

# Ma famille afghane

Michaela Pavlátová



Lycéens et apprentis au cinéma | Région Grand Est 2023/2024 | Livret-enseignant rédigé par Céline Siméon

# Sommaire

- 4 Fiche technique
- 8 Réalisatrice
- 12 Synopsis et affiche du film
- 16 Découpage narratif
- 20 Analyse du récit
- 26 Les personnages  
Le couple/La famille
- 32 Analyse de séquence : la mort de Nazir
- 40 Analyse de la mise en scène
- 48 Motifs
- 56 Une particularité du film : Cinéma d'animation, les formes du réel
- 62 Thématique : Portraits de femmes  
Herra, La mère, Freshtah, Roshangol et les autres
- 68 Ateliers et liens pédagogiques sur le son  
(Prague et Kaboul), création d'une carte postale sonore d'une ville
- 72 Documents disponibles autour du film



Sommaire interactif : cliquez sur un titre pour accéder au chapitre



# Fiche technique

## GÉNÉRIQUE

**Titre original :** *My Sunny Maad*

**Titre français :** *Ma famille afghane*

D'après le roman de Petra Procházková

**Producteurs :** Kateřina Černá, Petr Oukropec, Ron Dyens, Peter Badač

**Directrices de production :**

Eva Balousová, Lucie Bolze

**Direction de studio d'animation :**

Petr Horák (Alkay Animation Prague), Arnaud Boulard (Gao Shan Pictures)

**Sociétés de production et studios**

**d'animation :** Negativ Film productions, Sacrebleu productions, BFilm, Česká Televize, Gao shan pictures, Innervision, Alkay Animation Prague

**Réalisatrice :** Michaela Pavlátová

**Scénario :** Ivan Arsenjev, en collaboration avec Yaël Giovanna Lévy

**Script :** Jaroslav Rudiš

**Consultants script :** David Čálek, Cédric Jabůrek, Radim Špaček

**Montage :** Evženie Brabcová

**Son :** Niels Barletta, Régis Diebold, Grégory Vincent, Mathieu Z'Graggen, Jan Čeněk

**Mixage :** Niels Barletta, Régis Diebold

**Musique originale :**

Evgueni et Sacha Galperine

**Direction artistique :**

Michaela Pavlátová

**Décors :** Václav Krejčí, Andrea Arce, Jakub Kotas, Karolína Horáková, Veronika Nemejovská

**Supervision d'animation :**

Michaela Tyllerová

**Supervision Layout** \* **BG :** Václav Krejčí

**Direction des animations :** Jiří Tyller, Dagmar Janečková

**Storyboard** \* **et animatique** \* :

Michaela Pavlátová, Michaela Tyllerová, Marek Berger, Cecilie Dvoráková, Vít Pancíř, Kateřina Pávová, Andrea Arce, Lenka Mišincová

**Couleurs :** Zdeněk Kovář, Martina Holcová, Adéla Kubánková

**Compositing** \* : Ondřej Horák, Veronika Kuncová, Stáňa Friedlová

**Supervision technique animation :**

Stáňa Friedlová, Martina Holcová

**Surfacing artist :** Stáňa Friedlová

## LEXIQUE

Comprendre un générique de film d'animation

\* **Animatique** : maquette du film correspondant à un enregistrement du story-board dont les dessins sont filmés et projetés à la vitesse réelle du film. L'animatique donne une idée du rythme du film, et peut être modifiée facilement avant d'entrer dans la phase de production. Une fois validée, l'animatique sert de guide à la fabrication du film.

\* **Compositing** : ensemble de méthodes numériques consistant à assembler tous les éléments séparés d'un plan, à mélanger plusieurs sources d'images pour en faire un plan unique intégré dans le montage.

\* **Layout** : étape concrétisant le story-board, qui consiste à dissocier les éléments (décors, personnages, actions, cadrage, mouvements de caméra, etc.), en vue de préparer l'animation en deux

temps : le layout-décor et le layout-posing qui consiste à dessiner, sur le layout-décor, les personnages selon les indications du story-board. C'est généralement à cette étape que sont déterminés les décors qui vont être mis en fabrication. Ces plans dessinés permettent à chaque animateur de connaître la nature précise de son travail : par exemple, d'où un personnage part et où il arrive.

\* **Story-board** : maquette sous format de vignettes de bande-dessinée qui raconte l'histoire et donne des informations sur la mise en scène : axes et mouvements de caméra, durée des plans.



## **PARTENAIRES INSTITUTIONNELS**

Státní fond kinematografie, Slovak Audiovizuální fond, Eurimages, L'aide aux cinémas du monde CNC, Institut français, Région Grand Est, Région Réunion, Strasbourg Eurométropole, La Sacem, Cinécap 3, Cofimage 31.

**Film** : couleurs

**Durée** : 80 minutes

**Pays** : Coproduction tchèque, française et slovaque

**Distributeur France** :

Diaphana Distribution

**Vente à l'international** : Totem Films

**Sortie France** : 27 avril 2022

## **INTERPRÉTATIONS/DOUBLAGES**

**Herra** : Zuzana Stivínová /voix témoin dari : Khorshid

**Nazir** : Haji Gul Asir

**Maad** : Shahid Maqsoodi

**Freshtah** : Shamla Maqsoodi

**Kaiz** : Mohammad Aref Safai

**Roshangol** : Maryam Malikzada

**Mère** : Nadia Lokanwal

**Grand-père** : Abdullah Ebrahimkhail

**Dominik** : Blaise Poujade Perrot/voix témoin dari : Munir Tanweer

**Heidi** : Elizabeth Wautlet/voix

témoin dari : Shazia Maqsoodi

**Nafisa** : Shafiqa Lakankhail

**Zhulgai** : Tawfiq Layeq

**Père de Kaiz** : Abdullah

Ebrahimkhail

**Directrice** : Manizah Oriakhail

**Rustam** : Samad Moqarabi

**Kamal** : Hafizullah Quraishi

**Institutrice** : Amena Mousavi

## **RÉCOMPENSES**

**César** du meilleur film d'animation (France)

**Prix du jury** au Festival d'Annecy (France)

**Prix du meilleur film d'animation international** au Festival International de Cinéma de Guadalajara (Mexique)

**Mention Spéciale** à Animafest (Bucarest)

**Prix du jury** et **Prix Cocomics de la musique** au BIAF (Corée du Sud)

**Prix du meilleur film** – Future Film Festival (Italie)

**Grand Prix** – Festival du film Tokyo Anime (Japon)

**Mention Spéciale – Animovie** Trickfilm Animated Stuttgart Film Festival (Allemagne)

**Grand Prix** – Animafest Zagreb (Croatie)



# Réalisatrice

Michaela Pavlátová est une réalisatrice et scénariste tchèque. Née le 27 février 1961 à Prague, elle est diplômée de l'Académie des Arts, de l'Architecture et du Design de Prague – Umprum – en 1987. Umprum possède un département de création graphique qui accorde une place importante au cinéma d'animation. Le cinéma d'animation tchèque est par ailleurs reconnu internationalement depuis longtemps, notamment pour sa longue tradition d'animation image par image et en volume (les marionnettes de Jiří Trnka).

Après ses études, Michaela Pavlátová commence sa carrière de réalisatrice de films d'animation, avec un premier court métrage, *Etuda Z Alba*. Ce film, centré sur la relation de couple, établit un thème récurrent dans l'œuvre de la réalisatrice. Issue d'un mouvement d'animation féministe né dans les années 1970, Michaela Pavlátová aborde souvent les thèmes du mariage, du sexisme et de la sexualité.

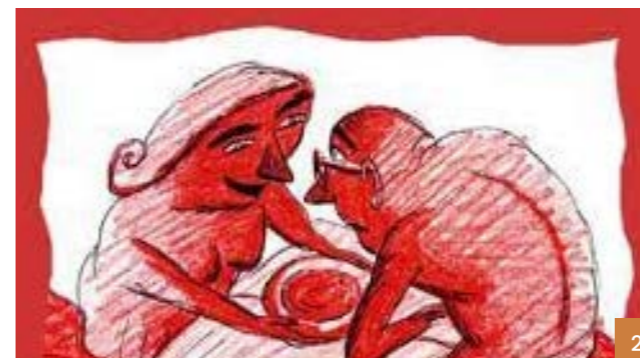
En 1991, *Řeči, Řeči, Řeči*, (*Words, Words, Words*) lui offre une reconnaissance internationale, le film est primé dans

une quinzaine de festivals et nommé aux Oscars. Ce film de huit minutes traite de la communication de personnages assis aux tables d'un café. Les images et les symboles qui évoquent dispute, séduction ou rupture démontrent l'inventivité et l'humour de la réalisatrice et scénariste. Son trait nerveux tenant du croquis y prend parfois des accents



expressionnistes [1], et son attention au son y est remarquable.

En 1995, *Repete (Repeat)*, d'une durée de 8 minutes, met en scène trois couples (identifiés par la couleur) dont le quotidien routinier et stéréotypé est dérouté vers l'absurde et l'extraordinaire au fil des répétitions [2]. Le film, également primé dans de nombreux festivals – il a notamment reçu un Ours d'or à Berlin – confirme le goût de la cinéaste pour la multiplicité des personnages. Dans *This*



*could be me* (1996), elle s'y révèle dans un autoportrait combinant différentes techniques d'animation. Michaela Pavlátová réalise ensuite un court métrage mêlant prises de vues réelles et diverses techniques d'animation en collaboration avec le documentariste Pavel Koutecký. Intitulé *...až na věky (...For ever and never)* et réalisé en 1998, il aborde la vie conjugale. De 1998 à 2002, Michaela Pavlátová vit à Prague et à San Francisco, où elle enseigne notamment l'animation à l'Academy of Art College et crée des animations publicitaires pour la société WildBrain. En 2002, elle revient définitivement à Prague. Un an plus tard, elle réalise son premier long métrage en prise de vues réelles, *Jeux infidèles*, ainsi que son deuxième long métrage, *Enfants de la nuit*, en 2008.

En 2006, l'animation sur papier de *Karneval zvířat (Le Carnaval des animaux)* met en scène des fantasmes sexuels dans une profusion de situations, de personnages et de gags [3].



Sexualité et érotisme sont également au cœur de *Tram* (2012). Ce court métrage en animation 2D se concentre sur le personnage d'une conductrice de tramway rêveuse qui transporte chaque jour des hommes muets, gris et indifférents. Les secousses du tramway, les passagers et les manettes de conduite emportent l'imagination et le désir de la conductrice le temps d'un trajet. On retrouve dans ce film le surréalisme qui marque les formats courts de la réalisatrice [4].



Si les films de Michaela Pavlátová partagent des thématiques (communication, couple, sexualité), la réalisatrice définit son style par le choix de la diversité des approches graphiques et esthétiques. Interrogée par Katia Bayer pour Format Court lors de la présentation de *Tram* à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2012, elle déclare ainsi :

« Parfois j'ai l'impression que mes films n'ont rien en commun, à part mon nom au générique. Chaque fois, le film est un peu différent, et ma façon de dessiner aussi. Le Carnaval des animaux parle de la joie de vivre, et est aussi très influencé par les dessins et les couleurs de mon mari, peintre. Dans *Words, words, words*, le travail sur les couleurs et le dessin diffère aussi. »

Parallèlement à son travail de réalisatrice, Michaela Pavlátová dirige le département animation de la FAMU, l'Académie du Film de Prague depuis 2016. Elle est une des figures du renouveau du cinéma d'animation tchèque. *Ma famille afghane*, sorti en 2021, est son premier long métrage d'animation.

### Inspirations

Lors d'une master class donnée au Göteborg Film Festival en 2015, Michaela Pavlátová a évoqué les œuvres et artistes découverts durant ses études qui l'ont inspirée. Ces références peuvent être mises en écho avec ses courts métrages, mais aussi avec *Ma Famille afghane*. Elles constituent des entrées possibles dans l'œuvre de la réalisatrice.

### Les illustrations de Saul Steinberg (1914-1999)

Dessinateur de presse et illustrateur né en Roumanie et naturalisé américain, Saul Steinberg est connu pour son travail d'illustrateur pour le magazine *The New Yorker*. Michaela Pavlátová trouve dans son travail la possibilité de changer de styles et de techniques tout en restant soi. Elle voit dans cette approche une grande liberté de création, mise au service des personnages et des histoires qu'ils portent par le trait.

### Les films de Jan Švankmajer

Grande figure du cinéma d'animation tchèque, l'artiste plasticien, d'abord spécialiste des marionnettes, puis du collage et du détournement des objets du quotidien, réalise son premier court métrage en 1964 et rejoint le mouvement surréaliste tchèque. Son film *Les Possibilités du dialogue*

(1982), organisé en trois parties, sans dialogue mais avec musiques et bruitages, a sans nul doute influencé Michaela Pavlátová, notamment pour *Řeči, Řeči, Řeči*. L'artiste mêle également animation et prise de vues réelles, comme dans son long métrage, *Alice* (1988).

### Tango, de Zbigniew Rybczyński

Réalisé en 1981, le film reçoit l'Oscar du meilleur court métrage d'animation en 1983. Le film montre une accumulation hypnotique d'actions de 26 personnages dans une pièce. Les actions répétées sont autonomes et indépendantes temporellement. Le film peut être rapproché de *Repete* qui observe le principe de la reprise et de la complication progressive du dispositif.



# Synopsis et affiche du film

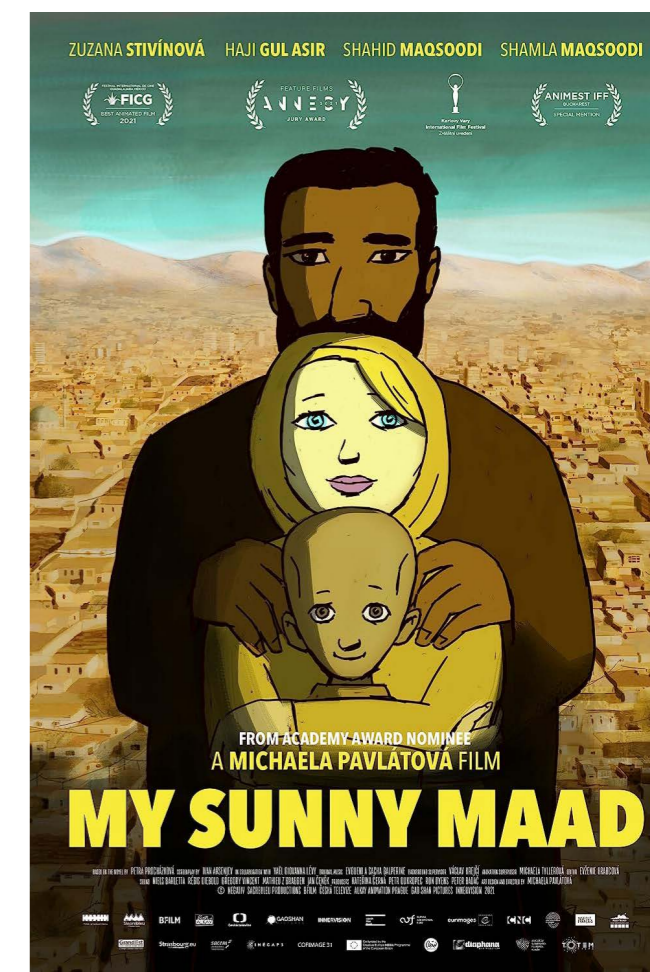
## Synopsis

Kaboul, Afghanistan, durant les années 2000. Herra est une jeune femme d'origine tchèque qui, par amour, décide de tout quitter pour suivre celui qu'elle a rencontré sur les bancs de l'université de Prague et qui deviendra son mari, Nazir. Témoin et actrice du quotidien de sa nouvelle famille, Herra voit son existence bouleversée par l'arrivée de Maad, un orphelin qui deviendra son fils. La jeune femme tente de réaliser son rêve de bonheur et de faire coexister quête de liberté et équilibre de sa relation conjugale...

**Deux titres, deux affiches, un film**  
L'analyse de l'affiche française et de l'affiche en langue anglaise du film de Michaela Pavlátová offre deux entrées complémentaires dans l'œuvre cinématographique particulièrement intéressantes.

La comparaison de leur composition permet de mettre en évidence des similitudes : jaune ou blanc des mentions écrites, composition verticale divisée en trois éléments (personnages centrés au premier plan, ville, montagnes de l'Hindou Kouch et ciel en arrière-plan).

Les deux supports invitent ainsi le spectateur à imaginer une histoire où ce sont les personnages qui vont lui faire pénétrer un territoire. Les deux représentations privilégient d'ailleurs l'axe frontal et les regards dirigés vers le spectateur. Ici, c'est évidemment le regard bleu d'Herra qui attire particulièrement l'attention du spectateur. Placée au centre de l'affiche française, le regard de la jeune femme laisse deviner que le point de vue privilégié sera le sien et que l'adjectif possessif « ma » du titre doit lui être relié. Les tons pastel de sa tenue rappellent le ciel,



lieu symbolique des aspirations au bonheur et des envolées poétiques qui traversent le film.

Si la correspondance de couleur entre le ciel et le regard s'établit de la même façon dans l'affiche en langue anglaise, le vêtement d'Herra est en revanche nettement associé, dans une sorte de bloc central massif, aux deux autres membres de la famille nucléaire (dégradé jaune-ocre-brun). Soudés par les positions de leurs bras qui dessinent une chaîne de gestes de protection, Maad, Herra et Nazir<sup>1</sup> forment un unique corps (à trois visages) dont l'importance s'impose formellement par la netteté du trait, la force tranquille des regards et les couleurs en à-plat.

Dans cette affiche, il s'agit de privilégier l'histoire conjugale et la filiation. Ce choix est à mettre en lien avec le titre qui énonce le prénom du fils, orphelin tombé du ciel, qui va éclairer le destin d'Herra.

On peut noter que dans les deux affiches, la présence importante de la couleur jaune (titre et chaleur solaire qui se dégage du paysage) connote un certain optimisme (le jaune est une couleur souvent présente dans les affiches de films de comédie) qui s'accorde parfaitement à l'ouverture permise par la présence du ciel.

Les différences entre les deux supports s'expliquent bien sûr par les nuances des titres français et internationaux ; elles dévoilent surtout toute la finesse du film dans son approche des personnages.

Adapté du roman de Petra Procházková dont le récit est construit comme une mosaïque avec de nombreux personnages, *Ma famille afghane* établit une ligne dramatique portée par le personnage de la jeune femme européenne et sa volonté de s'intégrer, par amour, au sein d'une famille élargie unie dans un environnement inconfortable, parfois hostile.

L'affiche française, en reprenant une image de la séquence de la photo de famille, inscrit davantage les personnages dans le décor, notamment par la présence du mur délimitant la cour de la maison sur les hauteurs de Kaboul. Cependant, cet élément marque également une distance entre l'espace intime et la ville (cf. Mise en scène).

La disposition des personnages s'accorde avec le caractère intergénérationnel de la cellule familiale. Elle permet au spectateur de distinguer les personnages principaux des personnages secondaires, mais également d'imaginer un récit pluriel dans lequel chaque personnage

est finement caractérisé, comme en témoigne l'identité propre des traits des visages, des regards et des attitudes.

Le projet conjugal et amoureux imprègne l'affiche en langue anglaise, tandis que l'intégration à la famille intergénérationnelle marque l'affiche française. Dans les deux cas, la quête du bonheur est tournée vers les autres, ce qu'illustre, à leur manière, chaque image.

<sup>1</sup> On peut observer que Nazir, représenté dans des tons plus foncés, et le bas du visage masqué par son épouse, apparaît dans une position plus ambiguë. Il peut ainsi – pour celui qui découvre cette affiche – être vu comme un protecteur, mais aussi comme une menace.





# Découpage narratif

## 1 – 0h00'00 : Générique

Dans une maison, des femmes s'affairent à des tâches ménagères quotidiennes. Une jeune femme blonde, immobile et dans l'ombre, commence le récit de sa vie.

## 2 – 0h03'21 :

### Helena, être étudiante à Prague

Étudiante à Prague, la jeune femme se cherche une place et rêve d'une famille. C'est sur les bancs de l'université qu'elle rencontre Nazir, un étudiant afghan. Rapidement, elle quitte Prague avec lui et l'épouse. Helena devient Herra.

## 3 – 0h07'18 : Une nouvelle famille

Depuis la terrasse de la maison familiale, Herra contemple Kaboul au petit matin. Elle présente chaque membre de la famille de Nazir (la mère, Freshtah, Roshangol, Rustam et Kamal, Kaiz, le grand-père). Alors que Nazir cherche du travail, le couple est confronté à la difficulté d'avoir un enfant.

## 4 – 0h10'52 :

### Herra, être femme à Kaboul

En ville, Herra, couverte d'une burqa, est confrontée au désir des hommes et à la distance de son époux. Tandis que le corps féminin, caché dans les rues, circule en vidéo et s'exhibe aux regards des hommes à la télévision, Herra s'inquiète du sien (infertilité, prise de poids). Ainsi, la robe trop petite achetée au marché par Nazir est offerte à la jeune Roshangol dont la joie exprimée dans la danse est vite réprimée par son père, Kaiz.

## 5 – 0h13'22 : Un nouveau venu, Maad

Puisqu'être femme et épouse à Kaboul c'est être mère, on vient présenter à Herra un jeune garçon prénommé Muhammad. Le jeune orphelin craintif et Herra acceptent une adoption décidée par la famille. Le soir, le couple s'endort alors que Maad se recroqueville dans un coin de la chambre. Au matin, Herra prend conscience que sa nouvelle vie est bien différente du destin rêvé. Cependant, Maad et Herra apprennent à se connaître, aidés par le grand-père.

## 6 – 0h18'41 :

### Un travail, une voiture, un fils

Nazir a enfin trouvé un emploi de chauffeur pour des Américains travaillant dans une ONG implantée dans la ville. Grâce au véhicule et à l'impulsion de Maad, la famille se lance dans une balade joyeuse dans Kaboul. Dans le zoo laissé à l'abandon qui faisait jadis la fierté de la ville, la singularité du jeune Maad se révèle et un lien muet se crée avec sa mère adoptive.

## 7 – 0h21'41 : Une visite

Nazir a invité les chefs de l'ONG dans la maison familiale, mais seuls les hommes sont autorisés à s'entretenir avec eux. Femmes et enfants sont cachés derrière une cloison ajourée à travers laquelle ils observent ce qui se déroule au salon... jusqu'à ce que cette dernière ne cède sous le poids des curieux. La présence des femmes révèle également le mensonge des hommes sur la raison de leur absence. Après le départ des invités, leurs réactions oscillent entre violence (Kaiz s'en prend violemment à Freshtah) et remontrance quelque peu menaçante (Nazir à Herra, la chambre).

## 8 – 0h26'51 :

### Roshangol, être fille à Kaboul

Roshangol entre à l'école, accompagnée par Herra et vêtue d'une burqa. Lorsque la professeure d'anglais invite la jeune fille à se découvrir, Herra mentionne le refus du père. Cependant, Roshangol retire sa burqa et ainsi s'affirme sous le regard complice d'Herra. De retour de l'école, alors que chacun vaque à ses occupations, Maad met en application les leçons de photographie du grand-père en improvisant une joyeuse séance de photos avec Roshangol, vêtue de la robe verte offerte par Herra et cheveux détachés. Peu après, les femmes regardent les photos de Roshangol, libre et rayonnante, mais lorsqu'on apprend que Kaiz lui a choisi un mari, Roshangol s'emporte et évoque la fugue. Maad s'invite dans la conversation des femmes et propose de se cacher sous une burqa pour accompagner Roshangol à l'école.

## 9 – 0h30'32 : Présences occidentales

De retour du travail, Nazir annonce à Herra qu'il lui a trouvé un emploi auprès des Américains, dans le cadre des actions de l'association d'aide aux femmes. Il offre une tenue qu'il pense adéquate pour cet emploi : un pantalon bien trop grand. Le couple se rend dans les locaux de l'ONG où



se confrontent des points de vue différents sur la femme qui engendrent des tensions entre Herra et Nazir. Le soir, la famille rassemblée devant la télévision apprend l'assassinat de Ben Laden sur une chaîne d'information continue américaine.

#### **10 – 0h34'51 : Ici, tout se complique**

Au marché, Maad – caché sous une burqa – et Roshangol fuient Kaiz. Herra cache un sexe sur une affiche collée au mur de l'association. Herra fume une cigarette à la fenêtre avec Heidi et vante la simplicité de la vie en Afghanistan (« Ici, tout est simple : un mari, une religion, un pays »). Mais lorsque Nazir et Herra se retrouvent prisonniers des embouteillages de la ville, une dispute éclate à propos de la cigarette fumée en cachette. Kaiz découvre que sa fille a eu ses premières règles et décide qu'elle doit se marier. Freshtah vient à l'association pour un examen gynécologique qui révèle une infection transmise par son mari. Herra est le témoin muet d'une attirance entre sa belle-sœur et le médecin. Dans la voiture, Herra et Nazir subissent les réflexions des autres automobilistes car c'est elle qui conduit. Les souvenirs du couple heureux semblent lointains et une nouvelle dispute particulièrement vive éclate lorsqu'ils se rendent dans un camp militaire américain pour y récupérer des médicaments.

#### **11 – 0h44'44 : Premier départ : une fugue (Roshangol)**

Le foyer familial subit la violence de Kaiz à propos du mariage de Roshangol. Les tensions sont grandissantes et à la nuit tombée, le silence semble gagner toute la maison. Le lendemain, Freshtah vient annoncer à Herra qui travaille à l'association que Roshangol a disparu. Herra et Maad partent à la recherche de la jeune fille à Charikar, ils y sont conduits par Zhulgai. Maad y apprend que Roshangol est à Bamyan et confie ce secret à Herra. Le soir, après la tristesse de cette disparition, Maad et Herra se confient l'un à l'autre. Puis, Nazir et Herra semblent se retrouver.

#### **12 – 0h53'36 : Deuxième départ : une séparation (Kaiz et ses enfants)**

Kaiz rentre de trois jours d'absence et apprend que sa fille s'est enfuie. Il part. Dans les locaux de l'association, Dominik, le médecin, propose à Freshtah de l'aider à partir avec ses enfants en Europe et de l'épouser. Herra s'oppose à ce projet. Dehors, Zhulgai demande à Nazir de transporter un sac et se montre menaçant pour lui et sa famille. Nazir refuse. Le trajet du retour en voiture s'effectue dans un silence lourd. Les hommes de la famille de Kaiz viennent chercher ses enfants à la maison. Le soir, la maison vide est triste, mais Nazir et Herra parviennent à se rapprocher.

#### **13 – 1h04'54 : Troisième départ : une mort (Nazir)**

Nazir part au travail alors que Maad et Herra dorment encore. Ils sont brutalement réveillés par le souffle d'une explosion. La voiture de Nazir est en fumée, Maad découvre le corps de Nazir sans vie. La douleur de la perte plonge la famille dans l'obscurité et isole chacun dans sa souffrance.

#### **14 – 1h08'58 : Partir/rester**

Sous un ciel sombre et pluvieux, Herra, accompagnée de Maad, conduit Freshtah à l'aéroport où elle retrouve Dominik. Herra apprend à Maad qu'ils partent également, mais le jeune garçon refuse et s'enfuit. Elle le retrouve au volant de la voiture avec laquelle il a tenté de partir. Mère et fils décident finalement de rentrer à la maison. Le soleil se lève sur Kaboul.



# Analyse du récit

## Un récit singulier-pluriel

« Une future mariée afghane n'a pas le droit de sourire. Elle pourrait donner l'impression d'être impatiente pour sa nuit de noces. Ça m'a paru étrange. Comme beaucoup d'autres coutumes dont on m'a parlé. »

L'analyse des premières phrases prononcées par la narratrice du film permet de comprendre tout ce que sa parole va transmettre au spectateur. La narratrice est le personnage principal du film.

On pourrait qualifier cette voix de « voix-je » car elle répond à plusieurs critères de la définition donnée par Michel Chion. Proche du spectateur et sans écho, elle est une présence intime et englobante qui entraîne l'identification du spectateur et parvient à être « à elle-même son propre espace ». Surtout, elle est à elle-même un autre temps, le temps d'après. Cette « voix-je » particulière, hors du temps des images, est celle d'un narrateur-personnage .

Cependant la « voix-je » commence par énoncer une coutume qui concerne toutes les femmes d'Afghanistan (alors qu'hors-champ, elles

s'activent dans les tâches domestiques quotidiennes), puis elle confie son incompréhension de cette coutume dont on lui a fait part oralement. L'ordre dans lequel sont agencés les différents éléments de cette première prise de parole n'est pas anodin, le point de vue interne est autant celui d'un personnage témoin que d'un personnage acteur du récit.

Herra ne commence pas par se présenter, il faut attendre quelques minutes pour qu'elle énonce son identité (au moment du mariage, lorsque le changement de prénom symbolise le début d'une nouvelle vie, celle qui est au cœur de sa quête de bonheur), mais plutôt par définir sa place et son regard singulier sur ce qui l'entoure, ce qu'elle entend, perçoit et ressent.

Michaela Pavlátová explique les raisons pour lesquelles elle a « souhaité renforcer le rôle d'Herra, cette jeune femme d'origine tchèque qui décide de tout quitter pour suivre Nazir, l'épouser et vivre au sein de sa famille à Kaboul [...] Je voulais que le film se voie à travers ses yeux. [...] Le regard d'Herra

autorisait à prendre du recul et à glisser des séquences humoristiques ». On comprend que le regard de la jeune étrangère, qui est offert au spectateur de manière directe dès l'ouverture du film, rencontre celui de la réalisatrice.

Elle ajoute ainsi : « J'estimais avoir le droit de me promener dans cette vision qui permet aussi à chacun de s'identifier, de se projeter. Il ne s'agissait pas de juger un pays qui diffère de nos modèles, mais de nous intéresser au quotidien et à l'âme des personnages qui y vivent. » Le point de vue privilégié correspond pour la réalisatrice à la recherche de la distance juste, celle qui permet d'appréhender une réalité différente de la sienne, tout en visant à une certaine universalité des situations.

Cette voix venue du temps d'après ne revient pas sur des événements passés lointains. En effet, le flashback en République tchèque nous apprend qu'elle était étudiante à Prague il y a encore quelques mois. Elle survient souvent comme un commentaire ou une réaction aux situations et aux événements, de sorte que l'intimité qu'elle crée avec le spectateur pourrait s'apparenter à celle du lecteur de son journal dans lequel elle consignerait paroles, faits, réflexions et sentiments, en tchèque.

Les aspirations formulées lors de la rencontre amoureuse et la simplicité des mots prononcés renforcent cette impression (« Puis un jour, Nazir est apparu dans ma vie. J'ai tout de suite su que c'était le bon [...] Mais moi c'est ce que je désirais. Je rêvais d'une grande famille. »), de même que la présentation rapide de chaque membre de la famille qui n'augure pas tout à fait des nuances et complexités de leur caractère que le film déploiera par la suite.

<sup>1</sup>La Voix au cinéma, Michel Chion, Cahiers du Cinéma, collection Essais, Editions de l'Etoile, 1982. Réédition, 1993.

<sup>2</sup>Id.

<sup>3</sup>Le Monde, entretien avec Michaela Pavlátová, 30 avril 2022



Le point de vue – porté par la voix et le regard – en s’approfondissant, accompagne le parcours d’apprentissage de la jeune femme. Dans sa langue maternelle, Herra peut s’amuser à révéler la circulation d’une VHS de *Basic Instinct* dans le prolongement d’une agression physique et verbale au marché, témoigner des efforts de son époux pour la rendre heureuse et réagir à ses maladresses (l’achat du pantalon), annoncer les changements qui suivront la visite des membres de l’ONG à la maison et la colère que l’isolement imposé provoque chez elle, mais on peut relever que l’arrivée de Maad ne suscite pas de commentaire.

Ainsi, même si la voix établit une relation intime avec le spectateur, les bouleversements les plus profonds restent muets. La progression du récit vers le drame s’accompagne d’ailleurs d’une disparition de la « voix-je », après la disparition de Roshangol, comme si l’accumulation des crises ne permettait plus aucun recul sur les faits qui ébranlent toute la famille. La voix d’Herra ressurgira bien plus tard, perçant l’obscurité de l’écran noir du deuil. Là, en écho aux premières paroles du film, la jeune femme évoque d’abord les douleurs qui l’entourent, avant de verbaliser la sienne (« *Grand-père a pleuré toute la*

*nuite. Maman m’a habillée en noir et on a fumé deux cigarettes de haschisch. Les jours suivants, je suis restée au lit, attendant la mort.* »). Ces paroles qui font résonner toutes les douleurs ne témoignent pas seulement de la sensibilité du personnage principal, elles définissent un point de vue interne singulier qui se construit dans la relation aux autres jusqu’à inclure tous les destins des personnages du film.

Le récit singulier est également un récit pluriel qui accompagne les personnages secondaires jusqu’au bout. Ainsi, le spectateur est dans le secret du lieu où se trouve Roshangol, suit Freshtah jusqu’au décollage de l’avion ou s’émeut des déchirements et de l’impuissance de Kaiz lors de son départ avec ses fils, puisque toutes ces existences participent du parcours du personnage principal.

### Une chronique/un parcours

Les aspirations d’Herra sont simples (trouver l’amour, fonder une famille, être heureuse), mais elles n’en sont pas moins grandes. Alors que les premières minutes du film tracent rapidement le début de la quête dans l’évidence du coup de foudre amoureux et de l’élan qu’il insuffle à la jeune femme, qui fait fi des avertissements et s’envole pour l’Afghanistan pour se marier sitôt atterrie dans son nouveau pays, l’insouciance ne dure pas longtemps.

La nuit de noces confronte Herra à une première difficulté en même temps qu’elle affirme la solidité du lien amoureux (le geste de Nazir pour cacher l’absence de virginité de son épouse, le baiser après lequel vient s’inscrire le titre original du film). Le film adopte la forme d’un récit d’apprentissage, puisque nous suivons l’évolution d’Herra.

Pour elle, les apprentissages sont nombreux : apprendre la vie en famille, apprendre un pays et une langue, apprendre à être une femme en Afghanistan, apprendre à être une épouse, apprendre à être mère. Le chemin qu’elle parcourt s’inscrit dans la linéarité de la chronique du quotidien. Il s’inscrit dans la répétition des jours, des activités (travail, jeux, levers, couchers) et dans les trajets entre

les différents lieux du film, dont l’emboîtement (chambre-maison-ville) traduit un changement d’échelle qui s’accorde aux différentes places à occuper (épouse-mère-femme).

Le découpage séquentiel du scénario accorde ainsi une grande importance aux alternances jour/nuit, extérieur/intérieur. Elles impriment un rythme au récit qui s’accorde au réalisme recherché par la réalisatrice, tout en amenant Herra à des reconfigurations constantes de sa position qui dépend toujours de ceux qui l’entourent. Ainsi, le personnage principal peut apparaître quelque peu ambivalent (le discours tenu à Heidi sur le port de la burqa ou sur la vie simple d’une femme là où on a « *un mari, une religion, un pays* »), mais il n’en reste pas moins fort et déterminé.

Alors que le récit progresse vers des journées dont la routine est de plus en plus rapidement rompue par les crises et les départs qui décomposent la cellule familiale, laissant plus de place aux nuits d’inquiétude et d’insécurité, l’impression de déraillement d’une chronique sans repère temporel précis (à l’exception notable du jour de la mort d’Oussama Ben Laden, le 2 mai 2011) ne se traduit pas – jusqu’à la mort de Nazir – par la



mise à mal de ces alternances. Chaque jour qui se lève, jusqu'au dernier aux abords de l'aéroport, témoigne de la résistance, puis de la résilience du personnage principal. Si le chemin parcouru entre lumière et ténèbres n'est pas tout à fait la voie rêvée, les aspirations, travaillées par la réalité (le projet familial dans l'album photo), ne se brisent jamais totalement.

Le récit leur accorde une place dans l'observation apaisée de ce paysage urbain qui devient le sien, dans celle d'un fils plein de lumineuses ressources (la burqa transformée en déguisement), dans l'échappée libre et fabuleuse en skate-board ou dans une romantique promenade à vélo. Au bout du chemin, après les apprentissages joyeux ou douloureux, l'âme d'Herra apparaît remplie, éclairée, de toutes celles qui vivent ou ont vécu auprès d'elle.



# Les personnages

*Ma famille afghane* est une adaptation d'un roman de la journaliste tchèque et travailleuse humanitaire Petra Procházková, qui raconte l'histoire d'une femme russo-tadjike vivant en Afghanistan après la chute des talibans (2001). Si l'ouvrage n'a pas été traduit en français, son titre – *Freshta* – associé au titre original du film (*My Sunny Maad*) et au titre français, témoigne d'une attention particulière aux personnages du film, à leurs relations et leurs destins.

Dans un entretien accordé au site actualité (<https://actualite.com/>), la réalisatrice Michaela Pavlátová évoque l'origine de ce projet :

« Je cherchais un thème pour mon prochain film. Je ne savais qu'une seule chose : je voulais un personnage féminin intéressant, mais aussi une histoire complexe qui pourrait presque être utilisée pour un film non animé. Souvent, dans les films d'animation, les histoires et les personnages sont simplifiés, ce qui les rend parfois ennuyeux. »

La réalisatrice reconnaît dans le personnage de la femme tadjike la journaliste Petra Procházková. Ainsi Herra, le personnage principal du roman, « rapporte tout ce qu'elle voit avec beaucoup d'humour. Le livre est écrit de telle sorte que Petra raconte l'histoire et fait des commentaires sur tout ce qu'elle vit, sur chacune de ses expériences. »

Il est intéressant de noter que l'auteur a choisi le prénom d'un personnage secondaire pour intituler son roman. D'après Michaela Pavlátová, Petra Procházková « a expliqué vouloir nommer son livre *Freshta* parce que *Freshta* fait le plus grand pas, le plus grand choix, le plus grand changement dans sa vie ». La réalisatrice reprend ce choix d'une identité singulière dans le titre original *My Sunny Maad*, tandis que le titre français élargit au cercle familial.

L'étude des personnages s'attache donc autant aux caractères et à l'évolution des personnages qu'à leurs relations et à leur place dans les différents ensembles qu'ils forment.

## Herra

Premier visage du film, Herra apparaît au terme d'un mouvement panoramique qui la découvre à la fois au cœur d'un foyer animé par des femmes et en marge, dans l'ombre d'un lourd rideau. Elle est la narratrice du film, celle qui raconte son histoire, une histoire composée d'autres destins (cf. partie sur le récit). Son apparition à l'image et au son (voix-off) interroge sur sa place singulière.

Cette interrogation constitue la caractéristique principale du personnage ainsi que sa quête. En effet, lors de la séquence en flashback en République tchèque, dès le premier plan en travelling latéral vers le bas qui donne la sensation de s'enfoncer dans la grisaille urbaine et bruyante de Prague, Herra affirme « je ne me sentais pas vraiment à ma place ». Le désintérêt de sa mère et l'absence du père suggèrent déjà en creux une aspiration qui se nourrit d'un manque.

Isolée dans l'amphithéâtre de l'université (cadre, composition et travail sur la couleur), Herra est un personnage qui n'habite ni sa ville, ni son lieu d'étude et cherche une place auprès de quelqu'un. On peut d'ailleurs noter qu'elle n'éprouvera jamais réellement de nostalgie du



pays natal. Personnage en quête d'attaches, c'est bien auprès de Nazir et au sein d'une famille que la jeune femme entend trouver sa place. Étrangère aux coutumes du pays, elle se présente comme attentive et réceptive aux enseignements de sa belle-famille. Ces règles semblent alors établir pour elle un cadre simple qui lui attribue une place clairement identifiée, celle d'épouse.

Par ailleurs, la transmission des règles, des usages et de la langue l'inscrit dans une histoire familiale longue (trois générations vivant sous le même toit). Toutefois, Herra comprend rapidement que sa place d'épouse n'est pas complète et s'avère même fragilisée par l'absence d'enfant. Dès lors, il convient d'aborder le couple et la famille pour comprendre le parcours de l'héroïne.





### Le couple

Lorsque Nazir entre dans l'amphithéâtre, c'est le récit d'une rencontre amoureuse évidente que la réalisatrice met en scène par le travail sur la couleur et la lumière. Son apparence bien distincte des garçons « *hideux* », « *idiots égocentriques et indécis* » qui peuplent les bancs de la faculté, le sourire qu'il fait naître sur le visage d'Herra ainsi que le jaune solaire qui envahit l'image, illustrent clairement les propos de la jeune étudiante. Tout file vite, du départ pour Kaboul jusqu'à la nuit de nocces.

La séquence de la nuit de nocces - marquée par le geste de Nazir pour cacher à sa famille l'absence de virginité de sa femme et par l'étreinte des deux époux - introduit l'intimité du couple et l'associe à la chambre. On peut ainsi, à travers les dix séquences dont l'action se situe dans ce lieu, tracer l'évolution du couple. Autour du lit, dans des variations de cadre et d'angles signifiants, la réalisatrice dessine toutes les émotions,

incompréhensions, distances et réconciliations qui composent cette histoire à deux.

Par ailleurs, c'est dans ce lieu que se révèle la personnalité complexe de Nazir. Issu d'une famille assez aisée de Kaboul, il est le fils qui a survécu au combat contre les talibans et qui est parti en Europe pour ses études. Il est aussi l'héritier d'une histoire familiale qu'il s'enorgueillit de connaître sur cinq générations.

Par conséquent, il est le garant de l'honneur de la famille. Il paraît souvent tiraillé entre le désir de soutenir les aspirations individuelles de son épouse et la place que lui assigne une société conservatrice. À ce sujet, on peut noter que le personnage est longtemps mutique et lointain. Il est le dernier membre de la famille à faire entendre sa voix (à 11 minutes et 30 secondes), lorsqu'il menace un homme qui a agressé Herra alors qu'il lui achète une robe au marché.

Dans la séquence qui présente la nouvelle famille, il est montré seul, de loin, partant à la recherche d'un travail et se heurtant à de nombreux refus. De retour à Kaboul, détenteur de savoirs en économie qui n'intéressent personne et rattrapé par le poids des traditions, Nazir est également

un personnage fragilisé dans son identité (familiale et sociale), particulièrement jusqu'à l'arrivée de Maad et de l'emploi auprès de l'ONG. Dans la séquence de l'installation du petit garçon dans la chambre, Nazir semble investir rapidement et naturellement son rôle de père et d'époux rassurant. De même, l'emploi le réinscrit dans la société afghane. Cependant, il reste un personnage traversé par un conflit entre modernité et tradition, dont les tourments engendrent souvent des situations de crises dans le couple.

Dans la voiture ou dans la chambre, les dialogues et les silences, les regards et la distance entre les corps témoignent d'une volonté de réalisme dans la représentation de ces scènes. Le film parvient ici à saisir à la fois la singularité de la situation de ce couple et l'universalité des vicissitudes de la vie conjugale.

### La famille

Trois générations sont rassemblées dans cette maison sur les hauteurs de Kaboul. La présentation des membres de la famille élargie qui est faite au début du film opère dans un ordre précis : les femmes - de la plus âgée à la plus jeune - puis les hommes, par âge croissant.



La mère de Nazir

**La mère de Nazir** n'existe ni en dehors du foyer, ni hors du cercle familial. Elle est la gardienne inquiète de l'histoire et des traditions.

**Freshtah**, la sœur de Nazir, est mère de quatre enfants. Elle a épousé Kaiz par amour, mais elle est régulièrement confrontée à la violence domestique. L'arc narratif de ce personnage féminin est marqué par la tragédie des séparations. Dépouillée de sa vocation maternelle et motivée par un amour naissant et par la nécessité de survivre, Freshtah choisit de changer radicalement sa vie. Son départ pour l'Europe participe du dénouement du film, il crée un effet d'écho avec l'arrivée d'Herra





Freshtah

et de Nazir en Afghanistan (voyage d'un couple en avion). On peut d'une certaine manière considérer qu'elle effectue un parcours dans le sens inverse de celui d'Herra.

**Roshangol**, la fille aînée de Freshtah et Kaiz, est une jeune fille vive et curieuse qui aspire à une émancipation qui passe par l'éducation. Elle se heurte au conservatisme de son père (port de la burqa à l'école, mariage forcé dès les premières règles) et figure le malheur de devenir femme en Afghanistan. La complicité qui la lie à Maad (le port de la burqa déguisement) et Herra (le motif de la chevelure) jusqu'au secret de la fugue, la rapproche des personnages



Roshangol

dont la position au sein de la famille est la plus précaire, ce qui prépare le spectateur à sa disparition du récit.

**Rustam et Kamal**, les deux jeunes frères de Roshangol, constituent des personnages très secondaires. Cependant, la liberté et l'insouciance avec lesquelles ils se livrent à leurs jeux (notamment des jeux de guerre) contrastent avec les contraintes qui s'imposent à leur sœur. Fils de Kaiz, leur destin est lié au départ de celui-ci ainsi qu'au choix imposé par son clan familial.

À la différence des autres personnages, **Kaiz** est présenté seul, sans interaction avec Herra. Vendeur de poules mal-en-point, s'absentant de la maison pour se livrer à son trafic, il paraît mal intégré au foyer. Il est d'ailleurs parfois renvoyé à son statut de pièce rapportée. Ses actes sont guidés par la conviction qu'il est le premier garant de l'honneur de la famille. Il exerce une domination quotidienne violente sur les femmes, jusqu'à faire naître chez elles l'angoisse de la mort.



Rustam et Kamal

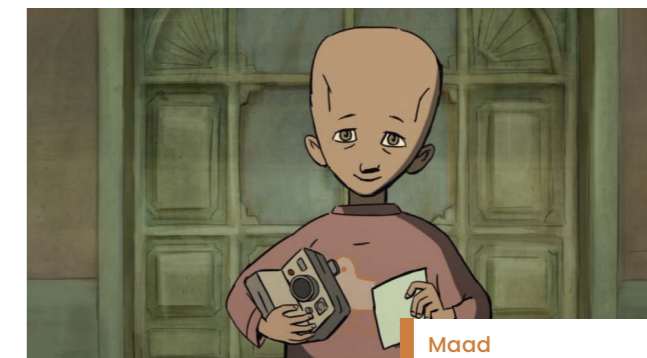


Kaiz



Le grand-père

Enfin, **le grand-père**, ancien photographe, mémoire de la ville et de la famille, est caractérisé par sa capacité à communiquer et à transmettre. Partisan de l'éducation et de la modération, croyant, sa vision de la femme reste cependant empreinte de tradition.



Maad

### Maad

A la tombée de la nuit, c'est un enfant du bord de la route, souffrant, intelligent et sensible qui est présenté à Herra, quelque peu déroutée par la proposition d'adoption de la tante Nafissa. Alors que les femmes évaluent avec brutalité le petit garçon, le grand-père accueille Muhammad comme un miracle, un don de Dieu que la famille élargie et le couple se doivent d'accueillir et de protéger. Fils imposé à Herra, Maad est un enfant rejeté par sa famille ; mère et fils sont liés par la même difficulté de trouver sa place. Grâce à l'apprentissage de la photographie, il s'attribue celle de celui qui regarde, peut-être pour ne pas être regardé (cf. joie de se cacher sous une burqa devenue déguisement). A plusieurs reprises, il éclaire le chemin des autres membres de la famille ou impulse le mouvement (la balade dans Kaboul, la recherche de Roshangol). Toutes ces caractéristiques trouvent leur point d'achèvement dans la séquence finale sur le parking de l'aéroport qui justifie pleinement le titre original *My Sunny Maad*.





# Analyse de séquence : la mort de Nazir

L'étude porte sur la séquence de la mort de Nazir, que nous pouvons considérer comme le climax dramatique du film. L'extrait commence à 1h04'51, il dure 3 minutes et 55 secondes, et est constitué de 22 plans. Les enjeux de cette séquence sont l'irruption de la violence meurtrière, et la souffrance du deuil. Par ailleurs, elle peut également constituer le point d'achèvement tragique de la destruction du cadre familial, déjà fragilisé par d'autres pertes.

La veille au soir, Herra et Nazir s'étaient retrouvés serrés l'un contre l'autre à l'extérieur de la maison. Là, face aux lueurs de la ville plongée dans la nuit, ils avaient trouvé la force de se soutenir face aux souffrances subies par la famille (la fugue de Roshangol, le départ de Kaiz avec ses enfants), et aux tensions grandissantes au sein de leur couple.

Au matin, alors que les bruits légers et la lumière déjà vive du jour traversent les stores de la fenêtre de la chambre [1], un mouvement de caméra vient découvrir Herra encore endormie dans le lit conjugal [2]. Sa respiration est paisible.

Nazir entre dans le champ et vient déposer un baiser sur le front de son épouse [3].



Dans cette chambre, qui est le lieu de plusieurs séquences du film, le spectateur a été le témoin de l'intimité du couple : la première nuit de noces et le geste de Nazir pour cacher à la famille l'absence de virginité d'Herra, l'accueil de Maad, mais surtout les étreintes de moins en moins nombreuses, les incompréhensions et la distance. Pourtant, alors qu'on avait pu craindre la fin d'un amour, en ce matin calme, il n'en est rien.

Nazir, assis au bord du lit, veille un instant sa femme, relève la tête et regarde vers l'extérieur avant de sortir du champ sans que le spectateur ne s'inquiète de la place laissée vide dans le lit à côté d'Herra.

Maad est également plongé dans un sommeil paisible [4].



Ce long plan rapproché sur le petit garçon permet au spectateur de prêter une attention particulière au son. En effet, hors-champ, on peut entendre le déplacement de Nazir, les mots échangés avec sa mère

(« Fais attention à toi mon fils » « On se voit ce soir »), le bruit de la porte de la maison, de la portière de voiture (qu'on sait toujours garée devant la maison) et du démarrage du moteur.

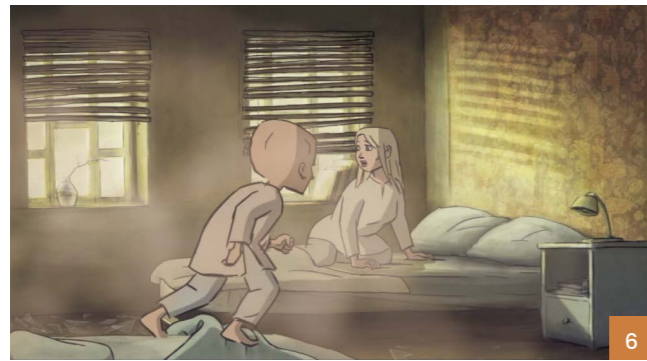
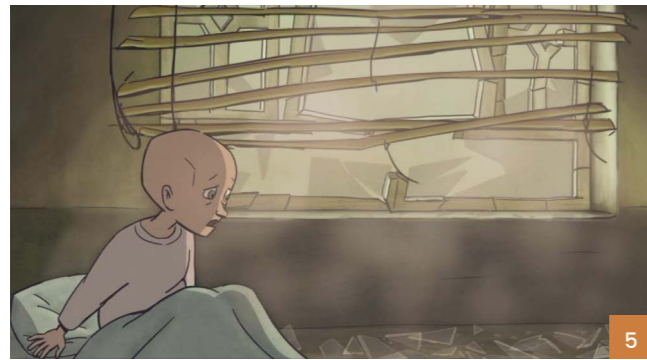
Le choix de maintenir à l'image le visage de Maad les yeux fermés pendant cette action hors-champ est particulièrement signifiant et déterminant pour le reste de l'action de la séquence, et même pour la fin du récit. En effet, Maad, jeune garçon éveillé, curieux, doué d'une sensibilité singulière (cf. la séquence au zoo), est également le personnage moteur de cette séquence et de la fin du film.

Dans le rapport image-son de ce plan, se dessine l'idée que Maad perçoit déjà quelque chose du drame qui va se produire. D'une certaine façon, celui qui fait advenir la lumière dans l'existence d'Herra (« my sunny Maad ») est également capable de pressentir le surgissement du drame, et, nous le verrons, de s'y confronter.

L'attention portée à sa respiration, seul mouvement dans le plan, alliée aux bruits hors-champ, crée une attente jusqu'au fracas de l'explosion et le réveil brutal du garçon qui provoque la coupe. Le souffle de l'explosion fait voler en éclats la vitre

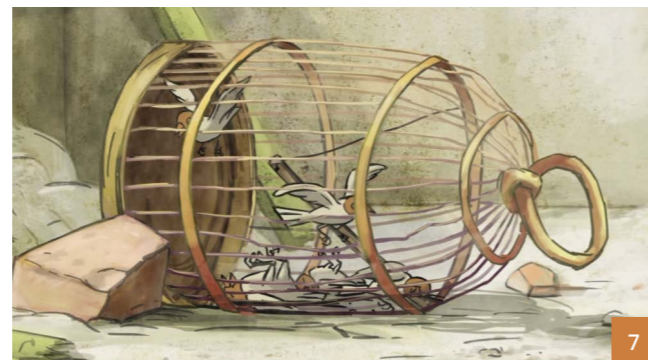


de la fenêtre de la chambre [5]. Dans ce court plan, Maad est seul, exposé directement (axe de face) aux effets de la déflagration, et c'est lui qui ira quelques instants après se confronter à sa cause tragique. Le plan suivant [6] permet de revenir à Herra, éveillée elle aussi. Ce plan large permet de mettre en évidence deux attitudes différentes. Herra, sidérée par la découverte de la vitre brisée et de la poussière qui envahit la chambre, ne parvient qu'à suivre du regard Maad qui se précipite hors de la chambre.



Le basculement de l'intérieur éventré à l'extérieur détruit s'effectue alors par le détail d'un gros plan [7] d'une cage à oiseaux tombée au sol. Ce plan agit comme une synecdoque - en évoquant un hors-champ chaotique (ce que souligne le son) habité par la mort - et comme une métaphore du foyer détruit. Le plan moyen [8] qui suit atteste du bouleversement et de l'impuissance de ceux qui y résident encore. Il convient d'ailleurs de préciser ici que cette séquence constitue la dernière vision que le spectateur aura de cette maison sur les hauteurs de Kaboul ; celle de vitres et de volets brisés, d'un mur effondré, d'un lieu de désolation.

« Où est Nazir ? »



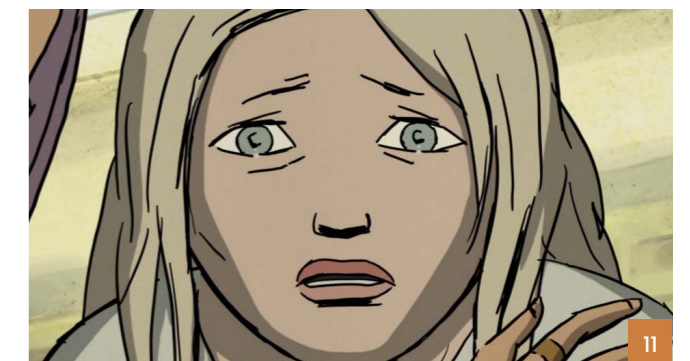
Dans cette partie de la séquence consacrée à la découverte du corps de Nazir, la mise en scène et le montage se concentrent sur le rapport à distance entre Maad et Herra. Alors que la musique commence à se faire entendre de manière sourde sous les bruits des voisins rassemblés dans la rue, Freshtah et la mère avancent



lentement vers celle-ci, redoutant l'horreur de la découverte [9]. Elles sont les premiers témoins du drame et tentent d'en protéger Herra. La composition de l'image [10], avec les corps des voisins sur les bords du cadre au premier plan, resserre le cadre sur les trois femmes et ainsi

intensifie le drame familial. Le gros plan du visage d'Herra [11] resserre encore la portée du drame à celui d'une femme qui perd l'homme qu'elle aime. Le lien avec le plan qui suit, établi par un raccord regard, permet la découverte du jeune Maad seul, à côté de la voiture de Nazir détruite par l'explosion [12].

La composition d'image semblable à celle du plan 9 matérialise la distance entre le fils et la mère, tandis que la marche lente de Maad (accompagnée de notes de violons dissonantes) et les mouvements de la lourde fumée noire qui s'échappe du véhicule répondent à l'immobilité d'Herra. Au gros plan du visage d'Herra répond



celui du visage de Maad [13], dirigé vers le bas. Maad est celui qui voit pour sa mère (et pour le spectateur). Si la confrontation de l'enfant avec la mort relève souvent d'une volonté de sur-dramatisation de l'enjeu, ici la caractérisation déjà bien installée du personnage du garçon et le réalisme du traitement du récit ne produisent pas cet effet. Le spectateur sait déjà le courage de Maad, la rudesse de son existence, et la pratique de la photographie l'a identifié comme celui qui observe.



13



14



15

Dans un plan d'une grande précision de composition [14], Michaela Pavlátová représente toute la violence de l'acte meurtrier (le véhicule détruit, la fumée noire et la tête ensanglantée de Nazir dans un coin du cadre), une forme de fatalité qui s'échappe de la position du petit Maad accroupi devant le corps et un recueillement (la caresse).

Ainsi, sans éluder la représentation directe de la mort (l'insert sur la main recouverte de sang [15]), elle parvient, par la délicatesse du jeune Maad, à trouver une émotion juste et retenue. Un raccord son (larmes de la mère) ramène ensuite à la famille rassemblée dans la douleur autour d'Herra [16].



16

Là encore, le lien s'établit par le regard avec le plan de Maad qui s'avance vers eux, tête baissée et couvert de sang [17]. Les spectateurs de l'explosion, vus de dos, sont alors mis à distance puisque leur rapport à l'évènement est bien différent. Dans une séquence marquée par l'absence de dialogue – rien ne peut être dit face à l'horreur – c'est le jeune Maad qui a le courage de redresser la tête [18] et de s'adresser à sa mère (« Ne va pas là-bas »).



17



18

L'effet de concentration de la succession des deux gros plans sur le fils et la mère en larmes dont le visage plonge progressivement dans l'ombre [19] scelle le lien indéfectible de ces deux personnages, dans la douleur.



19

Cependant, la réalisatrice veille à lier également le singulier (Herra, la relation mère-fils) et le pluriel (la famille, le quartier, la ville), en ouvrant le cadre à la famille recroquevillée au sol [20] avec un travelling arrière reproduit dans le plan large en plongée de la rue [21].

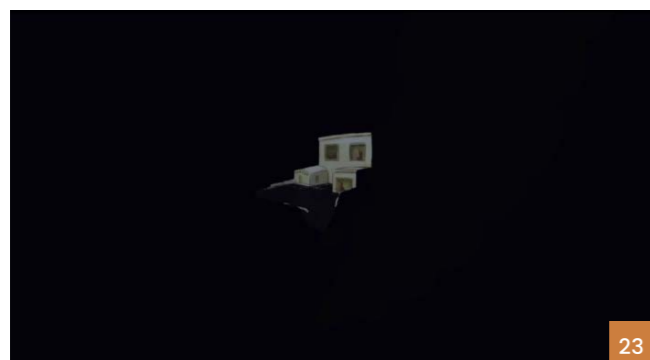


20

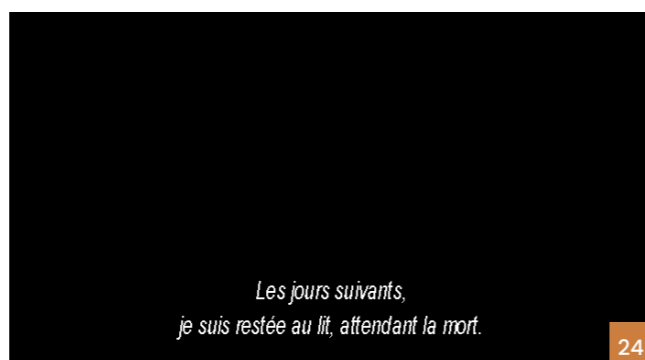


21

Ainsi, la disparition progressive des silhouettes rassemblées autour du véhicule pourrait figurer d'autres disparitions tragiques, et c'est tout le quartier qui se trouve progressivement envahi par une obscurité traitée esthétiquement comme une matière noire épaisse qui engloutit les terrasses de la rue, les terrasses des maisons et le ciel [22]. La matière noire vient alors cerner la maison familiale plongée dans le deuil et enfin, la recouvrir, tandis que la voix-off d'Herra surgit de cette obscurité [23].



Tout est alors mouvements contraires: disparition et présence, douleur et résistance. Dans ce choix esthétique et dramatique radical de l'absence d'images, de traits, de couleurs qui plonge la salle de cinéma dans l'obscurité totale, il y a cependant cette voix familière, celle qui a fait entrer le spectateur dans son histoire. Elle ne tait pas la souffrance (« *les jours suivants, je suis restée au lit, attendant la mort* »), mais l'emploi du passé, suggère qu'elle y a survécu [24]. Et quand les corps émergeront de la matière noire, isolés, flottants et fragiles, Herra trouvera la force de relever la tête vers « sunny Maad » [25].



# Analyse de la mise en scène

## Le réalisme des émotions

Il faut attendre quelques minutes pour qu'apparaisse le premier visage de *Ma famille afghane*. Ouvert d'abord sur un élément récurrent du décor de la maison, puis découvrant, dans un mouvement panoramique, des silhouettes de femmes dont le visage est soit caché, soit hors-champ, le cadre mobile doit enfin passer l'obstacle des lourds rideaux à motifs pour découvrir Herra [1].

Mais lorsque ce visage aux yeux clairs et aux cheveux blonds que borde un hijab vert-de-gris se révèle au regard du spectateur, il signe déjà le programme esthétique de l'œuvre. Filmé de face et en plan fixe, dans un gros plan ne tolérant aucune diversion du regard du spectateur par le décor, le visage d'Herra s'anime de plus d'une dizaine de mouvements en quelques secondes.

Rarement entrée dans un film d'animation aura mieux représenté son étymon : « *anima* » ce qui signifie souffle vital, âme. Le cadre serré permet de se concentrer sur les mouvements des traits du visage, de la direction du regard et des lèvres



fermées, dont les nuances fines s'accordent aux mots prononcés par la voix.

Les mouvements d'apparence sont immédiatement identifiés comme la manifestation des émotions liées au mouvement de la pensée. Bien sûr des corps ont été mis en mouvement quelques secondes avant, leur déplacement a d'ailleurs déclenché la mise en mouvement du cadre, bien sûr le rideau de la fenêtre était soulevé par un vent léger, mais dans les mouvements de ce visage l'animation insuffle non seulement la vie à ce qui n'en a pas (ici, le dessin en animation 2D<sup>1</sup>) mais une vie, singulière, intérieure, profonde et complexe, dont les tremblements vont être mis au premier plan dans les choix esthétiques et de mise en scène.



L'attention aux personnages, le refus de la simplification de ceux-ci par l'animation ainsi que la volonté d'éviter tout manichéisme amènent la réalisatrice à chercher une voie entre un réalisme poussé du dessin des personnages et des décors, et une stylisation qui lui est plus familière (cf. Réalisatrice).

Elle explique qu'à partir de la première adaptation du livre qui existait déjà (pour un film en prise de vues réelles), des essais ont été réalisés sur le dessin « *en prenant le parti du réalisme*<sup>2</sup> ». Cependant, le résultat ne satisfait ni son producteur, ni elle-même : « *Le réalisme a en effet le désavantage de mettre en lumière le moindre défaut* »<sup>3</sup>.

Par ailleurs, on peut penser que la contrainte des détails, de l'exactitude du dessin de la ville, ne s'accommode pas tout à fait au pouvoir de concentration que la réalisatrice confère à l'animation qui peut s'émanciper des parasites inévitables de l'image en prise de vue réelle. La représentation des espaces de la ville se nourrit de recherches et d'images à partir desquelles elle a imaginé une grande ville mêlant ses impressions extérieures à celle d'Herra [2].



Pour Michaela Pavlátová, le choix d'un style graphique plus simple et plus dépouillé s'impose en utilisant « *les outils de manière naturelle, toujours au service de l'atmosphère et du récit. Je ne voulais surtout pas mettre en avant l'esthétique, mais, au contraire, faire en sorte que le spectateur oublie la forme animée pour s'attacher à l'histoire et aux personnages*<sup>4</sup> ».

La précision mise dans le dessin des visages et leur mobilité témoignent particulièrement de ce souci.

<sup>1</sup>Animation 2D : technique d'animation utilisant traditionnellement un crayon et une feuille de papier qui donne toute sa richesse au trait et permet de véhiculer des émotions. Les dessins sont réalisés sur une table lumineuse qui permet par transparence de dessiner la pose suivante par superposition au dessin précédent. La technique tend à disparaître et laisse place à un dessin par crayon électronique sur une tablette graphique qui offre les mêmes caractéristiques et simplifie le « flippage » qui consiste à vérifier une animation (définition tirée de *Cinéma d'animation, La French touch*, Laurent Valière, Éditions de La Martinière, 2017).

<sup>2</sup>Entretien avec Michaela Pavlátová, *Le Monde*, 30 avril 2022.

<sup>3</sup>Id.

<sup>4</sup>Id.



Chaque personnage est fortement individualisé – sans exagération – par le trait noir (forme du visage, des yeux, de la bouche, du nez). Cependant, malgré sa simplicité – il est assez aisé de reproduire ces visages – le trait ne fige pas le personnage dans une caractérisation manichéenne. L'exemple de Kaiz est à ce sujet l'exemple le plus signifiant. En effet, on peut observer que son visage, d'abord marqué par les formes pointues et la ligne relevée des sourcils qui suggèrent une sévérité et une forme d'arrogance, s'effondre progressivement dans la douleur, le rejet et la soumission aux traditions. Évidemment, l'apparence de Maad est également un enjeu majeur de la représentation des personnages, puisque sa maladie implique une difformité visible.

On peut relever la délicatesse du traitement des yeux clairs du jeune garçon qui le rapproche de sa mère adoptive, tout en singularisant, par la couleur, son regard sur les siens et le monde. Le réalisme des situations quotidiennes et des événements de crise apporte une authenticité certaine aux émotions des personnages. Cela passe notamment par une attention portée aux gestes et aux regards. L'histoire d'amour entre Nazir et Herra est mise en scène, dès la rencontre, par les regards dérobés

de l'un vers l'autre sur les bancs de l'amphithéâtre [3].

Les moments d'intimité dans la voiture ou la chambre sont essentiellement construits sur l'observation de l'autre qu'on cherche à comprendre ou à retrouver après un épisode de tension. Le film accorde même aux personnages des moments de solitude et de réflexion muette (Herra sur la terrasse de la maison, observant la ville, ou Nazir fumant dans son véhicule) qui sont rares dans l'animation.

La mise en mouvement fluide des corps dessinés accompagne cette recherche délicate de vérité et de profondeur des personnages en se concentrant d'abord sur le geste. En effet, si les véhicules du trafic urbain intense de Kaboul ne progressent pas toujours de manière très réaliste, la main qui caresse ou soigne, le regard qui s'assombrit, s'effraie ou s'émerveille de l'autre sont toujours animés avec une exactitude propre à donner toute leur dignité à ces gestes.



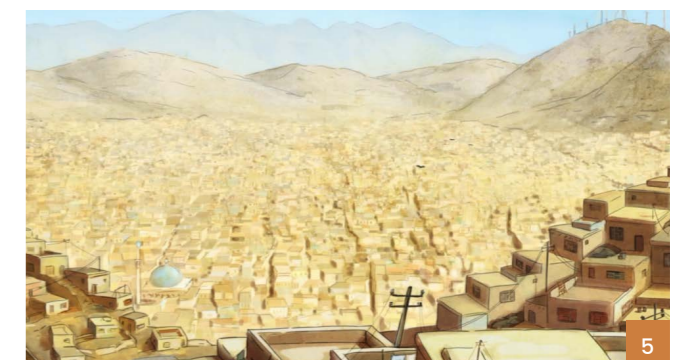
### Cadre/composition

L'ouverture du film sur une fenêtre de la maison [4] définit l'horizon intime du film, en même temps qu'un parti pris de mise en scène autour des motifs de l'ouverture et de la fermeture. Encadré par des rideaux, la voile transparent légèrement soulevé par le vent ouvre sur un extérieur de lumière blanche. Seule l'ambiance sonore permet au spectateur de se figurer l'environnement extérieur. Le surcadrage et la lumière définissent un espace de projection et d'attente, mais enferment également dans cet intérieur qui s'éveille.

La fenêtre ainsi représentée comme surface à la fois fantasmée et limitée de projection peut être mise en rapport avec les motifs de la photographie et du regard qui traversent tout le film, tandis que le cadre pose formellement la question de la place des personnages dans l'image. Les plans sur la ville vue depuis la colline où se trouve la maison sont ainsi souvent des points de vue subjectifs de personnages (Herra, notamment) dont l'observation est une introspection.

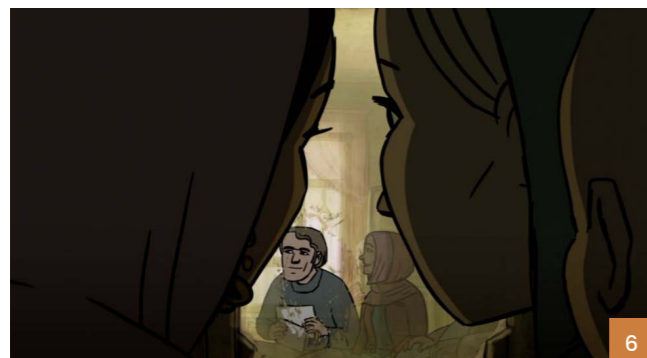
Le travail sur la perspective et la vue d'ensemble sur un bâti dense décrivent un espace ouvert mais limité par le relief en arrière-plan [5].

Le regard, qui peut embrasser la ville entière depuis les hauteurs de la colline, pourrait être saisi par le vertige de l'immensité et de la multitude.



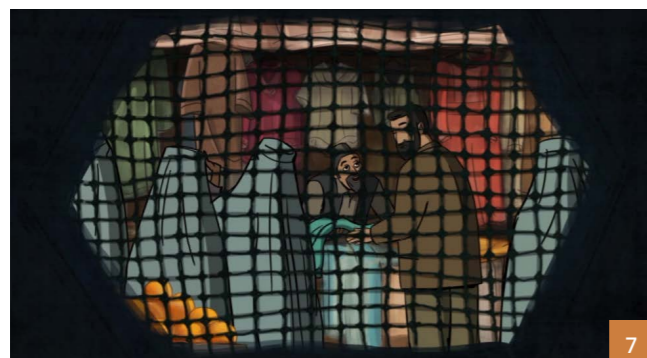
Dans la composition des images d'un film qui met l'intime en son cœur, notamment en resserrant l'action sur quelques lieux<sup>5</sup>, l'enjeu de la place des femmes est essentiel. Isolées des hommes et leurs invités par une cloison de bois, le point de vue à travers la petite vitre marque la séparation jusqu'à ce que la cloison cède sous le poids des curiosités [6].





6

Les plans de l'activité urbaine à travers les vitres du véhicule mettent également en scène l'observation et la distance, l'ouverture et la fermeture. L'animation permet d'ailleurs des points de vue inédits, en témoignent les plans troublants de la vision d'une femme sur son époux et les hommes du marché à travers le grillage tissé d'une burqa [7].



7

Dans ces exemples, les obstacles à la vision provoquent une fermeture de l'espace très symbolique. La distance entre les personnages à l'intérieur du cadre représente de manière immédiatement compréhensible l'état de leur relation, comme le montre le plan d'ensemble des bancs de

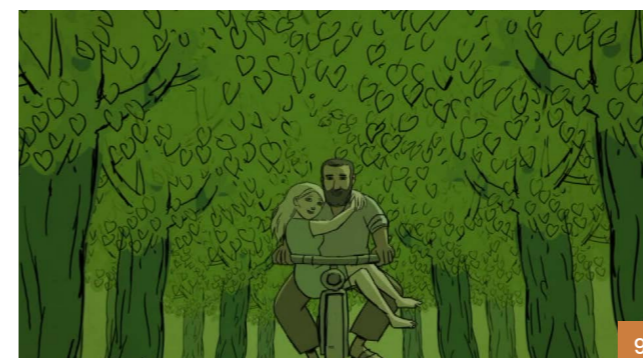
l'université dans lequel s'appréhende immédiatement l'indifférence mutuelle de la jeune étudiante et de ses camarades, ou la séquence du camp militaire dans laquelle la distance entre les deux époux s'inscrit dans l'espace des plans. Enfin, les compositions mettent en valeur la solidité des liens familiaux, parfois éprouvée par les événements, notamment lors de la séquence de la mort de Nazir (cf. Analyse de séquence).

Le cadre composé, surligné, précisément défini, lorsqu'il se met en mouvement, accompagne les déplacements physiques des personnages autant que leurs élans émotionnels ou fantasmés, il en devient la figure de l'échappée : réelle parfois (la sortie au zoo), rêvée le plus souvent.

Dans les séquences du skate-board [8], du tapis volant ou de la promenade à vélo sur une route bordée d'arbres verdoyants [9], le cadre mobile devient l'expression de la liberté, l'insoumission ou la résistance mentale aux pesanteurs de la réalité. Là, la réalisatrice insuffle, à travers le mouvement et une esthétique plus stylisée, vitalité et légèreté à ses personnages.



8



9

<sup>5</sup>Maison, marché, bureaux de l'ONG principalement, mais on peut aussi classifier les lieux en mettant en évidence un jeu d'échelle et d'emboîtement : ville-maison-chambre.



## Couleurs/Lumière

Chronique familiale inscrite dans le quotidien réaliste des réveils, des couchers, du travail ou des jeux, *Ma famille afghane* est une œuvre attentive à la variation des atmosphères. La concentration sur un nombre de lieux restreints, l'épure de leur représentation par le trait, s'accompagnent d'un travail sur la couleur d'une grande délicatesse.

La palette de couleurs en aplats<sup>6</sup> utilisée pour caractériser les personnages fait le choix de la douceur et de la bichromie : bleu/vert pour Herra, mauve/rose pour Freshtah, bleu/blanc pour la mère, gris clair/gris foncé pour Kaiz et le grand-père, etc.

Ces couleurs suggèrent des affinités entre les personnages. Ainsi, si le vêtement de Roshangol la rapproche d'abord de sa mère, la robe du marché qui correspond aux couleurs d'Herra, portée par la jeune fille, symbolise la complicité des deux personnages féminins. Les couleurs pastel des femmes contrastent sans heurt avec l'uniformité des couleurs attribuées aux hommes, même si Nazir est plus judicieusement singularisé par les bruns/kaki.

Cependant, il est important de relever que ces nuances disparaissent quelque peu dans l'espace public, notamment au marché où la masse des gris masculins s'impose au bleu invariable des burqas [10].

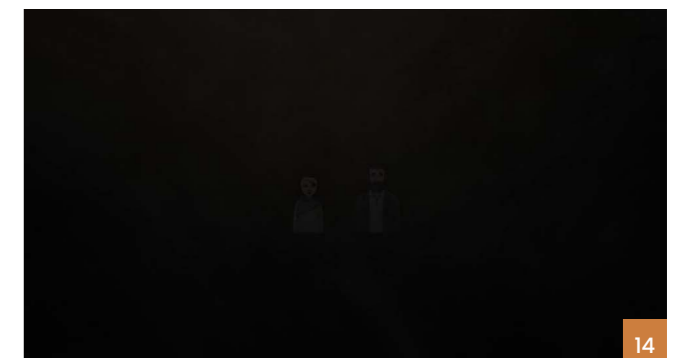
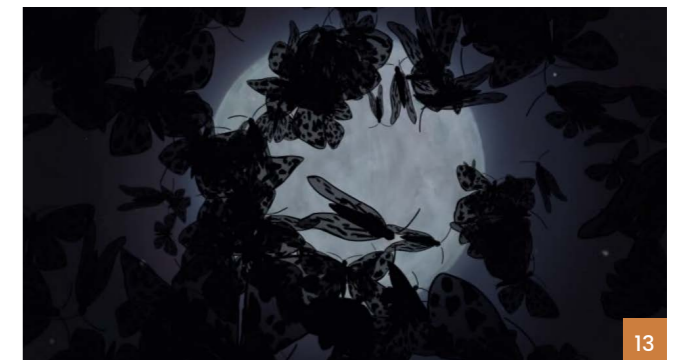


Le traitement chromatique des lieux observe le même impératif de douceur, chaude ou froide selon les moments de la journée. La jaune Kaboul se fait ainsi plus pâle et plus blanche au petit matin. Cependant, ce choix renforce l'effet de contraste lorsque des couleurs plus vives surgissent à l'image (le cas du rouge sang coulant de la cuisse de Nazir lors de la nuit de noce, ou de la main de Kaiz).

<sup>6</sup>La simplicité du trait, allié aux aplats de couleurs, rapproche le style graphique de la ligne claire.

Les couleurs vives peuvent éclater dans la grisaille tchèque (les enseignes lumineuses et clignotantes dans la ville), débarrasser de l'ennui ou des sombres avertissements (rencontre avec Nazir, rêve de famille nombreuse) ou ajouter à la vitalité des échappées (jaunes et verts éclatants). Dans un film d'animation en 2D, la lumière aussi est couleur. Dans une chronique d'apprentissage, la lumière devient valeur symbolique. Si l'ombre portée de Nazir lors de son apparition dans l'amphithéâtre annonce une lumineuse évidence amoureuse [11], les ombres et la nuit menacent progressivement d'absorber les protagonistes du film.

D'abord ponctuations de la chronique [12], les heures noires de la nuit et les transitions prennent petit à petit des allures de mauvaises présages [13] ou de fatalité tragique, jusqu'aux lendemains de la mort de Nazir. L'effacement au noir des décors et le basculement dans l'obscurité totale [14], constituent l'apogée de la tension dramatique, la plus grande épreuve d'un personnage au bord de la disparition qui parvient finalement, grâce à la clarté pleine d'espérance et de détermination de son fils, à chasser les nuages sombres des hauteurs de Kaboul pour poursuivre le chemin de lumière qu'elle s'est choisi.





# Motifs



## La photographie

Nous sommes au début du film, alors qu'Herra a présenté l'ensemble des membres de sa nouvelle famille. À la fin de cette séquence, trois générations cherchent à produire l'image harmonieuse et officielle du traditionnel portrait de groupe. Assis sur un tapis à l'extérieur de la maison, chacun a trouvé sa place : le grand-père au centre, les deux couples qui encadrent les enfants et la mère. On imagine déjà la photographie encadrée, exposée aux regards sur une console. Quelques

minutes auparavant, la mère avait épousseté et replacé des photographies des disparus sur une petite étagère. Il y avait alors dans ce plan court, furtif, la première occurrence du motif récurrent de la photographie et de son rapport au temps. Lors de la séquence du portrait de famille, l'appareil photographique du grand-père se déclenche quatre fois, il fige le mouvement à quatre reprises [1,2,3,4]. La première image répond parfaitement à l'objectif de cette séance de pose, la seconde

vient établir une confrontation entre le visage d'Herra au premier plan et la famille en arrière-plan, la troisième témoigne de la vitalité des enfants qui échappent un instant au cadre, enfin la quatrième figure de manière prémonitrice, par le déséquilibre de l'appareil, les perturbations et les disparitions à venir.

Pendant cette séquence, la voix-off d'Herra énonce les règles transmises par la mère de Nazir qui doivent constituer une promesse de bonheur au sein d'une famille afghane. L'écart entre cette promesse énoncée au son et le déséquilibre à l'image invite à établir un lien entre la photographie et la temporalité d'un récit au passé.

D'une certaine manière, l'image photographique dessinée, et donc le dessin sans mouvement, figure ce qui n'est pas advenu, ce qui a été ou ce qui est appelé à disparaître. Il convient cependant de distinguer la photographie en tant qu'objet représenté dans le film et l'acte de la prise de vue. Ainsi, la transmission des savoirs et des gestes de photographe du grand-père à Maad permet au jeune garçon de se trouver une place dans la famille, d'exploiter ses qualités d'observation, et surtout de saisir la vitalité de la jeune Roshangol et de ses frères.

Lors de cette séquence légère, il est intéressant d'observer que la spontanéité du geste du jeune photographe s'effectue avec un appareil à développement instantané. L'urgence à saisir les derniers instants de liberté de la jeune fille est représentée par l'image couleur en série et son apparition immédiate, accompagnée par une chanson enjouée.

Mais peu après, les regards portés sur ces images par les femmes de la famille, puis par le père de Roshangol, achèveront d'en faire le témoignage d'un temps de l'insouciance révolu, violemment aboli par la volonté du père et la fugue. On peut d'ailleurs mettre en écho ces photos de la jeune fille avec celles des jeunes femmes sorties d'une boîte de photographies faites par le grand-père où se mêlent le passé individuel et l'histoire collective.



Une autre séquence consacrée à la photographie atteste bien du statut particulier de l'objet dans le film. Alors qu'Herra s'éveille pour la première fois mère, elle parcourt un album photo [5,6,7,8].



5



6



7



8

D'abord support traditionnel des souvenirs - l'enfance, le début de l'histoire d'amour avec Nazir - l'album disparaît dans un resserrement du cadre qui opère un glissement de l'objet photo témoin du passé à l'image mentale<sup>1</sup> de la famille rêvée, puis de la famille réelle.

De la photographie à l'image mentale, la réalisatrice nous montre à travers l'épure progressive du dessin (le cadre resserré, la disparition des décors et donc de l'ancrage dans des lieux), ce qui a été, ce qui n'est pas advenu et ce qui est appelé à disparaître, elle épouse les émotions complexes du personnage principal, au premier jour de sa nouvelle vie de mère, mais aussi dans le temps d'après de la narration.

Enfin, c'est le resurgissement inattendu de la photographie de la famille qui permet à Maad de convaincre sa mère de rentrer à la maison. On peut s'étonner que le jeune garçon ait gardé cette photographie décadrée, ratée, d'un moment qu'il n'a pas vécu, cependant la possession de l'objet le

rattache bien à l'histoire familiale qu'il souhaite poursuivre en Afghanistan. Lorsqu'Herra pose un regard sur cette image, une musique cristalline suggère une émotion, un bouleversement qui ne s'exprime chez elle que par un soupir et un léger sourire.

Ici, « la photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit (...) n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela (...) a bien été... Rien à faire, la photographie a quelque chose à voir avec la résurrection... Ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé<sup>2</sup> ». Ainsi, l'image imparfaite - en montrant ce qui a été vécu - invite l'héroïne à continuer avec son fils.

<sup>1</sup>Une observation précise des photogrammes permet de constater que les photographies n'ont pas le même format.

<sup>2</sup>Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980.



## La voiture

Dans un récit marqué par la question de la place choisie ou assignée, ainsi que par l'intimité du domicile familial, le motif du véhicule - moyen du déplacement à la frontière entre intérieur et extérieur - fait l'objet de séquences importantes aux fonctions diverses.

La voiture est d'abord associée à l'emploi de Nazir, « chauffeur pour les Américains ». Dans la séquence où l'homme annonce la bonne nouvelle de son embauche, le véhicule est investi immédiatement par Maad [1] (bruit hors-champ du klaxon).

Il est intéressant de relever que le garçon est le premier à être monté au volant de la voiture immobile, puisque cela peut créer un écho avec la séquence sur le parking de l'aéroport à la fin du film [2]. Père, fils et moyen de transport sont liés comme le sont les personnages néo-réalistes du *Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica (1948).

L'objet conditionne le travail du père, il est le lieu de tensions et de menaces avec Zhulgai, jusqu'à devenir le lieu du dénouement tragique du destin du personnage. Enfin, seul le fils se confronte à la vision de l'explosion et du corps sans vie du père (cf. analyse de séquence). Cependant, nous ne voyons presque jamais Nazir seul

dans cette voiture. Dans la séquence de la balade à travers la ville jusqu'au zoo de Kaboul, une partie de la famille élargie s'entasse dans l'habitacle.

Les enfants y sont encadrés par le grand-père, Herra et Nazir. La traversée de la ville, son trafic intense, ses immeubles bien différents de la maison traditionnelle kaboulie sur les collines, ses trottoirs très fréquentés défilent en travelling latéral et s'offrent au regard du spectateur à travers celui des occupants tourné vers les fenêtres ouvertes [3].

Le mouvement exprime alors une impression de liberté soulignée par la musique extradiégétique. Cependant, la contemplation joyeuse de l'animation urbaine se teinte par deux fois d'inquiétude [4]. Un plan de la chaussée trouée par l'explosion d'une bombe et la présence de soldats américains révèlent un espace traversé par une insécurité quotidienne.

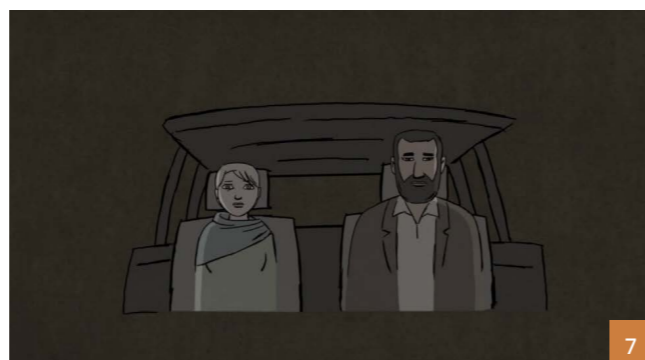
Puis, à la vision fugitive d'un parc d'attraction fréquenté succède l'arrivée dans le zoo désolé qui a jadis fait l'honneur de la capitale. La balade témoigne de l'instabilité du pays, et par conséquent, des existences fragiles et anxieuses de ses habitants.



Si les vitres de la voiture offrent une ouverture sur l'extérieur, l'intérieur de l'automobile est souvent présenté comme un prolongement de l'espace intime de la chambre lorsque le couple Herra-Nazir y prend place. Les trajets entre le lieu de travail et le domicile dans le trafic saturé et paralysé des principales artères de Kaboul ou des grands ronds-points sont parfois le décor des difficultés conjugales (la dispute sur la cigarette). La vie du couple y est également exposée au regard des autres automobilistes [5] ou des soldats du camp militaire international, qui se moquent de Nazir conduit par son épouse ou qui le confondent avec le chauffeur de cette dernière.



Fragilisés par ce que projettent ces regards sur eux, les époux côte à côte dans l'habitacle ne s'échangent que de rares regards ou gestes d'affection. Enfin, lorsque cette connexion par le geste ou le regard advient, elle ouvre sur une vision rêvée, peut-être du passé, d'une route bordée d'arbres et d'une promenade amoureuse à vélo. Dans cette séquence, le retour à la réalité de la présence dans le véhicule est brutal, marqué par la distance [6], l'incompréhension mutuelle et le surgissement de la violence physique (la gifle).



À cet instant, la rupture qui menace le couple est figurée par la disparition de l'habitacle dans un plan sans couleurs envahi par l'obscurité [7]. Un peu plus tard, dans une nuit sombre au silence lourd, Nazir sera vu seul en train de fumer dans le véhicule garé près de la maison, tandis qu'Herra sera montrée seule dans le lit conjugal.

tirent progressivement les personnages du deuil après la mort de Nazir. De même, l'espoir qui imprègne la fin du récit est le résultat de la synchronicité de deux mouvements : celui du lever du jour sur les hauteurs de Kaboul et celui de la voiture démarrée par Herra qui marque un choix de vie, libre et assumé [8].

À l'arrêt dans les embouteillages ou aux postes de contrôle, détruite par la bombe, la voiture pourrait symboliser l'impossible émancipation de ses occupants (la rentrée à l'école de Roshangol, les propos de Zhulgai lors du voyage à Charikar). Pourtant, ce sont les mouvements des essuie-glaces d'un véhicule qui



# Une particularité du film : Cinéma d'animation, les formes du réel

« Le cinéma d'animation, c'est avant tout du cinéma. »<sup>1</sup> Dans l'introduction à son ouvrage *Le Cinéma d'animation, techniques, esthétiques, imaginaires*, Sébastien Denis affirme par l'éloge « le statut égal [de l'animation] à celui des autres formes possibles du cinéma »<sup>2</sup>. On peut d'ailleurs, pour appuyer ce propos, relever que certaines filmographies de cinéastes ne se limitent ni à l'animation, ni aux productions en prise de vues réelles.

C'est évidemment le cas de Michaela Pavlátová qui, avant *Ma famille afghane*, a réalisé deux longs métrages en prise de vues réelles, mais on peut également penser à Wes Anderson ou Tim Burton.

On peut enfin citer *Le Congrès* (2013) d'Ari Folman, œuvre méta, conte de cinéma vertigineux qui alterne dessins animés et prise de vues réelles. « *Outil multiforme et changeant, en fonction des désirs du réalisateur et du producteur* »<sup>3</sup>, l'animation

est « une technique (ou plutôt un ensemble de techniques) et non un genre comme on le lit souvent [...]. Ces différentes techniques [2D, 3D, papier découpé, peinture animée, rotoscopie, stop motion, etc.] permettent en fait de réaliser des films relevant de tous les genres (film noir, comédie musicale, burlesque, film d'horreur, film de guerre, etc.), y compris sur les modes documentaire ou expérimental »<sup>4</sup>.

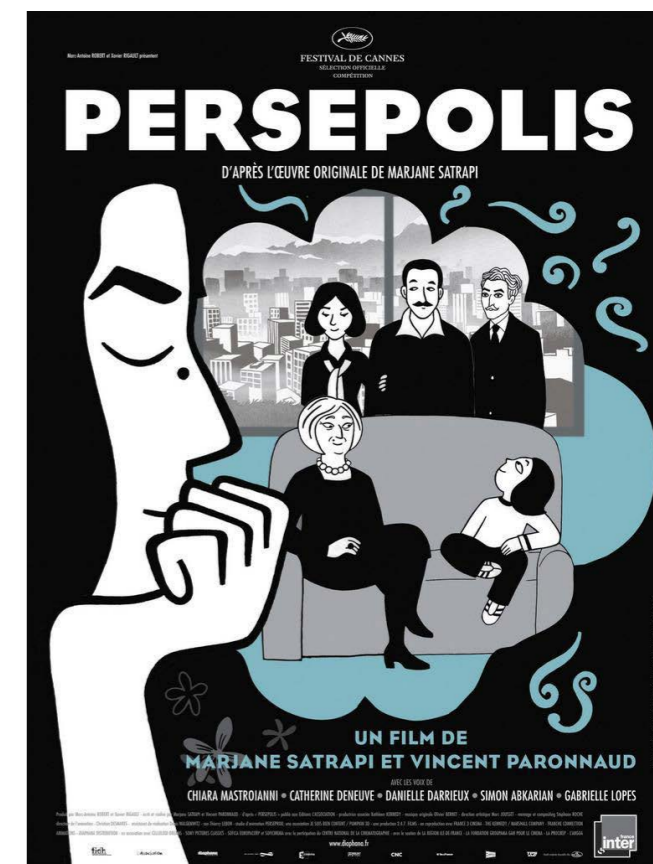
Dès lors, sans limites, jouissant du pouvoir merveilleux de donner le mouvement à la matière sans être assignée au registre du conte et à l'enfance, l'animation est confrontée à la question du réel et de sa représentation, quel que soit le genre abordé.

L'animation n'est pas une photographie du réel, ce n'est pas une épreuve directe et en mouvement du réel. Par conséquent, cela établit un rapport au présent différent. Xavier Kawa-Topor explique ainsi qu'« en

photographiant non pas la vie dans le déroulement d'un présent, mais des artefacts (dessins, poupées, objets silhouettes découpées etc.) dans le temps arrêté de la prise de vues image par image, l'animation diffère volontairement son rapport au réel. Elle n'imprime pas la vie. Elle en insuffle l'illusion, par le mouvement des images, à la matière inerte. »<sup>5</sup> Pour Kawa-Topor, cela n'empêche pas l'animation de rendre compte du réel, mais elle le fait « par la double médiation du temps arrêté et de la main qui dessine, modèle, déplace, manipule, efface »<sup>6</sup>.

Représentation distanciée du réel, l'animation rencontre depuis plusieurs années le mode documentaire<sup>7</sup>, notamment parce que ses techniques et son rapport différé au présent permettent particulièrement de rendre compte de la façon dont les hommes et les femmes ressentent, traversent dans leur intimité, les événements traumatiques et les conflits auxquels les sociétés ont été confrontées dans l'histoire récente.

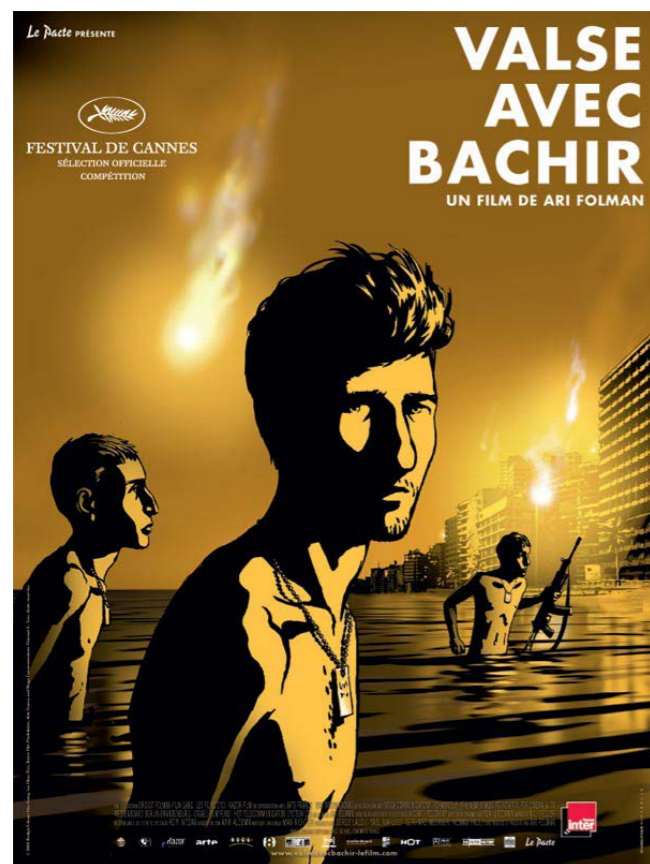
En redessinant, en fabriquant le temps et son écoulement, l'animation se prête également au récit des mémoires et des émotions des sociétés contemporaines. D'une certaine manière, elle se fait document intime et subjectif des tremblements du monde et de l'histoire.



*Persepolis* (Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, 2007) et *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) constituent des œuvres importantes dans leur façon de représenter le réel sur un mode autobiographique.

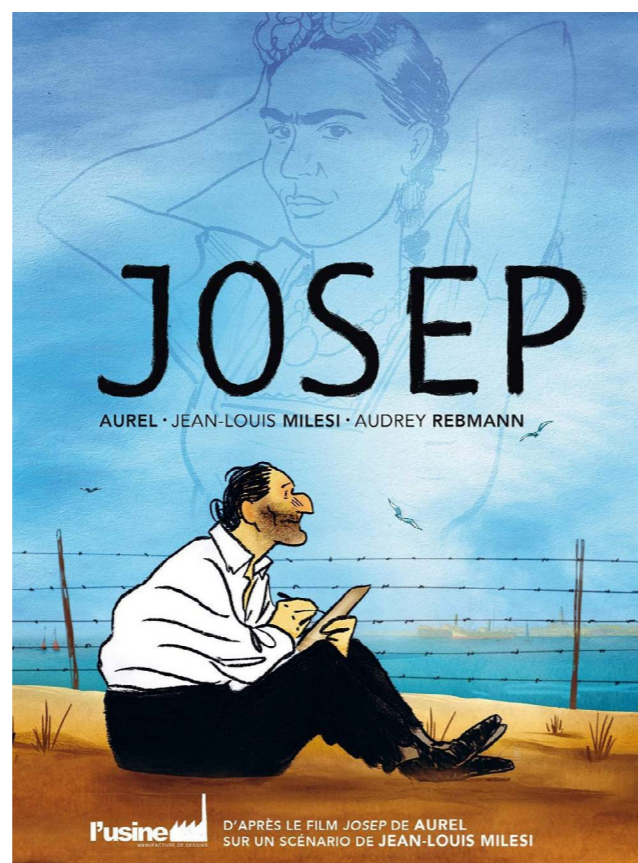
Le réalisme stylisé de *Persepolis*, marqué par l'usage du noir et blanc ainsi que par un graphisme épuré et expressif, fait une place à l'onirisme<sup>8</sup>, opérant un glissement entre image-témoin (histoire de l'Iran contemporain) et l'image-mentale (apparitions, rêveries, fantasmes) porté par la voix de la jeune femme.





sur l'archive dont le statut changeant nourrit mémoire collective et histoire individuelle. Ainsi, « Valse avec Bachir serait d'une certaine manière la fiction d'un documentaire impossible, un film hybride qui invente les moyens de son propre langage, forcément aux frontières des deux « camps » (fiction/documentaire). »<sup>11</sup>

*Josep* (2020), réalisé par Aurel, peut être caractérisé de fiction inspirée d'une histoire vraie, fondée sur un point de vue documenté. En effet, l'approche d'Aurel - dessinateur de presse - est d'abord documentaire et journalistique.



L'animation permet alors d'entrer dans la subjectivité du souvenir et de l'imaginaire, de figurer un « au-delà du réel »<sup>9</sup>. Bien que « la réalité [soit] nécessairement mise à distance, stylisée, par-delà l'effort de réalisme qui guide le crayon du dessinateur »<sup>10</sup>, on a associé à *Valse avec Bachir* la définition d'un genre particulier, « le documentaire d'animation ».

Le film d'Ari Folman a en effet participé à redéfinir les possibilités de narration des phénomènes historiques par le cinéma. La démarche documentaire du film passe par la place accordée au témoignage, qui structure le scénario, et par le travail

La fiction advient avec Jean-Louis Milési, scénariste du long métrage. *Josep* est également un exemple de film d'animation qui travaille le réel et les rapports entre le passé individuel et la mémoire collective.

Dans ces rapports, l'animation offre la possibilité d'une entrée dans l'imaginaire du personnage de Josep Bartoli (artiste et dessinateur de presse, 1910-1995), mais également dans les souvenirs de Serge (personnage fictif). Le récit de Serge - mis en scène par le travail de création d'Aurel - et les dessins de Josep creusent dans le film une double subjectivité face aux événements historiques. L'animation s'y révèle comme un outil qui excelle à représenter la vérité d'un imaginaire de créateur en lutte contre l'oubli et le souvenir métamorphosé par la mémoire.

Les formes courtes offrent également la possibilité aux cinéastes de créer des images animées qui travaillent particulièrement la distance entre le fait réel et le ressenti intime de celui-ci. Ainsi, *Ryan* (Chris Landreth, 2004), considéré par Olivier Catherin<sup>12</sup>, producteur délégué général de Noranim, comme une œuvre fondatrice de la rencontre entre documentaire et animation, fait entendre la voix de l'animateur Ryan Larkin et celles de gens qui l'ont connu.

Les personnages tordus et désarticulés en 3D témoignent du style « psycho-réaliste » de Chris Landreth qu'il définit lui-même ainsi : « Mes films mettent en place une réalité différente, c'est-à-dire une réalité basée sur le réel concret, perceptible, mais auquel s'ajoutent des couches de sens relevant du bagage émotif, de l'état psychologique de mes personnages »<sup>13</sup>.





Le témoignage prend une place importante dans ces formes. À l'écoute des propos et des émotions du témoin, des tremblements de sa voix, l'animation parvient à mettre en image l'intime, l'invisible ou l'infilmable. On peut ainsi citer les courts métrages de Cécile Rousset et Jeanne Paturle : *Les Yeux fermés* (2003), *Paul* (2005), *Le C.O.D. et le coquelicot* (2013) et *Esperança* (2019).

<sup>1</sup> *Le Cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Sébastien Denis. Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2017.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, Xavier Kawa-Topor, Capricci, 2016.

<sup>6</sup> Id.

<sup>7</sup> La rencontre du documentaire et de l'animation, marquée par des films comme *Ryan* (Chris Landreth, 2004) et *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), a participé à l'émancipation de l'animation, à la reconnaissance critique des auteurs et surtout, à se défaire de l'étiquette d'œuvres pour jeune public.

<sup>8</sup> Les rêveries de Marjane pourraient être rapprochées des scènes du tapis volant et des skate-boards dans *Ma famille afghane*.

<sup>9</sup> *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, Xavier Kawa-Topor, Capricci, 2016.

<sup>10</sup> Livret pédagogique *Lycéens et apprentis au cinéma, Valse avec Bachir*, par Anne Marquez.

<sup>11</sup> Id.

<sup>12</sup> *Le cinéma d'animation en France*, réalisé par Alexandre Hilaire. Série documentaire (2016) éditée en DVD chez Doriane Films.

<sup>13</sup> Entretien avec Marcel Jean (2006), cité dans *Le Cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Sébastien Denis. Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2017.



# Thématique : Portraits de femmes

(Herra, La mère, Freshtah, Roshangol et les autres)

Cette partie du livret propose d'aborder la place des femmes dans *Ma famille afghane*, en établissant des liens avec le dossier pédagogique Grand Est réalisé par Guillaume Boza lors de la sortie du film en 2021, plus particulièrement la partie consacrée aux femmes en tant qu'enjeu politique.

*Ma famille afghane* est un récit au féminin à plusieurs titres. Ce film réalisé par une femme – adaptation de l'ouvrage d'une femme – fait entendre la voix singulière d'Herra et privilégie son point de vue (cf. analyse du récit).

Dans la séquence d'ouverture, Herra apparaît dans un univers domestique animé par des femmes concentrées sur leurs tâches quotidiennes (cuisine, ménage, service...) dont on ne distingue pas les visages. La jeune femme blonde immobile, assise, se démarque immédiatement.

Pourtant, son récit n'aura de cesse de mêler ces autres destins au sien [1], traçant ainsi, de Roshangol à la mère de Nazir, toute une existence de femme en Afghanistan au début des années 2010.



<sup>1</sup> Dossier pédagogique Grand Est, *Ma famille afghane*, Guillaume Boza, p. 20.

<sup>2</sup> Maad raconte qu'il n'a jamais connu son père et que le mari de sa mère le trouvait répugnant et le frappait. L'enfant a été abandonné par sa mère, que nous voyons furtivement lors de la séquence à Charikar.



Tout commence par l'énoncé d'un interdit : « *Une future mariée afghane n'a pas le droit de sourire* » (cela pourrait trahir une impatience mal vue pour la nuit de noces). Si Herra commente cette coutume par une impression d'étrangeté, celle-ci révèle déjà au spectateur une société régie par des valeurs traditionnelles et religieuses qui visent au contrôle des femmes, de leur corps, de leur destin et de leurs émotions.

Ces premiers mots prononcés dans le film, ainsi que les quatre plans consacrés au mariage d'Herra et Nazir mettant en évidence un contraste saisissant entre une présence féminine anonyme et figée et les présences masculines nombreuses et mobiles, peuvent être mis en relation avec l'autre mariage du film, celui programmé par Kaiz pour sa fille, Roshangol.

Dans un pays où « *la famille patrilinéaire et patriarcale demeure un point de repère social important* »<sup>1</sup>, l'enfance est soumise à la volonté des pères. Ainsi, Roshangol doit renoncer à l'école dès les premières règles. L'émancipation de la jeune fille par l'éducation [2] n'a pas de valeur aux yeux de Kaiz. Pire, l'ouverture au monde et à l'extérieur que l'institution scolaire permet à sa fille représente pour lui un danger (ce qui est signifié



par l'obligation de porter la burqa). Comment Roshangol pourrait-elle simplement avoir envie de sourire lors de la célébration d'une union imposée avec un homme de 40 ans, fils de l'oncle de son père ?

Elle choisira la fuite et tous les dangers qui l'accompagnent, car personne ne peut s'opposer à la volonté du père de famille. Mariée par amour, mère de quatre enfants avec Kaiz, Freshtah n'a aucun droit sur ceux-ci. La famille du côté maternel doit également se résoudre à laisser partir les enfants avec la famille du père.

À ce sujet, le film n'oublie pas d'ouvrir sur un hors-champ encore plus brutal de la situation des femmes et de leurs droits en tant que mères dans les campagnes [3], lors de la visite de Maad à sa famille<sup>2</sup>.







« La famille élargie joue un rôle central dans l'ordre social, l'épouse est toujours vue comme un bien appartenant à sa belle-famille »<sup>3</sup>, Herra découvre très rapidement cette condition de l'épouse lorsque le sujet de la maternité survient.

Loin d'être exclusivement une affaire de couple, leur problème de fertilité (davantage associé à Herra) engage toute la famille élargie, ce dont atteste la séquence de la chambre où, après un gros plan de l'épouse puis d'elle et Nazir assis au bord du lit, le cadre s'élargit pour révéler la présence de la belle-mère qui administre une boisson sensée favoriser la grossesse à Herra [4] et suggère que Nazir prenne une seconde femme pour procréer.

La place de la belle-fille est fragile, la « pièce rapportée » peut à tout moment être exclue, rejetée du cercle si elle ne remplit pas son rôle de mère, ou si elle n'est pas une épouse exemplaire. Dès la présentation des membres de la famille, la belle-mère

s'impose comme l'autorité féminine, dictant les règles et transmettant les gestes de la bonne épouse à sa bru venue de République tchèque. Enfin, l'adoption de Maad apparaît comme imposée aux époux qui accueillent par un sourire timide le garçon considéré comme un « miracle » par le grand-père. Les gestes et les mots bienveillants du chef de famille ne masquent pas le caractère indiscutable de son autorité face aux membres de la famille réunis dans le même silence.

C'est ce même silence qui s'impose aux femmes de la famille lorsqu'on les isole lors des visites d'étrangers ou lorsque la violence s'immisce dans le foyer. Le secret de la fugue de Roshangol en témoigne parfaitement. Confrontée à la violence de Kaiz, les seuls mots prononcés par Freshtah sont ceux de la peur de la mort (meurtre, suicide). Si le film permet à la mère, comme à la fille, une échappée, cette menace est plusieurs fois énoncée, particulièrement

dans le récit glaçant que Nazir fait à Herra d'un oncle punissant sa femme d'un coup de faucille à la tête parce qu'elle avait parlé à des invités. Par le dialogue, la réalisatrice aborde le sujet des violences domestiques et l'insécurité quotidienne dont sont victimes les femmes afghanes. La violence représentée, elle, est rapidement réprimée (lorsque Kaiz tire son épouse par les cheveux et fait chuter sa belle-mère) ou suggérée (la marque d'un coup à l'œil de Roshangol).

La violence sourd également dans le contrôle que les hommes exercent sur les corps des femmes. Les femmes ne peuvent se déplacer sans la présence d'un mahram<sup>4</sup> et ne peuvent être en présence d'un homme étranger à la famille. Cette dernière obligation est évoquée deux fois (lors du premier rendez-vous professionnel d'Herra, et lors du voyage avec Zhulgai). Constamment ramenées à leur statut d'épouse et de mère (ce qu'on observe dans les cadeaux rapportés par les maris) et isolées du monde, elles sont également soumises dans l'intimité, comme en témoignent le

rapport sexuel entre Freshtah et Kaiz et l'infection gynécologique dont elle souffre. On comprend alors tout l'enjeu des actions de l'association et l'importance du rôle de médiatrice d'Herra. Cependant, l'impuissance des femmes fragilise souvent ces actions et l'entraide. D'ailleurs, la progression du récit ne laisse entrevoir que l'exil ou la mort comme échappatoire [5, 6].



<sup>3</sup>Dossier pédagogique Grand Est, *Ma famille afghane*, Guillaume Boza, p. 19-20.

<sup>4</sup>Époux ou proche membre de la famille qui sert de gardien

Michaela Pavlátová se confronte ainsi, avec *Ma famille afghane*, à tous les aspects de l'existence contrainte et fragile d'une femme afghane. Elle parvient, en usant des dialogues, du hors-champ et de la multitude des personnages du film, à en dessiner un portrait précis et complexe.

Enfin, elle offre à ses personnages la liberté, le pouvoir et la légèreté, dans deux courtes séquences oniriques, solaires et musicales. Ces deux séquences viennent célébrer deux décroissements éphémères (la rupture de la cloison en bois et le retrait de la burqa) par la vision merveilleuse d'un tapis volant et de femmes fonçant en skate-board, cheveux au vent [7].



### Prolongement 1

Solène Chalvon-Fioriti

Le récit de Petra Procházková n'ayant pas encore été traduit en français, il est difficile de s'y référer avec les élèves. Cependant, on peut exploiter le récit de Solène Chalvon-Fioriti, *La Femme qui s'est éveillée* (Flammariion, 2022). Le récit de la journaliste commence en 2011, alors qu'elle découvre le métier de journaliste en Afghanistan, ce qui correspond à l'époque de l'action de *Ma famille afghane*. Solène Chalvon-Fioriti arrive en Afghanistan quelque temps après l'assassinat de Ben Laden. On pourra ainsi lire le début de ce récit qui présente de nombreux échos avec le film. Lors d'un reportage à la faculté de droit de Kaboul, la journaliste est témoin d'un avortement dans les toilettes de l'université. Elle découvre alors l'existence de la Pill Force, réseau clandestin féministe qui distribue des pilules abortives dans le pays. Son récit s'étend jusqu'en novembre 2021, la violence endémique de la société afghane y est décrite à travers des destins de femmes, à Kaboul mais également dans les campagnes. Solène Chalvon-Fioriti est grand reporter et réalisatrice de documentaires (*Vivre en pays taliban*, 2021 et *Afghanes*, 2023)



### Prolongement 2

Nadia Anjuman

Poétesse et journaliste afghane, Nadia Anjuman, née en 1980, est morte le 4 novembre 2005 à Herat, vraisemblablement sous les coups de son mari. Cependant, après des années de procès, la justice afghane a conclu à un suicide. Elle a poursuivi des études interrompues par le régime des talibans mais elle a secrètement étudié la littérature et commencé à publier ses textes poétiques dans la clandestinité d'un cercle littéraire. Elle a publié en 2005 un recueil de poèmes, *Gul-e-dodi* (*Fleur rouge sombre*). L'écrivain Atiq Rahimi lui a dédié son livre, *Syngué Sabour, Pierre de patience* (P.O.L., 2005). Leili Anvar (traductrice) évoque chez Anjuman « un immense chagrin directement lié à son statut de femme et d'Afghane, comme une douleur d'être et une difficulté à trouver une voix audible ».

**Poème de Nadia Anjuman présent dans l'ouvrage de Solène Chalvon-Fioriti (page 101-102) :**

« C'est la marche sèche et poussiéreuse  
Des jeunes filles  
Porteuses de douleur, aux corps meurtris,  
La joie congédiée de leur visage, leur cœur  
Vieilli,  
Ni sourire au recueil de leurs lèvres,  
Ni larme pointant du lit tari de leurs yeux.  
Dieu ! Je ne sais pas si leur cri lourd  
Peut atteindre les nuages  
Ni même le ciel. »



# Ateliers et liens pédagogiques sur le son

## (Prague et Kaboul) : création d'une carte postale sonore d'une ville

*Ma famille afghane* est un film qui accorde une grande importance au son, l'examen du générique le démontre bien puisque l'équipe dédiée à la création de la bande son y est importante. Le film use de ces trois catégories : paroles (dialogue et voix-off d'Herra), musique (composée par Evgueni et Sacha Galperine) et bruits. Cette dernière catégorie est très présente au début du film, notamment dans la caractérisation des villes de Kaboul et Prague.

### 1 - Analyse : Kaboul/Prague

L'analyse de la bande son de cette séquence d'ouverture peut constituer le point de départ d'un atelier pédagogique autour du son. On peut diffuser aux élèves la bande son du générique de début ainsi que l'extrait qui présente Prague (jusqu'à l'entrée dans l'université), afin de leur faire relever tous les sons entendus. Puis, après un temps de mise en commun, la diffusion des extraits avec les images permet d'affiner l'analyse.

En effet *Ma famille afghane* s'ouvre par un son qu'on identifie facilement comme extérieur grâce à l'appel à la prière du muezzin diffusé par haut-parleur. Un tintement léger et le chant discret d'oiseaux suggèrent un éveil qu'on apparente au matin alors que la fenêtre apparaît à l'écran. Les bruits extérieurs de la ville qui commence à s'animer (chant du coq, envol d'oiseaux, portail qui claque, chèvres) se mêlent alors à ceux de l'intérieur (porte, balai...).

L'apparition de la fenêtre vue depuis l'intérieur de la maison a provoqué un basculement dans la représentation du spectateur, alors qu'il pouvait imaginer qu'il entrerait dans le film par la ville, celle-ci est finalement reléguée dans le hors-champ. Cependant, la complexité et la richesse de la création sonore permettent au spectateur d'imaginer son éveil.

L'évocation de Prague tient également grandement au montage son et à son rapport à l'image. Le bruit de cloches d'église opère la transition vers les souvenirs de République tchèque. On notera d'ailleurs que les sons du rite religieux sont communs aux deux villes.

Le travelling haut-bas, partant d'un ciel gris traversé par des fils électriques et des clochers d'église jusqu'au trafic urbain saturé, figure une plongée dans une ville monochrome et asphyxiante que la saturation de la bande son accompagne parfaitement.

Tintement des cloches et vols d'oiseaux sont progressivement remplacés par les bruits nerveux des klaxons, un rythme musical (qui s'accorde aux enseignes qui clignotent), la sonnette du tram, etc. L'agitation de la ville emplit l'espace sonore et caractérise Prague comme un espace hostile avant même que la voix-off d'Herra ne vienne formuler son mal-être.

### 2 - Réaliser la carte postale sonore d'une ville

Une carte postale sonore est une composition utilisant des sons du monde réel. Les bruits d'ambiance font le décor, le « cadre », et les événements sonores donnent de la vie, du dynamisme à la scène. Il s'agit de donner à entendre la complexité de l'environnement d'un espace, la ville. La carte postale sonore doit être de courte durée (1 à 2 minutes).

Elle peut combiner voix, narration, bruits d'ambiance, sons et musiques. Dans cet atelier pédagogique, l'élève peut faire une photographie ou choisir une image préexistante. On peut également imaginer que le choix s'effectue dans une sélection proposée par l'enseignant.

L'atelier permet d'initier les élèves au montage son et au mixage, ainsi qu'au montage image (apparition, disparition de l'image, effets). L'élève peut enregistrer des sons, les créer à la manière d'un bruiteur ou en prélever dans des banques de sons et bruitages gratuites disponibles sur internet. Le logiciel Audacity permet d'effectuer le montage audio, ainsi que le mixage. Un logiciel simple suffit à faire le montage image (Movie Maker ou OpenShot Video Editor).



Enfin, l'élève travaille une narration à partir de ce qu'il projette dans l'image choisie. Il prend conscience des potentialités du son dans une création cinématographique ou vidéo et des différents rapports qu'il entretient avec l'image.

**Pour aller plus loin :**

*Lisboa orchestra*, Guillaume Dela-  
perriere (2013) : une symphonie  
urbaine du XXI<sup>e</sup> siècle  
[https://www.youtube.com/  
watch?v=TgZd4srTruo](https://www.youtube.com/watch?v=TgZd4srTruo)

**Le son au cinéma :**

définitions, exercices et étude(s) de cas  
[http://www.centreimages.fr/voca-  
bulaire/s10/s10Definition.html](http://www.centreimages.fr/vocabulaire/s10/s10Definition.html)



# Documents disponibles autour du film

## DVD

*Ma famille afghane*, Michaela Pavlátová, DVD, Diaphana, 2022

*Le cinéma d'animation en France*, Alexandre Hilaire, DVD, Doriane Films, 2016

*Persepolis*, Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, DVD, Diaphana, 2007

*Valse avec Bachir*, Ari Folman, DVD, Éditions Montparnasse, 2009

*Josep*, Aurel, DVD, Distrib Films, 2022

## Bibliographie

### Périodiques :

Critiques de *Ma famille afghane* :

→ *Le Monde*, Maroussia Dubreuil, 27 avril 2022

→ *Le Monde*, entretien avec Michaela Pavlátová, 30 avril 2022

→ *Sud-Ouest*, Sophie Avon, 20 avril 2022

→ *Positif*, Bernard Génin, n° 735, p. 51, mai 2022

### Ouvrages sur le cinéma d'animation :

→ *Cinéma d'animation, La French touch*, Laurent Valière, Éditions de La Martinière, 2017

→ *Le Cinéma d'animation : techniques, esthétiques, imaginaires*, Sébastien Denis. Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2017

→ *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, Xavier Kawa-Topor, Capricci, 2016

### Sitographie et liens

#### Sur *Ma famille afghane* :

→ Dossier pédagogique Grand Est, *Ma famille afghane*, Guillaume Boza (à télécharger) : <https://www.image-est.fr/actualites-dossier-pedagogique-ma-famille-afghane-de-michaela-pavlatova-603-576-0-0.html>

→ CNC, entretien avec Michaela Pavlátová, 27 avril 2022 : [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/ma-famille-afghane---comment-raconter-lafghanistan-en-animation\\_1674547](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/ma-famille-afghane---comment-raconter-lafghanistan-en-animation_1674547)

### Autour de l'œuvre

#### de Michaela Pavlátová :

→ Site personnel de Michaela Pavlátová : <http://www.michaela-pavlatova.com/>

→ Format court, entretien avec Katia Bayer, 4 juin 2012 : <http://www.formatcourt.com/2012/06/michaela-pavlatova-parfois-j-ai-l-impression-que-mes-films-n-ont-rien-en-commun-a-part-mon-nom-au-generique/>

→ Format court, Critique de *Tram*, Katia Bayer, 14 mai 2022 : <http://www.formatcourt.com/2012/05/tram-de-michaela-pavlatova/>

→ Leçon de Michaela Pavlátová au Göteborg Film Festival, 2015 (en anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=HEXa0msxi6s>

La plupart des courts métrages de Michaela Pavlátová sont visibles sur Vimeo ou Youtube.



## Un projet Grand Est

Depuis l'année scolaire 2016/2017, les coordinations du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* du Grand Est mettent en avant des œuvres cinématographiques (fiction, documentaire, court métrage) ayant reçu le soutien financier de la Région Grand Est. Cette initiative fait écho à deux missions essentielles menées par la collectivité régionale : d'une part la politique de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle, d'autre part l'éducation du regard des lycéen·ne·s et apprenti·e·s.

## La rédactrice

### Céline Siméon

Céline Siméon est professeure d'histoire-géographie et de cinéma-audiovisuel au lycée Henri Poincaré de Nancy. Elle assure également des formations en analyse filmique dans l'Académie de Nancy-Metz au sein des dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle a contribué à plusieurs revues de cinéma.

## Propriété

### CRAVLOR

1 rue du Pré Chaudron  
57070 Metz  
[craвлor.fr](http://craвлor.fr)

### Le RECIT

31 rue Kageneck  
67000 Strasbourg  
[lerecit.fr](http://lerecit.fr)

### Télé Centre Bernon

9 allée Léo Delibes  
51200 Épernay  
[telecentrebernon.org](http://telecentrebernon.org)

Un projet porté par



LE RECIT

LE RÉSEAU EST CINÉMA  
IMAGE ET TRANSMISSION



Soutenu  
par

