

ETE 93

Carla Simón | 2017 | Espagne

GENÉRIQUE

Résumé

Frida, une petite fille de 6 ans dont les parents sont morts du Sida, quitte Barcelone et va vivre dans sa nouvelle famille, constituée de son oncle Esteve, de sa tante Marga, et de leur petite fille de 3 ans, Anna. Elle passe son premier été avec sa nouvelle famille. Éloignée de la famille qu'elle connaît (ses grands-parents et ses tantes Angie et Lola), dans un mas dans la campagne, elle devra s'adapter à sa nouvelle vie. Durant cet été, Frida devra accepter sa peine, pendant que ses parents adoptifs feront preuve de beaucoup de patience et d'amour.

Générique

Titre original : Estiu 1993

Réalisation : Carla Simón

Scénario : Carla Simón

Durée : 1h37

Distribution

Laia Artigas : Frida

Bruna Cusí : Marga, la tante de Frida

David Verdaguer : Esteve, l'oncle de Frida

Paula Robles : Anna, la fille de Marga et Esteve

Paula Blanco : Cesca

Etna Campillo : Irene

Jordi Figueras : Blai

Dolores Fortis : Carnissera

Titón Frauca : Cambra

Cristina Matas : infirmière

Berta Pipó : Tieta Àngela

Quimet Pla : Gabriel

Fermí Reixach : Avi

Isabel Rocatti : Àvia

Montse Sanz : Lola

AUTOUR DU FILM

Émergence d'une cinéaste

En seulement deux longs métrages, la jeune et discrète réalisatrice catalane Carla Simon obtient immédiatement une reconnaissance à la fois dans son propre pays, mais aussi sur la scène cinématographique internationale. Un premier film, réalisé avec des moyens modestes, mettant en scène des acteurs peu connus, *Été 93* (*Estiu 93*, 2017) obtient une pluie de récompenses (prix du meilleur premier film et Grand prix Génération à Berlin en 2017, 3 Goyas, et le prix Women in motion young talent à Cannes en 2018) et séduit la critique qui salue « un talent à suivre »¹. Il représente également l'Espagne aux Oscars 2017. Avec *Nos soleils* (*Alcarras*, 2022), qui obtient L'Ours d'or à Berlin en 2022, pré-nominé pour représenter l'Espagne aux Oscars en 2023, elle confirme les promesses, impose son regard singulier et pose ainsi les bases d'une filmographie prometteuse, vive et féconde. En effet, avec huit courts métrages réalisés depuis 2009, qui mêlent fiction (*Lipstick*, 2013), documentaire (*Born Positive*, 2012) ou veine davantage expérimentale (*Letter to my mother for my son*, 2022) Carla Simon multiplie les projets. Elle apparaît comme une cinéaste prolifique et généreuse, toujours en recherche, pour qui faire du cinéma a une dimension collective qui implique d'échanger avec ses pairs, comme avec l'ensemble de la société. C'est ainsi qu'elle réalise pendant le confinement *Correspondances* (*Correspondencia*, 2020), un échange filmé avec la réalisatrice chilienne Dominga Sotomayor. De la même génération, elles échangent sur leur quotidien bousculé par la pandémie, mais aussi sur la genèse de leurs films, leur expérience de femme cinéaste, et du lien entre la maternité et la création.

Elle est également très investie dans la transmission via l'association *Cinema en Curs* qui mène à Barcelone et en Europe des projets d'éducation au cinéma qu'elle ne dissocie pas de son travail de création.

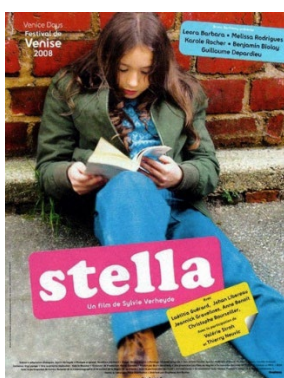


¹ Jonathan Holland, Hollywood reporter, 11 février 2017, Estiu 93, Film review Berlin 2017 <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/summer-1993-review-974763/>

À l'origine

« À ma mère, Neus ». Ces mots, sur fond noir, accompagnent le générique de fin du film *Été 93*. À 3 ans, elle perd son père, et à 6 ans sa mère, qui meurent tous les deux du sida à Barcelone. Elle est recueillie par son oncle et sa tante qui deviennent ses parents. C'est dans sa propre vie, au sein de sa propre histoire, que Carla Simon a trouvé l'inspiration de son premier long métrage. Elle s'élanche dans ce premier film à partir d'une culpabilité : celle de n'avoir pas pleuré au moment de la mort de sa mère. Elle rejoint ainsi nombre de cinéastes qui – lors d'un premier film comme François Truffaut avec *Les 400 Coups*, Marjane Satrapi avec *Persépolis*, ou au fil de leur filmographie à l'instar de Maurice Pialat dans *L'Enfance nue* ou Sylvie Verheyde avec *Stella* – ont voulu, à l'abri de la fiction, revenir sur leur enfance blessée. Ainsi qu'elle le rappelle volontiers, « Ma grande famille est ma toute première source d'inspiration. Elle est une source intarissable d'histoires à raconter. »²

À cela près que, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, Carla Simon n'a cessé, patiemment, de creuser le même sillon autobiographique, explorant et expérimentant toutes les formes cinématographiques. Au cœur de son travail, son histoire, mais aussi celle de sa famille. Après des études de cinéma à l'université autonome de Barcelone et en Californie, elle obtient une bourse qui lui permet d'aller étudier à la London Film School. Elle réalise alors coup sur coup *Born Positive* (2012), un documentaire sur trois jeunes londoniens nés avec le virus du sida³, et *Lipstick*, un court métrage dans lequel deux jeunes enfants sont confrontés à la mort de leur grand-mère. Pour son film de fin d'études, elle retourne sur ses terres catalanes pour réaliser *Les Petites Choses (Las Pequeñas Cosas, 2015)* qui relate les relations conflictuelles entre une mère et sa fille naine, inspiré des relations de sa grand-mère et de sa tante. Après *Été 93*, elle a continué à creuser ce sillon autobiographique : *Letter to my mother for my son* est un film dans lequel, enceinte, elle adresse un message à son fils qui va naître, faisant vivre à l'écran sa mère disparue, incarnée par une comédienne⁴. Quant à *Nos soleils (Alcarras)*, il explore un autre versant de son histoire, celle de ses oncles, du côté de son père, qui cultivent depuis plusieurs générations les pêches à Alcarras, en Espagne.



Stella, Sylvie Verheyde



Persépolis, Marjane Satrapi et Vincent Parronaud

² *Nos soleils (Alcarras, 2022)* dossier de presse <http://distrib.pyramidefilms.com/pyramide-distribution-prochainement/nos-soleils.html>

³ Visible ici : <https://lfs.org.uk/films-and-filmmakers/watch-our-films/1199/born-positive>

⁴ Le film est visible sur la plateforme MUBI. <https://mubi.com/fr/films/letter-to-my-mother-for-my-son>

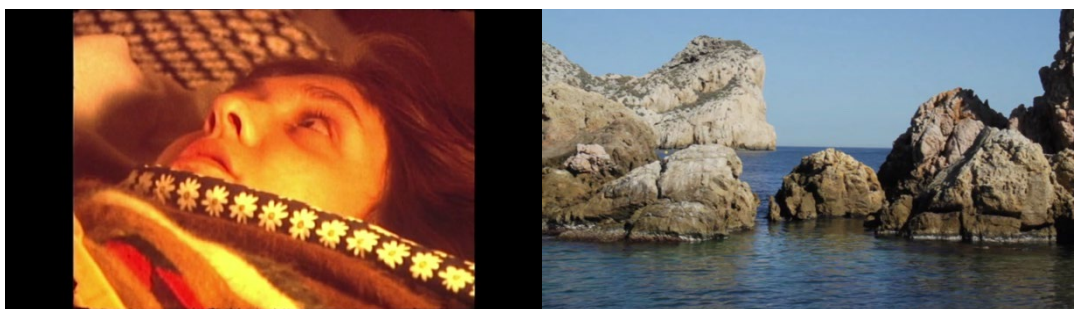


Lipstick, Carla Simon, 2013

L'été 93 de Carla Simon

Été 93 est sans nul doute son film le plus personnel, qui trouve sa source dans son intimité la plus profonde. À l'origine du projet de film, la culpabilité : celle de n'avoir pas versé une larme à la mort de sa mère⁵. À partir de ce questionnement persistant et douloureux, le projet du film trouve son chemin. Revenue en Catalogne, Carla Simon va passer quinze jours chez ses parents adoptifs, s'imprégnant de l'atmosphère de ses lieux d'enfance. Elle passe son temps à échanger avec eux, plonge dans ses albums photos, qu'elle scanne, et comprend qu'elle n'a presque aucun souvenir de sa mère. Partant des seuls matériaux dont elle dispose - quelques photos, un court film en super 8 (qui sont les seules images animées de sa mère) et des lettres de sa mère - elle réalise le film *Llacunes* (2016), une évocation émouvante de l'absente, la poursuite d'un fantôme qui prend vie à l'écran, sous nos yeux⁶.

« J'ai tourné *Llacunes* pour retrouver en quelque sorte sa mémoire. J'ai mis la main sur sa correspondance et je me suis rendue aux endroits où elle avait écrit ces lettres. Vous ne pouvez pas recréer des souvenirs que vous n'avez pas, mais cela m'a permis de me sentir plus proche d'elle et j'ai réussi à rendre sa présence plus évidente dans le film. »⁷



Llacunes, 2016

⁵ Entretien avec la réalisatrice Carla Simon : DVD *Été 93*

⁶ Les films *Les Petites Choses* et *Llacunes* sont visibles en bonus du DVD de *Été 93*

⁷ *Llacunes*, mother and sites, inside cinema, Estiu 93 creation processes

<https://www.insidecinema.org/en/estiu1993-llacunes>, propos de la réalisatrice, traduction de l'autrice

C'est cette expérience qui la pousse à plonger au cœur des souvenirs partagés avec sa famille, et c'est à partir de ce matériau qu'elle écrit, en une semaine, la première version du scénario d'*Été 93*, centré sur le premier été qui suit la mort de sa mère. Elle reprend alors les éléments rédigés à l'automne 2014 lors d'un atelier d'écriture organisé par la Berlinale : il s'agit d'un journal, écrit à la première personne, celui de la fillette de 6 ans qu'elle était à l'époque. Dans ce document, les protagonistes d'*Été 93* ont encore les noms des personnes qui les ont inspirés : Frida est Carla, Paca est Marga, Salvador est Estève. Composé de 12 chapitres, il comporte déjà la scène qui conclut le film, dans une version identique au détail près aux images du film, tournées trois années plus tard : « Le soir, ma sœur et moi prenons un bain ensemble. Ma mère entre et nous laisse mettre nos chemises de nuit pour la première fois. Nous sommes ravies, et nous sautons sur le lit de nos parents pendant que Salvador nous jette des oreillers. Mais soudain, sans prévenir, je me mets à pleurer... Et à pleurer, et à pleurer, et à pleurer... Inconsolablement... Je ne sais pas ce qui se passe, je le dis à Salvador et à Paca. Je comprends que pour la première fois depuis la mort de ma mère, je pleure (...). Berta, Salvador, Paca et moi sommes assis sur le lit, pleurant ensemble... Je crois que je comprends alors que je ne suis pas ici seulement pour les vacances, je suis ici pour toujours... »

Avant et pendant le tournage, jusqu'à la postproduction, elle a associé les membres de sa famille à son projet : sa mère adoptive a lu toutes les versions du scénario, Berta Pipo, sa sœur, joue le rôle d'Angie, une des tantes de Frida (elle a également un rôle dans *Nos soleils*). Quant à son frère, Ernest Pipo, né après son arrivée au sein de sa nouvelle famille, il a composé la musique originale du film.

Pourquoi faire du cinéma ? Pourquoi faire des films ? À cette question lancinante, Carla Simon apporte une réponse : la nécessité, impérieuse, de ressusciter les morts, d'exhumer les images d'enfance, de donner un contour au chagrin suspendu, qui s'exprime ici à travers les larmes finales de Frida enfin consolée : le cinéma comme art de la consolation.



Archives personnelles de Carla Simon

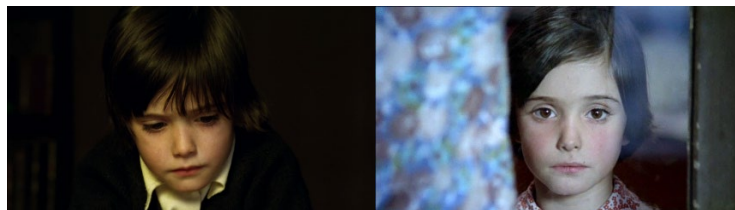
Capture du film *Été 93* (Paula Robles)

De Carla à Frida

Que deviennent la mémoire et les souvenirs dans un film de fiction ?

Pour construire son film et transformer toute la matière accumulée lors des mois de préparation, la réalisatrice Carla Simon a dû réaliser une opération délicate de transformation qui a impliqué nombre de renoncements. Il lui a fallu trouver « la bonne distance » avec le sujet qu'elle voulait traiter. Distance par rapport à sa propre histoire. Distance entre les personnes de son cadre le plus intime et les personnages de fiction qui allaient les incarner. Grâce au travail mené conjointement avec l'association Cinema en Cours, basée à Barcelone et qui mène de nombreux projets d'éducation au cinéma, une partie du matériau qui a servi à la conception du film est disponible en ligne. Composée en grande partie des archives personnelles de la réalisatrice, c'est une documentation précieuse (en catalan et en anglais), qui témoigne de cette délicate opération qui consiste à transformer la mémoire intime et singulière en un film de fiction à portée universelle, susceptible de toucher un large public. Il rend compte de la précision et de la rigueur du travail mené par la réalisatrice.⁸

Pour incarner son double fictionnel, la directrice de casting a dû auditionner près de mille petites filles sur une durée de six mois. À cette étape du travail, il n'est pas question de trouver des comédiens qui ressemblent aux personnages réels, mais aux personnages tels qu'ils étaient écrits. Pour celui de Frida, Carla Simon s'est notamment inspirée de jeunes acteurs tels Anna Torrent dans *L'Esprit de la ruche* (Victor Erice, 1973) et *Cria Cuervos* (Carlos Saura, 1976) ; Victoire Thivisol dans *Ponette* (Jacques Doillon, 1996)⁹, et Michel Tarrazon dans *L'Enfance nue* (Maurice Pialat, 1968). Ces jeunes acteurs partagent le même regard grave, la même attention au monde qui les entoure, une enfance bousculée par la présence de la mort ou de la guerre, ou par l'abandon. Pour tous également, il s'agissait d'une première expérience de cinéma.



Anna Torrent dans *L'Esprit de la ruche* (Victor Erice) et *Cria Cuervos* (Carlos Saura)



Michel Tarrazon dans *L'Enfance nue* (Maurice Pialat)

⁸ Inside cinema, Estiu 93 creation process <https://www.insidecinema.org/en/film/estiu-1993>

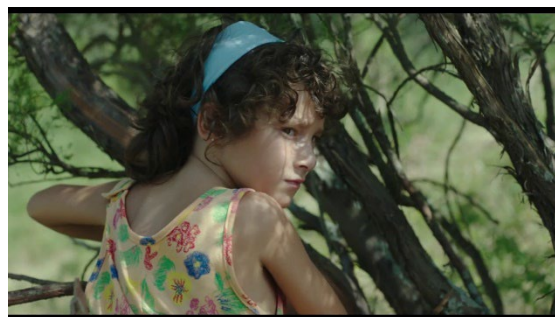
⁹ *Ponette* est un film qui raconte l'histoire d'une petite fille de 4 ans qui vient de perdre sa mère. Il fait partie du catalogue École et Cinéma <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/ponette>

S'il est difficile de rattacher le travail de Carla Simon à une école de cinéma, et qu'il serait sans doute réducteur de qualifier son travail de « naturaliste », elle revendique néanmoins une filiation, une proximité avec la réalisatrice Lucrecia Martel (*La Cienega*, 2001), ou Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011, *Les Merveilles*, 2014), pour leurs univers à l'atmosphère singulière, oscillant entre l'enchantement, l'étrange et l'inquiétant.



Les Merveilles, Alice Rohrwacher, 2014 (Alexandra Lungu, Gelsomina)

Dans une note préparatoire destinée à la directrice de casting, elle décrit ainsi le personnage de Frida : « Elle a 6 ans, c'est une fille curieuse et observatrice. À cause de ce qu'elle a vécu, elle n'est pas une enfant gâtée mais mature et sensible. Au fur et à mesure que son côté le plus sombre se développe, son innocence disparaît tandis qu'elle explore les limites de son nouveau monde, jusqu'à ce qu'elle trouve enfin une famille aimante. Je cherche une fille ambiguë dont le regard, d'une manière ou d'une autre, a quelque chose d'ensorcelant. Elle se montre tantôt heureuse et innocente, tantôt blessée, aux prises avec de noires pensées ».¹⁰



Frida (Laia Artigas) dans Été 93

Une fois le casting achevé, bien en amont du tournage, la réalisatrice a rassemblé les comédiens sous diverses combinaisons – David Verdaguer (Estève), Bruna Cusi (Marga) et Paula Robles (Anna) ; Laia Artigas (Frida) et Montse Sanz (la tante Lola) –, pour qu'ils partagent des moments ensemble : promenades, jeux, etc. L'objectif était moins de les faire répéter que de leur créer des souvenirs communs, qu'ils acquièrent une familiarité qui devait être sensible à l'écran. Une attention particulière a bien sûr été portée au potentiel d'alchimie qui pouvait exister entre Laia et Paula, sur lequel repose une grande partie du film : « Pour moi, il était très pertinent de construire ces souvenirs communs. Si vous voulez qu'un enfant croit ce qu'il fait, son univers doit faire partie de l'expérience. » Ce travail s'est poursuivi durant les répétitions qui se sont tenues quelques semaines avant sur les lieux même du tournage. À l'écran se dégage

¹⁰ Inside cinema, Estiu 93 creation process <https://www.insidecinema.org/en/estiu1993-frida>, propos de la réalisatrice, traduction de l'autrice

une impression d'intimité, liée à cette connexion étroite entre les acteurs, et entre les acteurs et les personnages qu'ils incarnent.



Montse Sanz (Lola) et Laia Artigas (Frida) dans les sessions préparatoires, à Barcelone, archives personnelles de Carla Simon (source : DVD Été 93 édité par Pyramide vidéo, entretien avec la réalisatrice)

La direction de jeunes acteurs n'est jamais chose aisée, et, outre le fait qu'elle soit désormais très encadrée par la loi (heures de tournage par jour, repos, mais aussi la protection juridique, l'accompagnement psychologique éventuellement nécessaire) pose beaucoup de questions, notamment quand, comme ici, les petites comédiennes ne peuvent lire le scénario. Pour les diriger, Carla Simon les guidait à la voix. Elle s'est beaucoup inspirée de l'expérience menée par Jacques Doillon dans *Ponette* et relatée dans le film *Jouer Ponette* de Jeanne Crépeau. On y voit le réalisateur parler aux petits comédiens pendant les prises, le ton qu'il emploie, les difficultés qu'il rencontre, mais on constate aussi à quel point les enfants sont aptes à faire la différence entre le personnage qu'ils incarnent et eux-mêmes, passant aisément d'une scène à l'autre du rire aux pleurs, du « travail » au jeu.



Victoire Thivisol dans *Jouer ponette*, Jeanne Crépeau

Génération 90, les années sida en Espagne

Le film met en scène trois générations qui représentent l'évolution heurtée de l'Espagne contemporaine. À la mort de Franco en 1975, l'Espagne entre dans la phase de « transition démocratique » jusqu'au premier gouvernement démocratique et socialiste en 1982. Les grands-parents, notamment la grand-mère, représentent la génération qui a connu la dictature,

davantage attachée aux traditions, notamment à la religion. Estève, Marga et les tantes de Frida, la première génération à n'avoir connu ni le carcan politique ni l'emprise morale encore maintenue par l'Opus Dei jusque dans les années 1980. Une euphorie marque cette période où La Movida, née à Madrid¹¹, si bien illustrée dans les premiers films de Pedro Almodovar, s'étend bientôt à toutes les grandes villes d'Espagne. Dans ce contexte de libéralisation et d'ouverture commerciale (avec l'entrée de l'Espagne dans l'UE), Barcelone est une ville de plus en plus attractive, qui connaît de profondes mutations urbanistiques et culturelles, notamment avec l'accueil des Jeux Olympiques de 1992 (Frida porte un T-shirt de la mascotte Coby des JO de 1992). La ville devient aussi une des plus grandes plaques tournantes de la drogue du sud de l'Europe et une partie conséquente de la jeunesse plonge dans la consommation de stupéfiants, dans un pays qui commence tout juste à mettre en place des politiques de prévention. C'est la « crise de l'héroïne » et, bien plus encore que d'autres pays d'Europe, une partie de la jeunesse est fauchée par le sida, comme ce fut le cas des parents de Carla Simon, et de Frida dans le film, quelques mois seulement avant l'arrivée des traitements qui auraient pu leur permettre de vivre avec le virus¹². Estève et Marga représentent ceux qui, comme bon nombre de leurs contemporains, pour des raisons économiques (le taux de chômage des jeunes était également un des plus élevés d'Europe) ou idéologiques, ont choisi de tourner le dos à la ville et de partir s'installer à la campagne. De l'aveu même de la réalisatrice, cette histoire reste en partie taboue. Dans le film le mot « sida » n'est jamais prononcé, la maladie restant à l'époque très stigmatisée, la peur de la contagion était très palpable. De nombreux spectateurs et spectatrices, qui représentent la 3^e génération et ont fait face aux conséquences de cette tragédie (près de 21 000 personnes sont mortes de la maladie au début des années 90), se sont reconnus dans le film.¹³



Photos de famille (Neus, la mère de Carla, en bas à droite), photos extraites des archives personnelles de Carla Simon (source : Entretien avec la réalisatrice, DVD Été 93, Pyramide vidéo)

¹¹ 1978-1986, l'Espagne de la Movida : Madrid ne dort jamais. France culture émission du 14 janvier 2021 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/juke-box/1978-1986-l-espagne-de-la-movida-madrid-ne-dort-jamais-1582833>

¹² Béatrice Valdes, Analyse de la mortalité par sida en Espagne, revue Population, 2013, n° 68 pp 539-552 <https://www.cairn.info/revue-population-2013-3-page-539.htm>

¹³ Entretien avec la réalisatrice : DVD Été 93, Pyramide vidéo.

POINT DE VUE DE L'AUTEUR·RICE

Une vie nouvelle



Une belle maison spacieuse immergée dans une nature accueillante à la campagne, de laquelle s'échappent des notes de musique jazz, des jeux d'eau dans le jardin encombré de jouets qui semble sans clôture, des baignades dans les piscines ou en rivière, des bals populaires au son d'orchestres locaux, des fêtes folkloriques... Frida pourrait passer de banales vacances d'été insouciantes,

pourtant il ne s'agit pas d'une parenthèse estivale, mais bien d'une bascule dans une autre vie. Frida est orpheline, sa mère vient de mourir, elle est confiée aux soins de son oncle Estève, de sa tante Marga, parents d'Anna, une petite fille de 3 ans. À la difficulté d'affronter un tel traumatisme, qui s'ajoute à celui lié à la mort de son père quelques années auparavant, se mêle une autre difficulté : les causes de la mort de sa mère semblent mystérieuses, liées à un secret, à une maladie honteuse.

Évoquer la mort avec les enfants peut susciter des craintes. Pourtant, ce film est moins une histoire de mort que de renaissance, de vie nouvelle, racontée au présent : un présent concret au cours duquel nous accompagnons Frida, personnage oscillant en permanence entre arrachement et détachement, détresse et épiphanies, entre pesanteur et grâce. En empathie immédiate avec ce personnage à la fois complexe, charismatique et solaire, et quel que soit son âge, le spectateur accompagne son itinéraire, amusé devant ses prouesses et espoirs enfantins, le cœur parfois serré par son chagrin.

Fillette interrompue, métamorphose vitale

La première image du film est celle d'une fillette de dos (séq. 1). Elle s'élanche vers la profondeur de champ et s'arrête net, bras levés. Puis recommence. D'emblée, le personnage de Frida se présente comme une figure de l'intermittence et du mouvement contrarié. D'emblée, le spectateur, embarqué dans le mouvement de ce travelling avant, emprunte les mêmes pas que Frida, 6 ans, jouant dans la nuit de Barcelone.

Pour nous plonger dans le ressenti de cette fillette frappée par le traumatisme, la réalisatrice Carla Simon fait un choix radical : tout sera filmé à hauteur d'enfant, depuis le point de vue de Frida (à quelques exceptions près). Le spectateur prend une histoire en cours qui nous fournit le moins possible d'informations surplombantes qui nous donneraient « de l'avance » sur ce que sait son personnage (voir Analyse de séquence).

Nous comprenons très vite, avec la scène de la prière, que la mère de la fillette est morte. Mais elle-même semble ne pas l'avoir vraiment compris, répondant ainsi à ce que Michel Hanus

écrivait : « L'enfant sait qui il vient de perdre mais ne sait pas encore ce qu'il a perdu en le perdant. »¹⁴ La mort est absente. C'est un film d'après la catastrophe, une histoire d'après-coup, tel qu'on pourrait le définir en psychanalyse. La violence du choc n'échappe ni aux oreilles, ni à nos yeux de spectateurs : « TCHAC », la portière de la voiture se referme violemment sur Frida ; « TCHAC », la lame du couteau de la bouchère, comme celui d'un bourreau, frappe violemment le billot tandis que la petite fille observe le lapin que l'on désosse. Frida est une enfant, encore très jeune, et, comme le fait remarquer elle-même la réalisatrice, réagit tout d'abord en se mettant « en mode survie ». Comme anesthésiée par la force d'émotions impossibles à exprimer, elle se présente à nous, dès la première séquence, comme un personnage au visage impavide, étrangement statique, au regard presque aveugle. Aux premiers jours de son arrivée dans la nouvelle maison, un orage déclenche une panne d'électricité. On retrouve Frida figée par la peur, recroquevillée au bord du plan. Elle va devoir apprendre, à l'instar du pantin Pinocchio, comment se remettre en mouvement, apprivoiser ses émotions. Alternent devant nous les images de la Frida qui s'anime dans une quête éperdue et tenace d'équilibre et celles de la fillette interrompue à l'élan brisé net. Portée par son désir d'intégration, Frida s'élanche pour jouer à chat avec les autres, elle traverse le champ, épuisant la caméra qui peine à la suivre. Sa course est stoppée net par une chute qui ne sera pas sans conséquences. Agile, elle grimpe jusqu'à la cime des arbres, achevant l'ascension en un cochon pendu. Elle s'élanche dans la rivière glacée, jusque-là où elle n'a plus pied. À chaque fois, la peur, le désarroi, la détresse la figent et l'immobilisent bras en suspens, comme au bord d'un précipice.



Ces élans contrariés reflètent le travail colossal que doit effectuer cette enfant traumatisée. Tout a lieu en même temps : l'apprentissage du deuil, l'arrachement à son univers familial, l'intégration dans une nouvelle famille. On mesure alors l'éprouvante et épuisante énergie qu'il faut à cette fillette citadine pour s'adapter à cet univers nouveau, une campagne catalane dont les arbres touffus encerclent la maison, et dont les habitants revêtent d'étranges costumes à tête gigantesque pour célébrer une fête, aussi bien peuplée de volatiles aux mouvements désordonnés et imprévisibles que de placides ruminants. Face à l'inconnu, elle reste sur ses gardes, elle s'accroche, s'agrippe à un poupon qu'elle semble ne jamais vouloir lâcher (Voir

¹⁴ Citation de Michel Hanus, cité par Hélène Romano dans *L'enfant face au traumatisme*, Dunod, 2013 Paris. P. 20-21

image ricochet), et, au matin de son 1^{er} jour dans sa nouvelle maison, elle chancelle dans le soleil éclatant et avance prudemment en s'appuyant sur le mur le long de l'escalier menant au jardin.

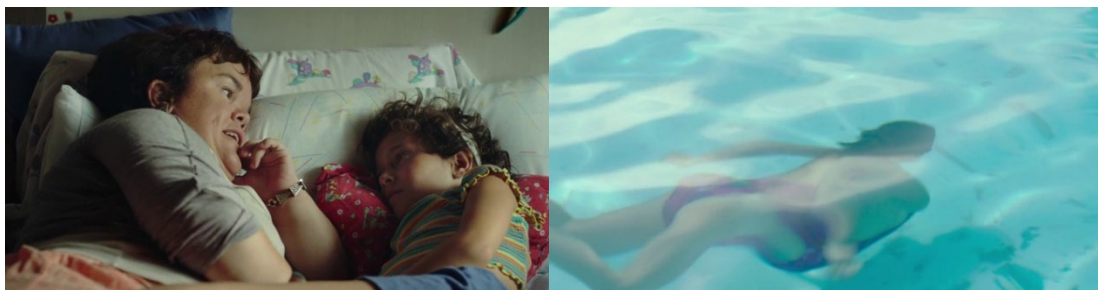


À l'inconnu s'ajoute l'invisible et l'insidieux. Le mal de Frida n'est pas seulement celui de la perte, il est lié au poids du mal et de la honte. Ce mal jamais nommé, il plane dans l'air des non-dits et des allusions comme un mystère, comme une menace. Le spectateur doit aiguïser tous ses sens, mobiliser toute son attention pour tenter de reconstituer le puzzle de son histoire comme un mystère jamais résolu. La mise en scène est au diapason de l'intensité avec laquelle elle déploie ses efforts. Plein écran, le corps tendu par la concentration, front appuyé contre la vitre du boucher, en apparence indifférente et absorbée dans la contemplation des victuailles, elle ne loupe pas une miette des sous-entendus et des commérages qui lui parviennent depuis le hors-champ (séqu. 3). À de nombreuses reprises, la réalisatrice utilise toute la profondeur de champ, le jeu sur le net et le flou pour évoquer cette tension entre ce que Frida entend et ce qu'elle peut comprendre et intégrer, comme dans cette scène chez le médecin durant laquelle, au 1^{er} plan, elle se rhabille silencieusement avant d'interrompre le conciliabule entre le praticien et Marga (séqu. 4).



En, effet comme celui du lapin posé sur le billot, le corps de Frida est observé au plus près, ausculté, traité. Il inspire vigilance, méfiance, crainte, comme après sa chute malencontreuse, qui provoque la panique de Cesca et déclenche le rejet que l'on réservait aux pestiférés... Elle a beau, à l'instigation de sa grand-mère, répéter sans comprendre les paroles de la prière qu'elle ânonne consciencieusement, « Délivrez-nous du mal », ce mal indéfini semble lui coller à la peau, comme cet eczéma persistant, quoiqu'elle fasse. Alors Frida se cabre, son regard s'assombrit d'une lueur inquiétante, elle laisse éclater sa colère et sa révolte, jusqu'au geste délétère qui aurait pu coûter la vie à sa toute nouvelle sœur.

La mue accomplie par Frida est éreintante, épuisante, semée d'accès de violence. Mais sa révolte finale contre l'injustice qui la frappe est silencieuse et magnifique. Elle prend sa revanche sur ce corps symptôme qui la démange. La petite fille à la boucle tordue apprend, patiemment, et seule, à nager sous l'eau. C'est ainsi que, personnage en apnée, au souffle coupé par la douleur et le choc, Frida rejoint le peuple des Atlantes dont Lola lui conte la destinée : au terme d'un voyage tourmenté, au cours duquel elle fait preuve à la fois d'intelligence lucide et d'un élan vital singulier, se produit une métamorphose invisible et secrète : comme à une petite Ponyo¹⁵, des branchies lui poussent, qui lui permettent de respirer sous l'eau pour ne pas oublier son royaume disparu, englouti par la vague scélérate qui lui a ravi à la fois ses deux parents et son ancienne vie.



¹⁵ *Ponyo sur la falaise*, Hayao Miyazaki, 2008, raconte l'histoire d'une rencontre entre un jeune garçon et Ponyo, un petit poisson à visage humain : <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/ponyo-sur-la-falaise>

Le choix radical de Carla Simon, celui de nous plonger d'emblée dans le ressenti de Frida, de nous donner le moins possible d'informations surplombantes qui nous donneraient « de l'avance » sur ce que sait son personnage, tout comme les contraintes et particularités liées au choix de tourner avec de très jeunes enfants, ont une influence déterminante sur l'esthétique, la structure, le rythme du film. Pendant la préparation, mais aussi au moment du tournage, Carla Simon a énormément échangé avec son chef opérateur, elle avait des idées très précises de ce qu'elle souhaitait. Elle explique : « J'ai toujours su qu'il faudrait filmer du point de vue d'un enfant, qui était celui de mes souvenirs. Avec Santi, nous avons donc eu de nombreuses conversations sur la manière de le réaliser. Il a fini par utiliser un appareil qui lui permettait de maintenir la caméra à la hauteur d'un enfant, et nous avons privilégié les longues prises. Cela a entraîné des complications car, sous cet angle, on ne peut jamais incorporer toute la scène, mais cela a créé la sensation d'être dans l'instant, ce qui était important pour moi »¹⁶

Le film reste délibérément à hauteur d'enfant : La caméra est basse, il n'est pas rare, comme dans la séquence du jeu de la mère et de sa fille ou au bar de la piscine, que le corps des adultes débordent littéralement du cadre, évoquant fugitivement les géants qui sont au cœur de la fête. Parfois les adultes s'agenouillent pour se mettre à la hauteur de Frida ou d'Anna, comme dans la scène du premier petit-déjeuner. Les fréquents raccords regard plongent le spectateur dans la façon dont Frida appréhende son nouvel univers, notamment lors de ses premiers pas dans la maison le soir de son arrivée.



C'est au plus près de Frida et sur son visage étonnamment plastique que la caméra de Carla capte les émotions changeantes, la colère et la révolte mutique. Elle saisit au vol les paupières de Frida qui se froncent, sa rétine qui rétrécit ou qui s'agrandit sous l'effet de la jalousie, la surprise, la joie ou la peur, comme dans cette scène de bain où un plan qui dure allume dans son regard une lueur presque maléfique (séq. 7). Cependant, la réalisatrice ne fait pas de Frida un personnage caméra, nous ne sommes pas enfermés dans une vision subjective. Le cadre s'élargit pour dévoiler soudainement la distance symbolique qui sépare les deux fillettes qui se tiennent devant leur maison, un matin d'été (séq. 2) : celle qui se tient paisiblement en équilibre sur un tronc d'arbre, et la nouvelle arrivée, assise à une table, soudainement écrasée par le poids de tout ce qu'il va lui falloir découvrir.

¹⁶ *Inside cinema, Estiu 93, creation process*, propos de la réalisatrice traduits de l'anglais par l'auteur
<https://www.insidecinema.org/en/film/estiu-1993>



À travers sa caméra subtile, aux mouvements mesurés, qui semble frôler les êtres et les objets, en révélant presque l'odeur, Carla Simon retrouve les sensations d'enfance qui lui tiennent lieu de mémoire. Elle filme, dans sa langue maternelle, le catalan, la région de la Garrotxa, en Catalogne. La manière dont elle filme cette nature encerclée de montagnes autrefois volcaniques fait écho aux tourments et émotions contradictoires de Frida : c'est un cadre tantôt édénique, tantôt nimbé d'une lumière inquiétante, qui peine à traverser les cimes des arbres. La bande-son complexe et très travaillée nous plonge au plus près des sensations de la petite fille, hyperattentive aux nouveautés liées à la découverte d'un univers totalement inconnu.

À l'épreuve des liens du sang

Si nous sommes au plus près de Frida, il est rapidement apparu à Carla qu'elle devait aussi montrer le ressenti du reste de la famille. Les adultes eux-mêmes sont frappés par le deuil. Quelqu'un manque, cruellement. La force des liens du sang est souvent évoquée pour parler de la force indéfectible des attachements familiaux. De fait, le sang est un fil rouge qui traverse tout le film et Frida observe avec attention et inquiétude celui qui coule de son genou, monte dans la seringue de l'infirmière au dispensaire, tache la serviette que Marga enlève devant elle, comme si elle était frappée d'un mal mystérieux. Il est peut-être aussi, dans la tête de Frida, celui qui s'échappe abondamment du corps de sa mère pour finalement l'emporter. Mais le sang

qui coule dans les veines referme le secret et la malédiction liée au sida, cette maladie dont le nom n'est jamais prononcé. C'est le corps de Frida, potentiellement qui peut être le dépositaire de ce sang « contaminé ». C'est elle qui se trouve au cœur des dissensions qui éclatent au sein d'une famille qui se déchire. Lors de la fête de Sant Joan, après un jeu, au milieu des rires, une chape de plomb s'abat, à l'initiative de la grand-mère. La caméra anticipe la tension qui couve et accompagne Marga qui traverse le champ pour apporter le café, elle accroche le regard de Frida, arrimé au visage de Marga, tandis qu'elle plonge sous la table comme pour échapper à la tempête qui se prépare et soustraire aux yeux de tous ce corps devenu enjeu (séqu. 9).

À l'écran éclatent les conflits larvés liés aux dernières volontés de Neus et à son choix de confier la garde de Frida à son frère et à sa femme. Nous ne saurons pas ce qui préside à ce choix. Neus a-t-elle voulu éloigner délibérément sa fille de l'influence d'une mère trop traditionnelle et envahissante, et qui, comme elle le dit plus loin « *ne sort pas de chez elle* » pour échapper au qu'en-dira-t-on ? Une chose apparaît certaine, cette dernière tient sa fille pour responsable de son sort funeste, et, en englobant ses enfants qu'elle accuse d'avoir (failli) « *finir comme elle* », semble associer le sida et la conduite d'une vie bonne et morale.



Pour tourner cette scène clef, Carla Simon a privilégié les plans séquence, qu'elle a ensuite découpés pour isoler les visages silencieux des adultes contrariés, et celui de Frida, aux aguets depuis son refuge. Elle a également laissé aux acteurs le choix d'improviser autour d'une trame définie. Ces choix (plans longs ou plans séquences, improvisation) s'appliqueront pour chacune des scènes qui rassemblent toute la famille, notamment celle des chemises de nuit apportées par la grand-mère. Les mouvements de caméra saisissent au vol les élans contrariés, les hésitations, les rapports de force qui se redessinent autour de Frida qui met en concurrence les adultes, se montre tour à tour

curieuse, impassible ou manipulatrice. Lola et Angie sont les tantes de Frida. Face à la grand-mère, elles font rempart, refusant d'être associées à sa posture rigide et culpabilisatrice. Mais c'est Lola, la tante naine de Frida qui semble la plus proche d'elle. Lola est l'égale de Frida, « *je vais bientôt te dépasser* », lui dit-elle. C'est elle qui lui raconte l'histoire réparatrice des Atlantes, et écoute avec patience le récit de Frida qui lui explique son quotidien de Cendrillon (séqu. 19).

Les liens que l'on tisse



Au sein de la famille éprouvée, la place de chacun est remise en question. Pour réussir à combler la déchirure du deuil, réparer le tissu social et familial, chacun des personnages suit un chemin, serrant dans sa main un fil ténu qui doit le relier aux autres. Marga et Estève apparaissent d'emblée comme aimants et attentifs. Soudés, ils incarnent un couple moderne aux

rôles égalitaires. Cependant, leur patience va être mise à rude épreuve. Face à eux, Frida réagit comme beaucoup d'enfants adoptés, après un deuil ou un abandon¹⁷ : après une phase d'observation et de docilité, elle teste les limites, jusqu'à l'affrontement. Marga est celle qui d'emblée pose un cadre et des règles : dès le premier matin, elle l'associe à la même routine qu'Anna. Elle doit boire son lait, faire ses lacets, dire merci. C'est la première à montrer des signes de fébrilité et d'impatience face au comportement déroutant de Frida. Derrière cette rigidité, on sent poindre la peur de ne pas être à la hauteur de la responsabilité qui lui échoit en accueillant cette fillette frappée par la tragédie et dont la santé est, peut-être, précaire. Une fois cette crainte dépassée, allongée aux côtés de Frida les yeux grands ouverts, elle devient la mère qui apaise et console (séqu. 20). Estève est le frère de Neus. Il se place délibérément sous le signe de la complicité et il reconnaît en sa nièce sa propre sœur. Il doit affronter son propre deuil pour assumer aux côtés de Marga son rôle de parent. Au moment du départ des grands-parents et des tantes, c'est lui qui arrache Frida au véhicule, tente de la calmer pour lui indiquer sa place et pour la réintégrer, avec détermination, dans son nouveau foyer.

Au sein de cette constellation familiale en plein chamboulement, le personnage d'Anna, la plus jeune, représente un remarquable point d'ancrage, l'axe autour duquel les liens vont se réagencer. La première apparition d'Anna est sonore ; c'est une voix enfantine qui chantonne une comptine et nous parvient depuis le hors-champ au premier réveil de Frida, et la guide au-dehors pour ce premier matin (séqu.2). Elle apparaît d'emblée comme sa première alliée et c'est le plus naturellement du monde qu'elle l'accueille à son premier réveil : « Regarde, c'est Frida ». Chez la bouchère, en public, elle énonce sans ambages « C'est ma sœur maintenant ». Cette parole revêt un caractère immédiatement performatif et le lien qui les unit ressemble d'emblée à celui qui unirait deux sœurs de sang, entre complicité, rivalité et rapports de pouvoir.

¹⁷ La réalisatrice s'est beaucoup documentée sur la question du deuil et de l'adoption. Sur ce sujet, en français, voir : Hélène Romano, *L'Enfant face au traumatisme*, Dunod, Paris, 2013 : « La souffrance ne se manifeste pas aussi clairement que chez l'adulte : l'enfant peut ne montrer aucun signe de souffrance psychique, il peut manifester un réel détachement "ah bon... d'accord" et retourner jouer comme si de rien n'était. Il peut aussi de façon plus ou moins différée extérioriser sa peine par du chagrin, des pleurs, de la tristesse. La détresse émotionnelle de l'enfant peut également s'exprimer par de la colère, de l'agressivité (à l'égard des proches comme de la personne décédée qui l'a "abandonné"), de l'agitation, de l'anxiété, de la révolte, des attitudes de régression, des perturbations du comportement (sommeil, alimentation), des plaintes psychosomatiques. »



C'est aussi un personnage témoin, présent en permanence aux côtés de Frida, dans tous les moments décisifs. Derrière le jeu naturel et l'étonnante performance des petites comédiennes (Laia Artiguas avait seulement 6 ans, Paula Robles 4) se cache un immense travail qui prend sa source bien en amont du tournage et porte une attention particulière à la sensation

présente¹⁸. Dans les scènes qui les rassemblent, l'utilisation fréquente du plan séquence leur donne toute latitude pour s'ancrer dans leurs personnages (le jeu de la mère et de la fille) et faire exister leur relation, dans toute son ambivalence. Pour d'autres scènes (les poupées, la fugue de Frida), la réalisatrice s'est adaptée à l'inventivité, la spontanéité qui surgissait dans l'interaction entre ses deux petites actrices, modifiant ou prévoyant au plan de tournage différents emplacements de caméra. Anna, petite fille solaire au visage concentré ne se départit jamais de son caractère placide. Même après l'épisode de la forêt (séq. 13), elle ne garde aucune rancœur envers sa sœur. Ce n'est pas le cas de ses nouveaux parents, ni du spectateur déconcerté qui tremble parfois, comme elle, de la voir être rejetée.



Qu'est ce qui fait famille, même entre les êtres liés par le sang ? Cette question de la place de l'orphelin ou de l'enfant abandonné, de familles recomposées/décomposées traverse de nombreux films, depuis *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, *Le Kid* de Chaplin, jusqu'à *Ma Vie de courgette* de Claude Barras. C'est bien la figure de l'adoption à travers les liens tissés patiemment, dans un quotidien incertain, que l'on peut convoquer ici. Dans cette traversée

¹⁸ Voir Autour du film, *De Carla à Frida*

au cours de laquelle un oncle et une tante doivent devenir parents, des cousines doivent devenir sœurs, une nièce doit devenir une fille, les liens les plus fragiles se cassent, que l'on doit sans cesse retisser, et ce n'est pas un hasard si Frida refuse obstinément, en apparence par défi, de nouer seule ses lacets. La volonté et l'amour ne suffisent pas, c'est au terme d'un lent apprivoisement mutuel, d'un nouveau récit commun apaisé que chacun trouve une place, à l'exception du chat Feldepatata qui disparaît, banni en raison de l'allergie de Frida.



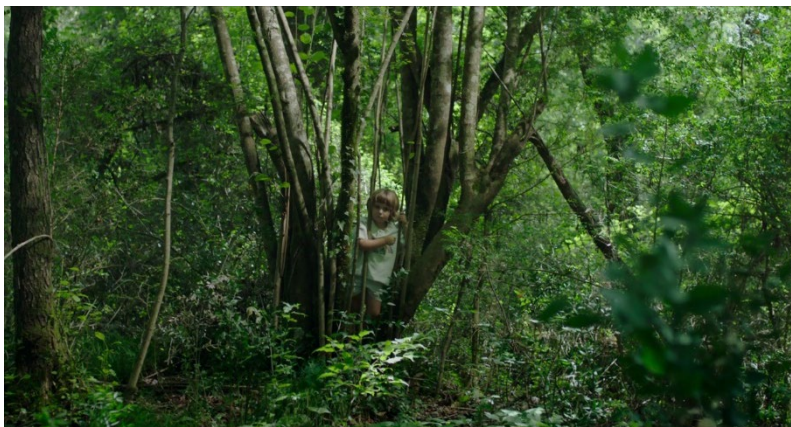
Chagrin accompli

À l'instar des personnages pris dans un tourbillon et soumis à des élans contrariés et hasardeux, le rythme du film lui-même suit le chemin d'une narration troublée, qui se cherche. Le film paraît fait de blocs narratifs qu'aucun fil ne semble relier de manière évidente. Le montage est cut : les séquences se succèdent, et chacune semble se suffire à elle-même : chez le boucher, les poules de Gabriel, visite à la vierge, le bal du village... Certaines sont centrées sur des moments quotidiens au caractère en apparence banal, d'autres accélèrent brusquement la dramaturgie, comme celle de la rivière ou du départ des grands-parents. Cette alternance est voulue par la réalisatrice. Dès la toute première version du scénario, il y a cette image et cette scène : un plan rapproché sur Estève, Marga et Anna qui entourent Frida de leurs bras consolateurs ¹⁹, tous enfin réunis dans le même plan. Tout le film tend vers cette image initiale, amené par montage à la fois rigoureux et sensible. À une narration fluide qui reposerait sur des ressorts scénaristiques vers une issue en forme de « happy end », la réalisatrice privilégie le lent cheminement des méandres complexes de la douleur souterraine, et convoque bien souvent la figure de l'ellipse. Cependant, il y a bien un arc narratif dessiné autour de scènes qui fonctionnent presque en miroir. Elles révèlent, à travers les différents choix de mise en scène, l'évolution du voyage intérieur de Frida entre apaisement, confiance, et rechute. Ainsi, le premier petit-déjeuner (séq. 2), dans lequel elle est observatrice, et le dernier, au moment où, par provocation, elle renverse son lait, (séq. 19) ; les deux scènes de prière avec la grand-mère (séq. 1 et séq. 8), les deux voyages en voiture vers le centre médical (séq. 4 et 17), les quatre visites à la vierge dans la grotte, la scène du bain : scène de jalousie et tension entre les fillettes (séq. 7), la deuxième filmée depuis la porte qui dissimule une partie de la scène, lui conférant le caractère quotidien d'une routine bien installée (séq. 21).

¹⁹ Voir : Autour du film, *L'été 93 de Carla Simon*.

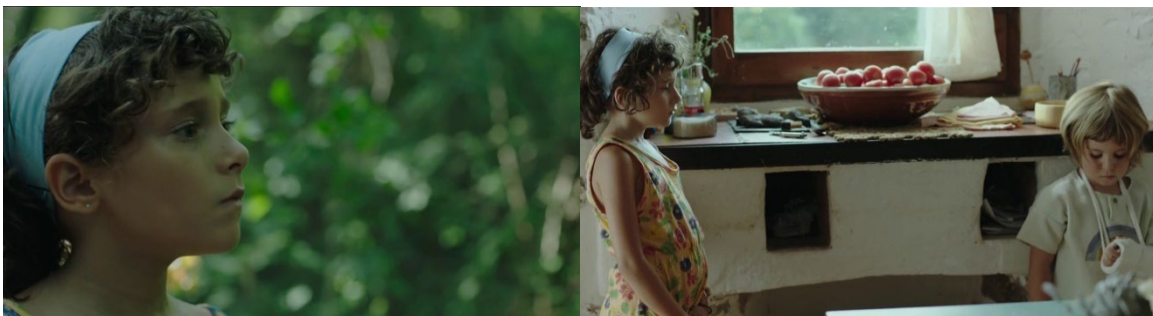


Au cœur du film, il y a une scène fondamentale : celle dans laquelle Frida, dans une version enfantine de l'histoire du Petit Poucet, emmène sa petite sœur se perdre dans le bois. La tension ne cesse de monter, dès le travelling avant par lequel nous accompagnons les fillettes qui, de dos et en silence, s'enfoncent dans la végétation. Frida semble hésiter, ne sachant trop où elle va, avant de désigner le creux d'un arbre où elle l'abandonne. Seule dans sa prison de branchages, filmée en plan fixe, Anna nous regarde. Le plan dure et il est singulier : il est le seul plan où nous ne sommes pas dans le regard ou dans la perception de Frida, ou du moins en sa présence.



Pourquoi Frida conduit-elle sa petite sœur dans les bois, lui intimant l'ordre de ne pas bouger ? À cette question, il n'y a pas de réponse évidente. Dans une version initiale du montage, la séquence était immédiatement précédée d'une scène dans laquelle

Frida découvrait qu'Anna avait cassé une de ses poupées. Après réflexion, la réalisatrice et sa monteuse ont décidé d'ôter cette scène, qui donnait un aspect trop réducteur de causalité au geste de Frida. Disparue dans les plis du montage, enlevant à cet acte son caractère de représailles, il confère à cet épisode un aspect à la fois plus mystérieux et profond, soumettant le spectateur à l'élaboration d'hypothèses, en fonction de son âge, de sa sensibilité et de son expérience. Au-delà d'un jeu cruel, tel que peuvent le mettre en place les enfants, Frida rejoue sans le savoir l'expérience de la perte irrémédiable qu'elle-même a subie, cette fois en se donnant l'illusion d'en avoir la maîtrise. Elle l'inflige également avec une pointe de sadisme à Marga, la laissant dans le doute et l'expectative et inscrit la douleur vive d'une fracture dans le bras d'Anna, sa nouvelle sœur. Elle soumet à l'épreuve la confiance et les liens qu'elle a déjà tissés avec elles. Mais cette expérience se retourne contre elle, elle-même cède à la panique lorsqu'elle ne retrouve pas Anna, elle accède à de sentiments qu'elle ne soupçonnait pas.



Peur, remords, affection, désir de réparation : cet épisode est une étape fondamentale dans l'accès de Frida à ses émotions si longtemps retenues, et qui vont s'exprimer dans la dernière scène du film. Dans une ultime mise à l'épreuve de l'attachement tout neuf construit, lors de sa fugue, Frida elle-même disparaît dans la nuit, et ce n'est qu'une fois qu'elle a pu constater l'affolement de sa sœur et de ses parents qu'elle décide de rentrer. C'est dans cette vision d'Estève et Marga devant la maison, suivant du regard la fugueuse qui passe devant eux et les épaules s'affaissant de soulagement que l'expression « attendre un enfant » prend tout son sens.

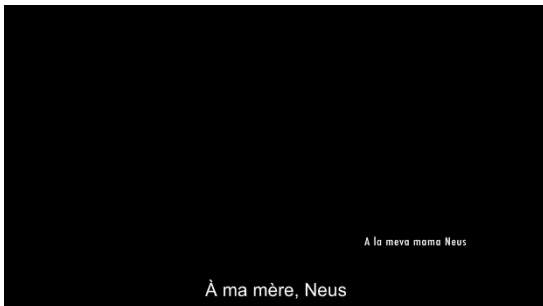


C'est la veille de la rentrée. Frida, Anna et Estève se lancent dans une joyeuse et vigoureuse bataille d'oreillers. Soudain, Frida s'effondre et éclate en sanglots. D'où viennent ces larmes ? Pourquoi Frida pleure-t-elle ? Pourquoi à ce moment-là ? Le jeune spectateur n'interprétera pas forcément les choses de la même manière que les adultes, et il est intéressant de les

laisser s'exprimer à ce sujet. Les larmes au cinéma, c'est difficile à obtenir, peu évident à filmer.²⁰

²⁰ De fait, nous ne distinguons pas les larmes qui coulent sur son visage déformé par le chagrin. Carla Simon s'est peu exprimée sur la façon dont elle a obtenu les larmes de sa petite actrice, même si, à l'intérieur du plan, dans un faux plan séquence, il semble y avoir une coupe qui dissimule en réalité deux séquences tournées à deux moments

Sous le choc de ce basculement inattendu, nous regardons Frida, ses jeunes épaules secouées de sanglots enlacées par des bras consolateurs, entourée des siens, penchés sur la fillette comme des roseaux qui plient mais ne rompent point. Cette image bouleversante nous rappelle que nulle consolation ne peut être apportée tant que la douleur ne peut s'exprimer dans la confiance retrouvée, et que le chagrin peut, enfin, s'accomplir.



Fondu au noir, tandis que les sanglots de Frida résonnent encore : « À ma mère, Neus ». Carla Simon semble faire de son chagrin et de ses larmes fantômes et souterraines, celles qu'elle n'a pas versées lors de la mort de sa mère, la matière même de ce premier long métrage. Son cinéma traque les fantômes et les joies. Comme dans l'art japonais du Kintsugi²¹, elle fait de ses blessures, de

ses fêlures, ses questionnements, de l'or avec laquelle elle façonne chaque plan. Dans ce film de deuil et de résilience, nulle noirceur abyssale ou l'once d'une désespérance, mais au contraire la douceur d'une lumière et d'une pudeur qui laisse toute la place au spectateur pour faire son chemin.

différents... Sur les larmes au cinéma, voir aussi sitographie et bibliographie : cahiers de notes sur *Le Kid*, Charlie Chaplin, 1921, et *Pai*, Niki Caro, 2002.

²¹ Le Kintsugi est un art ancestral de réparation des céramiques brisées. À l'aide d'une poudre d'or qui recouvre les cassures, il donne naissance à de nouveaux objets, qui portent ainsi la trace de leur histoire sans les faire disparaître. <https://universdujapon.com/blogs/japon/kintsugi>

LE DEROULANT

Séquence 1 | Le départ

[00.00 – 05.48]

Une petite fille, de dos, porte une robe d'été ; depuis la profondeur de champ proviennent les éclats de voix d'enfants excités mêlés aux feux d'artifice qui jouent à 1,2,3 Soleil. Le meneur de jeu, un garçon blond s'approche de la fillette immobile, les bras en l'air, et la défie : Pourquoi tu pleures pas ? Dans le ciel noir les fusées explosent, plan rapproché dévoilant le visage de la fillette qui les regarde.

La petite fille marche dans le couloir d'un appartement, on entend des adultes parler et le son d'une guitare et d'une chanson, mêlés aux sons des fusées qui viennent de l'extérieur. Des silhouettes traversent le champ, on se partage des objets. Un panoramique dévoile l'intérieur d'une chambre : un matelas, une robe, des sacs en cuir. La fillette s'assoit dans un fauteuil. Par l'entrebâillement de la porte on aperçoit un homme, de dos, qui chante en s'accompagnant de la guitare, des jeunes femmes s'affairent à fermer des cartons posés au sol. Une voix s'élève « Estève, joue la chanson de Neus ».

Une femme élégante, d'une soixantaine d'année fait réciter le Notre-père à la fillette, elle s'applique. Elle devra le réciter tous les soirs. Elle lui donne une image, un souvenir de la première communion de sa mère.

Adossée au chambranle d'une porte, la petite fille serre un poupon contre son cœur. Elle regarde une jeune femme Lola, qui referme un carton : » Pourquoi ne viens-tu pas ? » Celle -ci lui dit que c'est impossible mais qu'ils iront la voir, c'est promis.

Depuis l'arrière d'une voiture, à travers la vitre on observe le conducteur s'éloigner et embrasser les adultes qui étaient présents dans l'appartement. A droite de l'habitacle, on reconnaît le meneur de jeu et les autres enfants. Le jeune homme et la jeune femme se rapprochent du véhicule et montent à l'intérieur. Les enfants jouent avec les feux de Bengale, la femme de la prière, tout de noir-vêtue les regarde. Au-revoir Frida ! Le véhicule démarre, une fillette court derrière. Frida, depuis l'habitacle, les regarde, puis se retourne pour faire face à la route le paysage défile derrière la vitre. Fondu au noir. Le titre du film apparaît : « *Estiu 93* » été 93.

Séquence 2 | Une nouvelle maison

[05.48 – 13.46]

Un panoramique dévoile l'intérieur d'une cuisine rustique : grappe d'ail attachée au plafond, reliefs d'un repas sur la table. On distingue le chuchotis de deux voix féminines. Il est question d'une fête de village à laquelle ils sont allés. Frida, son poupon serré contre elle, observe parfaitement immobile. Dans l'embrasure de la porte, Cesca, une voisine prend congé de la jeune femme montée dans la voiture : « Haut les cœurs » lui dit-elle. Depuis le hors champ une voix de femme s'adresse à elle et lui propose un verre de lait et des biscuits, Frida refuse d'un signe de tête avant d'accepter un verre d'eau. Le téléphone sonne, une voix d'homme, voix basse répond : « Ne t'inquiète pas maman » dit l'homme. Frida joue avec le filet d'eau du robinet. La silhouette d'Estève passe à travers la porte.

Au plan suivant Frida se réveille dans une chambre d'enfant. Sur le lit voisin du sien, encore défait un chat. Au loin on distingue le babil d'une fillette, le coq chante. Frida, immobile, écoute.

Frida écarte le rideau, elle cligne des yeux à la lumière éclatante du dehors et sort. La voix de la petite fille qui chante se rapproche. Dans l'arbre une petite fille grimpe, aidée de Marga, elles cueillent des prunes. Elles saluent Frida. Atablée devant son petit déjeuner, Frida refuse de boire son lait, Estève surgit pour intercéder mais Marga insiste et le rappelle à l'ordre : elle doit le boire. Il vide le verre d'un trait, échangeant avec Frida un regard complice. Le son d'une musique jazz surgit depuis l'intérieur de la maison, tandis que les fillettes petit-déjeunent. Plan large sur la maison, nichée dans un écrin d'arbre et de verdure. Anna en équilibre marche sur un tronc d'arbre. Frida, atablée la regarde.

Plan rapproché sur Frida, dans l'embrasure d'une porte, l'œil inquiet. On entend le son des poules qui caquettent hors champ. Un homme, de dos au milieu des poules affolées ramasse des œufs qu'il compte à haute voix, Frida reste à distance visiblement effrayée. On entend la voix de Marga, qui s'adresse à lui, c'est Gabriel, le voisin. Marga conduit Anna aux toilettes. Gabriel montre à Frida comment ranger les œufs dans les boîtes prévues à cet effet, elle s'exécute avec précaution.

Boîte d'œufs en main, Frida longe précautionneusement la maison pour les rejoindre, effrayée par la présence des poules qui semblent lui barrer le passage. Elle cherche Marga l'appelant d'une voix de plus en plus inquiète, la cour est déserte. Plan rapproché de Frida de dos, marchant seule, avançant avec précaution. Soudain elle s'arrête : devant elle dans un renforcement de la végétation, une anfractuosité rocheuse abrite une statuette de la vierge. Frida s'approche et l'observe. Au loin les voix de Marga et de la petite l'appellent, elle s'interrompt et se précipite à leur rencontre.

Séquence 3 | « Maintenant c'est ma sœur »

[13.46 – 17.25]

Gros plan sur des morceaux de viande qu'une main tranche vigoureusement. Une femme découpe un lapin. Frida, appuyée contre la vitrine observe attentivement. Les bruits secs du couteau trancheur se mêlent à la conversation. Marga, une cliente et la bouchère discutent des récents incendies ayant touché la région, la conversation dévie sur Frida. Elles s'étonnent que sa mère ait pu mourir d'une pneumonie et s'apitoient sur la situation de la fillette. La caméra panote sur Anna, qui tient la main de sa mère « Maintenant c'est ma sœur » interrompt la petite fille. Attendrie, La bouchère tend une tranche de jambon à Frida qui la déguste sous l'œil attentif et envieux de la petite Anna.

Dans la chambre, sous les yeux de sa toute nouvelle petite sœur qui caresse le chat ; Frida sort ses poupées d'un carton, elle les range soigneusement une à une sur une étagère, des cadeaux de chaque membre de sa famille dont elle égrène les noms. Elle signifie à la petite qu'elle est destinataire de tous ces cadeaux car ils l'aiment beaucoup. Elle lui fait aussi promettre de ne pas les toucher pour ne pas risquer de les casser. Dans le couloir les parents passent, transportant péniblement un matelas neuf pour l'installer à côté de celui d'Anna. L'orage provoque une coupure électrique, plongeant le spectateur et les protagonistes dans le noir complet. Le chat miaule et a peur. Anna se demande si à chaque fois qu'il y a du tonnerre, les ampoules explosent et si la maison peut prendre feu. Marga la rassure et demande à Frida si elle va bien. Aucune réponse ne lui parvient, depuis la pièce toujours plongée dans l'obscurité. A la lumière d'une bougie finalement apportée par Estève, on aperçoit Frida, tapie dans un coin et apeurée.

Séquence 4 | Provocation et affrontement

[17.25 – 21.26]

Long plan rapproché sur Frida assise à l'arrière d'une voiture. D'un œil éteint, bercée par les cahots. De la route, elle regarde le paysage qui défile à travers la vitre. A la radio, on entend les commentaires d'un journaliste, dont la voix est étouffée par les bruits du moteur. Frida regarde son bras et se met à le gratter. Hors champ, Marga l'interpelle « arrête de te gratter, tu me dis ce qu'il se passe ? c'est à cause de l'allergie ? » Frida reste muette. Marga coupe le moteur et s'adresse fermement à elle, l'observant à travers le rétroviseur, les mains crispées sur le volant, insiste : « Dis-le-moi sinon je ne peux pas t'aider ». La caméra panote sur Frida, qui saisit une mèche de cheveux et s'exclame excédée « Cette mèche est tordue ! ». Marga, s'emparant d'un peigne dans son sac, se retourne dans l'habitacle pour la recoiffer, devant son air maussade et mécontent, elle lui tend le peigne. La petite la regarde d'un air de défi avant de le jeter par la fenêtre. On entend la portière s'ouvrir. Depuis l'intérieur du véhicule, Frida, toujours immobile, observe sa tante qui recherche le peigne, et, le visage tendu, semble attendre une réprimande.

On entend la portière s'ouvrir à nouveau, le moteur redémarrer et la voix de Marga, impassible : « Ce n'est rien, on arrive ».

Au plan suivant Frida est assise, torse nu, sur une table d'examen de médecin, les yeux rivés sur son bras enserré par un garrot vert, elle observe avec attention les gestes de l'infirmière qui lui fait une prise de sang, et la félicite pour son courage. Tandis que l'infirmière s'affaire à l'arrière-plan, Frida proteste en s'adressant à Marga, restée hors champ : « A l'hôpital de Barcelone on m'a dit qu'on ne me ferait plus d'analyses ».

Elle se rhabille, attentive à la conversation qui se déroule entre Marga et le médecin. Il évoque des « antécédents » rendant nécessaires de nouvelles analyses. Il prescrit à Frida un traitement contre son allergie. Frida a fini de se vêtir, elle se dirige vers eux d'un pas décidé. Lorsque Marga lui demande alors de faire ses lacets, elle refuse, prétextant qu'elle ne sait pas le faire.

Séquence 5 | Jeu et pensée magique

[21.26 – 26.13]

Pieds-nus, assise sur le muret dans le jardin, Frida et enroulée dans un boa noir, se maquille, les yeux rivés à un miroir qu'elle tient dans la main. On entend le son de la musique Jazz parvenir de la maison... Avec application elle rougit ses joues au rouge à lèvres sous l'œil observateur d'Anna. Au loin, Estève s'affaire et bricole. Au plan suivant, Frida et Ana ont commencé un jeu. Frida, allongée sur un transat, maquillée, santiags aux pieds, lunettes de soleil sur le nez et fausse cigarette entre les doigts fait la maman, c'est elle qui fixe les règles du jeu : elle est trop fatiguée pour jouer avec sa petite fille, dont le rôle est endossé par Ana, et se fait prier... Elle finit cependant par céder : Ana devient serveuse de restaurant, Frida, toujours allongée multiplie les exigences. Estève, toujours affairé, passe rapidement dans le champ « Tu es très belle Frida », lui dit-il. Après un temps, Frida met fin au jeu, théâtrale et s'adressant à Anna: « Ma chérie j'ai mal partout on jouera plus tard ».

Il fait nuit. La chambre des petites est plongée dans l'obscurité. Au loin tintent le son des cloches du bétail. Frida est allongée dans son lit les yeux grands ouverts. Elle lit le Notre -père, la prière écrite sur un papier, la récitant à voix haute. Elle se lève, et se dirige vers le couloir, faiblement éclairé au fond de la pièce Fouille dans le sac prend des cigarettes Ana se réveille elle se lève et surprend Frida « je vais dans le lit des parents » lui dit-elle. Frida rentre seule dans la chambre tandis qu'Anna regagne celle de ses parents

Plan sur la statue de la vierge dans son alcôve de feuillages. On entend des pas s'approcher, c'est Frida, qui apparaît de dos et dépose le paquet de cigarettes dérobé au pied de la statue. Elle murmure : « C'est un cadeau pour ma maman ». Un panoramique accompagne Frida qui s'éloigne dans la verdure, elle et se retourne une dernière fois pour s'adresser à la statue : « Tu lui donneras quand elle viendra ».

Séquence 6 | La blessure

[26.13 – 30.37]

Au village, sur un air de musique folklorique, des enfants, coiffés de têtes gigantesques répètent une danse, devant un couple de géants en carton immobiles et impassibles. De loin, Frida les regarde, en souriant, tandis que juste derrière elle Marga, Ana dans les bras discute avec son amie Cesca. Cesca interpelle joyeusement sa fille présente parmi les danseurs pour lui présenter Frida. Irène, la fillette, s'approche du petit groupe, coiffée de sa tête de géant. Frida semble effrayée et intimidée, jusqu'à ce qu'elle se décoiffe.

Dans le parc attendant un groupe d'enfants jouent à chat perché. Frida court dans tous les sens et poursuit Irène, demandant à jouer. Irène ne lui prête aucune attention jusqu'à ce que Frida s'adresse à elle pour lui confier que ses deux parents sont morts. Irène désigne Frida comme le chat qui se démène, poursuivant sans succès ses camarades de jeu. Elle tombe et s'écorche le genou au sang. Irène s'approche. Cesca accourt affolée : « Ne la touche pas ! ». Marga intervient aussitôt, et tout en réconfortant Frida, tente de raisonner Cesca : ce n'est pas dangereux. Cesca entraîne ses enfants au loin. Marga prend Ana dans ses bras et s'éloigne avec Frida, vers la profondeur de champ.

Au plan suivant Frida est assise dans la salle de bain, elle touche sa plaie au genou. Marga s'affaire à désinfecter la plaie, après avoir enfilé des gants en plastique tandis qu'Anna dans l'embrasure de la porte, observe la scène. Frida demande à Marga si on meurt quand on met un sèche-cheveux dans la baignoire, Marga répond que c'est dangereux et que l'on peut s'électrocuter. On entend la voix fluette d'Anna qui chantonne. Frida se lave consciencieusement les mains. Marga se baisse vers elle et les lui sèche dans une serviette, lui adressant un sourire réconfortant.

Séquence 7 | Rivalité

[30.37 – 34.57]

Les fillettes jouent dans le jardin. Depuis l'intérieur de la maison, mêlée au son de musique jazz la voix de Marga s'élève, depuis la fenêtre elle leur demande de lui apporter une salade. Frida se précipite, Anna sur ses talons, mais Marga lui intime de laisser Frida s'en charger. Au potager, Frida hésite devant les légumes et coupe un chou. Anna la détrompe, en vain. Frida entre fièrement dans la cuisine, le chou entre ses mains, Marga affairée à préparer les légumes se tourne vers elle en souriant : « ça c'est un chou ». Frida : « j'y retourne ! ». En chemin, elle croise Anna et lui subtilise sans ménagement la laitue qu'elle vient de cueillir en protestant « c'est moi qui devais la cueillir ! ». Anna, occupée avec une coccinelle semble indifférente. A l'intérieur de la cuisine les fillettes se disputent devant Marga qui tranche en faveur de Frida.

Anna tente de protester, Estève survient. Anna se jette dans ses bras et éconduit sa mère dans un mouvement d'humeur. Estève, surpris, la reprend. Frida sautille autour de Marga, interdite.

Plan rapproché sur Frida et Anna qui jouent dans le bain. Frida plonge la tête dans l'eau pour montrer à Anna comment elle retient sa respiration. Hors champ, la voix d'Estève annonce le menu du dîner : des croquettes. S'adressant à Anna, il entre dans le champ, et se baisse pour la sortir du bain. Le père soulève la petite fille avec des gestes tendres. La caméra reste sur Frida qui observe la scène avec envie et déplace exprès le savon pour ennuyer Anna. La petite proteste, Le père s'interpose et demande à Frida de remettre le savon à sa place. Frida, contrariée cherche à attirer l'attention « je mets la tête sous l'eau ! ». Mais, indifférents, Estève et Anna jouent avec le sèche-cheveu, dont le bruit envahit la pièce. Plan fixe sur Frida, allongée dans la baignoire qui les observe longuement.

Séquence 8 | Visite surprise

[34.57 – 38.09]

Plan d'ensemble sur la forêt qui entoure la maison. Le vent agite les arbres. Hors champ, des voix lointaines appellent Frida. En profondeur de champ, la silhouette des grands parents apparaît, La caméra panote sur Frida, qui accourt et se jette dans leurs bras. Plan rapproché de Frida, accrochée en cochon pendu dans un arbre : « Regardez ce que je sais faire ! ». Depuis son arbre, Frida espionne la conversation entre ses grands-parents, Marga et Estève, qui s'enquiert de leur venue. La grand-mère s'inquiète « elle mange ? » Ils sont venus en bus pour lui faire la surprise. Frida attire l'attention sur ses prouesses. Le grand-père vient la chercher, Frida lui montre sa blessure au genou. La caméra panote sur Marga qui demande à Frida de faire son lacet. Frida la défie du regard et demande à son papy de le faire. Plan fixe sur Anna qui, isolée, observe la scène de loin.

Au plan suivant, Frida et sa grand-mère, dans la pénombre de la cave, récitent le Notre -père. Sa grand-mère évoque ses parents, qui la protègent depuis le ciel mais qui ont fait « plein de bêtises ». Elle s'inquiète des démangeaisons sur le bras de Frida. L'irruption d'Estève et des tantes coupe court à la conversation.

Séquence 9 | Tensions familiales

[38.09 – 40.36]

Toute la famille est attablée, plans fixes sur chaque convive occupé à chanter en faisant un jeu avec les serviettes. L'atmosphère est joyeuse. Frida joue, tout en observant Marga, qui sert le café. La caméra accompagne Frida qui disparaît sous la table pour récupérer une serviette, elle ne perd pas une miette de la conversation des adultes. L'échange se crispe autour de la question du rythme des visites familiales. Lola, la tante préférée de Frida, évoque la lettre testamentaire

de Neus. Maria, la grand-mère, évoque « les mauvais choix » faits par sa fille et tente de culpabiliser Estève et les tantes. Le grand-père coupe court. Frida surgit et reprend sa place interrompant un silence gêné. Elle observe chacun des convives et s'interroge sur son ancien appartement. Lola lui répond qu'il va être loué. Frida est priée d'aller jouer.

Séquence 10 | L'Atlantide

[40.36 – 41.34]

Plan rapproché sur Frida, face à face avec Lola allongée sur son lit. Lola lui raconte l'histoire de l'Atlantide engloutie par les eaux et dont le peuple a survécu grâce à la magie. Frida dit qu'elle aussi, comme le peuple disparu, a appris à respirer sous l'eau.

Séquence 11 | Danse désaccordée

[41.34 – 43.02]

La nuit est tombée. Dans la cour de la maison Anna et Frida jouent dans la pénombre. Au son de la musique jazz qui s'échappe de la maison, Anna se lève pour se précipiter dans les bras de son père qui apparaît pour la faire danser, ses petits pieds couvrant les siens. Frida les observe en souriant. En profondeur de champ, Marga, allongée sur un hamac les dévisage. D'un geste, Estève l'invite à les rejoindre. Sans réagir, Marga enjoint à Anna d'attacher ses lacets. Celle-ci refuse et elle demande qu'on les lui fasse, Marga, excédée, reproche à Frida le mauvais exemple qu'elle donne à Anna et part se coucher sans répondre à l'invitation d'Estève. Plan sur les petites filles la regardent disparaître dans la maison.

Séquence 12 | Signes

[43.02 – 47.18]

Dans la chambre des fillettes plongée dans la pénombre nocturne, Frida, allongée sur son lit, la carte de communion de sa mère dans sa main, récite le Notre Père à voix basse.

Au plan suivant, Il fait jour. Frida observe attentivement la statue de la vierge dans son alcôve de verdure. Elle dépose une robe à pois devant elle, lui caresse le visage et s'éloigne.

Elle lève sa tête tournée vers le ciel : elle entend l'orage gronder, le ciel est vide.

Dans le salon Mona s'est endormie sur le canapé et fait la sieste. Un dessin animé passe à la télé. Allongée au sol Frida joue avec une tapette à mouche tandis qu'Anna fait semblant de téléphoner. Elle lui dit « tu sais qu'on avale des araignées et des mouches en dormant ? toi aussi tu en avales ». Frida surgit devant elle et la défie de manger une mouche qu'elle vient de

capturer. La petite fille refuse et lui tend le téléphone pour l'inciter à appeler sa maman. Frida s'empare du combiné formant un numéro. Anna l'observe avec attention. Le téléphone sonne plusieurs fois dans le vide. Frida raccroche, songeuse.

Séquence 13 | Le petit poucet

[47.18 – 56.23]

En contrebas de la maison Frida observe les vaches qui broutent derrière la clôture, on entend la voix lointaine d'Anna qui la cherche pour jouer. Dans l'obscurité de l'atelier, Anna la trouve dissimulée derrière un meuble, puis la poursuit jusqu'à l'évier de grès dans la cour dans lequel Frida tente de lui échapper. Travelling avant sur Frida conduisant Anna dans le bois attenant la maison, elle lui donne l'ordre de se dissimuler au creux d'un arbre et de l'y attendre. La petite fille reste seule au milieu de la forêt.

Frida est revenue aux abords de la maison. Au loin on entend la voix de Marga qui cherche Anna en vain. Autour la montagne est touffue et la végétation dense. De loin Frida observe Marga qui cherche Anna, toujours plus anxieuse. Elle ment délibérément en affirmant qu'elle a vu Anna la dernière fois quand elles étaient toutes ensemble. Marga s'éloigne. Frida retrouve la cachette vide. A proximité ; elle s'arrête devant un étang à l'eau trouble. Elle parcourt la forêt, appelant à son tour Anna d'une voix inquiète. La petite fille reste introuvable. Parvenue à nouveau devant l'étang, Frida s'immobilise.

Au plan suivant, La porte de la cuisine s'ouvre, Mona rentre avec Anna dans les bras qui porte un plâtre sans porter un seul regard à Frida. Celle-ci Interroge Anna, qui répond qu'elle a un tout petit peu mal. Debout devant l'évier, le dos tourné, Marga intime à Frida d'aller se laver les mains.

Séquence 14 | Culpabilité et tentative de réparation

[55.19 – 57.55]

Dans la cour, dans la pénombre, juchée sur son vélo à l'arrêt, Frida espionne à travers la fenêtre la conversation d'Estève et Marga. Face à un Estève incrédule Marga soutient que Frida a agi délibérément pour faire du mal à Anna. Estève est désesparé, il ferme la fenêtre. On entend la conversation au son plus étouffé. Marga demande à Estève de l'aider à mettre davantage de limites à Frida, en dépit du chagrin qu'il traverse. Ils se serrent dans les bras. Au plan suivant, Frida, seule dans la pénombre de la cuisine joue machinalement avec la lampe à gaz. La lueur de la lampe éclaire son visage impassible.

Il fait grand jour. Plan large sur Frida qui cueille des fleurs dans les plantes en pot de la cour, devant le poulailler du voisin. Au plan suivant, Anna et Frida, dansent dans l'atelier, musique à fond. Marga surgit, un vase à la main avec les fleurs, interroge les fillettes sur leur provenance. Frida lui dit que c'est un cadeau, Marga lui répond qu'il ne faut pas cueillir les fleurs du voisin. Anna fièrement montre le dessin que Frida a réalisé sur son plâtre. Marga adresse un faible sourire à Frida : « Tu es terrible ». Frida hoche la tête en signe d'acquiescement.

Séquence 15 | La piscine

[57.56 - 1.00.34]

A la piscine, Frida, en maillot de bain, accrochée aux grilles qui séparent le bar du bassin toque à la vitre, elle s'impatiente de se baigner. Estève, occupé à assurer le service lui recommande de patienter, tout en écoutant d'une oreille distraite Anna, attablée au bar. Frida, à quatre pattes rejoint l'intérieur du bar et s'allonge sur le sol, elle s'inquiète de Marga. Estève lui répond qu'elle ne se sent pas bien.

A l'arrière-boutique du bar Frida avance doucement dans la pénombre. On entend le son des plongeurs et des baigneurs depuis la profondeur de champ. Marga est allongée sur un lit. Frida s'agenouille devant elle et lui caresse le bras, elle la réveille : « Es-tu malade ? » s'inquiète-t-elle. Marga lui répond qu'elle n'est pas malade mais a ses règles. Frida insiste. Marga lui enjoint d'aller se baigner mais Frida la suit dans les toilettes. Marga jette une serviette hygiénique imbibée de sang.

Au plan suivant, Frida est accrochée au bord du bassin elle retient son souffle avant de plonger sous l'eau, elle traverse la piscine chronométrée par Anna, assise sur le rebord du bassin. Au décompte annoncé par Anna, Frida semble déçue de sa performance.

Séquence 16 | Nouveaux pas en famille

[1.00.35 – 1.02.34]

Il fait nuit noire. Une porte s'ouvre en profondeur de champ tandis qu'on entend le chuchotis de Frida qui invite Anna à rejoindre le lit des parents. Dans la pénombre les petites filles main dans la main pénètrent dans la chambre, le chat se faufile entre leurs jambes. Frida appelle : « maman » ! Les parents allument une lampe de chevet, Frida dit qu'Anna a peur. Anna se glisse dans le lit au côté d'Estève, et appelle Frida qui se glisse au milieu, à côté de Marga. La lumière s'éteint.

Au matin, Frida et Anna tournent sur elles-mêmes dans la chambre pour s'étourdir. Marga entre et les embrasse. En tapotant le lit elle s'aperçoit que le drap est mouillé et adresse une remarque à Anna. Anna proteste mollement : ce n'est pas elle. Plan rapproché sur Frida, allongée par terre

au pied du lit qui ne dément pas. Elle a mal au cœur et ne peut pas aller chez le docteur. Marga l'aide à se relever et la presse de prendre le petit déjeuner.

Séquence 17 | Complicités

[1.02.35 – 1.04.59]

Frida, attablée au comptoir du bar de la piscine déguste 2 glaces. De l'autre côté du comptoir, Marga s'affaire, elle s'interrompt pour débarbouiller Frida, euphorique. Frida l'appelle « maman » et demande si on ne lui fera plus de piqûre. Marga la rassure : les médecins, c'est terminé elle est en bonne santé. En revanche elle est allergique au chat. Marga croque dans une des glaces, elles éclatent de rire.

Plan rapproché sur Frida, dans l'habitacle de la voiture, le nez à la fenêtre. On entend Marga hors-champ qui enclenche l'autoradio et lui enjoint d'allonger le bras jusqu'à toucher le blé qui borde la route.

Dans l'atelier, à la maison Frida fouille dans les outils tandis qu'Estève bricole. Frida s'agenouille devant son vélo et s'affaire à enlever les petites roues. Estève la rejoint pour lui prêter main forte. Panoramique sur Anna qui surgit : elle cherche Feldespata, le chat, il a disparu. Estève la rassure, Feldespata est en voyage et elle va bien. Frida regarde Anna qui s'éloigne hors champ.

Séquence 18 | Révolte

[1.04.59 – 1.09.51]

Hilaires, immergés jusqu'à la taille, des enfants s'éclaboussent dans l'eau de la rivière. Frida est parmi eux. Anna encombrée par son plâtre observe depuis le bord, elle avance prudemment dans l'eau en s'aidant d'un bâton. Frida s'élance pour nager et interpelle Anna pour lui montrer ses exploits. Encouragée par Frida, Anna s'avance de plus en plus et trébuche sous les yeux de Frida, impuissante et pétrifiée. Estève, alerté depuis la berge par les cris se rue dans l'eau et la récupère de justesse. De retour sur la berge, il tente de calmer Anna qui hurle à pleins poumons. Frida s'est approchée, Estève s'adresse sèchement à elle « tu veux la tuer ? Tu vas finir par y arriver ». Plan fixe sur Frida, immobile devant la berge, seule.

Dans la nuit on entend des pas. Munie d'une lampe de poche le nez levé vers la cime des arbres, Frida progresse dans la végétation touffue. On entend le bruissement de la nature endormie. Frida chuchote, elle appelle sa mère plusieurs fois. La lampe torche éclaire un pan de la robe, laissée en offrande à la vierge. Frida ramasse la robe, et se baissant saisit des poignées de graviers qu'elle jette rageusement sur la statue.

Au plan suivant, sur la place du village un groupe de musique anime un bal populaire. Frida est assise à l'écart, masquée par les couples, seule sur un banc. Elle observe une bande d'enfants qui jouent avec des pistolets à eau. Au loin, Esteve, Marga et Anna évoluent au milieu des danseurs, heureux et amoureux. Anna s'accroche à la jambe de son père. Plan rapproché sur Frida qui les observe ; l'œil vide et triste.

Séquence 19 | Déchirement

[1.09.51 – 1.14.58]

Dans le jardin qui jouxte la maison on aperçoit la silhouette du grand père venant de la profondeur de champ. Panoramique sur Frida et Anna écoutent une fausse conversation téléphonique qu'elles ont enregistrée.

Marga, la grand-mère et Lola sortent de la maison pour rejoindre la table du petit déjeuner dehors discutent. La grand-mère laisse entendre qu'elle ne sort plus de chez elle pour éviter les remarques des voisins.

La grand-mère a apporté 2 cadeaux aux fillettes qui accourent. Elles ouvrent leurs paquets chacun contient une chemise de nuit identique dans des couleurs différentes. Frida affiche son mécontentement : elle jalouse la couleur de celle offerte à Anna et dans un mouvement d'humeur, rejoint la table du petit déjeuner pour bouder. Elle renverse intentionnellement son verre de lait sur la chemise neuve. Marga s'impatiente et intime l'ordre à Frida de réparer sa bêtise, Frida demande pardon à sa mère. La grand-mère intercède en sa faveur, les tantes observent sans intervenir.

Au plan suivant, devant le lavoir attenant à la maison Frida lave la chemise de nuit sous l'œil de Lola. Elle lui fait un récit de la façon dont elle est traitée au sein de la famille : ici elle doit tout faire, c'est une Cendrillon. Elle demande des nouvelles de la maison de Barcelone, Lola lui explique qu'elle sera louée.

Plan large : devant la maison Les grands parents et les deux tantes sont sur le départ et saluent tout le monde devant les voitures. Au milieu des embrassades, Frida insiste pour qu'ils restent. Elle se rue à l'intérieur de la voiture clamant son désir de partir avec eux. la grand-mère hésite, elle pourrait rester quelques jours. Marga intervient. Esteve finit par enlever Frida de la voiture, elle se débat et s'accroche à la portière. Elle court après la voiture qui s'éloigne, devant Esteve, Marga et Anna, impuissants. Elle reste seule dans l'allée tandis qu'on entend la voiture s'éloigner hors champ.

Séquence 20 | La fille prodigue

[1.14.58 – 1.21.31]

Dans la chambre des fillettes, il fait nuit. Plan fixe sur Anna endormie. Le lit de Frida est vide. Dans la pénombre Frida remplit un sac à dos : vêtements, poupées. Elle noue soigneusement son lacet et descend silencieusement l'escalier. Dans le salon elle passe devant Esteve endormi sur le canapé. Dans la cuisine elle fourre quelques pommes dans son sac. Anna surgit. Frida lui explique qu'elle rentre chez elle, personne ne l'aime ici. La petite fille dément : « moi je t'aime bien ». En réponse Frida lui offre une de ses poupées Barbie. Elle se dirige vers la porte. Anna la regarde partir.

Travelling avant, plan rapproché sur Frida qui s'éloigne. Dans la nuit les hiboux hululent, les chiens aboient. Sac sur le dos elle marche d'un bon pas sur le chemin faiblement éclairé. Elle parvient jusqu'à la route principale, une voiture fonce dans la nuit, elle s'arrête.

Plan sur la maison désormais éveillée, lumières allumées. On entend les voix d'Esteve et Marga qui s'inquiètent ils sortent, Anna dans les bras. En contrebas, cachée derrière le mur, Frida les observe. Ils appellent, leurs voix inquiètes se perdent dans la nuit. Anna s'inquiète, elle pourrait s'être cassé le bras comme elle. Alors qu'ils commencent à s'affoler elle sort de sa cachette et passe calmement devant eux, stupéfaits, pour rentrer dans la maison. Elle leur indique qu'elle partira le lendemain car il fait trop noir. Elle rentre dans la maison, la petite sur ses talons.

Dans la pénombre de sa chambre, Frida, étendue sur le lit, garde les yeux grands ouverts. Marga pénètre dans la chambre, s'allonge à ses côtés et lui caresse les cheveux jusqu'à ce qu'elle ferme les yeux.

Séquence 21 | Une nouvelle vie

[1.21.31 – 1.26.55]

Plan rapproché sur une fanfare qui joue : c'est la fête des géants dans les rues du village. Le cortège s'élançe. A sa tête, Frida, brandissant le drapeau catalan sous l'œil d'Esteve, Marga et Anna qui l'observent d'un peu plus loin. Les villageois applaudissent. Frida porte fièrement le drapeau et les salue, le sourire éclatant.

Attablées dans le salon, Marga et Frida préparent le cartable de rentrée qui approche. Anna dessine. Marga couvre les livres de Frida, concentrée elle fait l'inventaire des cahiers qui restent à couvrir. Plan rapproché sur Frida. Après un temps de réflexion Frida questionne Marga. Elle veut tout savoir : comment est morte sa maman d'avant ? qui était présent ? Marga lui explique qu'elle a attrapé un nouveau virus contre lequel, en dépit de leurs efforts les médecins n'ont pu agir. Elle n'a pas saigné. Elle n'a rien dit mais était triste de ne pouvoir s'occuper de sa fille.

Frida s'inquiète : est-ce que Marga pourrait tomber malade elle aussi ? Marga la rassure. Frida dessine sur les étiquettes de ses cahiers. On entend la voix d'Anna chantonner.

Séquence 22 | Les larmes

[1.26.56 - fin]

Plan fixe sur la porte ouverte de la salle de bains Les fillettes se déshabillent, elles entrent et sortent du champ de la caméra au gré de leurs allées venues entre le lavabo et la baignoire hors-champ, elles chantent, couvrant le bruit de l'eau qui coule. Estève apparaît et aide Anna à se déshabiller.

Au plan suivant, dans la chambre des parents Estève joue avec les petites filles en peignoir et les juche sur ses épaules. C'est le dernier jour de vacances. Il les aide à enfiler les chemises de nuit offertes par leur grand-mère. On entend la voix de Marga hors champ qui les complimente. La caméra accompagne Frida qui se met à sauter sur le lit, bientôt suivie d'Anna. Estève renverse les filles sur le lit pour les chatouiller, les fillettes sont hilares. La caméra s'attarde sur Frida, allongée sur le ventre, soudain immobile. Elle se relève, et éclate en sanglots. Estève et Anna s'arrêtent de jouer et s'approchent pour la consoler mais elle ne peut expliquer l'origine de ses larmes. La caméra se recentre sur Estève, Anna et Marga, assis sur le lit, encadrant la fillette sans prononcer un mot. Fondu au noir : A ma mère, Neus.

Générique de fin.

ANALYSE DE SEQUENCE

11 plans pour une durée de 5min37.

Fillette interrompue

Plan 1 : fillette interrompue

Plan serré sur une fillette filmée de dos : son corps, depuis la tête jusqu'aux épaules, occupe tout l'écran. Il fait nuit. On entend les sifflements de fusées d'un feu d'artifice mêlés à des cris d'enfants. L'arrière-plan est flou : on voit les taches colorées que forment leurs vêtements, ils jouent à 1, 2, 3, soleil. La caméra, portée à l'épaule, accompagne le mouvement de la fillette qui s'élanche vers la profondeur de champ avant de s'immobiliser, bras levés. La silhouette du meneur de jeu se distingue et son visage apparaît de plus en plus nettement au fur et à mesure qu'il s'approche de la fillette. Il tente de la déconcentrer par des grimaces. Il se baisse à sa

hauteur et, s'approchant de son oreille, lui demande pourquoi elle ne pleure pas. La fillette baisse alors les bras, provoquant la sentence du garçon : elle a bougé, elle est morte.

Plan 2 : Au ciel, une lumière

Plan fixe sur le ciel nocturne. Au-dessus d'une barre blanche d'immeubles, les bouquets du feu d'artifice s'épanouissent.

Plan 3 : Les yeux au ciel

Raccord regard : plan rapproché sur le visage aurolé de cheveux bouclés de la fillette, tourné vers le ciel. La caméra portée fixée sur son visage impassible se balance très légèrement. Elle fixe les lumières dans le ciel qui se reflètent sur son visage. À l'arrière-plan, lumières et silhouettes floues se meuvent.

Plan 4 :

Raccord par le son, plus atténué, des fusées et pétards. Plan serré et travelling d'accompagnement de la fillette qui marche, de dos, dans le couloir d'un appartement. Depuis la profondeur de champ parviennent le son d'une guitare et le bruit d'une conversation. Un chant – une voix d'homme – s'élève tandis qu'elle chemine. Au seuil d'une pièce, la fillette s'immobilise.

Plan 5 : Inventaire

Faux raccord regard : un lent panoramique en plan rapproché parcourt des objets posés à même un matelas nu : des vêtements, une vieille valise. On pourrait songer à un plan subjectif mais la caméra rattrape la silhouette de la fillette qui, cadrée jusqu'à la taille, contemple les objets, les yeux fixes, isolée dans le plan. À l'arrière-plan, un fauteuil vide vers lequel elle se dirige et s'enfonce.

Plan 6 : L'absente

Raccord son : depuis le couloir, dans l'entrebâillement d'une porte, plan fixe : de dos, un homme assis sur une chaise chante en s'accompagnant d'une guitare. C'est la chanson qu'on entend depuis l'entrée dans l'appartement. À ses pieds s'entassent des cartons. On se partage les affaires d'une absente. En partie masquées par le cadre de la porte apparaissent les silhouettes de jeunes femmes qui remplissent et transportent des cartons en échangeant quelques mots. Au premier plan, une panier de linge semble abandonnée. Panoramique latéral dévoilant le visage de la fillette qui, filmée de profil, contemple la scène depuis l'encadrement de la porte. En off, une voix féminine s'élève : « *Estève, joue la chanson de Neus* ».

Plan 7 : transmission

Montage cut : plan rapproché sur le visage d'une femme plus âgée filmé de profil. On entend en off la voix enfantine réciter une prière, le *Notre père* des chrétiens. Léger panoramique qui dévoile le visage de la fillette appliquée à la réciter. La caméra mobile s'attarde sur elle, très proche, avant de se décaler doucement sur la droite de l'écran pour s'arrêter sur un homme âgé en costume sombre, adossé au mur, qui contemple la scène.

Plan 8 :

Plan serré sur la femme qui tire une image de son sac et la donne à la fillette : la caméra accompagne son geste tandis qu'elle lui explique qu'il s'agit d'un souvenir de sa mère, le carton de sa première communion.

Plan 9 : la mère et la fille

Plan d'insert sur le carton que la fillette tient dans la main : un visage juvénile dessiné au crayon apparaît, qui porte la mention « *Neus* ». En off, la voix de la femme lui recommande de ne pas oublier sa prière tous les soirs.

Plan 10 : le départ

Plan rapproché, face caméra, sur la fillette filmée à la taille qui serre contre elle son poupon, adossée au cadre d'une porte. Elle s'adresse à quelqu'un que l'on ne voit pas : elle ne comprend pas pourquoi elle ne vient pas. C'est Lola, une jeune femme sur laquelle la caméra panote. Lola est affairée à plier du linge. Elle promet de venir la voir. La caméra remonte pour recadrer la fillette qui ne répond pas.

Plan 11 : quitter la ville

Plan fixe depuis l'habitacle d'une voiture sur lequel les portes arrière se referment, c'est un plan subjectif, depuis la fillette. L'armature de la portière divise l'écran en deux parties. À droite, on reconnaît les personnes qui s'affairaient à l'intérieur de l'appartement. Estève s'éloigne vers l'arrière-plan, bientôt rejoint par une jeune femme. Ils vont partir : embrassades. Puis ils se rapprochent tous deux pour monter dans la voiture. Les enfants continuent à jouer avec des feux de Bengale en faisant des signes à la fillette. Le véhicule démarre. Travelling arrière sur la famille d'un côté, les enfants de l'autre, qui accompagnent le départ du véhicule. On entend leurs voix, mêlées au son des pétards et du moteur de la voiture : « *Au revoir Frida* ». La caméra panote légèrement sur la gauche, dévoilant Frida qui les regarde, sa poupée dans les bras. Après un instant, elle se retourne face à la route. Fondu au noir. Le titre du film apparaît : *Été 93*.

COMMENTAIRE

Cette séquence est une séquence d'ouverture dont, traditionnellement, la fonction est double : emporter le spectateur, et susciter son adhésion tant à la proposition formelle et esthétique du ou de la réalisatrice qu'aux enjeux narratifs du film. Ici, c'est par petites touches que les éléments qui forment le cœur de l'histoire nous sont transmis : une fillette. La mort. Une mère absente. Une famille frappée par le deuil. La séparation. Des au revoir qui sonnent comme des adieux. Un secret, une inquiétude qui plane sans que l'on sache vraiment pour qui s'inquiéter. Cette séquence inaugurale est une scène de départ. Elle crée également comme un schisme narratif. Le spectateur arrive au beau milieu d'une histoire : concernant le personnage principal, nous ne saurons rien, ou peu de choses de sa vie d'avant, avant le deuil. Nous entrons avec elle dans le film, empruntant ses pas et à son rythme.

Fillette interrompue

La silhouette d'une fillette, filmée de dos, emplit l'écran ; une caméra à sa hauteur accompagne son corps en mouvement. Dès le début de la scène et du film, le spectateur est immergé dans la perception de Frida, le personnage principal à laquelle la caméra est arrimée. Par-dessus son épaule nue où s'accroche la bretelle d'une petite robe bleue, nous tentons de distinguer la scène qui se déroule sous ses yeux. Mais la caméra, dans un jeu sur le net et le flou qui réduit la profondeur de champ, ne nous dévoile pas immédiatement ce qu'elle voit, nous ancrant dans sa perception, désignant d'emblée le ton du film et un choix clair de mise en scène : à une et notable exception près, nous resterons dans son point de vue. D'emblée, une tension plane sur cette première scène dans laquelle le spectateur peut se projeter, tant elle semble au premier abord familière. Des pétards, une ambiance nocturne, du mouvement dans le plan : derrière, des silhouettes indistinctes, taches colorées mouvantes, s'agitent au son des cris de joie. Un soir d'été, au cœur d'une ville, c'est la fête : les enfants sont libres de jouer dans la rue tandis que les parents sont à l'écart et que le feu d'artifice commence. Mais la bande-son est saturée du bruit des fusées qui éclatent et sifflent aux oreilles comme des balles tirées par une artillerie fantôme, résonnant à nos oreilles d'une étrange manière dissonante. Cette bande sonore, qui unifie toute la séquence, modulant et s'adaptant en fonction du point d'écoute des personnages, évoque tour à tour une ambiance festive ou menaçante. Elle reflète l'ambivalence que nous ressentirons tout au long du film : derrière la joie, l'apparente légèreté, pointe une sourde inquiétude, une pesanteur.

Les adultes sont absents de cette scène inaugurale. De loin, on peut les imaginer observant le ballet d'enfants jouant à un jeu innocent. De près, depuis le point de vue de la fillette, les enfants forment entre eux un cercle inquiétant et jouent à des jeux de mort. Un meneur tout-puissant peut décider quand et si on meurt. La fillette s'élance à deux reprises. La caméra reste arrimée à elle tandis qu'une voix s'élève au milieu des sifflements des fusées : 1, 2, 3, soleil... Le temps se suspend, elle s'est immobilisée, en sursis. C'est la guerre et les règles sont implacables. Il ne faut pas bouger, sinon on est mort. Depuis la profondeur de champ, une silhouette s'avance, tout d'abord forme indistincte blanche et rouge, qui prend forme et révèle un garçon blond, plus âgé, dont nous distinguons les traits au fur et à mesure qu'il s'approche. Il domine la petite fille de toute sa taille, et la grimace qu'il exécute devant elle ne provoque aucune réaction. La fillette se montre très concentrée. Mais le garçon se baisse à sa hauteur et chuchote à son oreille cette phrase que seule elle, et nous spectateurs, pouvons entendre : « *Pourquoi tu ne pleures pas ?* » Cette phrase énigmatique, énoncée avec une pointe de sadisme, semble receler une tonalité maléfique, un secret dont nous serions dépositaires et témoins. Elle agit instantanément, tandis qu'une fusée éclate et achève de sceller le destin de la fillette qui baisse les bras : « *Tu es morte* ». Dans un sourire satisfait, l'auteur de la sentence savoure l'effet de sa manœuvre dont nous ne percevons que bien plus tard la dimension cruelle. Mais la fillette est déjà ailleurs. Le plan suivant nous révèle enfin son visage qui emplit l'écran et se fige sous les lumières du feu d'artifice : celui d'une jeune enfant aux yeux vides, tournés vers le ciel. Fillette interrompue.

La vie après la mort

Car c'est bien une silhouette de fantôme qu'il nous semble suivre au plan suivant. Nous emboîtons le pas de la fillette pour pénétrer dans un appartement, le long d'un couloir sculpté en clair-obscur. Il est situé à proximité du feu d'artifice dont nous percevons les bruits étouffés. Comme au plan précédent, des silhouettes indistinctes se meuvent dans la profondeur de champ tandis qu'elle progresse à pas de loup, prudemment, dans des couloirs filmés comme un labyrinthe, précédant de très peu la caméra qui l'accompagne, toujours arrimée à elle. Personne ne semble lui prêter attention ni même la voir ; discrète, ou littéralement invisible. Soudain, parvenue à l'entrebâillement d'une porte, elle s'immobilise : un panoramique de la caméra dévoile l'intérieur d'une chambre et la rattrape en fin de mouvement tandis qu'elle s'assied dans un fauteuil bien trop grand pour elle. Figée, immobile comme une princesse de glace, elle semble réellement morte. Elle fixe, incrédule, les effets épars sur un lit défait, une chemise de nuit, des sacs en cuir. Quelqu'un est parti, et semble également, par sa seule désertion, en contraindre d'autres à partir, prochainement... Mais qui ? Les voix étouffées, en partie recouvertes par le son d'une guitare, nous donnent quelques informations ténues : on se partage les affaires d'une disparue. Au plan suivant, un homme est assis. Filmé de dos, il chante en s'accompagnant d'une guitare. Le plan est fixe, le chambranle de la porte masque en partie l'intérieur de la pièce, et la caméra panote doucement vers la fillette restée à l'extérieur, indiquant une fois encore que nous ne saurons pas plus qu'elle : des jeunes femmes apparaissent, traversent le champ rétréci par les murs du couloir, puis disparaissent au gré de leurs activités. Il suffirait sans doute qu'elles relèvent la tête, portent leur regard en direction de la porte, pour remarquer la discrète observatrice. Cependant, absorbées par leurs tâches, elles continuent de s'affairer, fermant et transportant des cartons. Une voix s'élève pour nommer celle qui n'est plus là : Neus.

Le plan suivant éclaire le lien qui unit la petite et la disparue à laquelle, dans la pièce voisine, on rend hommage en jouant une chanson. Une femme plus âgée, au visage sévère, fait réciter une prière à la fillette. Hiératique, sanglée dans une robe noire de deuil, elle se penche sur l'enfant qui s'exécute, concentrée et attentive, déterminée à retenir chacune des paroles qu'elle semble ne pas comprendre. Elle se trompe, est reprise avec affection mais aussi avec fermeté tant l'enjeu semble important. « *Notre père qui êtes aux cieux, Pardonnez-nous nos offenses* ». Il est question de protection, de transmission, mais aussi de culpabilité, du mal. Nous sommes au cœur de ce moment solennel et la caméra, mobile, révèle le lien entre les personnages : elle accompagne le regard et les gestes de la femme envers la fillette, puis rattrape la silhouette d'un homme âgé, lui aussi vêtu de noir. Appuyé contre la porte, il observe la scène à distance. Son visage indéchiffrable peut évoquer la désapprobation ou la tristesse. Ce moment intime, auquel le spectateur semble assister presque par effraction tant il est proche des personnages, percevant jusqu'au souffle hésitant de la récitante, lui apporte une triple révélation au moment où la femme donne à la fillette un souvenir de la communion de sa mère. Un carton apparaît alors en très gros plan, sur lequel est dessiné le visage d'une enfant. Juste en dessous, un prénom et un nom : Neus Pipo Simon. Sur l'écran, le spectateur voit alors un père et une mère vêtus de noir,

en deuil de leur fille. Il voit aussi deux grands-parents qui entourent une fillette qui a perdu sa mère, et à qui ils donnent d'ultimes conseils pour honorer la disparue et guider sa propre vie hors de dangers mystérieux. La fillette qu'ils accompagnent depuis le début devient une orpheline, frappée par une tragédie toute récente. Cette scène dissimule en son sein une ultime révélation, à laquelle le spectateur peut échapper au premier abord. Le carton, insert bien visible en plein écran, n'est pas un accessoire comme les autres : il fait partie des archives personnelles de la réalisatrice, Carla Pipo Simon, qui revendique ici dès le début du film le désir d'ancrer profondément son premier long métrage dans une histoire personnelle.

Le départ

Au plan suivant, la fillette regarde en silence Lola, une jeune femme, qui empaquette des affaires. Immobile, elle tient dans ses bras un poupon auquel elle s'agrippe et qui lui donne l'air d'une petite madone triste et précoce. Réduite à observer ceux qui s'affairent, elle semble figée. Elle va pourtant devoir se mettre en mouvement : c'est elle qui doit partir. Dans sa question implorante, anxieuse : « *Pourquoi tu ne viens pas ?* », comme dans la réponse de Lola, à la fois douce mais ferme, nous percevons d'emblée la tristesse et le chagrin d'une famille torpillée par le deuil récent, l'impératif de la séparation imminente et la détresse de l'enfant qui, depuis le début de la séquence, observe impuissante le spectacle de sa vie qui la quitte. Une vie d'avant, avant la disparition.

Le montage cut achève d'illustrer le caractère irrémédiable du départ : un gros plan, pris de l'intérieur d'un véhicule, sur une porte qu'un homme referme. Le son bref et fort de la portière claque comme une balle et couvre celui des fusées d'artifice. À peine les cartons faits, on part immédiatement, même s'il fait nuit. C'est difficile, il ne faut pas traîner, de peur, peut-être, de perdre courage. Depuis l'habitacle, l'enfant observe ce qui se passe à l'extérieur : ses grands-parents, les jeunes femmes, Lola échangent des au revoir, les sons des embrassades et dernières recommandations lui parviennent étouffés. L'arrière du véhicule utilitaire, une portière vitrée, sépare rigoureusement l'écran en deux parties dans un effet de split screen, qui semble faire écho au déchirement intérieur du personnage : à gauche, grands-parents et enfants s'étreignent et se donnent d'ultimes conseils, jetant dans la direction de la fillette des regards préoccupés, qu'ils contredisent ou tentent d'atténuer par des gestes rassurants. Cette enfant qui s'en va est une souffrance, mais aussi pour eux source d'inquiétude. Dans la bulle que forme l'habitacle, elle est tenue à distance de ces au revoir teintés de sentiments et d'émotions contradictoires. Par-delà la tristesse, les germes d'un conflit apparaissent à travers cet échange au premier abord insolite entre la grand-mère et l'homme qui a fermé la portière : « *Je ne veux pas me mettre en colère* », dit la femme. Pourquoi et envers qui ? Nous ne le saurons pas. Pas pour le moment. À gauche de l'écran, nous reconnaissons les enfants qui jouaient, parmi eux figure le meneur de jeu. Ils allument des feux de Bengale. Tandis que le véhicule démarre, on entend le chœur des voix étouffées qui l'accompagnent : « *Au revoir Frida !* » Une enfant court à la poursuite de la voiture, son bouquet lumineux à la main.

Dans le dernier plan, un plan-séquence, nous sommes dans le regard de Frida qui, à cet instant, pourrait être la petite sœur d'Antoine Doissel, embarqué dans le panier à salade après la dénonciation de son père, qui regarde défiler à travers la fenêtre arrière du véhicule les enseignes lumineuses familières. Sur les joues du garçon, les larmes coulent. Pas sur celles de Frida. Mais, comme dans le film de François Truffaut, le travelling arrière qui accompagne ce départ souligne le caractère poignant de ces au revoir qui sonnent comme des adieux. Elle observe sa vie dissociée, ses yeux clignent plusieurs fois, comme pour intégrer cette vision irréaliste : d'un côté, à droite de l'écran, ceux qui forment sa famille endeuillée liés à ce quartier qu'elle quitte, de l'autre ses camarades de jeu, chacun et chacune accompagnés ou portés par un père et une mère, bien présents dans le cadre : vivants, protecteurs et complices. Deux mondes auxquels elle n'appartient plus.

Le panoramique accompagne le geste de la petite fille qui, après un temps, détourne le regard, se retourne pour se positionner dans le sens de la marche du véhicule, toujours agrippée à son poupon. Le chagrin, la perte ne s'affichent pas d'emblée sur son visage mutique et impassible. Le regard fixe, elle regarde droit devant, ignorante du paysage flou, aux formes indistinctes, qui défile à travers la fenêtre.

Ce départ donne un ton tragique et un parfum de nostalgie aux scènes qui vont suivre : Frida pourrait passer des vacances d'été dans la maison de famille, mais c'est bien d'une bascule dans une autre vie qu'il s'agit.

Le film commence, Frida surgit et occupe le cadre, Frida s'en va, nous emmenant à l'arrière d'une voiture. Destination inconnue. L'émotion provient bien sûr des quelques éléments d'information qui nous ont été distillés, au fur et à mesure, comme des indices, nous informant sur la situation de la petite orpheline, fillette endeuillée, entourée certes, mais qui s'arrache à son univers quotidien. Elle naît aussi des choix radicaux de mise en scène qui, quel que soit l'âge du spectateur, provoquent une identification immédiate et instinctive : la caméra est placée à sa hauteur, le cadrage est serré autour de son visage, de ses gestes. Les mouvements de caméra, fluides et précis, peu spectaculaires, sont strictement accordés à ce que la fillette peut voir ou entendre. Elle esquisse les liens qui l'unissent aux autres membres de sa famille et qui sont mis à l'épreuve. La faible profondeur de champ isole bien souvent les figures dans le plan, nous ancrant encore davantage et solidairement dans sa perception. À ces choix initiaux de mise en scène, la réalisatrice ne dérogera jamais, à quelques notables exceptions près. Carla Simon nous place dans la même position que Frida, petit personnage presque muet et buté qui assiste au spectacle de sa vie qui la quitte, ou qu'elle quitte malgré elle, nous faisant partager son sentiment d'impuissance mêlé de révolte mutique.

Nous entrons avec elle dans le film, empruntant ses pas et à son rythme. *L'Été 93* qui s'affiche blanc sur noir est celui de Frida, la fillette qui a occupé chaque plan de cette séquence inaugurale. Il est aussi celui, passé, des 6 ans de la réalisatrice Carla Simon.

L'IMAGE RICOCHET



Petite Fille à la poupée, huile sur toile, 1918 (35 x 24 cm), collection privée.

Tsuguharu Foujita dit Léonard Foujita (1886, Japon – 1968, Suisse)

Ce motif est récurrent chez le peintre Foujita, il est très fréquent également dans l'histoire de la peinture quand il s'agit de faire les portraits de petite fille (voir par exemple Théodore Chasseriau, **L'enfant et la poupée**, 1836). Le trait est fin, la fillette irradie doucement dans sa robe au rouge estompé. Le halo gris qui l'auréole l'isole et la distingue sur le fond plus clair du tableau. Elle semble presque suspendue dans les airs, absorbée dans de secrètes pensées. De sa main gauche, elle tient les pieds minuscules de sa poupée comme si elle voulait en réchauffer les membres inertes.

La poupée est un jouet coutumier et universel. S'il est pour beaucoup d'enfants un objet transitionnel, il est traditionnellement un support éducatif censé familiariser les fillettes avec un rôle auquel elles sont volontiers assignées : celui de future mère. Mais, dans certaines sociétés, elles restent présentes dans nombre de cérémonies de rituels magiques (comme dans le vaudou). Frida, juste avant de quitter l'appartement où elle a grandi jusqu'alors, serre son poupon contre son cœur dans un réflexe d'autoprotection. Lors de son installation dans sa nouvelle maison, elle les sort une à une de ses cartons, interdisant formellement à Ana d'y toucher... Pourtant, lors de sa fugue nocturne, bien plus tard, elle lui fera cadeau de sa préférée... Cette image fait aussi écho à celle de la Vierge de la grotte secrète au fond du jardin, là où Frida pense pouvoir communiquer avec sa mère : elle porte sur ses genoux, tout contre elle, le corps de son fils mort sur la croix.

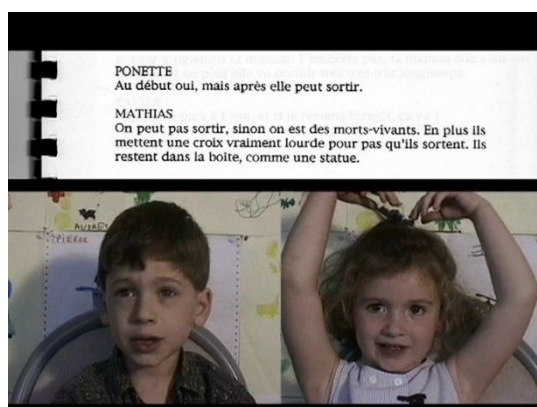
PROMENADES PEDAGOGIQUES

La fillette et la mort



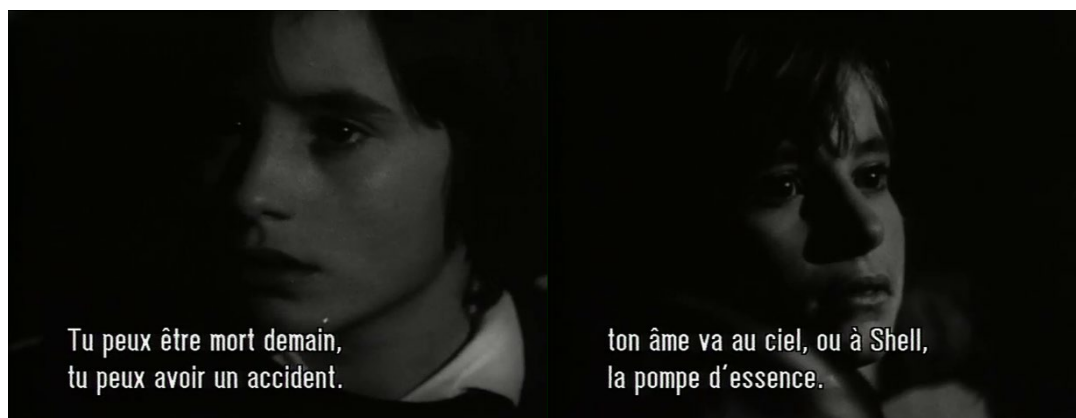
Le film raconte une histoire tragique, celle d'une petite fille confrontée au deuil de ses parents. Ce face-à-face cru avec la mort peut paraître, au premier abord, abrupt. Cependant, nombre d'histoires enfantines invitent à regarder la mort, empruntant parfois la forme métaphorique. Le loup carnassier du Chaperon rouge a un appétit féroce, Blanche Neige est

empoisonnée sans remords et la fratrie du Petit Poucet est égarée à dessein dans la forêt par des parents aux abois, à la merci du froid, de la faim et des bêtes sauvages. Dans les récits les plus ancestraux (*L'Illiade et l'Odyssée, L'Enéide*), voire millénaires (comme dans l'épopée de Gilgamesh²²), la mort est présente, tantôt personnifiée, tantôt incarnée par un non lieu où vivent les âmes errantes des héros. Si elle apparaît bien comme le symbole ultime du tragique de la condition humaine, elle est aussi un puissant moteur de récit : qu'est-ce que la mort, comment la surmonter, peut-on la défier ? Au cœur de ces histoires, de ces images, autant de manières d'appréhender ce qui reste, au-delà des différences géographiques, historiques et culturelles ; un questionnement métaphysique universel, et ce très tôt dans l'enfance. Dès leur plus jeune âge, les enfants se posent la question de la mort et de ce qu'elle signifie. La plupart du temps, ils en ont une approche à la fois très concrète et imagée, parfois étrangement poétique, comme en témoignent les enfants interrogés par Jacques Doillon dans *Jouer Ponette* de Jeanne Crépeau, ou Beppie, la petite fille des faubourgs d'Amsterdam interrogée par Johan Van Der Keuken dans son film éponyme de 1968.



Jouer Ponette, Jeanne Crépeau

²² L'épopée de Gilgamesh regroupe les éléments du premier récit de l'histoire de l'humanité datant du 3^e millénaire avant J-C, à Sumer. Il raconte l'histoire d'un roi tyrannique qui se lie d'amitié avec Enkidu, envoyé par les dieux pour éprouver ses limites. Cette amitié le conduit sur la voie d'une humanité apaisée. Mais lorsqu'Enkidu meurt, Gilgamesh, déchiré, décide de tout abandonner pour se rendre jusqu'aux confins du monde afin de trouver le secret de l'immortalité. De nombreuses versions jeunesse permettent d'aborder ce récit, à partir du cycle 4. Il figure au programme de la classe de 6^e.



Bepie, Johan Van Der Keuken

Au cinéma, les figures d'orphelins ou d'enfants abandonnés ne sont pas rares, *Visages d'enfants*, de Jacques Feyder, *Jeux interdits*, de René Clément jusqu'à *Ponette*, de Jacques Doillon ou plus récemment *Amanda*, de Mickael Heers.

Pour certains, ils ont été directement confrontés, crûment, à la mort dans toute sa matérialité. La vision, fut-elle choquante, d'un corps inerte ne suffit pas pour comprendre le caractère irréversible de la mort tant il ressemble, au premier abord, à celui d'une personne plongée dans un sommeil profond. C'est le cas de la petite Paulette dans *Jeux interdits*, ou d'Ana dans *Cria Cuervos*, qui a vu mourir devant ses yeux sa mère puis son père. Comme le souligne Hélène Romano, psychologue spécialisée dans l'approche des enfants face au deuil « *les enfants non endeuillés, avant l'âge de 9-10 ans, n'ont pas la conscience que la mort est universelle et irréversible et ils pensent qu'elle s'attrape (...)* Il n'y a pas de notion que la mort c'est pour toujours. »²³ Maité, la petite sœur d'Ana dans *Cria Cuervos*, croit qu'elle est née après la mort de sa mère.



Jeux interdits, René Clément



Cria Cuervos, Carlos Saura

Pour la plupart de ces orphelines, la mort brutale d'un parent (guerre, maladie, accident de voiture, attentat...) signifie avant tout (avant d'avoir pleinement réalisé l'ampleur de la perte) une vie quotidienne et des repères totalement bouleversés et, immédiatement, la nécessité vitale de recréer des liens avec de nouveaux tuteurs ou parents de substitution. Dans *La Nuit du*

²³ Hélène Romano, interrogée dans : Comment parler de la mort avec les enfants. Podcast être et savoir, Radio France <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/etre-et-savoir/comment-parler-de-la-mort-avec-les-enfants-7636121>

chasseur (Charles Laughton, 1955), la petite Pearl et son frère se retrouvent à la merci d'un pasteur maléfique. Pearl, en raison de son très jeune âge, ne comprend pas immédiatement le danger. Mais d'autres comme Paulette dans *Jeux interdits*, ou la fillette du film *Amanda*, sont recueillis par des êtres qui veulent bien faire mais qui doivent tout apprendre, sans en avoir le temps, de la façon dont on doit s'occuper d'un enfant endeuillé. Ce n'est pas le cas de Frida, dont la famille semble avoir anticipé ce qu'il adviendrait d'elle à la mort de sa mère, atteinte d'une maladie dont l'issue laissait peu d'espoir. Des adultes aimants se sont préparés, avec son concours, à l'accueillir. Dans *Été 93*, il n'y a ni annonce ni funérailles, pas plus que de cercueil ni de cimetière. C'est un film de l'après, de l'absence et du deuil. Si l'attitude de Frida semble anormale car elle ne pleure pas, personne ne semble non plus pleurer autour d'elle, les larmes sont hors champ, dans ce qui se passe juste avant le film. On devine à travers les paroles de Marga que Frida a été écartée des préparatifs liés au deuil et tenue à l'écart des derniers jours de sa mère, sans doute par instinct de protection. Il lui est donc difficile de l'appréhender et, comme pour beaucoup d'orphelins, sa première réaction est de penser qu'elle peut continuer de communiquer avec elle : par l'intermédiaire de la vierge qu'elle a découverte dans sa cavité de



Amanda, Mickael Hers (2018)

feuillage, à qui elle fait des offrandes (cigarettes, robe...) qu'elle lui destine. Avec moins de conviction, car il s'agit d'une croyance apprise, sans réel ancrage et sans relais dans sa nouvelle vie (chez ses nouveaux parents, nul ne semble prier), Frida répète, seule dans le noir, la prière que sa grand-mère lui a apprise.

Ana, dans *Cria Cuervos* croit elle aussi pouvoir faire renaître sa mère par la seule force de ses souvenirs et de sa pensée : c'est ainsi que s'installe un dialogue permanent entre présent et passé, et que l'on voit à l'écran à maintes reprises la mère et la fille réunies dans des scènes quotidiennes. « Pour Ana (*Ana Torrent*) enfant, la mort de sa mère signifie sa disparition, ce qui veut dire qu'à n'importe quel moment elle peut réapparaître, et pour cela, elle est capable de la faire revivre quand elle en a besoin »²⁴.



Cria Cuervos, Carlos Saura (1976)

²⁴ Enrique Brasó : Entretien avec Carlos Saura, *Positif*, n° 194, juin 1977.

À Frida aussi, il faudra du temps avant d'accepter d'abandonner le recours à la pensée magique et aux expédients. Le doute s'immisce progressivement, quand le téléphone que lui tend gravement sa petite sœur pour qu'elle puisse « parler à sa mère » sonne dans le vide. Les yeux au ciel, elle cherche une réponse qui ne vient pas. Dans le ciel, rien, pas le moindre signe. Juste des nuages annonciateurs d'un orage qui peine à éclater. Lorsqu'elle trouve, à côté de la statue de la vierge, la robe abandonnée, elle laisse éclater sa déception et sa révolte. Quand enfin elle peut poser, directement, les questions qui la hantent à Marga, elle trouve face à elle une adulte bienveillante et aimante qui répond, sans métaphore, sans éluder, à ses interrogations. Alors seulement, le deuil, avec toute sa dimension irréversible, peut faire sens et s'exprimer. Elle trouve son propre chemin pour accéder à son chagrin et à ses émotions, au terme d'une odyssée à la fois solaire et bouleversante.



Dans sa révolte, son désappointement, elle rejoint les petites filles dégourdis et révoltées, insatisfaites des réponses que peuvent leur apporter les adultes. Les réponses ne sont pas à la hauteur ou leur apparaissent désinvoltes.

Comme Ana dans *L'Esprit de la ruche*, qui se révolte devant la lâcheté de son père quand elle découvre le sang du maquisard avec qui elle s'était liée et qui a été assassiné dans la grange. Pour Paulette, dans *Jeux interdits*, la création d'un cimetière clandestin d'animaux est le seul moyen de donner une forme acceptable au chagrin qu'elle éprouve après la mort de son chien, quitte à dérober tous les crucifix de l'église et du cimetière voisin.



L'Esprit de la ruche, Victor Erice (1975)



Jeux interdits, René Clément (1952)

Pour certains enfants, la mort reste un scandale indépassable. Tournant résolument le dos à tous les discours rationnels des adultes bien intentionnés qui les entourent, ils mettent toute leur détermination, leur croyance, leur créativité dans un espoir fou, celui de défier la mort et de la mettre, au moins momentanément, en échec. Dans *Quand les feuilles tombent* (*Falling Leaves*, 1912) d'Alice Guy, la sœur aînée de Trixie, 5 ans, est atteinte de tuberculose. Le médecin annonce à la famille qu'elle sera morte avant que les dernières feuilles d'automne ne soient tombées. La petite se précipite au jardin pour ramasser une à une les feuilles tombées et les recoller aux branches des arbres. Cet insolite manège intrigue un médecin en promenade. Il vient de mettre au point un sérum expérimental. Cette rencontre providentielle et le geste poétique de Trixie parviennent à sauver la sœur aînée. C'est aussi la croyance fervente de *Ponette*, dans le film de Jacques Doillon, qui lui permet d'accomplir ce miracle : lors d'une visite au cimetière, elle parvient à rencontrer sa mère et à lui faire les adieux qu'elle n'avait pas pu lui faire.



Quand les feuilles tombent (Falling Leaves) Alice Guy Blaché (1912)



Ponette, Jacques Doillon (1996)

Aborder de tels films en situation pédagogique soulève des questions passionnantes, liées autant aux personnages qu'aux enfants acteurs qui les incarnent. Comme le souligne Edwige Chirouter, maîtresse de conférences en sciences de l'éducation en évoquant le sujet de la mort et des enfants, « *Toutes les fictions sont bonnes pour donner à penser (...) on a besoin d'un lieu pour se réfugier, et ce lieu c'est la fiction* ». ²⁵

On pense alors à la petite Ana Torrent qui incarne Ana dans *L'Esprit de la ruche*, dans une scène qui relève à la fois du documentaire et de la fiction. La petite fille, âgée alors de 6 ans, découvre à l'écran en même temps que le personnage qu'elle incarne, lors d'une projection organisée dans la salle communale transformée en cinéma, le film *Frankenstein* (James Whale, 1932). À l'écran, la créature noie une fillette par mégarde et incompréhension. Elle est ensuite poursuivie et mise à mort par les villageois révoltés. C'est le début pour Ana d'une quête initiatique magnifique mais solitaire qui commence par cette question fondamentale : Pourquoi l'a-t-elle tuée ? Pourquoi doit-elle mourir ? Pourquoi la mort ?



L'Esprit de la ruche, Victor Erice

De nombreux films présents dans les catalogues École et cinéma ou Collège au cinéma permettent d'aborder ces questions en situation pédagogique. Voir : petite bibliographie et sitographie.



²⁵ À ce sujet, et au sujet du rôle des films, voir aussi le formidable roman *Nanouk et moi* de Florence Seyvos : Thomas, 10 ans, a vu *Nanouk l'Esquimo*. Depuis, son monde est bouleversé. Il se pose des questions qui lui permettent de se confronter à ses peurs et de grandir (voir bibliographie).

Jouer sa vie

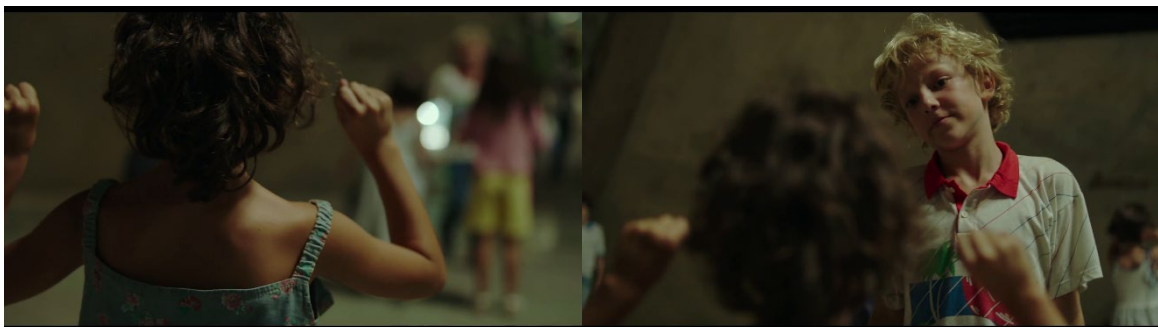
« Il faut donner une chance à l'expérience informelle, aux pulsions créatives, motrices et sensorielles de se manifester ; elles sont la trame du jeu. C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. » D. W. Winnicott, *Jeu et réalité (Playing and Reality)*, 1971.

Le film s'ouvre sur un jeu : 1, 2, 3, soleil !.. Dans *L'Été de Kikujiro* (Takeshi Kitano, 1999), Masao y joue lui aussi. Un continent et un océan séparent ces deux enfants. Masao est parti chercher sa mère qu'il n'a jamais vue, Frida vient de perdre la sienne. Si ces enfants ont un point commun, ces deux séquences sont filmées de manières bien différentes.



L'Été de Kikujiro, Takeshi Kitano, 1999

Chez Kitano, un enfant joue avec des adultes qui se soumettent à son scénario pour le déridier, et qui retombent en enfance. Le réalisateur filme depuis l'axe du meneur de jeu, et avec le détournement de la règle initiale (les joueurs, en caleçon, doivent se rhabiller au fur et à mesure de leur progression), en ajoutant au montage un cache-sexe à l'un des protagonistes, il donne à cette scène un ton léger et burlesque.



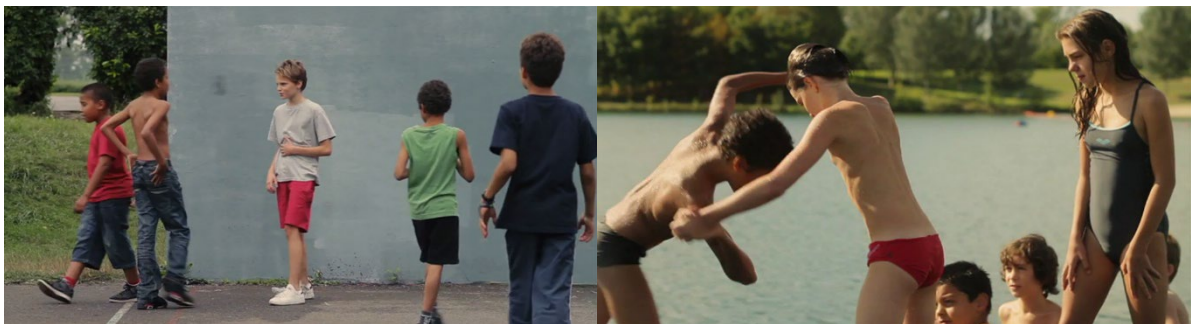
Carla Simon filme d'une manière singulière, qui donne le ton au film (voir analyse de séquence) : seule la silhouette de la petite actrice (encore une inconnue) est visible pour le spectateur qui se trouve presque embusqué derrière elle ; il n'y a aucune profondeur de champ. Les mots du meneur de jeu, l'application de Frida, donnent immédiatement le ton : dans ce jeu, dans lequel il faut s'adapter en faisant preuve de célérité, d'anticipation et de concentration pour s'immobiliser telle une statue, Frida doit trouver son rythme. Et jouer, ici, est bien une question de vie ou de mort. Dans le jeu du chat perché, on retrouve les caractéristiques du jeu collectif dans lequel chaque joueur est seul et doit sauver sa peau. Frida

se mêle aux autres enfants déjà engagés dans une partie, mais nul ne fait attention à elle, elle est invisible jusqu'à ce qu'elle annonce à la meneuse de jeu : « *Ma mère est morte... Mon père lui aussi est mort.* » Cette phrase prononcée sur un ton indifférent la singularise et la rend immédiatement visible, elle est intégrée au jeu grâce à une identité tragique, une identité qu'elle n'endosse provisoirement que parce qu'elle a compris, en écoutant les autres (notamment lors de son arrivée dans la maison lors de l'échange entre Marga et Cesca), la résonance empathique qu'elle pouvait avoir chez autrui, sans elle-même en ressentir les affects. Tout ce qui compte, là, maintenant, est de jouer, de faire partie. Elle y tient néanmoins le rôle peu enviable du chat. Carla Simon choisit cette fois un cadre bien plus large et une caméra mobile qui accompagnent la course effrénée de Frida, que tous les autres joueurs fuient, anticipant presque la scène suivante : la chute, la blessure qui l'isole à nouveau, la tenant à l'écart du groupe.



Le jeu, au-delà de son caractère gratuit, ludique, source de plaisir a bien une fonction fondamentale de socialisation et de mise en scène de soi dans sa relation aux autres, dans lequel parfois on porte le masque que l'on a choisi : ainsi Laure, dans *Tomboy*, de Céline Sciamma (2012), n'intègre l'équipe de

foot que parce que tout le monde pense qu'elle est un garçon. À l'abri de son identité secrète, elle jouit ainsi doublement du plaisir du jeu avant d'être tenaillée à une autre occasion (la joute en maillot de bain sur le ponton), et d'être découverte.



« Le jeu, autant de socialisation que de créativité est essentiel pour se projeter dans l'avenir et comprendre le monde qui nous entoure »²⁶. C'est là une des sources des jeux d'imitation dans lesquels on fait « comme si ». Laure explore une partie d'elle-même en s'inventant le double

²⁶ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité* (Playing and Reality) (éd. NRF Gallimard, Folio 1971)

Sur la notion de jeu enfantin et les fondamentaux de la psychologie, voir cet article qui reprend les travaux du pédiatre et psychanalyste D. W. Winnicott, qui les met en perspective avec ceux de Mélanie Klein : *Le jeu dans l'œuvre de D. W. Winnicott*, Rémy Bailly, *Enfance&psy*, 2001 pp 41-45. <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2001-3-page-41.htm>

de Michael. Dans d'autres jeux, des jeux d'imitation, de « Mimicry » (mimétisme)²⁷ (jeux de poupées, déguisements, imitation des adultes), l'enfant s'approprie son histoire, « rejoue » des scènes familiales ou domestiques. Pour Frida, qui vient de vivre une perte irrémédiable, ces jeux ont une portée singulière. Maquillée, bottes aux pieds et boa autour du cou, elle interprète une mère singulièrement théâtrale. Estève passe devant les fillettes en train de jouer, il siffle « Tu es très belle Frida ». Cependant, Frida ne fait pas que performer une certaine figure de féminité par certains égards caricaturale. Le caractère poignant de ce jeu par lequel elle fait revivre sa mère apparaît dans les paroles qu'elle prononce à sa fille, incarnée par Ana, « Ma chérie, j'ai mal partout, je suis épuisée, je vais me reposer ». Comme le souligne Hélène Romano, « Après le désastre et le chaos de l'événement traumatique, il est fréquent de constater que les enfants continuent de jouer ou qu'ils s'approprient des reliques de l'événement comme autant de nouveaux jeux. »²⁸ Ces jeux fonctionnent comme des jeux de réparation.



Peu de temps après son arrivée, Frida installe ses poupées et peluches dans sa nouvelle chambre. Elle les présente une à une à Ana, qui l'écoute attentivement, l'air grave, en caressant le chat Feldespata : « Celui-là, c'est Domino, c'est ma tante Lola qui me l'a offert... Celle-là... » Alignant les objets sur l'étagère, elle s'entoure symboliquement de l'autre famille, celle autour de laquelle son univers à Barcelone était construit.



Le jeu est fondamental dans la relation qui s'établit entre Frida et Ana, la plus solide, la plus précoce, avec toute l'ambivalence que l'on découvre. Assises sur le muret devant la maison, elles écoutent un enregistrement, Frida dit « On a inventé une nouvelle langue ». Cependant,

²⁷ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes* (éd. Gallimard, Folio 1967)

²⁸ Hélène Romano, Traces du trauma dans les « jeux » d'enfants victimes d'événements traumatiques, *Journal des psychologues*, 2010/6 n°279, pp 57-61 <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2010-6-page-57.htm>

lorsque Frida, après l'épisode du téléphone, décide de s'isoler (dans l'atelier d'Estève, dans le bassin), seule Ana ne comprend pas qu'il ne s'agit pas d'un jeu de cache-cache, provoquant l'ire de Frida. Elle ne veut plus jouer, elle cherche à disparaître aux yeux du monde, sans doute bouleversée après l'épisode du téléphone qui a sonné dans le vide.



Dans cette scène, dont l'enjeu émotionnel est fort (même si l'on peut très bien ne pas s'en apercevoir immédiatement) ; la réalisatrice ne fait pas porter aux fillettes la difficulté de « jouer » ces émotions. Elle organise un déplacement soigneusement chorégraphié, sur lequel elles sont concentrées. Sur toute la durée du film il est très rare que les petites Laia

Artiguas (Frida) et Paula Robles (Ana) soient immobiles, elles jouent constamment ou sont en mouvement (comme dans le jeu d'équilibre et de tournis). Dans ces moments corps de l'acteur et corps du personnage ne font qu'un, l'enfant qui « joue » éprouve réellement les sensations liées au jeu, lui permettant d'incarner les personnages, davantage que de les « jouer ».

Filmer l'été

Si l'on admet communément que la météo, le temps qu'il fait, ont une influence déterminante sur nos humeurs, notre état, il en est de même dans les films. Ils s'inscrivent délibérément dans la narration, la mise en scène, laissent leur trace dans l'image.



Dans *Été 93*, L'été n'est pas simplement un cadre commode, un prétexte, une simple indication scénaristique. Comme le titre l'indique, c'est la matière même de l'été, un espace-temps sculpté, qui est filmé par la réalisatrice. L'été s'étire et se contracte, comme une matière vivante qui

s'offre à l'expérience des personnages, notamment à celle de Frida, comme à celle du spectateur. Durant la préparation du film, la réalisatrice avait d'ailleurs établi une liste d'éléments qu'elle voulait voir apparaître dans le film :

- « - Soulignez la chaleur et la moiteur
- Ajoutez un orage d'été
- Climat inconfortable et humide
- Longues siestes
- L'ennui
- Abeilles, fourmis, mouches, moustiques.
- Découragement. Manque d'énergie.
- Ventilateurs ! »

Certaines séquences sont nées de souvenirs liés à des sensations ; pour les filmer il faut prendre le temps, faire durer un plan, s'attarder sur des détails qui pourraient sembler sans importance : le linge qui sèche au soleil, la glace léchée, Les baignades dans l'eau glaciale de la rivière, l'attente impatiente du bain dans la piscine juste après le déjeuner... Un plan rapproché sur Frida, allongée à même le sol du salon pendant la sieste, un plan d'ensemble dans lequel on voit arriver, depuis la profondeur de champ, les grands-parents, veste à la main, qui montent péniblement le chemin qui mène à la maison, écrasés de chaleur et tendus par l'effort : toutes ces images convoquent nos souvenirs et nous rendent très proches des personnages.



Le travail sur la lumière et le son est particulièrement soigné. Au cinéma, il est très difficile de filmer le soleil, presque impossible de le filmer en face. Les lumières les plus crues compliquent considérablement le travail du chef opérateur, la plupart du temps elles sont filtrées, retravaillées. Carla Simon a privilégié un travail en lumière naturelle en jouant sur les ombres et en cherchant à éclairer les visages de manière oblique. Le soleil tape contre les murs épais de la maison, révélant la fraîcheur à l'intérieur, les rayons entrent à travers l'embrasure des portes ou des fenêtres, capturent les poussières en suspension. Les feuilles des arbres qui s'agitent doucement brillent dans la lumière : l'été de Frida est baigné d'une lumière adoucie, les rayons du soleil sont filtrés par la densité d'une végétation foisonnante. La musique jazz qui s'échappe en permanence jusque dans le jardin forme des entrelacs qui s'enroulent autour des arbres qui entourent la maison, un orage gronde au loin qui menace d'éclater et de déchirer le ciel. À cette saison, la nuit tombe bien plus tard, et elle est bien souvent éclairée des lumières festives de feux d'artifice ou de celle des bals animés par les orchestres de village, modifiant profondément la perception nocturne. Seule la nuit de la fugue est profondément obscure, d'un noir opaque, sans perspective.



Ce cadre estival est bien souvent, dans la vie comme dans les films, un temps de rupture des habitudes et de changement. Pour Frida la petite citadine dont les sens sont stimulés avec une acuité particulière, ce premier été en Garrotxa est un puissant révélateur. Il en est de même pour Dong Dong et sa petite sœur Ting Ting, d'*Un été chez grand-père*, de Hou Hsiao Hsien (1984), qui quittent la bruyante et dense ville de Taïpei et découvrent chez leurs grands-parents installés à la campagne un tout autre univers : animaux étranges qui vivent aux côtés des hommes, baignades improvisées dans le fleuve. Mais il arrive parfois, comme pour René Boglio du film *Retournée des classes* de Jacques Rozier, que l'imminence de la rentrée et le désir d'une dernière escapade buissonnière nous fassent voir un monde que l'on croyait familier d'un tout autre œil... L'été crée ainsi des espaces et des périodes de liberté : lors de fêtes qui puisent souvent leur sens dans les calendriers agricoles des sociétés traditionnelles ou dans des traditions païennes bien plus anciennes encore, et qui sont l'occasion de réjouissances qui rompent avec la banalité du quotidien. En Catalogne, l'été est encadré de nombreuses fêtes, notamment la fête des géants²⁹, ou celle des Cabuzedos (grosses têtes)³⁰. Dans les villages sont organisés des

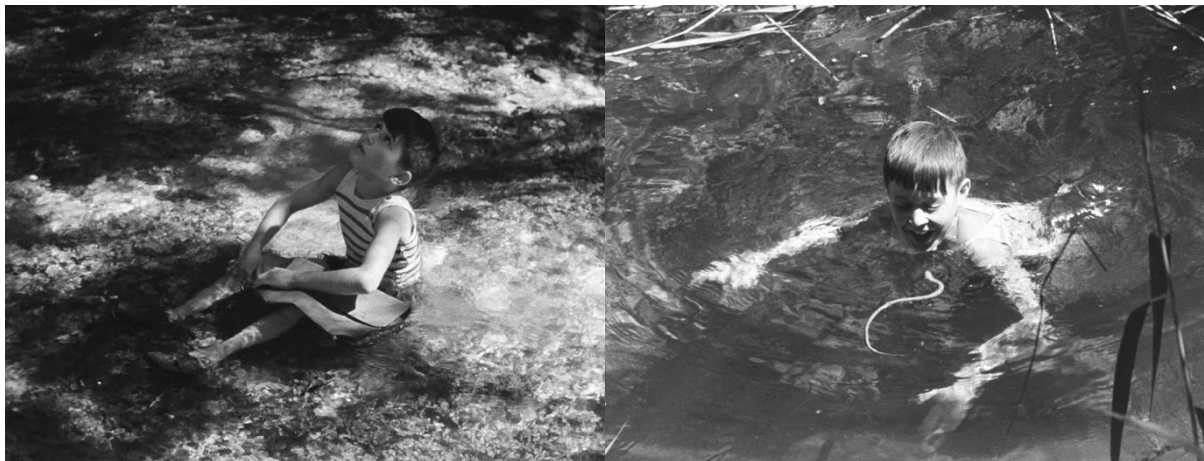
²⁹ Cette fête date du Moyen Âge : durant les fêtes, un cortège de personnages bibliques géants défilait dans les villes. Progressivement, ils ont été remplacés par des figures locales (maire, personnages importants...). Chaque ville, chaque village a ses propres géants. Pour en savoir plus : <https://www.catalunyaexperience.fr/a-la-une/les-geants-de-catalogne>

³⁰ Frida assiste aux fêtes de la Tura, à Olot. Pour en savoir plus sur cette fête et les « Cabuzedos » <http://capcatalogne.com/les-festes-del-tura/>

défilés et manifestations qui permettent aux habitants de continuer à faire vivre une culture catalane à laquelle ils sont solidement attachés. C'est à l'occasion d'une de ces manifestations que Frida, portant fièrement le drapeau catalan, conduit un cortège ; cela marque une étape importante pour elle, après l'intégration à sa nouvelle famille, et après l'épisode de la blessure : elle est définitivement intégrée à la vie du village.



Un été chez grand-père, Hou Hsiao Hsien



Rentrée des classes, Jacques Rozier



L'été est une saison dans laquelle le paysage visuel et sonore est particulièrement modifié et habité, il peut être intéressant avec les élèves de leur faire relever, dans leur propre expérience, ou dans le film, ce qui relève pour eux de ces modifications, sonores et visuelles, de les décrire, ou de les illustrer.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Sur le film et la réalisatrice

- **Estiu 93** site **Inside Cinema** (de l'association **Cinema en Curs**, installée à Barcelone et avec laquelle Carla Simon collabore régulièrement). Ressources précieuses : documents de préparation du film, photos issues des archives personnelles de Carla Simon, repérages, « journal de Frida », etc. Elles sont accessibles en ligne, en catalan et en anglais. <https://www.insidecinema.org/en/film/estiu-1993>

- **Dossier de presse du film**

<http://distrib.pyramidefilms.com/pyramide-distribution-catalogue/ete-93.html>

[Entretien avec la réalisatrice](#) (extrait. Intégralité à voir sur le DVD édité par Pyramides vidéo)

<https://www.youtube.com/watch?v=LY2sw31fKTI>

Sur la question de la mort, des orphelins, des larmes

- **Hélène Romano**, *L'Enfant face au traumatisme*, Dunod, 2013, Paris. Préface de Boris Cyrulnik.

- **Hélène Romano**, *L'Enfant face à la mort*

<https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2007-1-page-95.htm>

➤ Lecture pour la jeunesse

- Autour du film *La vie est immense et pleine de dangers*, Denis Gheerbrant, 1994 **une lettre écrite par le réalisateur aux jeunes spectateurs** [Une lettre aux enfants spectateurs](#)

- *Nanouk et moi*, Florence Seyvos, École des loisirs, 2009 (8 à 11 ans).

Un livre formidable pour les enfants, mais aussi les adultes sur le pouvoir de la fiction dans la construction de notre imaginaire et l'autonomisation des enfants

Thomas a vu un film qui est devenu très important pour lui : Nanouk l'esquimo, de Robert Flaherty. Mais Thomas a compris que Nanouk était mort peu de temps après le tournage du film. Depuis, il fait des cauchemars et se pose beaucoup de questions. Ses parents l'envoient voir le docteur Zblod. <https://www.ecoledesloisirs.fr/livre/nanouk-moi>

➤ Figures d'orphelins

- De nombreux films du catalogue École et Cinéma présentent des figures d'orphelins et d'orphelines aux destins singuliers.

Billy Elliott, de Stephen Daldry (2000)

Ponette, de Jacques Doillon (1996)

Pai, l'élue d'un peuple nouveau, de Niki Caro (2002)

La Barbe à papa, de Peter Bogdanovich (1973)

Little Bird, de Boudewijn Koole (2012)

Ma vie de courgette, de Claude Barras (2016)

À l'intérieur des cahiers de notes, ressources utiles pour établir des ponts entre les films ou travailler un motif :

➤ Orphelins au cinéma

Autour de *La Barbe à papa*, la figure de l'orphelin au cinéma <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/la-barbe-a-papa/cahier/promenades#deroulant-2>

Autour de *Ponette* <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/ponette/cahier/autour#film>

➤ Les larmes au cinéma

Autour du *Kid*, promenade pédagogique

<https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/le-kid/cahier/promenades#deroulant-2>

Autour de *Pai, l'élue d'un peuple nouveau*

<https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/pai/cahier/promenades#deroulant-5>

Voir aussi : étoilement : Motifs : Larmes : <https://nanouk-ec.com/enseignants/motifs/21>

Sur l'été

- Ressources autour du programme *Les Aventuriers*, notamment autour du film *Le Jardin*, de Marie Pacou <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/les-aventuriers>
- Ressources autour du film *La Jeune Fille à l'écho*, d'Arūnas Žebriūnas (1964) <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/la-jeune-fille-a-l-echo>

- **Le climat au cinéma** Nombreuses ressources pédagogiques (extraits de films commentés à projeter en classe, analyses de séquence, pistes de réalisations pratiques, bibliographie) : Le cinéma cent ans de jeunesse
<https://www.cinemacentansdejeunesse.org/ressources/questions-de-cinema/le-climat.html>
-

Sur le jeu

- Autour du film *Jiburo*, **Le monde du jeu** par Charles Tesson
<https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/jiburo/cahier/promenades#deroulant-1>
- *Tomboy*, de Céline Sciamma (2012) <https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/tomboy>
<https://nanouk-ec.com/enseignants/les-films/tomboy/cahier/promenades#deroulant-1>
- **Le jeu au cinéma** Nombreuses ressources pédagogiques (extraits de films commentés à projeter en classe, analyses de séquence, pistes de réalisations, bibliographie) : Le cinéma cent ans de jeunesse
<https://www.cinemacentansdejeunesse.org/ressources/questions-de-cinema/le-jeu.html>

NOTES SUR L'AUTEUR·RICE

Biographie



Isabelle Bourdon est conseillère cinéma au rectorat de Créteil (Délégation Académique à l'Action Culturelle). Elle est conseillère et formatrice auprès du programme international d'éducation au cinéma Le cinéma, cent ans de jeunesse, et pour le programme CINED, soutenu par le programme Europe Media Creative depuis 2015. Elle a enseigné pendant 17 ans l'histoire et la géographie dans le secondaire et a travaillé pendant 10 ans avec le service pédagogique de La cinémathèque française pour l'accompagnement de projets d'éducation au cinéma.