

## L'intertextualité dans *Arizona Dream* d'Emir Kusturica Intertextuality in Emir Kusturica's *Arizona Dream*

Oubeyd Allah Ayari

Oubeyd Allah Ayari, cinéaste tunisien diplômé de l'ESAC,  
oubeid.allah.ayari@gmail.com

Date de réception:24-02-2024	Date de révision:27-06-2024	Date d'acceptation:06-07-2024
------------------------------	-----------------------------	-------------------------------

**Résumé:** *Nous allons essayer d'analyser comment le réalisateur utilise des références textuelles, littéraires, ou cinématographiques au sein de son œuvre pour créer des couches de sens et enrichir l'expérience du spectateur. L'intertextualité peut se manifester à travers des citations, des allusions, ou des réappropriations d'éléments culturels préexistants. L'article examine comment ces références contribuent à la construction narrative, aux thèmes et à l'esthétique du film. En explorant ces connexions avec d'autres textes, nous allons éclairer la manière dont Emir Kusturica ajoute une dimension supplémentaire à la compréhension et à l'interprétation d'Arizona Dream, offrant ainsi une perspective approfondie sur la richesse artistique du film de Kusturica.*

**Mots clés:**

Intertextualité / narration / cinéma / film .

**Abstract :** *On propose une analyse des stratégies intertextuelles employées par Emir Kusturica dans son film "Arizona Dream". L'étude met en lumière l'utilisation de références variées, qu'elles soient textuelles, littéraires ou cinématographiques, pour enrichir les niveaux de signification et améliorer l'expérience du spectateur. Nous examinerons comment ces éléments intertextuels façonnent la trame narrative, les thèmes abordés et l'esthétique globale de l'œuvre. Cette recherche vise à dévoiler la complexité artistique du film et à approfondir notre compréhension de l'œuvre cinématographique de Kusturica à travers l'analyse de ces multiples couches de sens.*

**Keywords:**

Intersexuality, narrative , cinema, film

\* Auteur correspondant: Oubeyd Allah Ayari

**Première partie : présentation de l'œuvre****Présentation :**

Arizona Dream est le quatrième long métrage d'Emir Kusturica. Le projet commence alors que le réalisateur est professeur au . Il reçoit un scénario écrit par un de ses élèves intitulés The Arrowtooth Waltz (La valse du turbot) par lequel il est séduit. Il décide de le transformer en film en apportant des transformations radicales à l'histoire qui prend une ampleur poétique et une dimension esthétique à l'image du réalisateur. Pour sa première production américain, le réalisateur choisit un casting hollywoodien avec en tête d'affiche la star montante des années 90, Johnny Depp, une icône incontestable Faye Donoway et un Jerry Lewis charismatique. A la sortie du film en 1993, après un tournage éprouvant et difficile pour le réalisateur, l'œuvre rencontre un grand enthousiasme mais elle est récompensé par le l'ours d'argent (prix spécial du jury à Berlin). Le film dure 140 minutes, il est tournée en 35mm.

Le film raconte l'histoire d'Axel Blackman qui après le décès dans un accident de voiture de ses parents quitte sa terre natale L'Arizona pour aller se fondre dans l'anonymat d'une grande ville, New York. Il travaille pour le compte du département de la pêche et de la chasse et s'occupe des poissons, vit dans un camion et « transforme ses rêves en histoire ». Eternel rêveur nomade, il est ramené à sa ville natale par son cousin Paul Leger. L'oncle d'Axel Léo Sweetie, la seule famille qui lui reste se marie et désire que son neveu soit son témoin. De retour en Arizona Axel, retrouve les traces de son enfance et se confronte au souhait de son oncle qui voudrait lui léguer sa concession de voiture. Axel, qui a vécu dans un déni total de sa vie

passé après la mort de ses parents, se voit alors soumis à un destin qu'il a longtemps fuit. Mais tout change le jour où il rencontre Elaine et Grace. Une mère et sa fille qui entretiennent une relation passionnelle. Axel, sous le charme d'Elaine, s'installe chez elle et sa fille et aide Elaine à concrétiser son rêve le plus cher : voler grâce à la création d'un engin volant. Malgré le refus de son oncle, l'acharnement de Grace, qui détruit tous les soirs, ce que sa mère et son amant créent, Axel et Elaine fabriquent la locomotive volante et volent dans les airs. Cependant un événement tragique vient anéantir Axel : la mort de son oncle Léo. Ce premier décès entraîne un autre. Axel découvre Grace sous un nouvel angle et bien qu'il ait tout préparé pour partir en Papouaïe avec Elaine, il propose à Grace de quitter cette maison qui la retient et de fuir ensemble. Au cours d'une soirée où les personnages fêtent l'anniversaire de , Grace se suicide d'une balle dans la tête. Axel meurtrit quitte tout et plonge dans son rêve initial qui rythme le film, où on le voit avec son oncle assis sur la banquise et apprenant à pêcher.

### Biographie d'Emir Kusturica

Né le 24 novembre 1954 à Sarajevo, Emir Kusturica qui est de naissance yougoslave a pris la nationalité Serbe au moment de la guerre en Bosnie. Ce déchirement identitaire est porté par le réalisateur qui loin de sa terre natale développe une nostalgie de la patrie et l'exprime à travers la mise en scène constante de son patrimoine culturel complexe et les références à une enfance heureuse. Est-ce un hasard, si le réalisateur crée son propre village Küstendorf après la perte de son village. Le plus signifiant dans cette aventure c'est qu'il s'agissait à la base d'un décor bâti pour le besoin du film La vie est un miracle. Kusturica a sauvegardé cet espace

**sorti tout droit de son imaginaire enfantin.**

**Son enfance, il la passe au cinéma de son quartier ou à jouer au foot et il finit par concrétiser son rêve en intégrant l'académie du cinéma à Prague. La FAMU. C'est là qu'il apprend le goût de la distanciation et l'art de l'absurde qu'il ne tarde pas à mettre en scène dans ses films. Il apprend l'art de la mise en scène et découvre également le cinéma et son histoire.**

**Son premier court métrage s'intitule Guernica. Il a été réalisé en 1978. Emir Kusturica reçoit sa première récompense, la première d'une longue liste. Il s'essaie à la télévision mais n'y perd pas son âme en choisissant la voie de la difficulté et en continuant à créer d'une manière subversive. Il réalise alors Café Titanic et reçoit le prix du festival de la télévision yougoslave. Son premier long métrage est réalisé en 1981 et intitulé Te souviens-tu de Dolly bell? Le deuxième est Papa part en voyage d'affaires. Il remporte la Palme d'or à Cannes avec cette œuvre. En parallèle, Emir Kusturica s'intéresse à la musique rencontre Goran Brockovitch. En 1988, il réalise le temps des Gitans et obtient le prix de la mise en scène à Cannes. Après ce film, il entreprend sa « période américaine » et s'essaie à l'enseignement à l'Université de Colombia. C'est dans ce cadre qu'il rencontre David Atkins, un étudiant qui lui donne la première version de ce qui deviendra plus tard Arizona Dream. Le réalisateur retourne chez lui après un long tournage éprouvant qui coïncide avec le début de la guerre civile en Bosnie. Emir Kusturica crée alors Underground en 1995 pour raconter l'histoire d'une nation meurtrie. Il obtient encore une fois la palme d'or à Canne. En 1998, il revient avec Chat, chat blanc et obtient le lion d'or du meilleur réalisateur à la Mostra de Venise, enchaine en 2001 Super 8 Stories et en 2004, il réalise La Vie est un miracle et obtient en 2005, le César du meilleur film de l'Union européenne. Un de ses derniers films en date s'intitule Maradona. Le cinéaste s'amuse à parler d'un de ses héros en mélangeant documentaire, musique, images d'archives, en laissant libre cours à son imagination et en faisant plaisir au grand enfant qu'il est.**

**En parallèle Kusturica continue une carrière musical avec le groupe qu'il a constitué en 2000, Le No Smoking Orchestra.**

**Présentation équipe technique et artistique**

**Equipe technique:**

**Réalisateur : Emir Kusturica**

**Compagnie de production : Constellation U.G.C Hachette, Première avec la participation de canal plus et du ministère de la culture CNC**

**Producteur : Claudie Ossard**

**Coproducteur : Yves Marmion, Richard Brick**

**Producteur exécutif : Paul R.Gurian**

**Scénario : Emir Kusturica**

**Equipe artistique:**

**Chef décorateur : Miljen kljakovic»Kreka»**

**Costumes: Jill M.Ohanneson**

**Son: Vincent Arnardi**

**Montage : Andrija Zafranovic**

**Effets spéciaux : Peerless Camera Co Ltd**

**Assistant réalisateur : Sergio Mimica**

**Opérateur Steadycam : Mark Emery Moore**

**Directeur artistique : Jan Pascale**

**Maquillages : Patti York, Cheryl Voss, Charles Balazs**

**Coordination des cascades Everett L. Creach**

**Pilote cascadeur : Lyle Byrum**

**Couleur 35 mm**

**Interprètes :**

**Johnny Depp : Axel**

**Jerry Lewis : Léo sweetie**

**Faye Dunaway : Elaine**

**Lili Taylor : Garce**

**Vincent Gallo : Paul léger**

**Paulina Porizkova : Millie**

**Candyce Mason : Blanche**

**Alexia Rane : Angie**

**Polly Noonan : Betty**

**Ann Schulman : Carla**

**Michael J. Pollard : Fabian**

**Vincent Tocktoo : l'esquimeau**

**Patricia O'Grady : la présentatrice**

**Sal Jenco : l'homme au téléphone**

**Kim kéo : la poupée mécanique**

**James E. Wilson : l'avoué**

**Newman I: e chien d'alaska**

## **Sammy : le chien du théâtre**

**Distribution U.G.C**

**Durée 136 mn, France**

### **Deuxième partie**

**Analyse iconique et textuelle de la scène du diner dans Arizona Dream d'Emir Kusturica**

#### **Résumé de la scène**

La scène du diner est une séquence phare dans le film d'Arizona Dream. Axel et son cousin Pau sont invités chez Elaine et Grace. Il s'agit de la deuxième rencontre entre le jeune homme et les deux femmes. Dans un décor baroque, les convives partagent un diner dans une ambiance électrique. Autour de la table, nous retrouvons les deux personnages féminins en chef de table. Les convives sont eux placés au milieu. Nous remarquons comment les deux personnages masculins tournent autour d'Elaine qui est le centre de la soirée. Grace ne manque pas de le faire remarquer. Pour détendre l'atmosphère Paul, qui fait du pied à Elaine, demande à Axel, très silencieux de raconter son histoire des esquimaux, ce que ce dernier fait mais avec une grande maladresse, sans oublier la tortue de Grace qui l'interrompt tout le temps. Grace agacé du comportement de Paul et de sa mère et de l'intérêt que lui portent les deux cousins, provoque sa mère. La confrontation va jusqu'à la violence physique et Grace menace de se suicider. Elle enlève son colon pour s'étrangler avec. Sa mère et Paul continuent à souper, alors qu'Axel tente de l'arrêter. La mère intervient lorsqu'elle comprend que sa fille est prête à exécuter sa menace. Elle lui demande d'arrêter. La fille se pend mais sa manœuvre se transforme en échec comique. Paul improvise une tirade tragique et Alex hésite entre consoler Elaine et sauver Grace.

La scène s'articule donc en trois moments. Le premier est celui où les

personnages sont autour de la table. Le deuxième commence avec le changement de la chanson Minor Swing de Jango Reinhart. Le troisième commence avec le changement d'espace pour Grace qui monte les escaliers pour mettre en scène son suicide. L'action va donc en crescendo.

### **I- Triangle amoureux et jeu de regard :**

La séquence tourne autour de deux événements centraux guidés par la mise en scène d'abord de la mère qui attire tous les regards puis de Grace qui met en scène son suicide raté pour obliger les regards à se poser sur elle. L'interlude permet à la colère d'éclater et à la mère et la fille de se confronter.

Elaine, symbole sexuel , refuse d'être la mère de Grace qui lui reproche de s'entourer de jeunes amants mais surtout d'avoir tuer son père. L'analyse textuelle démontre comment petit à petit, la haine entre la mère et la fille est extériorisée. Le silence au début du diner est ponctué par la gêne partagée par tous. C'est la mère qui domine la parole; Paul lui donne la réplique et Axel, en retrait n'arrive pas à se faire une place dans ce couple. La mère parle ouvertement de sa sexualité. A travers l'exemple des femmes de la Papouasie, elle revendique sa féminité et dénigre sa maternité. Les pratiques sexuelles de la Papouasie sont en adéquation avec la libido de femme d'Elaine. Grace, cette Electre moderne, ne supporte pas les confidences qui se cachent sous la métaphore de la Papouasie. Elle ne supporte pas non plus toute l'attention dont Axel couvre sa mère. En dirigeant la tortue vers lui et en détruisant le cours du dialogue (comme elle détruira tous les soirs l'engin volant), elle tente d'attirer le regard d'Axel qui n'a rien que pour sa mère. Lorsque le ton monte et que la mère et la fille laissent éclater leur colère, on remarque comment les mots fusent et contrastent avec le silence poli du début du diner. La véhémence des paroles se fait entendre grâce à la répétition « En Papouasie c'est permis, c'est permis Grace en Papouasie ». La mère revendique le droit à une vie de femme et Grace lui rappelle qu'elle est une mère mais que c'est surtout la mère d'Electre qui a assassiné son père. «Dis leur à tes amis». En mal de violence les deux femmes se giflent mutuellement puis Grace réplique avec une action : la tentative de suicide.



La caméra aussi concrétise l'attention portée sur Elaine. Si la séquence s'ouvre avec un mouvement de camera de haut en bas suivi d'un mouvement circulaire autour de la table en plan séquence, on voit petit à petit la camera s'approcher des personnages pour effectuer une description de chaque personnage. En amorce, la mère parle, le cousin l'écoute, Axel mange, la fille est occupée avec la tortue. Puis plan fixe sur deux couples de personnage, Axel et Grace puis le cousin et la mère. Les chandeliers sont en avant et séparent parfois les personnages. Nous voyons apparaître les couples amoureux et surtout le triangle autour du dîner Paul/ Axel/ Elaine et puis Axel/Grace/Elaine.

La camera s'invite sous la table via un plan de coupe, le fil conducteur est la serviette que le cousin fait tomber, ce qui dévoile la relation amant/Maitresse.

Lorsque la valeur de plan change et passe du couple aux individus, avec un plan rapproché poitrine, on voit aussi une mise en scène des relations de couple. La mère est filmée entre deux bougies en amorce ce qui fait écho au fait qu'elle soit partagée entre le cousin et Axel. Axel, lui, est filmé avec une bougie à sa gauche qui renvoie à son désir pour la mère. Le plan rapproché sur Grace la montre avec une bougie à sa droite pour représenter Axel. Paul, lui, est sous la table.

Dès que le cousin remonte à la surface, on reprend le plan d'ensemble du couple sur les deux personnages (la mère et le cousin) alors qu'Axel est filmé seul renvoyant ainsi au triangle amoureux. Grace est aussi isolée aussi et spatialement et par un plan qui représente son point de vue sur le triangle et les deux hommes obnubilés par la mère.

Quand on passe à la deuxième partie de la scène représentée par le conflit mère/fille, on passe au champ-contre champ entre la mère et la fille, marqué par un plan de coupe sur Axel avec en amorce deux bougies à droite et à gauche pour symboliser l'hésitation entre les deux femmes (hésitation qui surviendra plus tard. Il s'agit donc d'une fonction prémonitoire qui correspond à la prolepse). Quand le conflit évolue et que Grace est projetée hors de la table, la caméra

suit la confrontation physique.

Lorsque le troisième moment de la scène débute avec la menace de suicide de Grace qui monte à l'étage, nous comprenons que cette dernière désire à son tour être le centre de la scène. Pourtant, elle est filmée en arrière-plan alors qu'on voit au premier plan Paul et sa mère souper. Elle ne réussit finalement pas sa tentative et n'a pas l'attention totale des personnages ni d'Axel qui tente de consoler sa mère.

## II- La trace artistique :

### 1- La structure rythmique de la séquence et l'influence musicale :

Le rythme de la séquence est ascendant. Le mouvement de la caméra résume bien l'évolution. En effet, nous passons du plan séquence d'une minute à des plans rapides qui ne dépassent pas les 4 secondes. Mais si le rythme change, nous retrouvons toujours le mouvement circulaire de base.

Pour mettre en scène cette ascension, Kusturica a recours à la musique. Comme nous l'avons démontré à travers la notion d'intertextualité, la musique dans cette séquence accompagne le mouvement. Elle le mime et participe à l'action en épousant les changements. Lorsque les premières notes de Minor Swing de Jango Reinhardt sont lancées, on sent une énergie carnavalesque qui s'empare des convives. La musique dévoile ce changement et au fil et à mesure de l'évolution de la séquence l'esthétique de l'image devient la représentation iconique des notes frénétiques. C'est-à-dire que la scène se termine en une espèce de représentation carnavalesque surréaliste si cher à Kusturica. La musique semble conditionner cette frénésie farcesque.

### 2- Du théâtre au cinéma, une mise en scène farcesque

La présence de cet esprit subversif sur le plan esthétique mais aussi psychologique (la haine des deux femmes qui éclatent) dévoile la présence d'une influence théâtrale. Nous remarquons depuis le début de la séquence, une sorte de théâtralité du geste dans la manière de

manger d'Axel plongé dans son assiette de spaghetti (peut-on y voir une référence aux scènes de repas du parrain où à celles des Western?), mais aussi dans le recours à la répétition.

Nous nous situons dans un théâtre farcesque proche du théâtre populaire ou celui de boulevard. Nous retrouvons, à ce titre, des archétypes théâtraux, à travers l'amant séducteur (Paul) et sa maîtresse (Elaine), le triangle amoureux est complété par Axel qui nous rappelle la crédulité du mari aveugle et exclu. La configuration est donc étayée par la répétition. Paul fait tomber son mouchoir pour caresser les pieds de son amante. Si la caméra, elle, s'invite sous la table, le reste des convives ne voient que les mouvements électriques et gênés d'Elaine.

La théâtralité du geste est reflétée par le combat de la nappe accompagnée par une répétition textuelle «restes» pars». Alex perdu ne fait qu'obéir aux ordres contradictoires. Les mouvements verticaux d'Alex qui s'assoit et se lève sont accompagnés par le mouvement horizontal de la nappe, ce qui donne une rythmique forte à la séquence. Lorsque Grace tente de se pendre et qu'Alex fait le va-et-vient entre la fille et la mère, on retrouve le même croisement de mouvements. Alex hésite cours consoler la mère puis retourne vers Grace qui elle vacille de haut en bas.

Cette répétition du geste et du mot crée un comique de situation soutenu par une dimension surréaliste. En effet, alors que Grace essaie de se donner la mort, Paul continue tranquillement à manger et ne prête aucune attention à ce qui se passe. Mais secoué en apparence par les appels aux secours d'Alex, il se lève et improvise un rôle tragique mais qui à cause de la qualité de jeu exagéré et la tonalité fausse se transforme en une comédie. Cette parodie du jeu tragique qui s'inspire du jeu stéréotypé de la commedia dell'arte (avec un jeu très maniéré et l'accompagnement du geste) met en abyme l'esthétique de la scène qui en apparence devrait être dramatique (une fille qui veut se donner la mort) mais qui se transforme en un spectacle théâtral farcesque.

La volonté de s'éloigner du pathétique démontre l'influence de la

distanciation brechtienne chez Kusturica qui a étudié rappelons-le dans l'école de Prague. Dans cette séquence, on voit comment la dimension vraisemblable est toujours remise en cause à travers le refus d'un rythme linéaire et à travers l'intrusion d'une théâtralité saccadée qui se donne à voir avec la rupture de l'illusion fictive. La tortue qui fait le lien avec tous les personnages, empêche Alex d'aller jusqu'au bout de son histoire, elle l'interrompt, ce qui enlève toute dimension attachante à son histoire. Paul qui ne s'intéresse pas au désespoir de Grace, amène le spectateur à ne pas avoir une totale empathie pour la jeune fille hystérique. De plus, l'échec de la tentative de suicide qui se transforme en chorégraphie improbable achève d'enlever toute part d'émotion tragique à la scène. Nous signalons qu'enfin c'est l'enchaînement des plans au moment de la pendaison et la multiplication des actions parallèles (Axel cours d'Elaine à Grace, Elaine joue le rôle de la mère éplorée, Grace qui vacille, Paul frappé par le chandelier que Grace fait bouger quand elle se laisse tomber qui improvise sa réplique) qui crée ce monde carnavalesque et farcesque où le désordre et l'absurde règnent. Le bruitage, les cris et la musique ne font que parachever ce grand brouhaha.

L'influence du théâtre se donne à voir aussi à travers la mise en scène concrète de l'action. La table et son décor baroque semblent sortis tout droit d'un conte de fée ou de monstre. L'architecture de la maison avec l'agencement en espace bas (la salle à manger) puis les escaliers et la fenêtre constituent une sorte d'espace élevé qui nous rappelle la scène de théâtre. Lorsque Grace et Axel quittent la table, la caméra les montre au premier en arrière-plan. L'ouverture qui ressemble à une fenêtre permet de créer un cadre qui nous rapproche de l'art pictural et qui déstructure l'espace et permet d'avoir l'idée d'une mise en abyme de l'image.

Enfin, comment ne pas noter grâce au recours à un visuel spectaculaire la référence au cirque avec la fausse pendaison de Grace qui donne l'impression de voler et qui nous rappelle les numéros spectaculaires des clown et comment passer aussi à côté de l'influence du pantomime avec le recours frénétique à une gestuelle saccadée prenant tout son sens avec le spectacle du corps de Grace complètement silencieuse alors que son corps, comme une marionnette suspendue exécute sa danse farcesque.

### III- Mise en abyme cinématographique et analepse :

#### 1- Intertextualité

La séquence dévoile une intertextualité cinématographique intéressante. En effet, nous pouvons voir dans cette scène de faux suspense et de faux suicide l'apparition du procédé du MacGuffin utilisé par Hitchcock dans bon nombre de ses films. Il y a une tension soutenue tout au long de la scène à travers la présence de la répétition. La tortue constitue ce fameux MacGuffin qui sert à détourner l'attention du spectateur et à créer un faux suspense. Hitchcock qui aimait jouer avec les nerfs de ses spectateurs et tromper leurs attentes utilisait souvent ce procédé et on le retrouve dans cette scène du dîner avec une succession d'évènements dont l'aboutissement ne vient pas et dont le résultat trompe l'attente des spectateurs et des acteurs aussi. Le procédé est matérialisé grâce à la tortue, le verre de lait renversé, le faux suicide et une apparence tragique qui finit dans une transe hystérique et comique. Au final seul le lustre tombe.

Nous pouvons noter la référence aux films de Charlie Chaplin qui accompagne parfaitement la veine farcesque avec une exagération de la gestuelle et un comique de répétition et de situation. Lorsqu'Axel, sous les ordres de Grace et Elaine, s'assoit se lève mécaniquement, lorsqu'il jette le lait sur Paul, lorsque Grace Tombe et qu'elle est couverte par la nappe ou encore quand le lustre tombe, on entrevoit en filigrane les films muets de Charlie Chaplin.

#### 2- La mise en abyme du film :

La mise en abyme cinématographique se place aussi au niveau de la fonction métalinguistique dans ce film. En effet, on retrouve dans cette scène beaucoup d'auto références. Le chien blanc rappelle évidemment le début du film et nous renvoie au rêve initial. Il

apporte une note onirique et nous place toujours dans un entre deux. Le réel est toujours remis en question de cette manière. Kusturica utilise cette matrice pour symboliser l'ailleurs et rappeler que les frontières entre le rêve et la fiction sont parfois très étroites. La référence au rêve d'Axel est explicitement donnée à travers le récit que fait le personnage de son histoire en réponse à la demande de son cousin Paul.

Axel évoque aussi un « personnage » important, le poisson étonnant qui a deux yeux et un visage aplati. Cet actant n'est pas juste évoqué dans le discours, il est présent à travers l'esthétique. La caméra qui s'invite à ce diner, scrute les personnages, les regarde de haut puis s'invite doucement et fait un tour de table. Cette présentation des personnages pourrait être vu comme le point de vue du poisson à deux yeux qui vole. Lorsqu'Axel entreprend de raconter son rêve, nous retrouvons le même mouvement circulaire. Il ne s'agirait plus en fait du point de vue Grace mais de celui du poisson à deux yeux de nouveau. L'analyse textuelle, elle, dégage la thématique du rêve puisque le mot rêve et histoire sont mis sur le même plan sémantique. Cette analogie reflète la réflexion esthétique de Kusturica qui dans *Arizona Dream* et à travers la voix off d'Alex qui affirme que « l'histoire n'est que rêve Colomb ». Le rêve initial qui structure le film et le traverse est un conte enchanté. L'utilisation d'un vocabulaire relatif au lieu démontre également l'attachement de tous les personnages (sauf Grace) à un ailleurs. La répétition du mot Papouasie dévoile le rêve D'Elaine de retrouver une culture primitive et une civilisation où elle pourrait être en harmonie avec elle-même. Et l'évocation de l'Alaska nous renvoie à un paradis perdu où les miracles peuvent s'accomplir.

Kusturica utilise aussi le procédé de la prolepse en mettant en scène la mort de Grace. Si à la fin du film, la séquence de suicide prend une allure tragique avec la musique de la mort qui accompagne celle de Léo et de l'esquimau, dans cette scène Kusturica nous présente une variante sur le même thème avec une version comique. Comme pour la fin, il y a les quatre personnages Paul, Alex, Grace et Elaine réunis dans le même espace. Mais Kusturica présente la scène d'une manière inversée puisque le vrai suicide commence dans une ambiance fictive (musique latine) puis change avec l'apparition d'un nouveau thème musical en un vrai drame et avec une vraie mort.

Alex, Paul et la mère courent derrière Grace en croyant qu'elle se dirige vers l'arbre pour se pendre. Mais Kusturica a encore une fois recours au MacGuffin, puisque c'est avec le revolver que celle-ci se tue, un revolver dissimulé parfaitement avec le mouchoir blanc et dont le bruit est étouffé par l'éclair et l'arbre qui tombe. Cette scène prémonitoire est basée sur une analogie carnavalesque (énergie inversée selon Todorov qui accepte pendant un court moment -en référence au Karem- un monde aux lois subversives). Cette scène au rythme marquant résume donc parfaitement l'esthétique baroque de Kusturica et nous renvoie aux références artistiques dans lequel le cinéaste puise son inspiration.

## Conclusion

Arizona Dream, un film sorti trois ans après Halfaouine semble nous parler de la même quête. Cependant Emir Kusturica embrasse en multipliant les espaces et en faisant rencontrer le rêve et la réalité vise une temporalité totale qui vacille entre réel et fiction, entre ce qui est et ce qui n'est pas entre la vie et la mort le possible et l'absolu. La structure du film nous fait voyager à travers les époques et les espaces. Le monde contemporain, amère et morne est confronté à des espaces où les frontières sont bannies. Il y a donc une quête d'une universalité, d'une connexion entre tous les hommes. Axel, citoyen du monde, est à la recherche d'une terre et d'une culture originelle comme tous les personnages du film, torturés et refusant une modernité insignifiante. Il refuse sa propre filière familial et génétique, comme Grace qui hait son propre corps, rejette sa propre mère et exècre son histoire familiale. Et si Grace finit par se suicider dans l'espoir de renaître dans un autre corps comme le veut la croyance des tziganes, Axel continue à rêver et veut retrouver un temps impossible, un passé proche du paradis perdu, un lieu proche du rêve où il peut contenir son corps, un espace où la pesanteur n'existe pas.

La symbolique de cette quête nous ramène à un état heureux qui n'existe que dans l'enfance. En multipliant, les références culturelles, les espaces, les temporalités, Emir Kusturica, nous initie à l'art du voyage. Christophe Colomb me comprendrait lui s'écrie Axel dans le

**film. Arizona Dream nous offre donc une nouvelle généalogie de l'homme à travers la métaphore du poisson qui traverse le récit. Le savoir auquel inspire Axel est un savoir primitif, une histoire mythique où le rêve dépasse le réel. Cette histoire, on peut la retrouver dans le traitement du conte.**

**En effet dans un deuxième temps, nous avons vu comment le cinéma nous emmène en quête d'une oralité ancestrale et d'une mémoire universelle, mythique et non située dans le temps. L'art de la transmission qui définit le patrimoine prend tout son sens avec les récits oraux et plus précisément le mythe. Après avoir défini ces deux variantes des récits populaires, nous avons vu comment le cinéma s'apprête parfaitement à reconduire l'oralité. Grâce aux codes cinématographiques, l'imaginaire prend forme. Les ghouls et autres créatures fabuleuses prennent vie. Cependant la reconduction ne veut pas dire mort de l'oralité et de son caractère flexible. Chaque réalisateur a en effet sa propre perception d'un conte. La matérialisation de l'imaginaire à travers l'image cinématographique donne, au contraire, une dimension vivante qui se colore de la sensibilité du réalisateur. La liberté qui caractérise les mythes et les contes se donne à voir à travers les variantes d'un film à un autre. Pour mieux analyser le traitement du conte nous avons fait appel au rêve d'Axel et de Noura. Deux manières similaires et si différentes à la fois de nous plonger dans un temps mythique. Dans Halfaouine, l'espace du conte populaire est mis en scène grâce à la terrasse, un lieu entre deux, mais dans Arizona Dream, c'est tout le film qui devient conte. L'histoire d'Axel est celle d'un apprentissage de la vie, ce qui rejoint la dimension pédagogique des récits oraux. Nous avons parlé des théories qui démontrent que le conte apprend à l'enfant le sens de la mort et de la vie. C'est exactement l'enjeu du film d'Emir Kusturica. La structure du film qui est encadré par la petite histoire-rêve qui s'approche du conte (espace lointain, temps mythique et intervention d'un élément fantastique).**

**Mais tout au long du film, on se pose la question de savoir si tout le récit n'est pas un conte. Car au fond se film s'adresse à l'enfant qui est en nous en stimulant sans cesse notre onirisme. La Papouasie, Alaska, le détroit du Bering sont peints comme des endroits mythiques où la rêverie et le songe peuvent pleinement exister. Les différents espaces de la rêverie nous ramènent à lire le film sous la**



lumière de la théorie de Gilbert Durand qui prône dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, un schème commun qui relie les rêves et les aspirations des hommes. Emir Kusturica ne s'adresse pas à un spectateur américain ou européen, il parle de l'enfant universel. «Quand j'étais petit je rêvais souvent que je volais» affirme Emir Kusturica. Il a réalisé son rêve à travers ses films. Il a aussi mis en scène, comme nous l'avons vu dans la troisième partie, en rendant hommage à ses films d'enfance et au cinéma américain. Cette mise en abyme à travers divers moyens cinématographiques active la fonction intertextuelle, très importante dans toute grande œuvre. Le film de Kusturica est constitué de strates esthétiques qui tour à tour et grâce à des références directes ou indirectes se transforment en filmothèque où l'œuvre d'origine est reconduite, parodiée ou transformée. Les références cinématographique ne sont pas le seul réservoir artistique et culturel dans lequel Emir Kusturica puise puisqu'il fait appel à la peinture, au théâtre, au cirque et à la musique. A travers une intertextualité énergique portée par un rythme poétique et musical à la fois, le cinéaste transporte la mémoire vers la patrie des hommes et des arts. Le cinéma est en effet, l'art capable d'intérioriser toutes les expressions artistiques en les transcendant. Ses codes lui permettent de travailler sur le palimpseste qui conduit toute l'histoire des hommes.

## Bibliographie

### Ouvrages généraux et encyclopédie :

- Encyclopédie Universalis, Corpus 15 (Messiaen-Natalité), éditeur à Paris, juin 1992

Detienne Marcel, article Mythe, Epistémologie des mythes, page

**1048**

**Ramnoux Clémence, article Mythe, Mythos et logos, page 1039**

**Ricoeur Paul, article Mythe, L'interprétation philosophique, page 1041**

**- Le Petit Robert, édition LR (10Février 2000), Rey Alain et collectif auteur.**

**Ouvrages critiques :**

**- Aumont Jacques, Montage Eisenstein, édition Images modernes, 2005**

**- Aumont Jacques et Michel Marie, L'Analyse des films, édition Armand Colin, Nathan 1988, imprimé en France.**

**- Bazin André, Qu'est-ce que le cinéma?, Les éditions du cerfs, 2003, France.**

**- Chanu Pierre, La Mémoire et le sacré, édition Calmann-Lévy 1987, imprimé en France.**

**- Sipièrre Dominique et Alain J.-J. Cohen, Les autres arts dans l'art du cinéma, Collection le spectaculaire, Presse universitaire de renne 2005**

- Durand Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 10ème édition Dunod Saint-Amand Montrond

- Greisch Jean, Qui sommes nous. Chemins phénoménologiques vers l'homme (Novembre 2006), édition de l'Institut Supérieur de philosophie Louvain-la-Neuve, édition Peeters Louvain-Paris 2009