



À partir de **12**ans

The Forgiveness of Blood

Joshua Marston / Fiction / Etats-Unis - Albanie / 2011 / 1h49 / 35 mm / couleur / VOSTF

Albanie. Rudina, une élève studieuse, et son frère Nick sont deux adolescents à la vie plutôt paisible. Leur père, à la tête d'un service de livraison de pain, fait vivre la famille. Pour gagner du temps, il utilise régulièrement un raccourci à travers les terres de leur voisin, mais celui-ci ne le voit pas d'un très bon œil. Un jour, un violent conflit éclate entre les deux hommes et le voisin est laissé pour mort. Alors que le père reste introuvable, la famille est victime du code d'honneur du Kanun, qui interdit à tous les membres masculins de sortir de leur maison. Tandis que Nick se retrouve enfermé chez lui, Rudina doit alors aider financièrement sa famille en reprenant l'entreprise familiale. Seule la reddition du père peut les délivrer de cette loi inique.

Production :
Fandango,
Journeyman Pictures,
Artistic Public
Domain (US),
Lissus Media (AL)
Scénario :
Joshua Marston et
Andamion Murataj
Image :
Rob Hardy
Montage :
Malcolm Jamieson
Son :
Tom Efinger
Musique :
Jacobo Lieberman et
Leonardo Heiblum
Interprétation :
Tristan Halilaj,
Sindi Lacey,
Refet Abazi,
Ilire Vinca Celaj



Joshua Marston

Né en 1968 à Los Angeles, Joshua Marston étudie à l'université de Berkeley. Il fait ses débuts en tant que journaliste à Paris pour le magazine Life puis couvre la guerre du Golfe pour la chaîne de télévision ABC News. Il étudie ensuite le cinéma à New York. Son premier long métrage de fiction, *Maria pleine de grâce*, reçoit le prix Alfred Bauer à la Berlinale en 2004, le Grand Prix, le Prix de la critique internationale et le Prix du Public au Festival américain de Deauville ainsi qu'une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice pour Catalina Sandino Moreno. *The Forgiveness of Blood* est son deuxième long métrage.

Point de vue

Deuxième long métrage de l'Américain Joshua Marston, *The Forgiveness of Blood* a été tourné en Albanie, petit pays d'Europe du Sud mal connu car pratiquement aucun film n'y est produit faute de financements. Dès le début, les problématiques liées au territoire et aux écarts générationnels sont posées. En ouverture, on découvre en plan large une campagne plutôt déserte. Aucun indice de modernité ne transparait. Le chemin de terre, sur lequel un cheval traîne un attelage, scinde le plan en deux : il est à la fois le point de fuite vers l'horizon mais est aussi la cause des problèmes à venir. À cette image hors du temps et statique succède une série de scènes où

fiche réalisée par
Clément Graminiès,
Rédacteur en chef
du site *Critikat.com*

The Forgiveness of Blood | 2

Point de vue



L'on voit des adolescents jouer et manipuler des objets (voitures, téléphones portables), ce qui confirme que l'action nous est contemporaine. Cette dualité est renforcée au plan suivant : sur le son d'une musique rap, un scooter double une charrette à foin. *The Forgiveness of Blood* va donc se nourrir de cette tension née d'une opposition entre tradition et modernité.

Les conflits sont palpables dès la première scène tournée en intérieurs où, dans un bar du village, deux familles s'opposent. Pour le traduire, le réalisateur (qui privilégie une caméra nerveuse portée à l'épaule) les sépare délibérément au montage. Jamais réunies dans un même plan, les deux familles échangent sur la base d'un champ/contrechamp rapide et les quelques inserts sur le visage de Nik annoncent la spécificité de sa place dans le récit à venir. C'est en effet autour de cet adolescent et de sa sœur Rudina que les enjeux du film vont se construire. Tous deux sociables et bien intégrés parmi leurs amis ou à l'école, ils se retrouvent assignés à résidence lorsque leur père se retrouve accusé de complicité de meurtre sur l'un de leurs voisins et qu'il refuse de se rendre à la police. Dès lors, c'est tout l'équilibre familial – et sa mise en espace – qui est remis en cause. Là où la mise en scène alerte privilégiait un mouvement des corps relativement fluide (Nik jouant au football, Rudina accompagnant son père en charrette), l'espace va désormais connaître une césure entièrement articulée autour de la notion de champ/hors champ. Si la scène d'agression fait l'objet d'une ellipse (laissant libre cours à toutes les interprétations), le père devient aussi un personnage fantomatique, présent par intermittences. Recluse dans sa maison, la famille appréhende désormais l'extérieur (et donc le hors-champ) comme un territoire inaccessible (de nombreux plans déterminent une profondeur de champ grâce aux fenêtres qui laissent entrevoir cet ailleurs lointain) mais aussi source de danger (le chien qui aboie sur Nik lorsqu'il s'aventure dans le jardin, des menaces surviennent sans que les auteurs soient pleinement identifiés).

Le toit de la maison devient alors un espace ambivalent à la fois ouvert vers l'extérieur mais où l'on continue de se cacher. Lorsqu'il y est, Nik veille à ce que les murs de briques obstruent toujours le champ de son regard, comme cette planche posée sur l'embrasement d'une fenêtre. Plus tard, l'adolescent poursuivra même la construction de cet étage inachevé, comme s'il édifiait sa propre prison. La seule autorisée à sortir de la maison, Rudina, est démunie face à la rudesse du monde qu'elle doit affronter seule : le danger surgit toujours de l'arrière-plan (la voiture qui stoppe son avancée) et le cadre la suit le plus souvent en gros plan (lorsqu'elle se rend en ville pour trouver des cigarettes ou essaie de vendre du pain), ce qui renforce la solitude du personnage.

Enfermés malgré eux, Nik et Rudina ne participent plus au monde en voie de modernisation. Déscolarisés et coupés de leurs amis, ils deviennent prisonniers des agissements d'un père aveuglé (on lui met d'ailleurs des gouttes) qui, en refusant de se livrer à la police, condamne sa famille à un dangereux repli sur elle-même. C'est le prolongement de cette situation qui amène progressivement Nik à se désolidariser progressivement de ce patriarcat écrasant, l'invitant expressément à se rendre aux autorités. La cellule familiale, au bord de l'asphyxie, devient anxieuse. L'adolescent flirte avec le danger (l'arme pointée sur son frère, le mur lacéré au couteau) et finit par s'opposer à son père dans le cadre de champs/contrechamps symboliques. A la fin du film, lorsque Nik se rend au bord de la mer pour se baigner, l'arrière-plan répond directement à l'enfermement subi par l'adolescent auparavant. La grande profondeur de champ et l'ouverture sur un infini lumineux est en exacte opposition avec la maison familiale où les seules échappées pour les personnages n'étaient que nocturnes. La rupture définitive entre Nik et son père vaut pour métaphore d'un pays qui doit passer le cap d'une modernisation pour trouver sa voie et ne pas rester engoncé dans son traditionalisme étouffant.

Pistes pédagogiques

La découverte d'une société

Le cinéma est toujours investi de ce pouvoir de nous faire découvrir des sociétés que nous connaissons moins. Qu'est-ce que le film donne à voir sur ce village d'Albanie ? Quels sont les éléments (décors, accessoires, paysages) qui peuvent mettre en opposition les deux générations de personnages ?

La mise en scène de l'enfermement

Dès que la famille est assignée à résidence, la mise en scène travaille de manière précise l'opposition entre l'intérieur/l'extérieur, le champ/le hors-champ. Comment le réalisateur réussit-il à traduire l'enfermement des personnages ? Au-delà des actes qui traduisent un abrutissement, de quelle manière l'espace est-il pensé pour que la maison devienne une sorte de prison ? Comment les personnages sont-ils filmés pour rendre compte de leur intériorité ? (multiplication des gros plans, champs/contrechamps pour marquer l'opposition des idées, etc).

La narration

Quelles sont les différentes étapes qui, dans le récit, montrent que Nik se désolidarise progressivement de son père ? Comment continue-t-il de construire et d'entretenir sa relation avec le monde extérieur ? Comment cela se traduit-il dans la dernière partie du film ?