**Formation Collège au Cinéma**

**6 et 7 novembre**

Le grand voyage d’Ismaël Ferroukhi

Isabelle Dumas

[isabelle.richard3@ac-lyon.fr](mailto:isabelle.richard3@ac-lyon.fr)

**IV – Variations du voyage : voyage géographique, voyage initiatique, voyage spirituel, ultime voyage.**

(diaporama en parallèle)

**La frustration de l’idée du voyage (diapo 1)**

Le titre « le grand voyage » peut évoquer pour le spectateur une infinité d’images et de plaisirs liée au voyage. Mais très vite, on se rend bien compte d’une réalité : ce voyage est un pèlerinage commandé par le père et rejeté par le fils. Le désir de l’un s’oppose au désir de l’autre. Toutes les tentatives plus « touristiques » de Reda sont d’ailleurs rejetées par le père.

Ainsi, dans la première partie du film, le réalisateur va imposer cette frustration cinématographiquement. Il donne peu à voir des paysages traversés. Les angles de prise de vue sont peu élevés, montrant davantage les routes, les chemins ou la circulation. Le cinéaste cherche à ce que le spectateur s’attache davantage aux personnages qu’aux paysages. On est associé à la fragilité relationnelle du père et du fils du fait de la perte des repères géographiques et linguistiques.

**Le voyage « géographique » prend son sens dans la seconde partie du film. (diapo 2)**

La caméra s’élève dans la seconde partie du film. Les personnages évoluent. L’un et l’autre ouvrent les yeux, le spectateur voit alors davantage.

L’objectif est alors d’arriver à visualiser la beauté des paysages, dans des moments de tension ou pas d’ailleurs, apaise le spectateur. Le voyage « géographique » prend son sens grâce à la progression du voyage initiatique. Les couleurs jouent un rôle important, entre ciel et terre.

**Le voyage initiatique : l’art du silence (diapo 3)**

Ferroukhi insiste sur le silence comme forme de langage. Au cinéma, c’est un élément souvent abordé. D’ailleurs, le cinéma a été muet avant d’être parlant et de grands cinéastes ont montré que l’on pouvait tout exprimer sans cartons ni paroles (L’aurore de Murneau / Dans la nuit de Charles Vanel). On pense également au refus de Chaplin de faire des films parlants…

Le cinéma est d’ailleurs le seul art qui peut exploiter cette forme de langage, qui peut mettre en valeur, par des procédés cinématographiques, la force des moments de silence. (Dans L’exposé : le travelling qui passe sur les enfants inquiets qui attendent le nom de celui qui fera le prochain exposé…). En fait, les cinéastes, plus particulièrement après la seconde guerre mondiale, ont eu envie d’exploiter davantage ce langage et de redonner « la parole au silence » finalement (on pense au néoréalisme italien, aux films Bergman mais surtout dans les années 60 aux films de la nouvelle vague).

Comme le dit Ferroukhi, c’est dans le silence que l’on peut mettre en valeur les plus grandes tensions émotionnelles. On pense dans le film à la scène du repas qui suit le moment où le père a dit à Reda que son téléphone portable était dans une poubelle à 300km. Le fils dit juste « quoi ?! » mais pas de crise, pas de cris exprimés, tout est refoulé et révélé dans le silence de Reda (détourne la tête, se lave les mains n’importe comment, jette le torchon) sous les regards du père qui se sent un peu coupable… Ici pas de musique, pas de paroles, on est bien dans un silence narratif, diégétique, qui donne du sens aux tensions des deux personnages.

**Le voyage initiatique : un rapprochement progressif vers la prise de conscience (diapo 4)**

Au fur et à mesure des difficultés climatiques et matérielles, les personnages vont se rapprocher. Les tensions conduisent également à ce rapprochement.

Malgré leurs différences, de nombreux plans nous montrent la filiation et contribuent à mettre en évidence les ressemblances dans les postures, les sourires, la gestuelle.

**Le voyage spirituel : de la solitude à la multitude (diapo 5)**

De la prière individuelle à la prière collective : la solitude du père dans la prière est mise en évidence par le fait que son fils ne l’accompagne pas.

Dans la dernière partie du film, la prière prendra son sens en s’inscrivant au sein du groupe et c’est Reda qui se retrouvera isolé.

A plusieurs reprises, Reda exprime son opposition face à son père : refus de faire l’aumône avec la femme du désert, refus de se laver correctement les mains, remarque désagréable d’un endroit inapproprié pour prier… C’est au moment du départ, après la mort du père, que Reda, au moment de prendre le taxi, fera l’aumône. Ainsi, on se rend compte de la prise de conscience du jeune homme.

**Ultime voyage : La femme en noir : le spectre de la mort (diapo 6)**

Par le noir de ses vêtements, elle symbolise le deuil et la mort. Son visage ridé et fatigué, la voiture de l’ONU rappellent également les souffrances vécues en Bosnie. Elle veut aller dans un lieu que personne ne trouve, fait le signe de la main qui guide (vers le destin funeste qui attend le père), apparait et disparait, croise la route de Reda alors qu’il vient de quitter son père à l’hôpital. Le père semble mieux l’accepter que Reda mais il n’est pas si à l’aise que cela (il retire très vite sa main lorsqu’elle veut l’embrasser dans la voiture, détourne parfois la tête pour éviter de croiser son regard, ne s’oppose pas vraiment à son fils lorsqu’ils se sauvent lâchement du restaurant pour lui échapper.)

**Ultime voyage : Le rêve prémonitoire (diapo 7)**

Le rêve prémonitoire a une fonction d’anticipation.

C’est à la fois la disparition du père (berger avec ses moutons renvoyant au pèlerinage où le père disparaîtra), c’est aussi le désespoir à venir du fils (parallèle de Reda qui s’enfonce dans le sable et dans la foule).

Le berger peut être aussi perçu comme un guide, celui qui guide le peuple. Le fait que Reda voit son père en berger renvoie à l’image paternelle, le père qui guide et protège, même si cette image n’est pas toujours évidente pour un enfant.

On observe aussi le lien avec le mouton que le père tente d’égorger. (sacrifice d’Abraham, cf. p. 13, dossier CNC)