

LE CHIEN JAUNE DE MONGOLIE

Byambasuren Davaa / Allemagne-Mongolie, 2005, couleur

Le monde dans une steppe

Le point de vue de auteur de Marcos Uzal

Le Chien jaune de Mongolie s'accorde au rythme de la vie d'une famille de nomades des steppes mongoles. Sa lenteur, son caractère contemplatif, sa simplicité narrative traduisent la perception de ses personnages. Ce rythme pourrait constituer pour le spectateur occidental, habitué à des actions et des récits plus complexes, un premier dépaysement. Et c'est l'une des principales qualités de ce film que de prendre ainsi le temps de s'attacher à des choses simples plutôt que de gonfler artificiellement le drame. Nous verrons que les antagonismes (entre le père et la fille, entre les éleveurs et les loups) servent ici à ancrer un récit mais ne sont pas au centre, car tout s'avère finalement emporté dans un même mouvement, appartenir à un seul et même grand cycle. Il s'agit au bout du compte, au-delà des oppositions relatives, de révéler une certaine harmonie du monde. Dans cette analyse, nous prendrons donc en compte la dimension spirituelle du film, les références au bouddhisme sur lesquelles il se fonde. Bien sûr, pour y être sensible, il importe peu d'être bouddhiste ou non, de croire ou non en la réincarnation. Tout film, quel que soit son point de vue,

propose un rapport au monde et l'important est que celui-ci produise une forme singulière qui le rende partageable.

Une harmonie à trois niveaux

« Pour moi, affirme Byambasuren Davaa, le film a trois niveaux. D'abord, l'histoire écrite par Gantuya Lhagva. Un enfant veut un chien et son père n'est pas d'accord. C'est le premier niveau. C'est un récit universel auquel tout le monde peut se rattacher. Ensuite, il y a un niveau spirituel autour de la fable du chien jaune. C'est une légende que j'ai apprise quand j'étais petite. Ma grand-mère me la racontait. Enfin, il y a un aspect documentaire. Le film montre des tranches de réalité, les changements d'une culture et la vie quotidienne des nomades¹. »

1^{er} niveau. Le film se situe donc d'abord dans un contexte culturel très spécifique tout en tendant vers une forme d'universalité. La simplicité du récit permet à la réalisatrice (qui vit en Allemagne) de s'adresser au plus grand nombre, à son peuple comme aux spectateurs lointains que nous sommes, aux adultes aussi bien qu'aux en-



fants. Ceux-ci s'accrocheront d'abord au film à travers des éléments classiques du cinéma pour enfants, contenus dans le conte : un autre enfant auquel s'identifier, un désaccord avec des adultes, un animal auquel s'attacher.

2° niveau. La minceur de l'histoire laisse une grande place à l'aspect documentaire, aux gestes domestiques qui tempèrent la dramatisation pour nous rapprocher au plus près de la vie quotidienne de ces nomades. Ces gestes familiers pour les protagonistes nous paraissent très loin des nôtres, et en même temps ils renvoient à notre propre quotidien, à nos propres nécessités : se nourrir, s'habiller, travailler, construire sa maison, jouer... Ils nous montrent la valeur de ces choses essentielles pour ces hommes à la vie précaire. Il est d'ailleurs frappant de voir combien les parents ne cessent de travailler, même lorsqu'ils sont avec leurs enfants, presque chacune de leurs apparitions les montrant accomplir une tâche vitale pour la famille. De la préparation d'un repas au démontage d'une yourte, le film accompagne ces actions avec une précision ethnographique, tout en étant très sensible à leur beauté visuelle (voir par exemple la façon dont la réalisatrice filme les tissus ou la charpente de la yourte).

3° niveau. Le niveau le plus complexe est ce que Davaa appelle « le niveau spirituel ». Il est explicité dans le rêve de Nansa qui évoque la conception de la vie et de la mort selon les bouddhistes, le cycle des réincarnations. Cette dimension apparaît dès l'ouverture du film (le père expliquant à l'enfant que « Tout le monde décède, personne ne meurt ») et revient à plusieurs reprises (notamment dans le rêve de Nansa et dans la scène où les enfants regardent les nuages).

Bien sûr, l'essentiel est que ces trois niveaux s'entremêlent. Les gestes quotidiens participant au conte (par exemple, c'est en allant chercher des bouses pour allumer un feu que Nansa se perd et trouve « Tatoué »), et le spirituel étant inséparable de la vie matérielle de ces hommes. Comme le démontre la vieille femme dans le rêve de Nansa, être un Homme est le fruit d'un extraordinaire miracle, et cela résonne d'une belle façon avec l'existence laborieuse de ses parents. Tous leurs travaux peuvent alors être perçus comme la manifestation la plus évidente de la singularité de notre place dans le monde, un monde dans lequel nous puisons et cultivons nos ressources, un monde que nous transformons par notre ingéniosité. Mais selon les bouddhistes, la chance d'être un Homme nous donne aussi des devoirs, notamment celui d'être en accord avec la nature. Ces nomades en donnent l'exemple, non sans violence parfois (lorsque les loups s'en mêlent). Leur

existence solitaire pourrait symboliser la solitude de l'Homme au milieu de la nature, mais le bouddhisme répond que nous ne sommes que l'étape d'un cycle, et donc inextricablement liés à toutes les autres espèces, à tous les éléments. Nous pourrions d'abord prendre pour de la mièvrerie la grande douceur du film, son refus du drame, sa façon de ne jamais creuser les conflits, de montrer essentiellement une nature calme et somptueuse, mais ce ton n'est-il pas surtout le reflet d'une vision privilégiant la part harmonieuse du monde ? Ici, ce qui fait conflit, ce qui sépare est effectivement toujours relativisé par ce qui lie profondément tous les êtres et toutes les choses.

Cycles, circulations, cercles

Les bouddhistes croient en la transmigration des âmes, au cycle des renaissances : les plantes deviennent bêtes, les chiens deviennent hommes, les hommes passent d'une vie à une autre. Or, de nombreux éléments du film renvoient à cette idée que tout est relié, que tout être circule d'un état à un autre, que tout ne cesse de se transformer.

Les travaux des nomades qui nous sont présentés dans le film résistent de façon très concrète avec cette conception de l'univers puisqu'ils consistent essentiellement à recycler et transformer des matières premières. Par exemple, les yacks se nourrissent des herbes de la steppe, puis produisent des bouses qui servent aux hommes à allumer des feux, feux qui servent notamment à cuire le lait de ces yacks, lait qui sert à faire du fromage, fromage qui est vendu pour que l'élevage continue, etc. Le film nous montre d'ailleurs, dans le désordre, toutes les étapes de la transformation du lait en fromage (les repérer pourrait être un exercice intéressant à faire avec les élèves) : traite des yacks, filtrage et cuisson du lait, fermentation puis découpe puis séchage du fromage. Le lait sert aussi au repas des enfants ou aux petites offrandes que font à plusieurs reprises les parents (sur l'autel, ou lorsque le père part en ville, ou pour remercier le « beau pays de Khanghai » au moment de quitter ce lieu). Nous pourrions ainsi dire que le lait, comme les âmes selon les bouddhistes, ne cesse de passer d'un état à un autre, du froid au chaud, du liquide au solide, jusqu'à aboutir à sa forme la plus élaborée (le fromage).

À l'idée de cycle répondent également les diverses circulations dans l'espace. D'abord, les allers-retours entre la steppe et une ville que nous ne verrons jamais. Au début du film, Nansa revient de la ville où elle va à l'école, plus tard le père ira en ville vendre des peaux et en rapportera divers objets. La ville est donc le lieu où la famille va



puiser du savoir, des ustensiles et de l'argent. Nansa effectue également deux allers-retours de la yourte familiale à ses alentours, pour aller chercher des bouses puis pour emmener paître le troupeau. À chaque fois elle s'égare, se détourne du but initial pour faire de ces trajets des petits voyages initiatiques. Du premier elle rapportera « Tatoué », du second elle reviendra avec un autre chien, le chien jaune de la légende : un morceau de nature d'abord puis un morceau de spiritualité avec lesquels se formera son rapport au monde. Les personnages ne rentrent donc jamais bredouilles de leurs escapades, ils en reviennent chargés d'une façon ou d'une autre (de connaissances ou de choses). La yourte est le centre de toutes ces circulations, le point (d'ailleurs bien rond) à partir duquel se forment les trajets circulaires nécessaires à leur enrichissement. Mais, puisqu'ils sont des nomades, ce point se déplacera, sans doute pour engendrer de nouvelles circulations, car il est aussi important de rester mobile que d'avoir un centre. En ce sens, ces nomades sont l'incarnation de l'impermanence chère à la pensée bouddhiste : rien ne disparaît vraiment (il reste toujours un centre – « l'énergie psychique » demeure) mais tout ne cesse de se transformer, de se déplacer (il faut changer de place pour vivre – la nature de « l'énergie psychique » est de continuer à transmigrer).

L'idée de cycle est aussi présente à travers la récurrence d'objets ronds, de cercles mis en évidence par les plans en plongée qu'affectionne la réalisatrice (cf. Promenades pédagogiques) : le récipient dans lequel la mère fait chauffer du lait, l'enclos où est enfermé le bétail et bien sûr la yourte. La scène de son démontage nous en montre bien la structure : un axe en forme de cercle dans lequel s'emboîtent des perches qui forment une grande charpente circulaire. Cette charpente ressemble à une immense roue, beau symbole pour des nomades. On trouve d'autres roues dans le film, notamment celle de la charrette sous le poids de laquelle le fromage est pressé, et surtout l'éolienne. Le rôle de celle-ci dans la yourte n'est pas vraiment montré, on suppose qu'elle y produit de l'électricité, mais son apparition répétée dans plusieurs moments de transition du film la désigne clairement comme un symbole du passage du temps. Elle évoque ainsi de façon explicite l'un des plus importants symboles du bouddhisme : « la roue du Dharmachakra », que Bouddha fut le premier à faire tourner, la roue du temps, du cycle des renaissances. À l'arrêt, l'éolienne est un objet informe, c'est le mouvement produit par le vent qui en fait un cercle parfait. Ainsi vont les nomades, la vie, l'univers et le cinéma : c'est en mouvement que les êtres et les choses existent pleinement.

Les antagonismes et leur assimilation

Cependant, tout ne tourne pas toujours parfaitement rond dans ce film. Des oppositions, des conflits, des dissonances viennent parfois troubler l'harmonie pour apparaître finalement comme des conditions de sa perpétuation.

À la vie dans la steppe semble s'opposer la vie dans la ville, présente à travers certains objets dont la modernité se distingue fortement de leurs pendants traditionnels : le *deel* de Nansa remplacera son costume d'écolière immédiatement après son retour ; à la louche en fer se substituera momentanément une louche en plastique vert ; le cheval avec lequel le père se déplace dans la steppe devient une moto lorsqu'il se rend à la ville ; le chien sauvage se verra concurrencé dans le cœur des enfants par un chien électrique en peluche rose, etc. Autre apparente opposition : à la croyance en la réincarnation fait face la dimension la plus crue et matérielle de la mort dans les scènes où les vautours s'emparent des carcasses d'animaux en décomposition. La nature n'est donc pas toujours aussi paisible qu'il y paraît, comme le démontrent aussi les attaques des loups venant briser l'harmonie des hommes avec leur environnement sauvage. Dans la famille de Nansa ne règne pas non plus l'harmonie parfaite puisque ses parents, et plus particulièrement son père, s'opposent à ce qu'elle garde « Tatoué », ce à quoi elle résiste obstinément.

Mais tous ces antagonismes ne sont jamais exacerbés jusqu'à devenir le problème central du film, et les apparentes oppositions sont finalement toutes relativisées ou annulées. À travers elles, les personnages admettent les diverses dimensions de la nature, de la société ou de la réalité. Il s'agit au fond d'assimiler ce qui semble d'abord s'opposer à l'harmonie générale. Les vautours ne participent-ils pas à leur manière au passage des êtres d'un état à un autre ? Et les loups resteront invisibles, ils ne reviendront pas et ne seront pas tués ; une part de la peur et de l'incompréhension qu'ils provoquent sera d'une certaine façon acceptée à travers le chien. Celui-ci sera admis par le père en sauvant le petit frère de Nansa d'une attaque de vautours, c'est-à-dire en prouvant qu'il est du côté de la famille plutôt que contre elle, du côté de la vie plutôt que de la mort. Lorsqu'il étreint tendrement son enfant sauvé *in extremis* par « Tatoué », on comprend que le père se libère enfin de la rigidité dont il a fait preuve jusqu'à ce moment, notamment vis-à-vis de Nansa. L'important est qu'alors il se tourne aussi vers le chien, qu'il le regarde peut-être pour la première fois comme un être à part entière, l'accepte comme un élément de son monde et non comme une menace.



Les allers-retours à la ville de Nansa et de son père, et la présence d'objets modernes donnent une dimension plus politique à cette question de la nécessaire assimilation des contraires. Dans les entretiens qu'elle a accordés à la sortie du film, la réalisatrice constatait la croissante dépendance de la vie des nomades à la modernité et se demandait jusqu'où les valeurs ancestrales pouvaient cohabiter avec celles d'un monde en pleine mutation. Il est clair que la louche en plastique, qui ne tarde pas à fondre dans une casserole, ne saurait être assimilée par cette vie rustique ! Il est aussi évident que les nomades ne peuvent vivre en autarcie mais ont besoin des ressources de la ville pour continuer à habiter dans la steppe. La toute fin du film maintient la question ouverte. Rappelons ce qui s'y passe : la caravane des nomades croise une voiture dont le haut-parleur invite le peuple mongol à voter prochainement ; devant le troupeau de moutons, la voiture s'arrête, puis repart tandis que la famille de Nansa continue sa route en sens inverse. On peut interpréter ce bref passage ainsi : la modernité a croisé la tradition en l'invitant à participer à la marche de la société, tandis que la tradition a imposé un peu de son rythme à une modernité peut-être trop pressée. Plus négativement, on pourrait également proposer cette interprétation : la tradition et la modernité se freinent en se croisant et, partant chacune dans une direction opposée, elles continuent à se tourner le dos. Dans tous les cas, la question est de faire partie d'un seul et même monde, d'une seule et même civilisation dont les différentes directions et vitesses pourraient cesser de s'opposer.

Intersections et passages

Il ne faudrait pas que les interprétations qui précèdent puissent donner du *Chien jaune de Mongolie* l'image d'un film imposant une vision figée du monde. Nous l'avons vu, la question de l'avenir de la Mongolie y reste ouverte. Et le bouddhisme n'y apparaît pas comme un dogme mais plutôt comme une ouverture à toutes les dimensions de la réalité, où il est surtout question de transformations, de mouvements, de passages.

Les enfants et le chien sont au cœur de ce film justement parce qu'ils se meuvent entre plusieurs états et plusieurs mondes. Il faut dire que les parents, en particulier le père, sont détournés du mouvement du monde par leur incessante activité qui les maintient la plupart du temps accroupis et le regard baissé vers leurs travaux. Nansa est quant à elle à l'âge où l'on peut encore contempler, se promener, se perdre. Au sein de sa famille, elle est une sorte de passeuse, entre

le présent et l'avenir qu'elle représente, bien sûr, comme chaque enfant, mais aussi entre la steppe et la ville dont elle rapporte un savoir, ou entre le campement et la nature sauvage dont elle rapporte un chien, ou encore entre la vie matérielle des parents et la vie spirituelle des aïeux (la vieille femme qui la recueille) dont elle rapporte une légende. Nous apprenons également par la mère que les tout jeunes enfants auraient souvenir de leurs vies antérieures, ce qui intrigue beaucoup Nansa, à la fois très préoccupée par ces questions et ayant dépassé l'âge qui lui permettrait d'accéder à ce savoir oublié. Elle voit donc sa petite sœur comme une autre sorte de passeuse, se tenant à la lisière de deux vies, capable par exemple de voir une girafe dans les nuages sans en avoir jamais rencontré aucune. Sans restreindre le film à ces croyances, la réalisatrice fait ici l'éloge de la curiosité des enfants, de la force de leur imaginaire, de leur façon d'interroger constamment le monde, d'être capables de s'y égarer et de sentir ses mystères fondamentaux sans chercher à les figer dans une seule dimension, dans une seule certitude. Par exemple, être capable de voir dans le ciel autre chose que le temps qu'il fait ou fera mais aussi des images, des formes fabuleuses, y compris celles d'animaux que l'on n'a jamais rencontrés, ou alors dans une autre vie dont les nuages seraient les réminiscences.

Si Nansa est touchée par le chien c'est peut-être avant tout parce qu'il est comme elle à la croisée de plusieurs mondes. La réalisatrice a eu raison de refuser de trop le personnaliser, de le rendre trop familier ou attachant, d'éviter l'anthropomorphisme généralement de mise dans les films pour enfants : pendant tout le film il demeure une sorte de mystère sur lequel les personnages et les spectateurs projettent bien des questions. Dans un premier temps, il se situe entre le sauvage et le domestique. C'est le point sur lequel s'opposent Nansa et son père : sa sauvagerie pourrait-elle devenir une menace pour la vie de la famille ? La fin prouvera que ses origines sauvages ne sont pas forcément incompatibles avec sa cohabitation avec les hommes, qu'elles peuvent même s'y révéler une qualité car c'est peut-être justement d'avoir vécu en pleine nature qui lui a donné le courage d'affronter les vautours menaçant l'enfant. « Tatoué » se situe également entre la réalité et le mythe dès que Nansa entend la légende du chien jaune. Il devient pour elle l'équivalent de cet animal imaginaire qui permet à une jeune fille de retrouver une liberté entravée par son père. « Tatoué » jouera effectivement un rôle comparable en obligeant Nansa à s'affirmer face à son père, et en lui donnant finalement raison. Par



ailleurs, la mère a d'abord vu en l'animal un possible « signe », ce que pourrait confirmer la fin où il sauve providentiellement le petit garçon. Enfin, « Tatoué » se situe également entre la bête et l'Homme, non seulement parce qu'il apparaît comme une sorte de loup « civilisé », mais surtout parce que selon le bouddhisme mongol le chien est considéré dans le cycle des réincarnations comme ce qui précède l'homme. Le premier plan du film (où le père et son enfant enterrent le chien) et le rêve de Nansa (où il est question de la réincarnation du « chien jaune ») désignent effectivement cet animal comme un homme en devenir. « Tatoué » se situe ainsi à l'intersection de toutes les dimensions et de tous les enjeux du film : entre le sauvage et la civilisation, entre l'animal et l'humain, entre la réalité et la légende, entre la nature et le surnaturel. À travers ce « personnage » en creux, une pe-

tite fille et son père apprennent à voir et à accepter ce qui les effraie, ce qui échappe à leur compréhension.

Le Chien jaune de Mongolie n'est certes pas un film sans défauts (il n'évite pas toujours une certaine mièvrerie, il a parfois tendance à trop embellir la nature, les personnages sont un peu trop schématiques pour vraiment émouvoir) mais il parvient à faire une chose belle et précieuse pour un film destiné au jeune public : rendre compte de la complexité du monde avec la simplicité d'un conte. Autrement dit, il peut être un beau moyen de parler simplement avec les enfants de choses compliquées mais essentielles : nos rapports à la nature, à la tradition, au mythe, à la mort. Et il peut leur rendre familiers un mode de vie, des croyances et des êtres desquels tout semble nous séparer.

