

## I) LE ROAD MOVIE

A) Le road movie américain, un éternel retour aux origines d'une culture.

A travers un retour sur l'histoire et la culture américaine, on peut déterminer que la naissance du road movie comme genre cinématographique conscient de lui-même coïncide avec la naissance du Nouvel Hollywood, période de libération artistique. *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), que l'on considère comme le premier road movie (c'est dans tous les cas le premier film qui porte ce nom) met bien en exergue la teneur marginale des voyageurs modernes. Du transcendantalisme à la *Beat Generation*, les grands espaces gardent une importance fondamentale dans la culture américaine, ces espaces traversés par les voyageurs de road movie essentiels à leur évolution.

B) Les caractéristiques du road movie.

Le duo majeur et les rencontres ponctuelles : à travers deux personnages, il y a la possibilité d'entrevoir le monde de deux manières différentes. Le voyage est rencontre, dans *Le Grand Voyage* entre père et fils, ce qui est permis par les rencontres ponctuelles qu'ils font. La femme en noir va leur permettre de trouver un but commun, Mustafa va se faire figure substitue du père...

Le moyen de transport : l'exploration moderne des grands espaces implique presque toujours un moyen de transport, qui peut être la moto ou la voiture selon les films. Cependant, les personnages de road movie sont toujours sur la terre ferme, ils ne prennent pas l'avion, qui nie l'espace traversé en le survolant. Le rythme du voyage a une grande importance.

La lenteur : le voyage ne peut avoir une quelconque résonance intérieure s'il n'est pas long et lent. C'est pour cela que le père refuse d'aller à La Mecque en avion. C'est également ce que l'on retrouve dans *Paris Texas* (Wim Wenders, 1984) lorsque Travis refuse de prendre l'avion : son retour vers la civilisation doit être lent et difficile et doit donc se faire en voiture. Dans la traversée de la route, c'est plus le voyage que le point d'arrivée qui compte.

Le voyage métaphorique : le voyage réel est toujours doublé d'un voyage intérieur. Réda et son père font d'ailleurs le constat d'un changement avant d'arriver à La Mecque. Réda a appris, durant le voyage, à comprendre son père et a fortiori une partie de ses origines, de lui-même, et le père vit d'un côté le voyage d'une vie pour un croyant, mais apprend aussi à considérer son fils comme un individu libre.

L'exploration et la méditation du paysage : par le prisme du paysage tel qu'il est vu par les personnages qui le traversent, c'est une nouvelle vision du monde qui est donnée, qui va au-delà d'une vision quotidienne et banale du monde. La lenteur est ici aussi fondamentale puisque seul le paysage dans son caractère statique peut influencer sur le voyageur, si bien que l'autoroute par exemple, ne peut être considéré comme bénéfique pour le voyageur. Le paysage peut aussi bien refléter les émotions d'un personnage (la solitude est souvent stylisée par le désert) qu'influer sur elles.

C) Le road movie, un genre hanté.

La mort est prégnante dans le road movie pour plusieurs raisons. D'abord, l'importance des espaces lie le road movie au genre du western. Mais le voyageur ne conquiert plus, il traverse. Les grands espaces vides signifient dès lors une absence. Ismaël Ferroukhi retranscrit cette absence à travers une figure unique, la femme en noir, qui se fait annonciatrice de la mort prochaine du père mais qui pointe aussi du doigt le meurtre massif qui a eu lieu en Europe de l'Est.

Dans la première partie de la séquence (20 : 15), on assiste à un jeu sur l'apparition et la disparition : elle n'apparaît que très furtivement lorsqu'elle monte dans la voiture et n'est remontrée ensuite que dans le rétroviseur, symbole d'altérité ici. Sa disparition, à la douane serbe, casse complètement le ton général du film. Sa réapparition ensuite, ainsi que le plan sur le véhicule de l'ONU, amènent à penser aux massacres, par les serbes, de populations croates et musulmanes en 1992.

Dans les road movies de manière plus générale, la mort a une importance en tant que la route représente la vie : à la fin du voyage, le père meurt. Dès lors, la route est ponctuée de rappels de cette mort à venir. *Easy Rider* et *Le Grand Voyage* débutent tous deux dans une casse, ces cimetières de voitures. De plus, l'une des scènes fondamentales d'*Easy Rider*, le trip au LSD, se déroule dans un cimetière. Dans *Le Grand Voyage*, les deux personnages mangent devant un cimetière musulman. La mort fait partie du paysage.



## II) *LE GRAND VOYAGE*, FILM DIDACTIQUE, FILM D'APPRENTISSAGE

### A) Un programme, comprendre l'Islam.

Avec *Le Grand Voyage*, Ferroukhi montre un réel projet didactique, visible dans la progression de l'histoire comme dans sa forme. L'objectif semble être double : premièrement, véhiculer un savoir sur une partie méconnue de la société française, la communauté musulmane ; deuxièmement de mettre en exergue des problématiques propres à cette communauté dès lors qu'elle se trouve en France et donc dans une situation minoritaire. Les problématiques sont donc à la fois religieuses et sociales. Les deux acteurs donnent corps à ces questionnements à travers leur nationalité respective, Mohamed Majd étant marocain et Nicolas Cazalé français. Afin de briser un tabou, Ferroukhi utilise le cinéma comme moyen de montrer cette communauté sous son propre point de vue, loin des débats institutionnels sur le port du voile ou autres affaires médiatiques, afin de renouveler le regard.

La visée didactique du film est d'ailleurs énoncée par Ferroukhi lui-même qui, lors d'un entretien donné au quotidien *Aujourd'hui le Maroc*, dit : « J'avais envie de raconter une histoire humaine sur deux protagonistes musulmans pour qu'on arrête de véhiculer des clichés sur une communauté

*foncièrement pacifique et tolérante. Je voulais vraiment "ré-humaniser" une communauté à la réputation entachée par une extrême minorité qui utilise la religion à des fins politiques. »*

Cette ré-humanisation passe par la sortie du quotidien, le voyage. La rencontre de deux cultures, qui prend la forme d'une confrontation entre deux personnages, est un *topos* du film didactique. Pourtant, le cinéma permet cette confrontation par le prisme d'autres procédés de mise en scène. *Bamako* (11 : 18) d'Abderrahmane Sissako, par exemple, propose de suspendre le temps dans un espace clos le temps d'un procès. Ferroukhi, à l'inverse, met cette rencontre en scène à travers un déplacement perpétuel. Au réalisme du *Grand Voyage* s'oppose la théâtralité de *Bamako*, qui met en scène le procès du FMI et de la Banque Mondiale. De nombreux témoins de différents types vont se succéder. Le film donne un point de vue nouveau sur les choses, ici la dette africaine, et intègre les africains au débat sur la dette. En abandonnant le point de vue occidental, strictement économique, pour un point de vue avant tout humain, Sissako fait une proposition fictionnelle qui, comme celle de Ferroukhi, veut remettre en cause les dires des médias à travers des films profondément humains.

Au début du film, le père et le fils sont effectivement montrés comme deux étrangers. Non seulement ils ne se comprennent pas, mais le spectateur se rend vite compte qu'ils ne se connaissent pas. Et c'est à travers le point de vue de Réda que le spectateur va faire la rencontre du père et de sa pratique de la religion. En effet, on peut voir dès la première confrontation du père et du fils que la caméra suit Réda et non les autres personnages (02 : 44).

Ferroukhi utilise l'identification du spectateur à Réda pour faire passer au public une connaissance. La religion est appréhendée à travers la pratique de plusieurs personnages, le père, le frère, Mustafa par exemple. C'est le voyage qui va rendre visible la religion telle qu'elle est vécue par le père puisque l'on assiste à un parcours : à travers la traversée d'espaces inconnus, le processus d'apprentissage se met en place. Dès lors, cette religion habituellement marginale est normalisée par la connaissance de plusieurs visions de la religion.

On peut parler de filiation dès lors que le message est transmis du père au fils : non seulement ils se comprennent l'un l'autre mais une expérience est partagée : le geste final de Réda avant de quitter La Mecque montre une filiation générationnelle en tant qu'il reproduit le geste du père mais aussi une filiation culturelle. Il est amusant de constater qu'une filiation existe par ailleurs entre les deux acteurs qui ont déjà joué un grand-père et son petit-fils dans un film marocain, *Les Chemins de l'Oued* de Gaël Morel en 2003. Nicolas Cazalé y joue un jeune garçon qui fuit la France et ses problèmes avec la justice pour se réfugier chez son grand-père, kabyle, qui vit dans le passé. La filiation mise en scène dans *Le Grand Voyage* passe non seulement par la rencontre réelle de deux personnages mais également à travers une vision particulière de la religion.

#### B) Une image différente, positive de la religion.

Parce qu'ils sont centraux dans la religion islamique et dans *Le Grand Voyage*, il me paraît important de revenir sur les cinq piliers de l'Islam, que chaque musulman se doit de respecter : le premier est la *chahada*, profession de foi de l'unicité de Dieu et de la prophétie de Muhammad. Viennent ensuite les cinq prières quotidiennes, faites en direction de la Kaaba. Le troisième pilier est l'impôt annuel, ou aumône aux pauvres. Le quatrième est le jeûne du mois de ramadan. Enfin, tout musulman se doit de faire un pèlerinage à La Mecque une fois dans sa vie. Le film donne plusieurs pratiques de la religion : on ne dit jamais si Réda est croyant mais il est issu de cette culture. Le frère, quant à lui, voit les choses à l'inverse du père : c'est en revenant du pèlerinage qu'il compte devenir un bon musulman.

L'approche spirituelle du monde par le père passe tout d'abord par des zones d'ombres, des éléments inexpliqués, qui replacent la religion dans son espace initial, la foi. Le rapport au monde du père est en

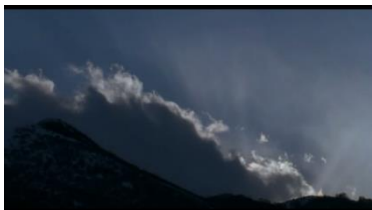
totale opposition avec celui de Réda. Celui-ci se fait dès lors l'intermédiaire entre la vision du père et la nôtre : lors de la séquence de la carte (14 : 25), il y a confrontation entre la vision pragmatique et rationnelle de Réda qui se réfère à la carte routière et celle du père qui ne suit pas les itinéraires prédéfinis mais le Soleil, se dirige vers l'Est en suivant son instinct et des éléments naturels. On peut d'ailleurs observer que les deux personnages ne regardent pas dans la même direction durant ces deux séquences : lorsque Réda observe la carte, son père regarde en direction de la route. Lorsque Réda regarde la route et demande à son père dans quelle direction ils doivent aller, le père sort de la voiture et regarde vers le ciel.



Le père a une vision archaïque de la religion dans le sens où elle se veut d'abord en harmonie avec la nature. En l'absence de lieux de cultes à disposition, la religion peut se pratiquer partout pour le père. Lorsqu'ils passent la douane italienne (09 : 40), le père dit qu'il doit prier et somme son fils de se garer. Pour Réda, chaque chose à sa place. Il pense le monde politiquement et a une conception de l'espace public typiquement française. Pour lui, l'espace public est laïc. La laïcité française a fait de l'espace public un espace dans lequel la religion n'a pas sa place. Le père pense quant à lui le monde religieusement. Lorsque l'on voit le père prier et que l'on entend Réda appeler Lisa, tout est noir autour du père : c'est le vide comme si, à travers la prière, le lieu était dépourvu de toute autre signification. On retrouve ainsi une certaine essence de la religion. La mise en scène, ici, adopte le point du père, soutient sa vision.



La religion est mise en scène dans toute sa spiritualité. La scène de lecture des sourates (34 : 46) commence par un plan de la montagne en contre-plongée, les nuages filent vers la gauche et l'on entend le vent. La voix du père, over, lit en arabe. Le paysage, associé à la voix, donne à celle-ci un côté tout à fait spirituel et place la religion en harmonie totale avec la nature. Dans le plan suivant, un plan



rapproché épaules du père qui lit *in*, c'est le livre qui est mis en valeur. Il porte des lunettes, ce qui montre bien qu'il est instruit : s'il ne sait pas lire l'alphabet latin, il sait lire l'arabe. C'est la première fois que le spectateur voit les écritures. Or, l'Islam est l'une des trois religions du Livre, qui est donc central. Sur la gauche du plan, on peut voir le chapelet musulman, appelé *Misbaha*, élément important

voire indispensable de la prière et, derrière le livre, une bouteille d'eau. L'eau permet aux pratiquants de se purifier avant la prière : c'est un passage obligé. Si cette bouteille d'eau, de par sa couleur et sa forme, augmente le réalisme du plan, elle accentue aussi la spiritualité du moment filmé. Tout dans le plan dirige le regard vers le livre : la bouteille est pointée vers lui, le père le regarde, il est enfermé sur la gauche par le chapelet et par la voiture de manière plus générale. Le père est capable de se créer une bulle spirituelle quel que soit l'endroit où il se trouve.



La foi, en tant qu'elle échappe au rationnel, ne peut parler qu'en métaphores. Ainsi, lorsqu'ils sont sous l'abribus, l'explication du *hajj* est très belle parce qu'elle se met en rapport avec la nature, à travers la métaphore de l'eau. Une métaphore du même ordre est plus tard utilisée par Mustapha, lorsque lui et Réda boivent une bière dans un bar (51 : 28) : à travers ces deux métaphores, on peut bien voir à quels genres d'hommes et de croyants on a affaire. Les deux hommes sont mis en opposition : d'un côté, la métaphore de l'eau se fait apologie de la lenteur, de l'autre, elle est ruse. D'ailleurs, à la bavardise de Mustapha s'oppose le mutisme du père. Le père donne l'aumône, contrairement à Mustafa. Les deux hommes sont sans cesse mis en opposition, parce qu'ils vivent leur religion différemment mais surtout parce que Mustapha prend une place importante dans le questionnement de Réda sur son père.

### C) Les langues et les corps, du contraste au rassemblement.

La langue est un élément fondamental dans *Le Grand Voyage* puisqu'elle met en relief les différences entre les deux personnages, différences générationnelle, culturelle, etc. La langue utilisée se montre quasiment comme un lieu d'appartenance. Les deux protagonistes commencent le film avec deux appartenances contrastées : le père ne parle que l'arabe, le fils que le français. C'est tout d'abord très réaliste puisqu'il est tout à fait habituel de voir les générations d'immigrés nées en France ne pas parler leur langue maternelle, ou bien seulement la comprendre. Cependant, il concerne majoritairement la génération de Ferroukhi qui est arrivé en France en 1965 et, en cela, est quelque peu anachronique.

De manière générale, à travers leurs interactions et les différentes rencontres qu'ils font, les langues se délient : Réda parle quelques mots d'arabe, lorsqu'il cherche son téléphone, lorsqu'ils parlent sous l'abribus et lorsqu'ils parlent dans le désert sous la tente qu'ils ont formé au-devant de la voiture. On assiste dans le parler de Réda à une gradation vers une acceptation de la langue à travers l'acceptation du père. Le père parle quant à lui le français lorsque Mustafa leur propose de visiter Istanbul et lorsqu'ils sont au commissariat. Ces deux langues étaient au début du film mises en confrontation par les deux personnages qui les parlaient. Au fur et à mesure que les personnages parlent et qu'ils parlent les deux langues, celles-ci sont mises en relation.

C'est plus la parole que la langue qui évolue, à travers l'évolution des personnages eux-mêmes. Si, au début du film, le père se pose comme figure d'autorité à travers une parole performative et qui ne supporte pas de ne pas l'être, elle se fait plus douce au fil du voyage et de réels échanges ont lieu, comme durant la scène sous l'abribus (32 : 52) : le père demande à Réda à quoi il pense et celui-ci lui demande, sans animosité cette fois, pourquoi il n'a pas voulu prendre l'avion. Cette première recherche d'explication mène au premier vrai dialogue entre les deux personnages, dans deux langues différentes. Ils sont filmés en plan fixe, à hauteur égale, ce qui accentue l'effet d'égalité.



D'ailleurs, les contrastes ne sont pas seulement montrés à travers l'utilisation de langues différentes : les différences régissant la famille nous sont montrées dès la première séquence entre les deux frères. Le frère aîné de Réda, qui nous est présenté avant le père lui-même, constitue une figure de l'entre-deux : il s'assimile au père lorsqu'il parle à Réda : il lui donne des ordres et se présente lui-même comme une figure d'autorité, comme un relais du père, mais devient grotesque dès que Réda lui répond. Ils parlent tous deux le français, mais les deux personnages ne se ressemblent en rien pour autant. Le film prouve dès la première séquence que l'utilisation d'une même langue ne rassemble pas forcément les gens. Les deux frères sont, durant cette première séquence, toujours séparés, soit par le cadre, soit ensuite par la portière de la voiture. Bien qu'ils parlent la même langue, leur utilisation de celle-ci est foncièrement différente : le frère donne des ordres, se prend pour une figure paternelle,



figure moquée par Réda dans ses réponses. La séquence se termine d'ailleurs par une course poursuite grotesque entre les deux frères. Leur différence nous est montrée à travers autre chose que la langue qu'ils parlent.



Le rapprochement de Réda et de son père est visible dans le partage de la parole qui se crée : un réel dialogue s'instaure entre eux au fil du voyage. Le père accepte finalement son fils non pas comme quelqu'un lui devant l'obéissance mais comme un individu en tant que tel, lors de la scène de la colline, où il dit à son fils « *Tu es libre maintenant* ». A la fin du film, on n'est plus dans le partage de la parole mais dans le partage du silence : son père rend à Réda la photo de Lisa, un geste symbolique d'acceptation de l'autre qui s'auto-suffit, puis se tait. Réda répond à ce geste à son départ de La Mecque lorsqu'il donne l'aumône à une mendiante, geste de filiation, geste religieux.

Si l'utilisation des deux langues n'est peu à peu plus synonyme de différences, le rapprochement des deux personnages est surtout visible dans le rassemblement de leur corps : alors que l'espace confiné de la voiture semble au départ un lieu imposé, il instaure une relation. En dehors de la voiture, les deux personnages reproduisent souvent son espace en s'asseyant à côté l'un de l'autre. Cela ne semble volontaire qu'à trois reprises, qui constituent des moments forts de l'évolution de leur relation : à 24 : 45, ils observent la vieille et décident ce qu'ils vont faire d'elle : ils s'allient alors l'un à l'autre pour « lutter » contre autrui ; à , sous l'abribus, un réel dialogue s'installe à travers les souvenirs du père ; à 1 : 19 : 00 enfin, le père qui tourne d'abord le dos à son fils finit par s'asseoir à ses côtés pour répondre à sa question.



A travers ce film, Ferroukhi montre que la langue n'est en rien une barrière entre les êtres. Il prône la réconciliation. Les deux personnages ne finissent pas du tout par parler la même langue à la fin du film, pourtant leur relation évolue énormément. Ils trouvent peu à peu un terrain commun. Ferroukhi rassemble cultures, générations et personnages devant les yeux du spectateur. On sent bien qu'il y a un projet politique derrière puisque le film est une co-production franco-marocaine. Le projet fut soutenu par le CNC (Centre National du cinéma et de l'image animée) et le CCM (Centre Cinématographique Marocain). Cela montre que le film a réellement une visée à la fois didactique et réconciliatrice.

### III) REALISME SYMBOLIQUE

#### A) L'agencement formel.

L'agencement formel du *Grand Voyage* est répétitif. Le cinéaste crée, grâce au montage par exemple, une réalité propre au film et donnée au spectateur, qui se construit de façon très classique. Pratiquement toutes les séquences impliquant du dialogue entre les deux personnages sont construites de la même manière : un plan général qui décrit l'environnement qui portera l'action, montre le genre de paysage qui est traversé, ainsi que le moment de la journée. Ce plan général est la plupart du temps suivi de plans rapprochés épaule ou taille, qui placent le spectateur au plus près de l'action et des personnages. Ferroukhi a cette manière propre de filmer l'habitacle de la voiture, qui joue sur le champ / contre-champ intérieur / extérieur, qui tend, d'une certaine manière, à perdre le spectateur. Les échelles de plans utilisées sont à peu près toujours les mêmes, ce qui produit un effet de répétition en même temps que de réalisme. Ferroukhi utilise également énormément le plan fixe, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la voiture. Tous ces effets de répétition et de fixité créent une certaine linéarité du récit et du voyage qui ancrent le spectateur dans un quotidien du voyage.

Certains plans, à l'intérieur de ce système qui paraît tout à fait rangé, surprennent, dans le sens où ils cassent momentanément l'agencement général du film. Ainsi, à 29 : 19, après deux plans fixes qui décrivent le décor (Belgrade) dans le brouillard du matin, un travelling latéral émerge et continue la description, chose qui n'arrive pas habituellement. L'unique travelling du *Grand Voyage*, capté d'une voiture en marche, plonge le spectateur au cœur de la ville, ce qui est une première. Encore une fois, Ferroukhi perd son spectateur spatialement, il ne sait plus où il est, ce qui est accentué par la disparition des deux personnages.

Dans le plan qui suit, Réda et son père traversent la rue dans un plan moyen, en caméra épaule, dans cette rue. Par l'assemblage des deux plans, on a une assimilation des deux personnages aux autres passants. Cela produit un plan tout à fait réaliste et même quasiment documentaire, qui se rapproche du cinéma direct grâce au son synchrone. Le réalisme de l'image se confond avec le réalisme sonore, qui plonge complètement le spectateur dans cette rue bruyante. D'un autre côté, ces deux plans choquent momentanément puisque le premier semble sans point de vue connu et le deuxième montre les deux personnages à pieds, ce qui est aussi une première.

*Le Grand Voyage* témoigne d'une manière personnelle d'appréhender l'espace traversé comme l'espace fermé de la voiture, à travers un agencement formel répétitif qui accentue le réalisme de ce qui est montré. Cette linéarité certaine du montage renvoie à une certaine linéarité du récit lui-même.

#### B) Un récit faussement linéaire.

*Le Grand Voyage* est un film dont le récit semble tout à fait linéaire dans le sens où il raconte un voyage entre le sud de la France et la Mecque. Ce récit se fait au présent : le spectateur n'est jamais confronté à des flash-backs ou des flash-forwards, il vit l'histoire en même temps que les personnages. Pourtant, il est beaucoup question du passé, mais c'est toujours à travers la parole et non le montage. On assiste à un refus du flashback : le passé évoqué est transmis par la parole et trouve presque toujours sa résonance plus tard dans le film. C'est une stratégie qui accentue non seulement le réalisme du film, puisque l'on reste dans le présent, mais qui permet d'entrevoir plus clairement le passage vers l'onirisme qu'opère le film.

On peut effectivement déterminer deux phases dans le voyage jusqu'à La Mecque, visibles dans l'agencement formel comme dans le récit. Dans la première, on est dans une mise en valeur de la banalité, à travers un certain sens du réalisme. Mais plus le voyage avance, plus le cinéaste nous dirige vers l'onirisme. Ces deux phases sont visibles dans la façon dont les journées sont traitées : dans la

première moitié du film, le spectateur est guidé, les journées, avec leur lot d'évènements, sont montrées, puis les nuits, les endroits où ils dorment. Dans la seconde moitié du film, la gestion du temps n'est plus la même, le temps se délie. Plus on avance et plus on assiste à des ellipses visibles.

Le voyage est voyage spirituel. Cela se retrouve dans le nombre de jours qu'ils mettent à arriver à La Mecque : 8, qui est aussi le nombre de jours que dure le pèlerinage lui-même. Ces huit jours constituent une véritable avancée, un vrai voyage, qui nous ramène au genre du road movie. *Le Grand Voyage* existe à plus de niveaux qu'il n'y paraît. Les huit jours de voyage n'en sont symboliquement qu'un : on ne voit que cinq prières dans le film, qui rappellent les cinq prières journalières. Et à la fin de cette journée symbolique, on assiste à la mort du père, montrée elle aussi de manière très simple. La scène de la morgue et la suivante, dans laquelle Réda lave le corps de son père, sont habituellement absentes du cinéma. Ferroukhi livre avec ces deux séquences des images marquantes parce que filmées en toute simplicité.

Le film semble de manière générale faire en sorte que le spectateur se perde dans l'espace et le temps. On ne sait jamais où on en est du voyage, celui-ci est en réalité tout sauf linéaire dans la façon dont il est mis en scène. Dans leur voyage, ils traversent l'Italie (ils s'arrêtent à la douane mais ni à Milan ni à Venise, évoquées par Réda. Ils dorment sur une aire d'autoroute et y prennent le petit déjeuner), la Slovénie (aucune scène), la Croatie (Zagreb est évoquée lorsqu'ils sont perdus et que Réda cherche la route sur sa carte), la Serbie (douane, Belgrade pour une nuit à l'hôtel et le changement d'argent le lendemain), la Bulgarie (Sofia, l'hôpital), la Turquie (douane, chez Mustapha, Istanbul et une autre ville, où ils vont au commissariat), la Syrie (Damas est évoquée lorsqu'ils prennent de l'essence), la Jordanie (Amman, il boivent un thé dans un bar, Réda retrouve l'argent et ils dorment à l'hôtel, boîte de nuit, désert) et l'Arabie Saoudite (ils passent à côté de Médine par l'autoroute et arrivent la séquence d'après à La Mecque). On peut voir à travers ces lieux traversés qu'il y a de la part de Ferroukhi un refus de la carte postale : on ne visite pas les villes, encore moins les monuments touristiques. On rejoint une fois encore le genre du road movie qui, dans sa forme comme dans les lieux traversés, se veut marginal. Les lieux captés à l'image sont des non-lieux. Il y a un véritable refus du pittoresque dû au fait que les personnages ne sont que de passage.

Il y a une grosse exception : la visite de la mosquée bleue d'Istanbul. On imagine bien que c'est une idée de Mustafa bien que l'on ne voit pas les négociations. Cette visite a une importance fondamentale dans le récit en cela que l'on est dans un moment phare du voyage métaphorique de Réda, où intervient un questionnement sur le père, provoquée par l'arrivée de Mustafa, qui l'aide à la douane. C'est le deuxième temps de son parcours, qui succède à la non-relation entre les deux personnages et au dialogue sous l'abribus. Le dialogue sur la colline entamera le troisième moment du récit, un moment de confrontation réelle entre deux adultes. Si l'on peut parler de linéarité dans le sens où le spectateur voyage dans le présent du récit et vers un point donné, tous les allers-retours que le récit comporte lui donnent une dimension cyclique.

### C) Dimension cyclique du récit.

Dans *Le Grand Voyage*, on peut remarquer que Ferroukhi fait sans cesse des rappels du film à lui-même, des allers-retours qui donnent au récit une dimension cyclique. Si le spectateur n'est jamais confronté à un seul flash-back, le film ne cesse de mettre en lien le passé et le présent. Le film est bel et bien au présent. Pourtant, il fait régulièrement référence à un passé, que ce soit celui des personnages eux-mêmes ou bien un passé plus universel, le tout à travers plusieurs symboles.

Lorsque le père, sous l'abribus, fait référence à son propre passé lorsqu'il raconte à Réda le pèlerinage de son propre père, il raconte qu'il montait chaque jour sur une colline pour être le premier à le voir revenir (34 : 02) et qu'il y restait parfois jusqu'au crépuscule. On retrouvera cette scène plus tard dans



le film alors que les deux personnages, tout juste arrivés en Jordanie, s'arrêtent et que le père donne l'aumône à une femme, ce qui provoque la dispute (1 : 01 : 06). Réda apparaît dans un plan seul, qui est suivi du regard du père. Le père, après avoir regardé la photo de Lisa, rejoint Réda en haut de la dune au coucher du soleil. Là, il fait une concession et accepte le départ de son fils. C'est une scène d'une grande force non seulement parce que c'est la première fois que le père fait une concession du voyage.



Ces deux champs / contre-champs successifs amènent aussi à réfléchir sur une portée plus universelle de cette montée de Réda et du regard de son père sur cela. La montée d'une colline, montagne, est effectivement une étape importante dans la vie de tous les prophètes (Muhammad avait ses révélations dans la grotte Hira, sur la montagne de la Lumière (Jabal-an-Nour), Moïse reçut les Dix Commandements sur le mont Sinaï, etc.). La montée est une épreuve, d'ailleurs son père ne détache le regard de son fils sur la photo de la fille qu'il aime qu'une fois que celui-ci est en haut : il a surmonté l'étape. C'est à ce moment précis que le père se rend compte et accepte que son fils est un homme, un individu libre, ce qui est symbolisé par le chemin qu'il fait jusqu'à son fils.

Cette référence au passé familial se concrétise à la fin du film lorsque, perché sur le toit de la voiture, Réda attend le retour de son père. On peut dès lors vraiment parler de filiation. A travers ces trois temps, l'histoire familiale est rappelée à l'esprit du spectateur. Ce voyage de Réda vers ses origines se concrétise par cette scène. La boucle est bouclée.



Le deuxième grand symbole est la figure du berger (1 : 12 : 40 / 1 : 27 : 50) en tant qu'elle fait référence à la figure d'Abraham, le premier musulman, qui est du coup une figure filiale des plus importantes. Abraham était si soumis à Dieu qu'il lui aurait offert son unique fils, Isaac, en sacrifice. Il a placé son obéissance à Dieu au-dessus de tout, même de son fils, ce qui se retrouve dans nos deux séquences. La première suit la déception du père lorsque Réda rentre ivre et le pardon qu'il lui accorde ensuite. Réda, en lui demandant pardon, ramène son père à une dimension humaniste de la religion.

Les deux séquences sont formellement construites de la même manière : elles commencent sur un plan du ciel : dans la première séquence, il semble faire jour mais le ciel est très nuageux et le soleil est caché. Réda se réveille et se lève. Il paraît complètement désorienté, ce qui est accentué par l'absence d'horizon à l'image. La deuxième séquence se déroule de nuit. A l'inverse de la première, elle est entièrement silencieuse : les seuls sons sont ceux émis par le troupeau. Le berger a ici conscience de la présence de Réda : après l'avoir regardé, il continue son chemin et finit dos à la caméra pour disparaître dans l'obscurité. Or, la disparition est souvent liée à une mort symbolique.

La répétition de la séquence amène à s'interroger sur la signification du motif. Si la première séquence est énigmatique, la deuxième est tout à fait réaliste. L'assimilation du père à la figure d'Abraham, que l'on retrouve lors du sacrifice raté du mouton, peut avoir deux sens très forts.



Premièrement, c'est la peur d'être sacrifié par son père que Réda dit à travers l'utilisation de cette figure mystique. La peur d'être sacrifié est affiliée à une autre peur, la peur perpétuelle de l'abandon du père, qui est dite dès la scène du sacrifice manqué du mouton. Deuxièmement, la mort du père est annoncée dans la séquence du rêve. On passe de l'image mentale à l'image vécue. La deuxième séquence correspond peut être à la concrétisation du rêve, ce que l'on peut observer à travers la réaction de Réda, qui paraît totalement abasourdi. A travers un signe, la réalisation d'une pensée rêvée, la mort véritable du père est dite.

Que l'on parle du point de vue de Réda comme du point de vue de son père, leur vision et leur imaginaire sont peuplés de mythes fondateurs. Leur histoire prend dès lors une dimension universelle d'autant plus forte qu'Abraham fait partie des trois religions du Livre, ce que nous pouvons lier à la dimension réconciliatrice du film. *Le Grand Voyage* délivre effectivement un message qu'il est aujourd'hui nécessaire de faire passer.

## MODULE PÉDAGOGIQUE : LES LIEUX TRAVERSÉS

Il s'agira, à travers cet exercice, de mettre en exergue quels espaces les deux personnages du *Grand Voyage* traversent et comment ceux-ci se caractérisent. A travers plusieurs photogrammes tirés du film, les élèves pourront reconnaître plusieurs reliefs, plusieurs climats, plusieurs densités et plusieurs façons de vivre. Cet exercice pourra aider à aborder les raisons des différentes densités à travers plusieurs climats.



Dans leur voyage, ils traversent l'Italie (ils s'arrêtent à la douane mais ni à Milan ni à Venise, évoquées par Réda. Ils dorment sur une aire d'autoroute et y prennent le petit déjeuner), la Slovaquie (aucune scène), la Croatie (Zagreb est évoquée lorsqu'ils sont perdus et que Réda cherche la route sur sa carte), la Serbie (douane, Belgrade pour une nuit à l'hôtel et le changement d'argent le lendemain), la Bulgarie (Sofia, l'hôpital), la Turquie (douane, chez Mustapha, Istanbul et une autre ville, où ils vont au commissariat), la Syrie (Damas est évoquée lorsqu'ils prennent de l'essence), la Jordanie (Amman, il boivent un thé dans un bar, Réda retrouve l'argent et ils dorment à l'hôtel, boîte de nuit, désert) et l'Arabie Saoudite (ils passent à côté de Médine par l'autoroute et arrivent la séquence d'après à La Mecque).

Le premier photogramme représente la campagne de Croatie, qui ressemble à la campagne européenne en général, un espace à climat tempéré mais à faible densité (les personnages n'y rencontrent personne).

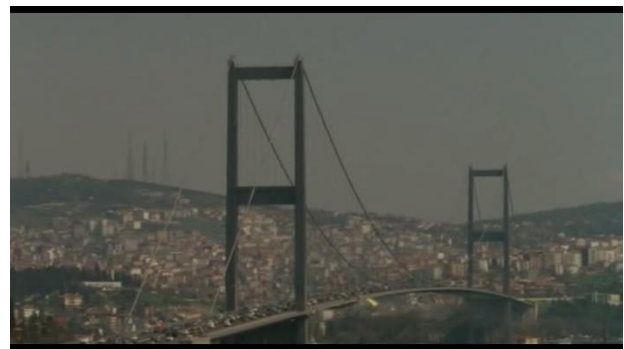


Le deuxième photogramme représente la montagne de Bulgarie : c'est un climat extrême, plus que ce que croit le père puisqu'il manque de mourir de froid lorsqu'ils dorment dans la voiture.

Le troisième photogramme représente le désert syrien (mais ces scènes précises ont été tournées au Maroc) : climat désertique, très rocailleux avec peu de relief. Des populations bédouines vivent encore dans ce désert : c'est effectivement un climat dans lequel on ne peut pas rester au même endroit longtemps, à cause des ressources naturelles qui manquent.



Le quatrième photogramme représente Belgrade, capitale serbe, 1,5 million d'habitants environ, ville typiquement européenne.



Le cinquième photogramme représente Istanbul, ville qui lie le continent européen et le proche Orient, ville à cheval sur deux continents, 14 millions d'habitants, très peuplée justement parce qu'elle s'est construite sur un point très stratégique.



Le sixième photogramme représente La Mecque, en Arabie Saoudite, pendant le pèlerinage. En temps normal, la ville compte plus d'un million d'habitants, auxquels s'ajoutent entre un et trois millions de pèlerins chaque année.

Les deux personnages, en traversant l'Europe et le proche Orient, traversent des paysages très différents. Les paysages connus, que l'on retrouve dans leur traversée de l'Europe, se transforment peu à peu en des paysages désertiques, arides et c'est ce voyage vers l'inconnu qui permet et produit un changement chez les deux personnages.

## MODULE PÉDAGOGIQUE : LE POINT DE VUE

1. Qu'est-ce que le point de vue ?
2. Quels sont les trois points de vue ?
3. Quel est le point de vue utilisé dans *Le Grand Voyage* ? Qu'est-ce qui le montre ?
4. Dans la scène de visite de la mosquée bleue, quel est ce procédé utilisé par Ferroukhi ?  
A quoi sert-il ?



5. Quel autre procédé Ferroukhi utilise-t-il pour que le spectateur s'identifie à Réda ?



Il faut tout d'abord définir le point de vue et ses différentes variantes : point de vue omniscient, dans lequel le narrateur connaît tout de l'histoire et des personnages, externe, dans lequel le narrateur se place en observateur des événements, et interne, dans lequel le narrateur ne dit que ce que le personnage sait. Les récits à la première personne utilisent le point de vue interne. Sous quel point de vue est-on dans *Le Grand Voyage* et pourquoi ?

On est sous le point de vue de Réda parce que nous, spectateurs, n'avons accès, à de rares exceptions près, qu'aux moments où Réda est présent. La présence perpétuelle du personnage à l'image et le fait qu'il dévoile ses émotions nous le rend plus proche et provoque l'identification du spectateur. *Le Grand Voyage* est soutenue par une logique subjective, c'est-à-dire que le spectateur a accès aux pensées de Réda, soit à travers la parole, soit à travers le regard.

Dans la scène de visite de la mosquée Bleue d'Istanbul, le spectateur voit la mosquée à travers les yeux de Réda. Dans le premier plan, Mustafa pointe du doigt ce qu'il y a à voir. Réda dirige son objectif photographique dessus et, dans le plan suivant, c'est comme si l'on voyait nous-mêmes à travers l'appareil photographique. On passe du flou au net, le temps que Réda fasse la mise au point. C'est ce que l'on appelle un plan subjectif : la caméra se substitue au regard du personnage pour que celui-ci et celui du spectateur ne fasse plus qu'un.

Mais au cinéma, contrairement à la littérature, on n'a pas forcément besoin de voir à travers les yeux du personnage pour parler de point de vue interne. Plus on se rapproche du visage et des expressions d'un personnage, plus on va s'en sentir proche. Le spectateur va pouvoir capter les émotions du personnage et s'identifier plus facilement à lui. Lors de la première scène de discussion entre Réda et son père par exemple (03 : 24), lorsque celui-ci s'en va, la caméra reste sur Réda, qui dit alors ce qu'il pense. Le cinéaste choisit de rester avec Réda et de ne pas suivre le père.

L'identification du spectateur à un personnage dépend du point de vue utilisé par le cinéaste. Ici, Ismaël Ferroukhi utilise le point de vue interne, ce qui est visible par le rapprochement de la caméra sur Réda mais également par l'apparition de plans subjectifs, qui sont la preuve formelle que le point de vue utilisé est bel et bien interne.

## MODULE PÉDAGOGIQUE : CONSTRUIRE UNE SÉQUENCE

Après avoir regardé la séquence de la chambre d'hôtel (27 : 15), répondez aux questions suivantes :

1. Qu'est-ce qu'un plan ?

2. Qu'est-ce qu'une séquence ?

3. Combien y-a-t-il de plans dans cette séquence ?

4. A quoi sert le premier plan de la séquence ?

5. Quelles informations nous donne ce premier plan ?

6. A 1 : 05, quels éléments nous font comprendre que les deux plans se déroulent au même moment ?

Un film est une construction. Cet exercice tend à montrer comment Ismaël Ferroukhi a construit son film à travers l'étude d'une séquence. Il y a neuf plans dans cette séquence. Un plan est une image tournée sans interruption dans laquelle évoluent les personnages. Une séquence est un ensemble de plans qui font partie du même espace-temps.

Dans *Le Grand Voyage*, la plupart des séquences sont construites de manière identique : un premier plan fait office de description, nous donne un lieu et un moment de la journée afin de contextualiser ce qui suivra. Ensuite, on peut voir les personnages évoluer dans ce décor.

Dans cette séquence, le premier plan montre un hôtel, « Balkan », de nuit. On imagine donc que les deux personnages sont en Europe de l'Est. Le travelling vertical indique que les personnages sont à l'intérieur. Il fait nuit, si bien que l'on comprend sans que rien ne nous soit dit que Réda et son père passent la nuit dans cet hôtel.

Le spectateur n'est donc pas étonné lorsqu'il voit le père faire sa prière dans une chambre : c'est une chambre de l'hôtel. Une séquence fonctionne par association d'images. Réda sort de la salle de bain et la caméra le suit. Si plusieurs plans se succèdent, le lieu, la chambre d'hôtel, et le personnage qui évolue, ses positions, ses gestes, nous informent que les deux plans se déroulent au même moment. A 1 : 05 par exemple, les deux plans se raccordent sur le geste de se pencher en avant que fait Réda, ainsi que le T-shirt jaune qu'il tient dans la main, le sac vers lequel il se penche et la photo que l'on voit dans les deux plans. On se rapproche justement pour la voir de plus près. De plus, Réda est dans la même tenue sur le même lit.