche accompagne le père qui tourne d'abord la tête, puis pivote tout son corps vers la droite pour suivre, hors champ, la trajectoire de Reda. Celui-ci apparaît ensuite, cadre gauche, silhouette courbée et insignifiante. Le petit muret situé entre le père et le fils matérialise la frontière psychologique qui désormais les sépare.



Plan 16 - Plan large de la montagne, dépourvue de toute végétation. Reda, vu par son père, se dirige vers le sommet. L'éloignement des deux hommes relâche la tension en relativisant un conflit rendu soudain dérisoire au regard de l'immensité du paysage. Le gravissement de la montagne peut être perçu comme l'accomplissement d'une nouvelle épreuve de ce voyage initiatique. Une épreuve qui aurait à voir avec le dépassement de soi, le passage de l'enfance à l'âge adulte marqué par le détachement de la cellule familiale et l'envol vers des horizons nouveaux.



Plan 17 - Plan serré du père, assis dans la voiture, suivant du regard la pérégrination de son fils. Le repliement du père dans un espace clos indique le début d'une phase introspective. Les sourcils froncés signifient son inquiétude quant au devenir non seulement de sa relation avec son fils, mais aussi de son projet de pèlerinage. Par son échelle et son obscurité, le plan s'oppose violemment au plan précédent, cadré large et baigné de lumière.



Plan 19 - (Reprise du 16) Le père dans la voiture, toujours en plan serré, fait suite au plan de Reda au sommet de la montagne. Il fixe l'horizon, puis baisse les yeux en cherchant quelque chose dans la pénombre. Il trouve le portrait de Lisa, qu'il avait précédemment confisqué à Reda. Il le regarde attentivement, puis lève à nouveau les yeux dans la direction de Reda. Son geste a une double signification : il légitime la relation que Reda entretient avec elle et, plus largement, marque son acceptation de voir en Reda un adulte construisant sa propre vie.



Plan 20 - Plan large d'un coucher de soleil sur les montagnes du désert. Il s'agit tout à la fois d'un marqueur temporel (beaucoup de levers et couchers de soleil servent dans le film à signifier le passage du temps) et d'une image à valeur symbolique signifiant un apaisement des tensions. Le thème musical du film réapparaît sur cette image, joué cette fois avec lenteur et en sourdine, de façon à peine perceptible ; il accompagnera les personnages jusqu'à la fin de la séquence.



Plan 21 - Gros plan du visage de Reda, assis au sommet de la montagne (repris en conclusion de séquence). Les seuls éléments dynamiques sont ses mèches de cheveux animées par le vent. Son regard grave, qui ne fixe aucun objet ou élément du paysage, indique clairement un état introspectif. On l'imagine en train de refaire défiler dans sa mémoire le film des événements de cette journée ou du voyage dans son ensemble. Désormais, Reda semble mesurer clairement la dimension symbolique de son geste de rupture avec son père et ses conséquences pratiques.



Plan 22 - Plan rapproché : Reda assis, de profil, cadre droit, au sommet de la montagne. Dans son dos, surgit son père. Accompagnant le mouvement de tête de Reda, la caméra panote sur la droite pour l'accueillir, puis repanote à gauche après son départ. Entre les deux, le père livre ses réflexions : vendre la voiture pour financer le billet retour de Reda. Lecture symbolique : pour la première fois, c'est le père qui comble l'espace qui le séparait de son fils. Lecture dramaturgique : le père annonce leur séparation via un dispositif qui évacue tout croisement de regards. Un gros plan (23, non repr., id. que 21) de Reda les yeux dans le vide clôt la séquence sur une interrogation ouverte.

Voyage d'apprentissage



Un huis clos en mouvement

Le principe de mise en scène sur lequel repose tout le film consiste à montrer dans un même plan à la fois le dedans (les deux hommes dans la voiture) et le dehors (les villes traversées). Le but est double : il s'agit d'arracher les deux héros à leur confinement et faire en sorte que les paysages traversés mettent en résonance l'état intérieur des personnages. Pour parvenir à ses fins, le cinéaste s'applique à multiplier les mouvements de caméra qui partent de la voiture et, dans un mouvement de grue, balayent un large espace. Plusieurs haltes dans une nouvelle ville s'ouvrent également par des plans généraux ou capturent, en quelques saynètes rapides, l'activité de ses habitants [14, 21]. Pour autant, Ferroukhi ne succombe jamais à une tentation purement contemplative ou esthétisante du paysage. Ce qui l'intéresse, c'est moins l'évolution géographique des personnages que leur évolution intérieure. Preuve de ce désintérêt pour la géographie, le spectateur a souvent du mal à se situer dans l'espace en raison de l'effacement de tout repère contextuel, panneau indicateur ou élément de décor clairement identifiable. La bande son n'est pas d'un grand secours non plus pour le guider. Hormis quelques noms de grandes villes célèbres auxquels se raccrocher, elle est saturée de diverses langues étrangères et incompréhensibles, qui ne conduisent qu'à augmenter son sentiment d'étrangeté et son égarement. Par contre, le cinéaste est nettement moins avare en marqueurs temporels qui scandent les journées : les prières du père [6, 17, 29, 32], les passages de douanes [11, 20], les couchers et levers, etc.

Résolument intéressé par l'humain, le cinéaste fait de l'homme l'unité de mesure de son univers. La vieille dame des Balkans (à deux reprises) tout comme la mendicante d'Arabie saoudite [26] sont d'abord des points noirs à l'horizon qui creusent la profondeur de champ et relèvent presque de l'expérimental : à partir de quelle taille un point est-il non seulement perceptible pour l'œil mais prend-il également sens ? Dans le même registre, pour signifier la relativité du « drame » vécu par le père et le fils, Ferroukhi s'amuse à provoquer de grandes et soudaines ruptures d'échelle, faisant enchaîner plans rapprochés des deux hommes à l'intérieur de la voiture et plans de grand ensemble du véhicule, réduit à un minuscule point lumineux dans l'immensité.

Circulation des objets

Chacun des deux personnages se caractérise par une série d'objets personnels aux apparitions récurrentes qui symbolisent leur rattachement à une culture et à des attachements, affectifs ou spirituels.

Reda est associé à des objets issus de technologies modernes, le reliant à un monde matérialiste : l'appareil photo, le téléphone portable et la photographie de son amie Lisa. Le premier lui a été confié par Khalid, son frère aîné, avec pour mission de « ramener quelques images de là-bas ». Par ce biais, Khalid espère racheter un peu sa défection de dernière heure et apporter une contribution personnelle au voyage. Mais l'appareil photo donne au voyage une coloration touristique que le père ne cessera de réfuter au profit de sa dimension spirituelle.

Le téléphone portable permet à Reda de communiquer exclusivement avec Lisa, celle qu'il aime, restée dans le sud de la France. Se sentant coupable de l'avoir abandonnée sans explication, le jeune homme restera d'abord sourd à ses appels, puis finira par lui confier, en termes vagues, la raison de son silence : « *Des petits problèmes de famille* ». La photo de Lisa, regardée à maintes reprises par Reda, témoigne du lien fort qui les unit et du fait que, malgré son absence, la jeune fille participe au voyage.

Le cheminement de Reda vers La Mecque passera par le dépouillement progressif de quelques-uns de ces oripeaux de la culture occidentale. Sans doute agacé par les consultations compulsives et les sonneries intempestives du téléphone portable de Reda, son père le jette dans la poubelle d'une aire d'autoroute italienne [7] et ne confessa son geste que 300 km plus loin. L'appareil photo sera, quant à lui, échangé contre un mouton [28]. L'objet superflu, associé à une civilisation des loisirs, se mue alors en un animal destiné à satisfaire un besoin primaire de nourriture. Le choix de l'économie de troc, privilégiée par le père, au détriment de la vente monétisée, prônée par le fils, rattache la transaction à des pratiques plutôt en vigueur dans les sociétés ancestrales et rurales.

La photo de Lisa disparaît un temps, confisquée par le père. Elle réapparaît à La Mecque, après la réconciliation des deux hommes, et indique la reconnaissance et l'acceptation d'une relation tenue jusqu'ici secrète.

Le père est principalement caractérisé par la possession et l'usage d'objets liés à un univers spirituel : tapis et livre de prières. Désireux de respecter les heures de prière afin de rester fidèle aux principes coraniques, il n'hésite pas à dérouler son tapis dans les lieux les plus incongrus (douane italienne, sommet d'une montagne, etc.) et même à remplacer l'eau par du sable pour ses ablutions rituelles (scène dans le désert d'Arabie saoudite).



Allégories et symboles

Le film contient un certain nombre d'allégories et de symboles qui permettent de révéler des significations enfouies au cœur du film.

Quand le père tente en vain d'égorger un agneau qui lui échappe [28], comment ne pas songer au sacrifice d'Abraham

(Ibrahim dans la religion musulmane) ? On sait que, de tous temps, les sacrifices d'animaux (chèvres, taureau, etc.) ont été l'une des bases des cultes religieux. L'agneau est traditionnellement associé au judaïsme, puis au christianisme et à l'islam, depuis le sacrifice d'Abraham (*Bible, Genèse* – XXII, 1-14, à comparer avec *Coran*, XXXVII, 102-109, qui donne moins de détails). Pour éprouver sa foi, Abraham reçut de Dieu l'ordre de sacrifier son fils, Isaac (juifs, chrétiens) / Ismaël (musulmans), en lieu et place du traditionnel agneau. Docile et fidèle, Abraham accepta ce sacrifice. Heureusement, un ange l'arrêta à la dernière minute et lui demanda de remplacer son fils par un bélier prisonnier d'un buisson.



L'agneau lui ayant échappé, le père de Reda a-t-il, pour autant, l'intention de « sacrifier » son fils ? C'est un peu le sens du cauchemar que fait le jeune homme peu de temps après. Prisonnier de sables mouvants qui l'engloutissent peu à peu, il voit passer au loin un troupeau de moutons conduit par un berger qui a les traits de son père [31]. Malgré ses appels au secours répétés, celui-ci continuera sa route sans broncher. Le rêve a ici une double dimension : il est à la fois réminiscence et prémonition. Réminiscence, car le voyage de Reda et de son père avait été stoppé, peu avant, par le passage d'un berger et de son troupeau sur la route. Prémonition car la nuit suivant la disparition de son père à La Mecque, Reda croisera également un berger et son troupeau. L'image du berger, maintes fois répétée et associée à la figure du père, est d'une grande richesse interprétative. Dans la culture judéo-chrétienne, le berger incarne en effet la sagesse intuitive et le nomade privé de racines. Le berger est, par nature, celui qui est éveillé, qui voit, qui montre la route à son peuple (le peuple juif) ou à sa famille. Pour Reda, son père aura précisément cette mission : le guider (physiquement et spirituellement) tout au long de ce voyage initiatique, en le protégeant des tentations terrestres (alcools, femmes) et en lui inculquant des valeurs de solidarité et de partage.

Communication corporelle et verbale

Pour bien signifier que le père et le fils appartiennent à des cultures différentes, le cinéaste a pris soin de les doter de moyens d'expression relevant de régimes différents. Enfant de la



République élevé suivant les préceptes d'une culture occidentale, Reda privilégie au quotidien son apprentissage d'écolier et de lycéen : la pratique de lecture, du français et de l'anglais. À son père qui prétend lui indiquer la bonne direction routière, Reda lui rétorque « *Mais qu'est-ce que t'en sais, tu sais même pas lire !* » afin de souligner son exclusion de la sphère de la connaissance. De même, il pense que la pratique de l'anglais et du français, deux langues réputées internationales, lui serviront à communiquer dans tous les pays traversés. Il va vite déchanter et découvrir à ses dépens que les individus rencontrés (douaniers, passants, auto-stoppeuse, changeur) ne connaissent pas ces langues et que, de ce fait, la communication avec eux est impossible. À la douane turque, Reda devra même recourir à un traducteur pour pouvoir continuer son voyage.

Face à lui, et contre toute attente, c'est son père, réputé analphabète, qui s'en sortira le mieux. C'est que, contrairement à son fils, le père privilégie résolument le langage gestuel et celui des regards à l'expression verbale pour communiquer avec le monde extérieur. Deux scènes sont particulièrement éclairantes. À Belgrade, alors qu'il se rend à la banque [14] pour changer de l'argent, le père est abordé dans la rue par un changeur sauvage. Hormis les mots « change » et « euros », toute la transaction financière sera entièrement opérée en langage des signes, chacun proposant tour à tour des taux de change à son interlocuteur. Une poignée de main viendra sceller l'accord définitif, sous le regard médusé de Reda qui avait vainement proposé ses services d'interprète. Toute la scène est filmée en plongée, de façon distante, comme si le cinéaste avait tourné en caméra cachée cet acte illégal, relevant du trafic.

Dans la séquence de la vieille dame des Balkans [12], Reda a l'idée de partir précipitamment de l'auberge où ils ont fait halte afin de se débarrasser de l'importune. Grâce à un échange de regards avec elle, mis en valeur par des gros plans, il a compris que la vieille dame avait deviné leurs intentions de l'abandonner à son sort et que, par conséquent, il était donc inutile de se hâter.

La rencontre du groupe de pèlerins musulmans venus du monde entier réaffirme la primauté du père sur le fils, mais cette fois dans une communication langagière. Grâce à l'arabe littéraire qu'il pratique, le père peut converser avec toutes les nationalités tandis que Reda est contraint au mutisme. « *Il ne comprend pas le dialecte* », dira son père, comme pour l'excuser.

Confrontation

1



2



3



4



5



6



Image 1 (03'24)

Le père est le seul à parler et il est valorisé par le cadrage : à gauche de l'image, en léger surplomb par rapport à son fils. En face, Reda reste muet, mais ses émotions se lisent sur son visage. Il s'agit d'une mini tragi-comédie en trois actes. Acte 1 : le père évoque le retrait de permis de Khalid, sourire de Reda. Acte 2 : le père ne veut plus attendre pour faire son pèlerinage, sourcils froncés de Reda. Acte 3 : le père annonce à Reda que c'est lui qui l'accompagnera ; bouche bée de Reda. Entre les deux, la croisée de la fenêtre matérialise leur opposition.

Image 2 (11'52)

Les deux hommes roulent dans la nuit, un panneau indique la direction « Milano ». Constatant que Reda a les yeux rouges et la nuque raide, son père lui propose de faire une pause. Refus catégorique du fils qui souhaite faire une halte touristique à Milan. Le père n'accepte pas que son autorité puisse être ainsi bafouée et donne un violent coup de frein qui provoque une embardée. À Reda qui lui reproche d'avoir mis leur vie en danger, il réaffirme sèchement : « Ici, c'est moi qui décide. »

Image 3 (15'08)

En Croatie, Reda et son père quittent un grand axe et empruntent une petite route, à travers bois. Lors d'un arrêt, Reda est penché sur la carte routière. Il ne trouve pas trace de la petite route où ils se trouvent, accuse son père de l'avoir induit en erreur et propose de faire demi-tour jusqu'à Zagreb afin d'y récupérer l'autoroute. Le père regarde alentour et désigne de façon intuitive la direction à suivre. Colère noire de Reda : « Qu'est-ce t'en sais, tu sais même pas lire ! »

Image 4 (53'45)

Entraîné par Mustapha, chantre d'un islam tolérant, Reda a passé la nuit à boire et est rentré saoul à son hôtel. Au matin, il est réveillé sans ménagement par son père qui lui demande des comptes et lui révèle que Mustapha s'est enfui avec leur argent. Se souvenant de l'accusation d'illettrisme, le père dit à Reda : « Tu sais peut-être lire et écrire, mais pour la vie, t'es zéro ! » La position en plongée de la caméra écrase Reda et rend plus violente la menace physique de son père.

Image 5 (1 h 09'24)

Reda retrouve par hasard, dans une chaussette, l'argent que Mustapha était accusé d'avoir volé. Désireux de privilégier le résultat au détriment du moyen, il explique à son père que c'est l'ambassade de France qui lui a restitué l'argent volé. Mais le père ne se satisfait pas de cette version diplomatique et veut à tout prix comprendre. Colère de Reda qui stigmatise leurs positions antagonistes : « Tu vois pas qu'on n'est pas sur la même longueur d'ondes ! »

Image 6 (1h12'11)

En Jordanie, Reda a passé la nuit dans un cabaret, à danser et à boire. Son père le surprend avec la danseuse qu'il a ramenée à l'hôtel. Au matin, le père quitte l'hôtel, furieux, décidé à poursuivre seul sa route. Reda le rattrape avec la voiture ; il tente de justifier son geste par un mal-être passager et supplie son père de l'excuser. Le trottoir qui sépare les deux hommes souligne leur division. Face au silence buté du père, Reda lui lance un violent : « Mais merde, on ne pardonne pas dans ta religion ! ».



GÉNÉRIQUE

Titre original	Le Grand Voyage
Production	Ognon Pictures, Arte France Cinéma, Soread 2M, Casablanca films Productions, Les films du passage
Avec la Participation	CNC, Centre Cinématographique Marocain, FASILD, Fondation Gan pour le Cinéma
Producteur	Humbert Balsan
Réalisation	Ismaël Ferroukhi
Scénario	Ismaël Ferroukhi
Directeur de la Photographie	Kathel Dijan (et Nicolas Duchesne)
Son	Xavier Griette (et Julien Sicart)
Montage	Tina Baz
Musique originale	Fowzi Guerdjou
Chanson	« Ode d'Ibn Arabi », de et par Amina Alaoui
Interprétation :	
Nicolas Cazalé	Reda
Mohamed Majd	Le père
Jacky Nercessian	Mustapha, le Turc
Kamel Belghazi	Khalid, le frère
Ghina Ognianova	La vieille femme
Malika Mesrar	
El Hadaoui	La mère
Name Ugantas	L'épouse de Mustapha
Raouia	La mendiante (Syrie)
Année de production	2004
Pays	France, Maroc
Film	35mm, Fujicolor
Format	1 : 1,85
Son	Dolby SRD
Durée	1 h 48
Durée DVD	1 h 42
Visa	105 296
Distribution	Pyramide distribution
Sortie en France	24 novembre 2004

Lion du futur (Prix Luigi de Laurentiis, du meilleur premier film) à la Mostra de Venise, 2004 (à Ismaël Ferroukhi et Humbert Balsan). Prix spécial du Jury, Prix du Jury Junior et Bayard d'or de la meilleure première œuvre au Festival de Namur (2004). Prix du meilleur acteur pour Mohamed Majd et du meilleur réalisateur à Mar del Plata (2005). Meilleur acteur pour Nicolas Cazalé au Festival International de Newport.

FILMOGRAPHIE

ISMAËL FERROUKHI

Réalisateur et scénariste

1993 : *L'Exposé* (cm)
1996 : *L'Inconnu* (cm TV)
1997 : *Un été aux hirondelles* (TV)
2000 : *Petit Ben* (TV)
2004 : *Le Grand Voyage*
2007 : *La Paire de chaussures*
(cm inclus dans *L'Enfance*, film collectif)

Scénariste ou coscénariste

1994 : *Trop de bonheur* de Cédric Kahn
Bonheur de Cédric Kahn
(TV, série « *Tous les garçons et les filles de leur âge* »)
1996 : *Culpabilité zéro* de Cédric Kahn (TV)
2005 : *L'Avion* de Cédric Kahn

ACTEURS

Nicolas Cazalé (*Reda*)

Comédien né en 1977, à Pau. Enfance campagnarde de rêve : vélo, pêche à la truite et escalade dans les arbres. Après un bac économie, il envisage des études commerciales. Mais la découverte du théâtre, à 18 ans, l'entraîne à choisir la voie de la comédie et à « monter » à Paris. Ismaël Ferroukhi le découvre en 1998, dès l'origine de son projet, grâce à des essais tournés pour *Roberto Succo* de Cédric Kahn. Il est aussitôt convaincu qu'il a trouvé l'interprète de Reda. Cinq ans plus tard, alors que le comédien est déjà apparu dans *Les Chemins de l'oued* (2002) et *Le Clan* (2004), deux films de Gaël Morel, il lui fait passer un casting pour s'assurer qu'il correspond toujours au personnage avant de l'engager. Sa carrière s'est poursuivie avec *Saint-Jacques... La Mecque* de Coline Serreau (2005), *UV* de Gilles Paquet-Brenner (2007) et *Le Fils de l'épicier* d'Eric Guirado (2007). Il est enfin un truant casseur de coffres-forts, au côté d'Anthony Delon, Sami Frey et Claude Brasseur, dans *Mensch* de Steve Suissa (2009). À la télévision, il a notamment interprété le personnage de Vendredi dans le *Robinson Crusoé* de Thierry Chabert (2003).

Mohamed Hadj (*Le père de Reda*)

Comédien marocain, Mohamed Majd a commencé sa carrière au cinéma avec un rôle d'homme aveugle dans *Les 1001 nuits* de Philippe de Broca (1990). Il a également interprété un pêcheur dans *Ali Zaoua, prince de la rue* de Nabil Ayouch (1990, voir « Dossier Collège au cinéma » n°121), le grand-père dans *Les Chemins de l'oued* de Gaël Morel (2002), déjà avec Nicolas Cazalé, et dans *Mille Mois* de Faouzi Bensaidi (2003). Rencontré par l'intermédiaire du producteur Humbert Balsan, Ismaël Ferroukhi lui offre le premier rôle du *Grand Voyage*. Son interprétation, unanimement saluée par la presse et le public, lui vaudra le prix du Meilleur acteur au Festival de Mar del Plata 2005.

BIBLIO/VIDÉOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Association des Trois Mondes / Fespaco, *Les Cinémas d'Afrique : dictionnaire*, Karthala-Atm, 2000.
- M. Brahammi, Hadj et Omra : *guide pratique du pèlerinage à La Mecque*, Tawhid Eds, 2004.
- Collectif, *Dictionnaire de l'Islam : histoire, idées, grandes figures*, Brepols, 1995.
- *Le Coran*, Gallimard, « Folio » n° 1233-1234, 2008.
- Michel Fize, Père et fils : *l'histoire d'un amour malentendu*, Éditions de l'Homme, 2008.
- Quentin Ludwig, *Comprendre l'Islam*, Eyrolles, 2004.
- Bazin, Hugues, *La Culture hip-hop*, Desclee de Brouwer, 1995.
- Collectif, *Cinéma mérité : de Hollywood aux films beurs*, *CinémaAction*, n°. 56, juin 1990.
- Dossier : Cinéma Beur^a, *Cinématographe*, n° 112, 1985.
- Fabrice Venturini, *Mehdi Charef conscience esthétique de la génération beur*, Séguier, 2005.
- Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993.
- Stéphanie Marteau, Pascale Tournier, *Black, blanc, beur... : la guerre civile aura-t-elle vraiment lieu ?*, Albin Michel, 2006.

VIDÉOGRAPHIE

(Usage strictement réservé au cercle familial)

I. Ferroukhi réalisateur :

Le Grand Voyage ; *L'Exposé* (cm), DVD Zone 2, PAL, Pyramide Vidéo, 2008. Libre de droits pour une utilisation en classe, ADAP, réf. 106875.
Un été aux hirondelles, VHS, PAL, Gétévé, 2003.

I. Ferroukhi scénariste :

Cédric Kahn, *L'Avion*, DVD Zone 2, PAL, Fidélité, 2006.
Cédric Kahn, *Bonheur*, DVD Zone 2, PAL, Société française de production, 1994.



PRESSE

Bannir naturalisme et psychologie

« La grande force du film d'Ismaël Ferroukhi, c'est de nous plonger dans une fiction où naturalisme et psychologie sont balayés dès les premières scènes. En une dizaine de plans essentiels, est révélée, la situation d'une famille maghrébine dans une cité de la banlieue française... Quelle beauté dans le silence tendre et résigné de la mère et de la petite sœur, et dans la douleur, puis la révolte du fils quand le père lui demande de le conduire au pèlerinage de La Mecque. Puis l'acceptation [...] que l'on comprend au simple geste de ne pas répondre à sa petite amie qui s'affiche sur le portable... »

Jacques Kebadian, www.lacid.org

Un échange à sens unique

« Le metteur en scène possède un vrai sens classique de la narration : il tient son récit, sait cerner une situation d'un détail, joue habilement de l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur. C'est le propos qui finit par déranger un peu. Car l'échange entre Reda et son père est à sens unique. Jamais l'autoritarisme de ce dernier n'est mis en cause. Et, pour le dire simplement, un film où l'on verrait un père, bon chrétien, obliger son fils athée à se transformer, pour son bien, via un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, encouragerait le reproche légitime de prosélytisme... On nous opposera l'ultime et dramatique péripétie, qui semble laisser Reda plus riche de cette part d'identité qu'il semblait vouloir oublier. À chacun d'y voir une liberté ou une contrainte. »

Aurélien Ferenczi, *Télérama*, n° 2863, 27 novembre 2004

Se démarquer des caricatures

« Le *Grand Voyage* a à la fois une dimension sociale et une dimension familiale. Il se démarque des caricatures qui déshumanisent la communauté musulmane, entachée par une minorité utilisant la religion à des fins politiques. Outre son message de tolérance, le film distille un enseignement pédagogique. Ce que le fils va apprendre au fil des kilomètres qui le mènent de Marseille à l'Arabie saoudite, via l'Italie, la Slovaquie, la Croatie, la Serbie, la Jordanie, c'est que le but de cette aventure n'est ni touristique, ni intégriste. »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 24 novembre 2004

Un voyage dialectique

« À aucun moment l'auteur ne sombre dans le maniérisme. Ce père tyrannique et insupportable, dont les valeurs ne sont pas les nôtres, nous le surprenons aussi à faire l'aumône. Quant au fils dont nous partagerions volontiers l'inquiétude pour son avenir, c'est également une tête fêlée dont l'égoïsme pourrait être aussi prenant que celui du père sous les dehors d'un laisser-aller libertaire. En tout point dialectique, ce grand voyage émeut, d'autant plus que ce road movie traverse des paysages somptueux, prétexte à autant de rencontres qui réactivent la question des origines, des langues, des cultures et de l'ouverture à l'autre.

On découvre entre autres La Mecque comme on ne l'avait jamais vue ».

Jean Roy, *L'Humanité*, 24 novembre 2004

Un regard généreux

« Pas de jugement ou de parti pris dans ce *Grand Voyage*, mais un simple regard généreux et compréhensif sur la marche du temps, la tradition et le progrès, la jeunesse avide et la vieillesse sereine, sur l'amour aussi d'un père venu d'ailleurs et d'un fils d'aujourd'hui qui apprend à connaître ses valeurs. Un film humaniste qui regarde les individus et leur pardonne d'être d'abord le résultat de leur éducation, les acteurs de leur histoire ».

D. B., *Le Figaro*, 24 novembre 2009

Un itinéraire scolaire

« La maîtrise dispensée par Ferroukhi peut avoir ses défenseurs mais peine à défricher, dans l'opposition entre huis clos et immensité géographique, un espace fertile et singulier. Passé une entame enlevée, le périple se raccroche à maints panneaux signalétiques (la musique, notamment), applique stricto sensu son programme et prend une orientation didactico-œcuménique des plus convenues. On ne va guère demander à un jeune cinéaste d'être aguerri à la direction d'acteurs – un bon point –, de rivaliser d'emblée avec le Rossellini du *Voyage en Italie*, mais lui souhaiter à l'avenir de faire dévier son regard des manuels afin d'emprunter des itinéraires moins scolaires ».

Bertrand Loutte, *Les Inrockuptibles*, 24 novembre 2004

Sans symétrie abusive

« Le film ne cède pas à la tentation de l'apprentissage symétrique de la tolérance. Le père fait moins de chemin vers son fils occidental que celui-ci vers son père "illettré" mais capable de lire le Coran et de vérifier une note d'hôtel. Le père n'est pas idéalisé : maître des chiffres et des signes, sagace et soupçonneux, c'est à tort qu'il accuse Mustapha, qui offre de l'islam une image moins austère, plus proche d'Omar Khayam [poète et philosophe persan]. »

Jean-Loup Bourget, *Positif*, n°525, novembre 2004

Deux continents étrangers

« On traverse l'Italie, la Serbie, la Turquie, la Syrie, la Jordanie. Pas de tourisme, ou si peu, mais pas un instant on ne s'ennuie ni ne se lasse de cette exploration magnifique de deux continents étrangers, ce père et ce fils, si longtemps séparés. La fin du film est extraordinaire, poignante. Soudain, après la solitude à deux, la blanche multitude de La Mecque, la frénésie calme d'une foule innombrable, la volonté de dire un islam sans armes ».

Danièle Heymann, *Marianne*, 27 novembre 2004

Histoire rapide de l'immigration en France

De 1850 à 1900, la population de la France est restée stable. En 1881, plus d'un million d'étrangers vivaient en métropole, soit 3 % de la population. Au début du XX^e siècle, les besoins de l'agriculture et de l'industrie obligent aux premières vagues d'immigration en provenance d'Italie, Belgique, Espagne et Suisse, ainsi que de Pologne dans le Nord (mineurs). Jusqu'en 1917 une simple déclaration à la mairie suffit pour s'établir en France et y exercer une profession. Pendant la Première Guerre mondiale, le ministère de l'Armement recrute des travailleurs nord-africains, indochinois et chinois. Une carte de séjour est instaurée en 1917 pour les étrangers de plus de 15 ans résidant en France.

Une vague plus importante d'immigration se produit ensuite jusqu'en 1939 : Polonais, Tchécoslovaques, s'ajoutent aux précédents, ainsi que réfugiés politiques russes, arméniens, allemands, italiens et espagnols.

Vers 1930, le nombre d'étrangers vivant en France est de 2,7 millions, soit 6,6 % de la population. En 1927 déjà, une loi permettait l'extradition des étrangers. La Crise venue, une loi de 1932 accorde priorité du travail à l'ouvrier français dans l'industrie à l'aide de quotas. Après des retours forcés en 1935, le premier gouvernement du Front populaire (1936) applique les textes de façon plus libérale.

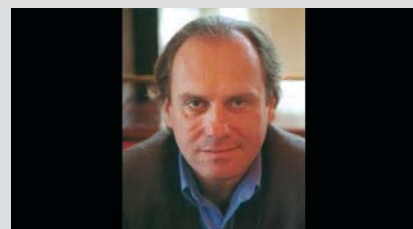
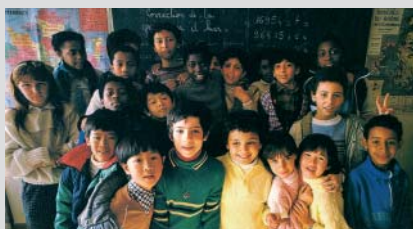
Sous Vichy, les étrangers non juifs (« *en surnombre dans l'économie nationale* ») n'ont plus le droit de libre circulation et ne bénéficient pas de la législation du travail.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'accès à la nationalité est libéralisé dès l'ordonnance du 18 octobre 1945. La demande économique produit un flux migratoire diversifié : Maghreb, Afrique noire, Asie... Il s'accroît après 1956, avec les effets de la décolonisation puis du Traité de Rome (1958), instaurant la libre circulation. Cette immigration, y compris celle des familles, est souhaitée pour des raisons démographiques et économiques. L'État contrôle l'entrée de la main-d'œuvre étrangère, distribuant des cartes de séjour de 1, 3 ou 10 ans...

Dans les années 1960, les immigrés viennent d'Espagne, du Portugal, du Maroc, de la Tunisie, et surtout, après la guerre d'Indépendance (1962), d'Algérie. L'immigration africaine sub-saharienne débute en 1964.

La situation des immigrés, en provenance du Maghreb et d'Afrique en particulier en banlieue parisienne, est symbolisée par les nombreux bidonvilles, dont celui de La Folie à Nanterre, où s'entassent, dans des conditions indignes, 14 000 immigrés.

En juillet 1968, la régularisation des travailleurs non qualifiés est largement supprimée. Un accord franco-algérien introduit un contingentement. En 1972, la carte de séjour est liée à la détention d'un emploi. La présidence de V. Giscard d'Estaing en 1974 coïncide avec la fin des 30 Glorieuses. Il interdit toute nouvelle immigration (hors Communauté européenne), encourage les retours volontaires au pays d'origine (« prime au retour » en 1977, cf. *Prends 10 000 balles et tire-toi*, de M. Zemmouri). À des mesures d'insertion succède un programme prévoyant le retour forcé



sur 5 ans de 500 000 étrangers en situation irrégulière, plutôt maghrébins et surtout algériens.

1981 : après l'élection de F. Mitterrand, la politique se veut d'abord plus libérale, interdisant l'expulsion d'étrangers nés en France ou entrés avant l'âge de dix ans, opérant une vague de régularisation des clandestins ayant un emploi stable, et instaurant en 1984 un titre unique de séjour et de travail dissolvant séjour et emploi. On lutte essentiellement contre l'entrée des clandestins et F. Mitterrand prône une attitude d'« ouverture et générosité » pour lutter contre la dénatalité.

La cohabitation de 1986, avec le gouvernement de J. Chirac et Ch. Pasqua à l'Intérieur, durcit le ton et les méthodes pour « mettre fin au laxisme » sans nier « l'obligation de la générosité ». Les préfets peuvent seuls prononcer les expulsions d'immigrés clandestins ou dont la carte de séjour n'est pas renouvelée en vertu de règles plus draconiennes.

Le second septennat de F. Mitterrand est plus libéral, soumettant en particulier les expulsions au pouvoir judiciaire, mais une déclaration de M. Rocard, Premier ministre (« nous ne pouvons accueillir toute la misère du monde ») fait grand bruit, et le Président lui-même affirme que « le seuil de tolérance a été atteint dans les années 1970 » et qu'il faut allier « la fermeté vis-à-vis de l'immigration clandestine à une politique d'intégration ».

Un vaste débat s'ouvre en 1989 autour du port du foulard à l'école publique. Un Haut Conseil à l'intégration réfléchit sur des relations entre droit à la différence et à l'indifférence (intégration), sur ce que la France peut accepter ou non (polygamie, excision...). En 1990, on recense 3 597 000 étrangers en France métropolitaine.

Depuis 1990, la politique d'immigration est en question partout en Europe, surtout avec l'ouverture d'un « espace Schengen », sans contrôle aux frontières des pays de l'Europe à l'intérieur de l'Union.

En France, la présidence de N. Sarkozy, élu en particulier sur un programme sécuritaire, applique une politique ferme et restrictive. Les événements du 11 septembre 2001, la montée de l'intégrisme islamiste et du terrorisme, la situation sociale et économique de nombreux jeunes immigrés des banlieues sans perspectives d'avenir et les violences qu'elle entraîne prèchent pourtant plus pour une réflexion approfondie sur une intégration qui ne serait pas à sens unique que pour une répression au goût d'escalade que la crise économique risque de rendre de moins en moins maîtrisable.

Bibliographie

- Catherine Wihtol de Wenden, article « Immigration », *Encyclopædia Universalis*, 2008.
- Patrick Weill, *La France et ses étrangers. L'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*, Folio-Histoire, n°135, Gallimard, Paris, 2005.
- La Documentation française, site : www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration

L'islam et la mort

Dans la mort, le croyant « se soumet à la volonté de Dieu », selon la définition la plus courante du mot islam. « Seul Dieu décrète la vie, Lui seul peut décréter le moment de la mort. » Le suicide est donc formellement interdit et mène directement à l'enfer. On doit prier pour tout mort (même juif), pour rendre hommage au Dieu unique qui donne la vie, mais pas pour celui qui s'est suicidé en pleine lucidité, se substituant à Dieu. La mort est ce moment où le croyant accepte totalement la volonté de Dieu, où il s'en rapproche.

L'âme est la part spirituelle de l'homme, partie de l'unique existence réelle (Dieu) dans laquelle elle se fondera, purifiée.

La croyance dans le jugement dernier et la vie dans l'au-delà fait partie des principes fondamentaux de l'islam. Le jour du jugement dernier (« Au jour de la décision, vous comparaitrez tous ») (Coran, XLVI, 40), les êtres humains seront « récompensés selon leurs œuvres » (Coran, XLV, 27). Les notions de paradis, d'enfer, de résurrection des corps sont variables selon les époques, les lieux, la culture des fidèles. On peut au moins les considérer comme des représentations, des « allégories ». Le véritable péché est ce qui va contre le dogme fondamental du Dieu unique et de son unicité : l'idolâtrie ou l'impunité. À côté figurent les transgressions, ou manquement aux préceptes qui ne mettent pas en cause la foi.

Le paradis récompense les bonnes actions qui n'ont de valeur qu'effectuées avec la foi. « Dieu a promis aux croyants, hommes et femmes, des jardins où coulent des torrents ; ils y demeureront éternellement, ils auront des habitations charmantes dans les jardins d'Eden et une grâce infinie de Dieu. C'est un bonheur ineffable » (Coran, IX, 73). D'autres descriptions du paradis ajoutent les fameuses « vierges » qui fait sourire les médias occidentaux : « Là seront de jeunes vierges au regard modeste, dont jamais homme ni génie n'a profané la pudeur » (Coran, LV, 56 et 58). Il s'agit évidemment de donner une image du bonheur de l'union avec Dieu, impossible à décrire, comme l'image du désespoir d'en être définitivement séparé pour l'enfer : « L'arbre de Zaqqoum sera la nourriture du coupable. Il bouillonnera dans leurs entrailles comme un métal fondu » (Coran, XLVI, 43-46).

On murmure à l'oreille du mort la « profession de foi » (Dieu unique et Mohammed son prophète), puis une personne du même sexe lave le corps sans le dénuder totalement, en plusieurs bains. Le corps est revêtu des vêtements habituels ou du suaire porté lors du pèlerinage à La Mecque. Il doit être enterré à même la terre (cimetière ou lieu privé), de jour, le jour de la mort ou le lendemain, le visage tourné vers La Mecque. Chaque tombe ne peut contenir qu'un seul corps et celui-ci doit rester pour toujours à cet emplacement.

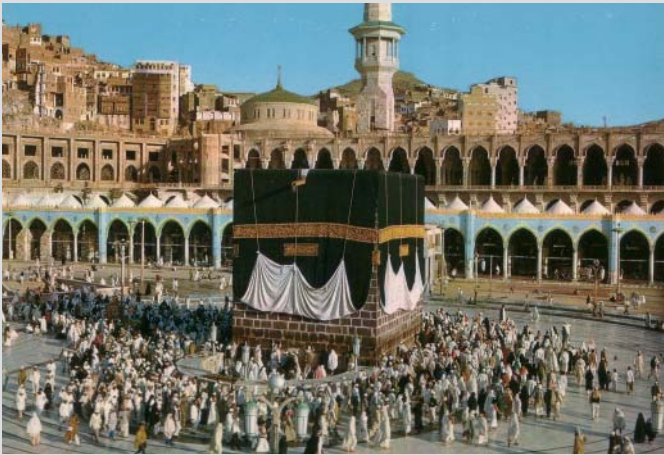
Balsan, l'élégance du producteur

Surnommé parfois « le Magnifique » ou « le producteur rebelle », Humbert Balsan était un producteur risque-tout, un « condottiere » (Jean Roy, *L'Humanité*), un épicurien, et surtout un formidable « passeur » entre les cinémas du Proche ou du Moyen-Orient. Lorsqu'il s'est brutalement suicidé dans ses bureaux en février 2005 alors qu'il produisait le film de Bela Tarr, *L'Homme de Londres*, *Le Monde* en proposait un portrait chaleureux partagé par tous ses amis : « Il émanait de cet homme un sentiment de facilité et de plaisir, de volonté souriante de jouir du sel de la vie. Deux mots le caractérisaient au plus près : élégance et panache. Il était l'un des derniers, à l'heure où la production devient de plus en plus l'apanage des technocrates, à nourrir cette image du producteur altier et flambeur, généreux, risque-tout, humain. Plus encore, à rebours de beaucoup de ses confrères, Humbert Balsan, dans la réussite comme dans la difficulté (ni l'une ni l'autre ne manquèrent au cours de sa carrière), affichait la suprême politesse de sa bonne humeur. »

Né à Arcachon le 21 août 1954, d'une famille liée aux Wendel, après être passé chez les Jésuites à Amiens et une année de Sciences Éco à Assas, son physique lui permet d'entamer une carrière d'acteur après avoir été choisi par Robert Bresson pour incarner le Gauvain de *Lancelot du Lac* (1974). Un certain esprit chevaleresque marquera d'ailleurs son comportement avec les cinéastes qu'il produira, les techniciens et ses amis. Il débute dans la production en 1979-80 avec *Le Soleil en face* de Pierre Kast et *Le Maître-nageur* de Jean-Louis Trintignant. Très vite, il s'attache à des cinéastes chez lesquels se lient les cultures occidentales et orientales : l'Égyptien Youssef Chahine, (*Adieu Bonaparte*, 1985, puis *Alexandrie encore et toujours*, *L'émigré*, *Le Destin*, *L'Étranger*, *Alexandrie... New York*), le Libanais Maroun Bagdadi (*L'Homme voilé*, 1987), le Palestinien Elia Souleiman (*Intervention divine*, 2002), l'Américain au goût indien James Ivory (*Quartet*, 1981 ; *Mr. & Mrs. Bridge*, 1990 ; sketch de *Lumière et Cie*, 1995, *La Propriétaire*, 1996).

Il permit non seulement à nombre de jeunes cinéastes de débiter (Rachid Bouchareb, avec *Bâton rouge*, 1985, ou Yolande Moreau et Gilles Porte avec *Quand la mer monte*), mais, à la différence de bien d'autres producteurs, il les accompagnait le plus loin qu'il pouvait dans leur carrière, qu'elle soit ou non couronnée par le succès. Ce fut le cas de Philippe Faucon (de *L'Amour*, 1990, à *Samia*, 2000, voir Dossier « Collège au cinéma », n°126), comme de Sandrine Veysset (*Y aura-t-il de la neige à Noël*, 1996 ; *Victor, pendant qu'il est trop tard*, 1998 ; *Martha... Martha* (2001). Faut-il ajouter encore quelques noms prestigieux ou simplement originaux (et risqués) ? Claire Denis (*L'Intrus*), Lars von Trier (*Manderley*), Francis Girod, Brigitte Roüan, Claire Simon, Alain Bévérini...

La Mecque



· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·



**Le cinéma
des immigrés du Maghreb**

Le road movie



Le pèlerinage de La Mecque



L'appel à la prière (peinture ancienne).



Ka'ba (cube) ou la pierre noire et creuse qui symbolise l'unité des croyants et la Foi en un Dieu unique.



Groupe partant pour La Mecque.

Pourquoi la dernière séquence du **Grand Voyage** se déroule-t-elle à La Mecque, pendant le pèlerinage annuel ? Parce que, chaque année, à la même période, la ville accueille le plus important pèlerinage du monde islamique, qui réunit plus de deux millions de pèlerins venus du monde entier. Située à l'ouest de l'Arabie saoudite, dans le désert du Hedjaz, à 70 kilomètres environ de la mer Rouge, c'est la cité la plus Sainte de l'islam. Son statut particulier s'explique par le fait qu'elle est la ville natale du Prophète Mahomet et le point de départ de sa mission.

Les cinq piliers de l'islam

Vers 200 après Jésus-Christ, le Hedjaz est placé au carrefour de grands itinéraires caravaniers, à la croisée de routes vers l'Afrique, l'Asie mineure, le monde perse et les côtes du golfe d'Aden. La première implantation attestée dans la région est celle des Qoraïchites, la tribu dont est issu Mahomet, au V^e siècle. Selon la tradition musulmane, à partir de décembre 609, un marchand de la ville, Mahomet (ou Mohammed) voit Djibril (l'archange Gabriel) lui apparaître dans le désert. Mohammed commence à prêcher, mais sans grand succès. Chassé de la ville, il s'exile en 622 à Yatrib, où quelques habitants le suivent, devenant ainsi les premiers musulmans. D'après le Coran, c'est à la suite de succès militaires et de nombreuses conversions que le Prophète revint triomphant à La Mecque, en 630. Dès cette date, La Mecque est devenue un centre fondamental de la vie religieuse musulmane, le lieu du *hadj* ou pèlerinage majeur.

Dans **Le Grand Voyage**, lorsque les deux hommes approchent de leur destination finale [19], le père explique à son fils que « le hadj, c'est important. C'est le cinquième pilier de l'islam. Tout musulman qui en a les moyens doit l'accomplir au moins une fois, pour purifier son âme avant de mourir. » En effectuant ce voyage, le père met en conformité ses actes avec sa foi musulmane.

Les cinq piliers de l'islam sont :

- La profession de foi ou *shahâda* qui tient en une seule phrase : « Il n'y a de Dieu

qu'Allah et Mahomet est son prophète. »

- La prière rituelle ou *salât* qui doit être prononcée cinq fois par jour, à des heures fixes : aurore, midi, entre le midi et le coucher du soleil, coucher du soleil, une heure après le coucher du soleil. Dans les pays musulmans, le *muezzin* lance son appel à la prière du haut du minaret, à chacun de ces moments prescrits. La mosquée est par excellence l'endroit dévolu à la prière ; à défaut, on peut créer un lieu de prière en étendant sur le sol un tapis ou un vêtement. Avant de prier, le musulman doit se soumettre à des ablutions rituelles, effectuées dans un ordre déterminé ; elles sont destinées à atteindre la sérénité intérieure et à refouler son agressivité. Lorsqu'il se lave les mains, tous les péchés commis par violence son évacués avec l'eau. S'il ne dispose pas d'eau, le croyant « cherche un sol propre et se frotte le visage et les mains. » De manière générale, tout lieu convient à la prière, à la condition qu'il soit propre. Cela explique que le musulman ne se déplace jamais sans son tapis de prière. Quant à la prière proprement dite, elle doit s'effectuer dans la direction (*qibla*) de La Mecque et consiste en une séquence composée de paroles et de prosternations, dont le nombre et la forme varient en fonction de l'heure. Les voyageurs sont exemptés de prière ou peuvent se contenter d'un rituel abrégé. La prière obligatoire individuelle se double d'une prière communautaire, valorisée par la tradition, qui se déroule le vendredi à midi, sous la direction d'un *imam*.

Plusieurs scènes du **Grand Voyage** mettent en scène l'accomplissement, par le père, de la prière rituelle parfois dans des lieux incongrus (douane) et ceci afin de respecter les obligations horaires. Lorsqu'il se retrouve sans eau, dans le désert, le père utilise du sable pour ses ablutions rituelles. **Le Grand Voyage** met également en scène une prière collective [32] qui, dans le désert, réunit une douzaine de pèlerins formant caravane.

- Le jeûne du mois de ramadan ou *sawn*. Il commence à l'aurore et dure jusqu'au coucher du soleil. Durant cette période, il est non seulement interdit de manger, de boire et de fumer, mais aussi de se parfumer et d'avoir des relations sexuelles.

- L'aumône légale ou *zakât*. Considérée comme une sorte d'impôt à vocation purificatrice, son montant est indexé sur les biens possédés ; l'argent récolté ne doit, en principe, être utilisé que pour des œuvres charitables ou humanitaires. Dans **Le Grand Voyage**, le père fait l'aumône à une mendiante dans le désert [26], provoquant la colère de Reda qui l'accuse de dilapider le peu d'argent qui leur reste. Mais l'expérience aura force d'exemple pour le fils : avant de quitter la ville en taxi, sa dernière action sera précisément de faire l'aumône [38].

- Le pèlerinage à La Mecque qui s'effectue chaque année à une date précise : durant la première quinzaine du mois *dhû-l-hija* (le dernier mois du calendrier musulman, soit trois mois après le Ramadan). Mais, étant donné qu'il s'agit d'un calendrier lunaire, le *hadj* s'effectue chaque année à une date différente. Il peut être complété par un autre pèlerinage mineur, baptisé *umra*, dont le choix de la date est laissé à l'appréciation du pèlerin.

Les rites du hadj

Le pèlerinage du *hadj* procède d'un certain nombre de stations ritualisées. Lorsqu'il arrive à La Mecque, le pèlerin mâle doit procéder à des ablutions complètes et revêtir un vêtement spécifique, en l'occurrence deux pièces de tissu blanc, non cousues, ainsi que des sandales. Lorsque Reda se réveille, le matin du premier pèlerinage [34], il aperçoit son père entrain de finir d'ajuster cette tenue. Lorsqu'il a procédé aux ablutions et revêtu ce vêtement, le pèlerin est dit « en état d'*ihram* », c'est-à-dire de sacralisation, ce qui induit un certain type de comportements. Cet état de consécration symbolise la séparation entre le Musulman et le monde profane, soulignant son désir d'être seul avec Dieu. C'est la raison pour laquelle Reda tente vainement d'engager la conversation avec son père, en marche au milieu de ses condisciples. Il est à remarquer qu'à partir de cet instant, les pèlerins sont tous vêtus de façon identique, ce qui a pour conséquence de gommer les différences sociales et économiques, de magnifier l'unité du peuple musulman. Seul ou en usant d'un guide, le pèlerin

doit ensuite effectuer un certain nombre de rituels. La première partie, effectuée à n'importe quel moment compris dans la période de deux semaines, comprend :

- une visite à la Ka'ba, la pierre noire et creuse enclose dans la mosquée al-Masjid-al-Haraam, la plus grande mosquée du monde. Il doit en faire sept fois le tour en embrassant la pierre noire, située sur le mur oriental.

- sept allers et retours, en courant, entre les deux collines sacrées de Safa et de Marwa, en souvenir des allées et venues de Marwa en quête d'eau pour son fils Ismaël.

La seconde partie, qui doit obligatoirement avoir lieu entre le huitième et le douzième jour du pèlerinage, comprend :

- Une visite, à pied ou en bus, à la plaine d'Arafat, située à 25 km de La Mecque. Le pèlerin s'en remet entièrement à Dieu, priant et méditant de midi au crépuscule.
- Une visite à Muzsalifa, une localité voisine, où ils passent la nuit.
- Un voyage à Mina où ils lapident une colonne qui symbolise le diable ; celle-ci est suivie du sacrifice d'un mouton ou d'une chèvre, baptisé Aïd el-kebir, en souvenir du sacrifice d'Abraham. Célébrée en même temps dans le monde entier le 10 du mois de *dhou al-hija* (le dernier mois du calendrier musulman), il s'agit de la plus grande fête du monde musulman.
- Se raser ou se couper les cheveux.
- Retour à La Mecque où l'on effectue un nouveau circuit autour de Ka'ba, ultime étape du pèlerinage.
- Certains pèlerins retournent à Mina pour lapider une nouvelle fois la colonne rocheuse.



La mosquée Masjid-al-Haraam à La Mecque, au centre de laquelle se trouve la Ka'ba.



Zakat ou *zakât*, l'aumône, troisième pilier de l'islam (au centre : gravure ancienne).

Le cinéma des immigrés du Maghreb



Peut-être la mer, premier court métrage de Rachid Bouchareb (1983).



Brenda Blethyn, Sotogui Kouyaté dans *London River*, de Rachid Bouchareb (2009).



Gad Elmaleh et Ann-Gisel Glass dans *Salut cousin !*, de Merzak Allouache (1996).

Le pionnier des cinéastes originaires du Maghreb et portant un regard sur les immigrés en France est Ali Ghanem (ou Ghalem)¹. En 1970, il réussit, non sans difficultés et avec peu de moyens, à écrire et réaliser *Mektoub* (en arabe : « C'était écrit »), fiction très documentée sur la condition désastreuse des travailleurs algériens en France (surexploitation, entassement dans le bidonville de Nanterre, etc.), vue à travers le regard d'un ouvrier du bâtiment. Sept ans plus tard, *L'Autre France* (1977) marque un degré supplémentaire dans la prise de conscience sociale. Licencié de son usine de textile lilloise, Rachid s'engage dans la lutte contre le racisme et l'exploitation par le travail.

Le ton se fait plus combatif avec *Les Ambassadeurs* (1976) du Tunisien Naceur Ktari (né en 1943). Salah débarque à Paris où il découvre la vie des immigrés maghrébins, rejetés des autres communautés, se heurtant sans cesse aux Français avec lesquels ils cohabitent par force. Le racisme de certains de ces derniers fait deux victimes. Salah organise une manifestation devant le Palais de justice²...

Les films réalisés durant cette décennie sont marqués par l'après-68 et la politisation du cinéma, parfois directement documentaire et militant (*Quitter Thionville*, de Mohammed Alkama, 1977), mêlant parfois aussi la situation réelle du cinéaste et le propos du film, comme Sidney Sokhona avec *Nationalité : immigré* (1973-1975), sur un foyer sordide de la rue Riquet dans le XIX^e arrondissement de Paris. Rares sont les films qui sortent de ce cadre politique sérieux et souvent (par souci de vérité, hélas !) misérabiliste, comme *Ali au pays des merveilles*, de Djoubra Abouda et Alain Bonamy (1977), qui lorgne vers le merveilleux. Le second film de Sokhona, *Safrana ou le droit à la parole* (1978) recourt à un certain humour tout en décrivant les situations matérielles plus que difficiles de quatre immigrés³.

Cinéma d'auteur

Progressivement, la description de la situation des immigrés se fait moins strictement militante et réfléchit en profondeur sur les différences, non plus

seulement entre Français (souvent parisiens) et immigrés, mais aussi entre les immigrés eux-mêmes. Comme le précise René Prédal⁴, « les nouveaux cinéastes maghrébins [des années 80] s'expriment de préférence dans le créneau du cinéma d'auteur destiné à un vaste public : fiction, acteurs professionnels et problèmes de sociétés susceptibles d'intéresser les deux communautés susceptibles d'intéresser les deux communautés, en s'attachant surtout aux jeunes de la seconde génération et non plus à celle des pères déboussolés et solitaires dans les bidonvilles. »

Le réalisateur qui a le plus fait connaître et apprécier ce qu'on a appelé alors le « cinéma beur » – expression que nombre de cinéastes originaires du Maghreb refusent farouchement comme réductrice – est sans aucun doute Medhi Charef (ou Chérif). Ancien tourneur dans une usine, Charef écrit d'abord un roman (1983), puis, avec le soutien actif de Costa-Gavras, en fait un film remarqué, *Le Thé au harem d'Archimède* (1985). Le héros, Madjid, est le type même du héros de ce cinéma, jeune tiraillé entre deux mondes, deux cultures, comme son copain Pat. La petite délinquance est leur lot, par nécessité, avec son aboutissement lui aussi programmé : la prison. Mais l'important est moins la fatalité sociale que ce que vivent les deux amis au jour le jour, leur soif de vie et de liberté, jetée au visage du pays d'« accueil ». Il ne s'agit plus de revendication, d'acceptation ou de refus, mais d'une question plus simple et concrète : comment vivre en France sans perdre son identité ? Comment concilier le fait d'être algérien, marocain, tunisien, ET français ? La question ne concerne pas seulement le sujet des films, mais la démarche même du réalisateur. Si l'idée de « différence » concerne tout le cinéma de Charef, celui-ci fait œuvre d'auteur et ne se limite pas au terrain de la communauté « beur ». Une amitié lie un jeune immigré sans travail et un transsexuel (Jean Carmet) dans *Mona* (1987), un jeune mitron tente d'aider une droguée dans *Camomille* (1988). Surtout, *Au pays des Juliet* (1992) décrit la perm' de trois taulardes sur un mode qui s'éloigne définitivement du réalisme du cinéma immigré de la première

génération. Dans *Marie-Line* (2000), c'est la relation entre la « chef » française (Muriel Robin) et les immigrés qui forment l'essentiel d'une équipe de nettoyage de nuit.

La rencontre structure nombre de ces films, celle du Maghrébin issu du « bled » avec un cousin francisé (*Salut cousin !* de Marzak Allouache, 1996), ou avec un milieu, (*Bye-Bye*, de Karim Dridi, 1995). Récemment, Rachid Bouchareb décrit celle d'un Africain musulman et d'une Anglaise catholique (*London River*, 2009).

« Beurs de banlieue »

La recherche des origines est un autre thème fréquent pour la génération la plus récente. C'est le cas de Rallia, la jeune héroïne de *La Fille de Keltoum* (2002), de Charef, adoptée par un couple suisse⁵. Les cinéastes de la seconde génération se sont également intéressés à l'arrivée en France de leur famille, souvent nourris de leurs propres souvenirs d'enfance. C'est le cas de *Vivre au paradis*, de Bouelem Guerdjou (1997) et du *Gone du chaâba* (1998, voir Dossier « Collège au cinéma », n°105) qui, réalisé par le Français Christophe Ruggia, s'inspire du livre autobiographique d'Azouz Begag. Avec *Cartouches gauloises* (2007), Charef revient sur la guerre et l'Indépendance vues par deux enfants, Ali (alias Medhi Charef) et Nico, le petit Français, tandis que Rachid Bouchareb remonte beaucoup plus loin dans la relation entre Français et Maghrébins dans la France en guerre de 1943, avec *Indigènes* (2006).

Dans ces dernières années, le cinéma beur s'est confondu, pour certains, avec le cinéma des banlieues. On a pu y voir l'origine dans les images des rodéos de la cité des Minguettes, largement diffusées par les médias et qui ont frappé les esprits, pour le meilleur comme pour le pire. Ce cinéma s'inspire pourtant le plus souvent, comme *Le Thé au Harem d'Archimède*, de la jeunesse de ses auteurs, en l'occurrence dans les cités de Nanterre et Genevilliers. Rabah Ameur-Zaïmeche, pour *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* (2002), fait appel à sa famille et à ses amis pour recréer l'ambiance qu'il a connue à la cité des

Bosquets de Montfermeil. C'est aussi le cas de Malik Chibane avec *Hexagone* (1994), dont l'adolescence se passe à Goussainville.

Nombre de films d'aujourd'hui, qu'on les appelle « beurs », « de banlieue » ou « issus de la diversité » (sic) valent avant tout par ce qu'ils disent de la vie quotidienne des familles issues de l'immigration, comme *La Graine et le mulet*, d'Abdelatif Kechiche (2007), en particulier des heurts entre la vision du monde des pères (et des mères) et des fils (comme dans *Le Grand Voyage*) et surtout des filles. C'est le cas de *Samia*, réalisé par le Français Philippe Faucon (2001, voir Dossier « Collège au cinéma », n°126), mais écrit par la romancière Soraya Nini à partir de sa propre adolescence. Plus encore que le jeune fils d'immigré d'aujourd'hui, et surtout différemment, la jeune « beurette » est prise entre deux cultures, cherchant à échapper à l'emprise d'une tradition qu'elle refuse sans la récuser, de *L'Esquive*, d'Abdelatif Kechiche (2004, Dossier « Collège au cinéma », n°152) aux documentaires de Yamina Benguigui, comme *Femmes d'islam* et partiellement *Mémoires d'immigrés*, ou ses fictions (*Inch'Allah Dimanche* et *Aïcha*). À la fin d'*Hexagone*, Karim Dridi avait d'ailleurs fait sienne la célèbre formule : « La femme est l'avenir de l'homme. »

1) Né en 1943 à Constantine (Algérie), fils de paysans, Ali Ghallem n'a reçu d'autre éducation que celle d'une école coranique. De son propre aveu, il n'a pu lire le français que bien des années après son arrivée en métropole en 1965.

2) Assistant de Rossellini et de Dino Risi, comme de Steven Spielberg pour la partie des *Aventuriers de l'arche perdue* tournée en Tunisie, Naceur Ktari travaille pour la télévision tunisienne et réalisera son second long métrage dans son pays d'origine vingt-cinq ans après le premier, *Sois mon amie* (2000).

3) Il faudra néanmoins quelques années pour qu'un cinéaste algérien, Mahmoud Zemmouri, né en 1946, arrivé en France en 1968, désireux de parler de la condition d'immigré sans misérabilisme et en élargissant la cible potentielle de spectateurs, fasse le choix délibéré de « traiter de sujets épineux avec de l'humour ». *Prends 10 000 balles et casse-toi* (1981) s'en prend à la prime de retour instaurée par la Loi Stoleru. Il s'attaque ensuite à son propre pays, en particulier la Révolution algérienne (*Les Folles années du twist*, 1986), avant de revenir à l'Hexagone et la place des immigrés de la deuxième génération dans les banlieues françaises avec *100% arabica* (1997) et *Beur, Blanc Rouge* (2006).

4) « 50 ans de cinéma français », Nathan, 1996.

5) On retrouve cette situation dans *Little Senegal*, de Rachid Bouchareb (2000).



Hafsia Herzi dans *La Graine et le mulet*, d'Abdelatif Kechiche (2007).



Sami Bouajila et Ouassini Embarek dans *Bye-Bye*, de Karim Dridi (1995).



Meryem Serbah dans *Bled Number One*, de Rabah Ameur-Zaïmeche (2006).

Le road movie



Charlie Chaplin et Paulette Goddard dans *Les Temps modernes* (*Modern Times*), de Ch. Chaplin (1936).



Henry Fonda (au centre) dans *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*), de John Ford (1940).



Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi*, d'Agnès Varda (1985).

Récit du voyage d'un père et d'un fils à travers l'Europe, *Le Grand Voyage* peut être considéré comme un épigone tardif et francisé du genre *road movie*, littéralement « le film de route ».

Le terme *road movie* (et ses variantes linguistiques : *road picture*, *on-the-road picture*, etc.) désigne un genre cinématographique où la route et les lieux qu'elle traverse servent de contexte au récit. Les *road movies* se caractérisent souvent par une quête initiatique des personnages, qui vont mûrir au fil de leurs rencontres et de leurs expériences et devenir « adultes », le voyage se chargeant au passage d'une dimension de « rite de passage ». La référence littéraire est évidemment le *On the Road* de Jack Kerouac, ouvrage fondateur de la *beat generation*, où la découverte et l'enseignement du paysage américain renvoient à celui de l'Europe traversée dans *Le Grand Voyage*. La naissance du genre et sa popularisation sont attachées à la sortie d'*Easy Rider* de Dennis Hopper (1969). Alors que l'Amérique s'enlisait au Vietnam, le film racontait l'odyssée de deux motocyclistes hippies en quête de liberté. Mais si le genre en lui-même a émergé à la fin des années 1960, la route en tant que thème littéraire et cinématographique est un élément fondateur de la culture américaine en général et de la conquête de l'Ouest en particulier. Que cela soit chez John Ford (*Les Raisins de la colère*, 1940) ou chez Chaplin (*Les Temps Modernes*, 1936), la route était semée d'embûches, mais contenait toujours en germe l'espoir d'un ailleurs meilleur.

L'âge d'or

La période 1969-1975 marque en quelque sorte l'âge d'or du *road movie*. Afin de légitimer le genre aux yeux du grand public, il est de bon ton d'en faire, dans un premier temps, l'héritier d'un autre genre à bout de souffle, le western. Motos et voitures ont remplacé le cheval, mais le désir d'élargir la ligne d'horizon est quant à lui intact. La multiplication de personnages d'errants, d'aliénés et de marginaux qui peuplent ces films va ensuite caractériser le genre comme un reflet d'une Amérique en crise qui cherche de nouvelles valeurs, en faire

le porte-parole d'une contestation sociale de l'*american way of life*. Un autre paramètre explique le succès du genre : sa dimension économique. Tourner un *road movie* c'est, s'affranchir de la tutelle du *studio system* et valoriser un mode de production plus souple et moins dispendieux.

Quelques films expriment mieux que d'autres ce désir d'espace, de découvertes et de rencontres nouvelles qui anime alors une partie de la jeunesse américaine. *Les Gens de la pluie* de Francis Ford Coppola (1969) met en scène la rencontre improbable d'une femme échappée de son foyer et du déséquilibré mental qu'elle a pris en stop. *Cinq pièces faciles* de Bob Rafelson (1970) évoque le désarroi d'un trentenaire qui a préféré un modeste emploi d'ouvrier à une vie bourgeoise aliénante. Redécouvert récemment en France grâce à son édition DVD, *Macadam à deux voies* de Monte Hellman (1971) s'attache aux basques de deux passionnés de voitures qui traversent les États-Unis en quête de rodéos automobiles. En Allemagne, Wim Wenders donne une extension européenne au genre avec les emblématiques, *Alice dans les villes* (1974) et *Au fil du temps* (1976).

Renaissance du genre

Au début des années 1980, il est de bon ton de considérer le *road movie* comme un genre mort et enterré. Accablé par une crise pétrolière qui mettait fin aux promesses d'évasion offertes par l'automobile, le genre agonisait sous les coups de buttoir de la satire (*Week-end* de Jean-Luc Godard, 1967) et de la comédie de mœurs (*Le Grand Embouteillage* de Luigi Comencini, 1979).

En 1984, la double sortie de *Paris, Texas* de Wim Wenders et *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch marque une renaissance, dans un autre contexte socio-politique. D'autres films peuvent être rattachés au genre, notamment *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (1985), *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991), *Western* de Manuel Poirier (1997), *Lost Highway* (1997) et *Une histoire vraie* de David Lynch (1999), *Gerry* de Gus Van Sant (2002), ou encore *Into the Wild* de Sean Penn (2008).



LES PERSONNAGES



**SYMBOLES ET
OBJETS**

■ ■ ■ ■ ■ L E S R E L A I S ■ ■ ■ ■ ■



MISE EN SCÈNE



LA MECQUE

LES PERSONNAGES

Oppositions et identités ④ ⑦ ⑮

- Chercher ce que Reda et son père ont en commun : univers bien organisé, indifférence à l'autre... Montrer que cela les rassemble et les oppose en même temps.
- Quels détails définissent le père comme un immigré dit de la « première génération » et Reda comme un jeune « beur » d'aujourd'hui ?
- Qu'est-ce qui distingue Reda des autres Français d'aujourd'hui ? Que nous apprennent les premières scènes avec la mère, le père, le frère ?
- Le père est-il simplement un vieil égoïste soucieux d'accomplir les préceptes de l'islam ? Chercher quand et avec qui il est « fermé », quand et avec qui il est « ouvert ». Comment évolue-t-il à l'égard de son fils ?
- Est-ce simplement par acceptation des principes du Coran et par attachement à une culture que Reda se transforme ? (Imaginer le récit qu'il pourra faire à Lisa).



SYMBOLES ET OBJETS

Le sacré et le profane ⑨ ⑬

- Le titre du film, le « grand voyage », renvoie-t-il uniquement au pèlerinage à La Mecque ?
- Le père comme le fils sont attachés à quelques objets qui ne sont pas simplement utilitaires mais ont une valeur symbolique, pas nécessairement religieuse. Les répertorier et étudier leur évolution.
- Quelle est la fonction des différents personnages rencontrés : la vieille des Balkans, Mustapha, la mendiante, les pèlerins, le berger... ?
- Mettre en relation le père tentant d'égorger l'agneau et le sacrifice d'Abraham ou Ibrahim (Bible et Coran) ?



MISE EN SCÈNE

Espaces et mouvements

- Un grand nombre de scènes du *Grand Voyage* se déroulent dans la voiture. Mettre en évidence sa fonction dramatique et symbolique : réunion, séparation, mouvement...
- Pourquoi la caméra effectue-t-elle de nombreux mouvements de l'intérieur vers l'extérieur du véhicule ?
- Pourquoi le réalisateur a-t-il choisi de donner très peu de repères géographiques (panneaux indicateurs, monuments, sites touristiques connus) ? Cela peut-il être relié aux deux scènes où apparaît et disparaît la vieille des Balkans ?
- Le rôle du langage, des langues, de la lecture (du Coran, des additions) comme indicateurs des différences de cultures.



LA MECQUE

L'enseignement du Coran et de la vie

- Le voyage à La Mecque que doit effectuer tout croyant selon l'islam est le moteur du film. Montrer comment le film explique progressivement la signification et l'importance du pèlerinage à La Mecque au spectateur en même temps que le père le rappelle à Reda.
- Faire décrire tout ce que fait le père une fois arrivé à La Mecque, puis le rituel funéraire qu'effectue Reda. En expliquer la signification religieuse.
- Peut-on établir des passerelles avec des rites d'autres religions ?
- Montrer que le propos du film ne vise pas seulement l'aspect religieux, mais décrit plus généralement le rapprochement entre un père et un fils, entre deux générations et deux approches de la vie.

