



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

SRAB FILMS PRÉSENTE



1932 90° 2022

1932 90° 2022

KAYIJE
KAGAME

GUSLAGIE
MALANDA

SAINT OMER

UN FILM DE ALICE DIOP

Prix Jean Renoir des lycéens 2023

Dossier pédagogique

VALÉRIE DRÉVILLE AURÉLIA PETIT

SCÉNARIO ET DIALOGUES DE ALICE DIOP, AMRITA DAVID ET MARIE NDIAYE

XAVIER MALY ROBERT CANTARELLA SALIMATA KAMATE THOMAS DE POURQUERY

PRODUIT PAR TOUTE LA VIE ET CHRISTOPHE BARRAL IMAGÉ CLAUDE MATHON ALÉXIS DUBAÏ DAÏA FARZANEH SPIDOU JOSEPHINA ROUSSEAU LUCIE DE MARCOTTE FOMANDIÈRE GREGOIRE MATHIEU AMÉLIA GASTON PRÉSENTÉ EN ASSOCIATION AVEC BARBARA ACABALE DESPITE MATHIEU PROFFIT CASTING STEPHANE BATOU RECHERCHES ANNALE LE MOUËL
COSTUMES ANNIE MELZAN TIBOURNE MAQUILLAGE ET COIFFURE ÉLOÛTE NARAH CYRILLE MARIE GÜNTHER LUCK DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE RAVIN OUSOUNE PAÏR VERGÈRE VIVIANE SHAMBA LINDA LINDA COLLECTION DE PÉRIE PROFFIT JIM ESPERANZA SRAB FILMS ARTE FRANCE CINEMA PIGIANOVO HAUTS-DE-FRANCE
AVEC LA PARTICIPATION DE ARTE FRANCE, CANAL+ COÛTEAU DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA LE CERCLE DE LA CULTURE ÉCRIVAINES
Avec la participation du FONDS IMAGÉS DE LA UNIVERSITÉ D'AGENCIEMENT NATIONALE DE LA COHESION DES TERRITOIRES CENTRE NATIONAL DU CINÉMA LE CERCLE DE LA CULTURE ÉCRIVAINES
EN PARTENARIAT AVEC LE CNC DE LA RÉGION NOUVELLE-AQUITAINE ET LE PICTAARTE DE LA RÉGION AUVERGNE-RHÔNE-ALPES LE CERCLE DE LA CULTURE ÉCRIVAINES
DISTRIBUTION LES FILMS DU LOSANGE





Auteur du dossier :

Philippe Leclercq

© Ministère de
l'Éducation nationale
et de la Jeunesse

Crédits

iconographiques :

© Srab Films, Arte
France Cinéma, 2022,
sauf p.10 et affiche
(cov.) Laurent Le
Crabe

Saint Omer

D'ALICE DIOP

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 500 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi sept longs métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée, la Fédération nationale des cinémas français et avec la participation des Ceméa, des Cahiers du cinéma, de Positif, de Sofilm et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

Rama, jeune romancière, assiste au procès de Laurence Coly à la cour d'assises de Saint-Omer. Cette dernière est accusée d'avoir tué sa fille de quinze mois en l'abandonnant à la marée montante sur une plage du nord de la France. Mais au cours du procès, la parole de l'accusée, l'écoute des témoignages font vaciller les certitudes de Rama et interrogent notre jugement.

Réalisation : Alice Diop

Production : Srab Films

Coproduction : Arte France Cinéma, Pictanovo Hauts-de-France

Distribution : Les Films du Losange

Pays de production : France

Durée : 2 h 02

Sortie : 23 novembre 2022

Entrée en matière

Pour commencer

Alice Diop est née en 1979 à Aulnay-sous-Bois (93), de parents sénégalais arrivés en France dans les années 1960. Elle grandit jusqu'à l'âge de dix ans dans la cité aulnaysienne des 3000, puis entreprend des études d'histoire avant de s'orienter vers un DESS en sociologie visuelle à l'université Panthéon-Sorbonne. Le « tournant » a lieu en licence, dans le cadre d'un cours d'histoire coloniale. Sa découverte des films de Jean Rouch et surtout *Contes et Décomptes de la cour* (1992) d'Éliane de Latour, un documentaire sur quatre Nigériennes vivant recluses dans un harem, provoque en elle « une révélation, une détonation intellectuelle et personnelle énorme. [...] Ce que le film m'a appris, se souvient-elle, c'est que d'un travail universitaire pouvait découler une forme cinématographique. C'est la puissance, la poésie, la sensibilité de cette forme qui rendaient ce travail partageable et accessible à un public beaucoup plus large. De là vient ma rencontre avec le cinéma et ses potentialités¹ ».

Depuis le milieu des années 2000, Alice Diop filme la banlieue (de Seine-Saint-Denis en particulier) qu'elle connaît bien. Ses documentaires explorent les territoires de la marge, qui lui offrent par là même un point de vue privilégié – périphérique –, propice à interroger le « centre » de la société française. Se défiant des fantasmes et des raccourcis, la cinéaste développe un regard singulier sur les cités et redessine film après film les contours d'une humanité, souvent réduite aux stéréotypes et exclue de l'espace commun. Son écriture précise et nuancée apparaît ainsi comme un contre-modèle aux certitudes de la doxa. « Ce qui est magnifique dans le cinéma, précise-t-elle, c'est de penser par l'image, avec ses outils, et pas de s'arrimer d'emblée à une charpente idéologique² ».

Après *La Tour du monde*, son premier moyen-métrage en 2005, Alice Diop se rend à Clichy-sous-Bois (93), dans la foulée des émeutes de banlieue provoquées par la mort de Zyed Benna et de Bouna Traoré. Elle y reste un an, à parcourir les rues et à écouter les différents acteurs du drame, et en tire *Clichy pour l'exemple* (2006). « La chaîne [France 5, qui lui en avait passé commande] s'attendait à un reportage embarqué façon *Zone interdite*, avec descente de police et compagnie. Et moi, je leur livre une approche patiente, calme, une sorte de huis clos dans la ville, inspiré des films de Frederick Wiseman. Il a été violemment "retoqué" par la chaîne, mais il a quand même été diffusé³ ».

Alice Diop réalise ensuite *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* (2007), fruit de son premier voyage à Dakar et de son regard porté sur les femmes de sa famille, puis elle tourne *La Mort de Danton*, sur la formation au cours Simon du comédien d'origine camerounaise Steve Tientcheu, ancien agent de sécurité. « Film sur la violence silencieuse et l'impensé raciste, ancrés dans l'expérience quotidienne⁴ », ce quatrième moyen-métrage, remarqué en 2011, lui ouvre les portes des festivals et de ses distinctions.

¹ *Le Monde*, 16 février 2022.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Cinq ans plus tard, Alice Diop passe au long-métrage avec *La Permanence* (2016), autour de l'ordinaire d'un médecin de Bobigny, soignant autant les maladies des migrants que leurs maux dus à l'exil. L'année suivante, dans *Vers la tendresse* (César du meilleur court-métrage 2017), la cinéaste examine la possibilité de l'amour par-delà les réflexes misogynes de quatre jeunes des « quartiers ».

Enfin, inspirée par sa lecture des *Passagers du Roissy-Express* de François Maspéro (1990), Alice Diop réalise *Nous*, Prix du meilleur documentaire à la Berlinale, en 2021. Suivant la ligne nord-sud du RER francilien, le film trace une carte sociologique de la France au miroir de la banlieue parisienne. Avec son pronom pluriel en guise de titre, *Nous* questionne le sens du groupe, et en particulier l'intitulé de *Libération*, après les attentats terroristes de 2015. « Au lendemain de la marche du 11 janvier 2015 qui avait réuni deux-millions de personnes suite aux attentats de *Charlie Hebdo* et de l'Hyper Cacher, explique la documentariste, le journal *Libération*, exalté, titrait : "Nous sommes un peuple". Moi qui m'étais curieusement sentie seule dans cette foule, je me suis demandé quel était donc ce "peuple" dont le journal parlait ? »⁵

Fortune du film

Deux semaines après avoir été doublement distingué à la Mostra de Venise en septembre 2022 (Lion d'argent-Grand Prix du jury et Lion du meilleur premier film), *Saint Omer* a été sélectionné pour représenter la France à la cérémonie des Oscars 2023, dans la catégorie « Meilleur film international ». En octobre dernier, le premier long-métrage de fiction d'Alice Diop a également reçu le 70^e Prix Jean Vigo. Le jury de la prestigieuse récompense a notamment salué la « manière singulière de penser notre époque à partir de l'impensable, en reliant l'intime et le collectif, la société et l'histoire, l'inexplicable et la nécessité politique de trouver un sens »⁶.

⁵ <https://athenaise.com/films/nous/>

⁶ *Libération*, 20 octobre 2022.

Zoom



Visage impavide, langue déliée, regard oblique. Laurence Coly (ensorcelante présence de l'actrice Guslagie Malanda) est une énigme, un Sphinx dont la parole se dérobe à la compréhension cartésienne et dont le verbe se dissout dans l'impassibilité totémique du masque qu'elle oppose à tous durant son procès.

Son œil, comme ses traits, est sévère et acéré, sa bouche dure, fermée comme son destin qu'elle a «choisi» de sceller un soir de novembre 2015. Son visage froid et lisse est sa part d'ombre, un morceau de vérité retranchée derrière une apparente indifférence, presque une défiance par rapport à sa culpabilité et aux accusations qui l'accablent. Son regard mauvais repousse, et tient à distance.

Cette distance est sa monstruosité. La monstruosité d'une mère infanticide qui ne craint pas d'afficher sa dureté à la face du monde, une dureté parfaitement assumée qui lui est un blindage – qui est une force qui la nourrit et qui la dévore en même temps. Laurence Coly a, comme on dit, le regard qui tue, qui semble dire, à cet instant et à celle qu'elle toise froidement (Rama, dans l'assistance, qu'elle fixe de son regard pétrifiant), que l'improbable peut toujours advenir, l'impossible s'avérer possible. Son regard de jeune femme éduquée, et supérieurement cultivée comme Rama, a vu la mort s'accomplir; il en porte le souvenir, la trace du crime dont elle est l'auteure. Il prévient : l'être instruit et civilisé n'est pas une forteresse inexpugnable.

Le fil de son regard qui la relie à Rama (en contrechamp) est le lien d'une sororité, d'une possible identité de destin, d'un possible partage du tragique. Il est le fil qui relie toutes les femmes entre elles, qui en rappelle l'histoire et le patrimoine, qui rappelle à Rama le poids de son héritage maternel dont elle s'apprête faire le legs à son tour. Son intensité interroge, oblige Rama à retourner son propre regard en elle-même. De quoi cet héritage est-il porteur? De quelles douleurs, peurs et démissions est-il chargé? De quelles colères et rancœurs, tapies dans l'ombre de ses secrètes pensées, est-il pétri?

L'œil torve de Laurence Coly n'est pas celui d'un regard fuyant, qui irait se réfugier dans la honte. Il n'est pas celui d'une femme défaite, condamnée au silence et complètement séparée du groupe. Il est, à l'inverse, parlant. Il est un indice de fermeté et d'assurance, de lucidité, de clairvoyance, qui la hisse et la maintient au niveau d'une humanité qu'elle a *malgré tout* en commun avec tous, et avec Rama en particulier. Ne me juge pas, semble-t-elle lui dire, nous sommes, au fond, les mêmes (éducation, origines, mixité du couple, relation à la mère, maternité, etc.). Humaines, très humaines. Emplies des mêmes gouffres, parcourues des mêmes failles. Le sourire (maléfique ?) qu'elle cache, et qu'elle s'apprête à lui décocher, abolit les distances, et suggère une complicité entre elle et Rama, une proximité qu'elle l'invite « amicalement » à regarder et à en reconnaître la réalité (ce qui provoquera les larmes d'effroi de Rama).

Le regard transperçant de Laurence Coly met Rama à nu. Il lui ouvre les yeux sur sa propre béance; il est un miroir à sa conscience. Il lui offre de se voir en distinguant l'immense solitude dans laquelle est plongée l'accusée, le désert de souffrance dans lequel son crime ignoble l'a envoyée. Le visage cadennassé de la prévenue est un mur qui enferme dans une douleur silencieuse que son langage soigné voudrait briser. Sur ce visage grave se lit enfin toute la désolation d'un destin broyé, figé dans son horreur. Comme ici, on remarquera que le visage de la mère infanticide est souvent vu (filmé) de côté (trois-quarts côté), une partie de sa figure, comme sa vérité, échappant au regard et à la lisibilité du spectateur.

Carnet de création



Le métier et le regard d'Alice Diop traversent sa première fiction de bout en bout. Sa sensibilité documentaire, sa curiosité pour la dramaturgie d'assises, et la manière théâtrale qu'a la justice de se mettre en scène, a façonné l'ensemble du dispositif fictionnel de *Saint Omer*. «Ce qui a rendu aussi le film très concret, c'est que j'ai été obsédée par le rituel

documentaire de la justice⁷», précise la cinéaste, dont l'intérêt pour le procès de Fabienne Kabou est né, comme d'habitude chez elle, d'une intuition qui l'a vite obnubilée. « Pour *Saint Omer*, l'obsession vient d'une photo, publiée dans *Le Monde* en 2015. C'est une image en noir et blanc, prise par une caméra de surveillance : une femme noire, gare du Nord, pousse un bébé métisse emmitouflé dans une combinaison. Je regarde cette photo et je me dis "Elle est sénégalaise!" [...] Je sais qu'elle a le même âge que moi, je la connais tellement que je me reconnais⁸». Deux jours suivant ce cliché pris par la vidéosurveillance de la gare parisienne, le 19 novembre 2013, le corps inerte d'un nourrisson était retrouvé sur la plage de Berck-sur-Mer (Pas-de-Calais). Il s'agit d'Adélaïde, 15 mois, que sa mère Fabienne Kabou a déposée sur la grève après avoir pris soin de consulter les coefficients des marées.

Outre son obsession pour le cas de cette mère infanticide, âgée de 36 ans au moment des faits, Alice Diop est irritée par le traitement médiatique de l'affaire. « Dès les premiers mots qui tentent de faire son récit, j'entends tout un impensé; se mettent en place une mécanique connue, une somme de projections de la presse et des médias sur cette femme⁹». La documentariste décide alors de se rendre seule au procès qui s'ouvre devant la cour d'assises de Saint-Omer en juin 2016. Elle en parle à ses producteurs, qui comprennent qu'un film se cherche. Un film, et un personnage : celui de Rama (incarnée à l'écran par Kayije Kagame), professeure et écrivaine, et double incarné de la cinéaste.

Le scénario de *Saint Omer* puise à la source du fait divers, qui est ici « consommé, digéré, recraché, explique Alice Diop, à travers le prisme de mon histoire intime et de ce projet politique qui consiste à raccrocher les histoires de ces femmes à la mythologie qui ne leur a jamais été offerte, à la tragédie qui vient révéler quelque chose de nous-mêmes, de moi et du spectateur¹⁰». Le matériau documentaire est, par conséquent, réinventé, les minutes du procès retravaillées pour faire de l'histoire singulière de Fabienne Kabou un récit à la portée universelle qui parle à tous et de toutes les femmes. « Cela a été au cœur de nos échanges avec mes deux coscénaristes, Amrita David, qui a, par ailleurs, monté tous mes films, et Marie NDiaye. On a commencé avec Amrita à monter en quelque sorte, sur le papier, et c'est à partir de cette première mouture que nous avons sollicité Marie, pour qu'elle nous accompagne dans la construction d'une fiction qui s'est tissée autour de cette matière¹¹».

Diverses références (littérature documentaire, cinéma, peinture, etc.) inspirent la mise en scène d'Alice Diop, qui décide de tourner dans la salle voisine du vrai procès, un somptueux décor de boiseries créé pour l'occasion. « Placer cette femme-là [Laurence Coly/Fabienne Kabou, NDR] dans un faux décor de cinéma, avec des fausses boiseries, à l'intérieur du vrai tribunal, c'était une manière de créer un cadre pictural et politique, souligne-t-elle. Les premières références que j'ai envoyées à Claire Mathon, la cheffe opératrice du film, étaient des tableaux. Je crois que nous tournions autour de l'idée

⁷ Dossier de presse du film.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

d'inscrire la picturalité de ces corps-là [des comédiennes Guslagie Malanda et Kayije Kagame] dans l'histoire du cinéma. Il y avait *La Belle Ferronnière* de Léonard de Vinci, certains tableaux de Rembrandt, des modèles noirs peints par Cézanne, et puis un tableau qui m'a beaucoup frappée au MET [de New York], *Grape Wine* d'Andrew Wyeth, le portrait d'un vagabond noir, peint comme aurait pu l'être un tableau de Titien¹²».

La dramaturgie de *Saint Omer* s'appuie, bien sûr, sur la théâtralité du procès, son jeu, ses codes, ses effets, sa distribution de la parole... Pour répondre à cet enjeu et aux tensions qu'il suppose, la réalisatrice choisit alors des comédiens issus des planches pour incarner les rôles principaux (Valérie Dréville, la Présidente; Aurélia Petit, Maître Vaudenay); les figurants-spectateurs sont, quant à eux, interprétés par des non-professionnels, «castés» dans la région du Pas-de-Calais. «Ce que j'ai attendu de chacun des comédiens : qu'ils jouent avec le souterrain de leur propre histoire¹³», ajoute la réalisatrice (on songe à la méthode de Constantin Stanislavski). Le vécu, donc, comme source du jeu, mais aussi la fiction cinématographique telle que *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot (1960), et son actrice-vedette Brigitte Bardot, ont nourri le film et le personnage de Laurence Coly, empruntant également à la vraie Fabienne Kabou et à la comédienne Guslagie Malanda, qui s'est littéralement appropriée le personnage.

Enfin, pour recueillir la plus grande intensité dramatique propre au lieu et au drame qui s'y joue, Alice Diop a non seulement peu découpé son film, mais elle a également souvent tourné dans un esprit documentaire, proche du réel : «Il n'y avait pas d'«Action!», pas de «Coupez!». On a tourné dans la continuité, ce qui veut dire que les comédiens revivaient le procès. [...] Nous avons filmé la manière dont les actrices se laissaient dépasser par ce qui se passait, par le texte. Je n'ai pas dirigé Guslagie. Je l'ai laissée entrer dans l'état de possession qu'elle n'a jamais quitté. Pendant un mois elle n'est jamais sortie de son personnage Laurence Coly, qu'elle a totalement réinterprété. Quand Amrita recevait les rushes, elle voyait bien que la Laurence Coly que jouait Guslagie n'était pas celle qu'on avait écrite. Et ce n'était pas grave¹⁴».

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Matière à débat

Le destin en question



Une femme, la nuit, marche vers son destin. D'un pas somnambulique, elle avance sur une plage où elle va déposer son enfant, l'abandonnant à la fatalité des vagues de la marée montante dont elle connaît les horaires. Obscurité, bruit du ressac. Cut. Une autre jeune femme, Rama, se réveille dans son lit aux côtés de son compagnon. Un cauchemar ? Le film suppose d'emblée un lien entre ces deux femmes noires, la seconde bientôt spectatrice du procès de l'autre, dont le récit et le discours, comme un écho effrayant à sa propre vie, éclaireront le regard en retour.

Entre les deux séquences, une ellipse de deux-trois ans. Entre les deux femmes, le même rapport distant, le même détachement à la mère. Le même cloisonnement, et l'incapacité pour Rama d'annoncer sa grossesse (qu'elle redoute) à sa mère et d'en partager la joie en famille. Entre Rama et sa mère, le silence, et le manque de tendresse et d'échange, ont progressivement édifié le mur qui les sépare. Les quelques séquences en flash-back racontent la pauvreté de leurs rapports, la tristesse des matins mornes avant l'école pour l'une, le travail pour l'autre – les deux cultures qu'elles incarnent respectivement, africaine et occidentale, vivent côte à côte sans se parler. Impuissantes. De fait, les anciens films-vidéos de la famille ne révèlent aucune complicité entre la jeune adolescente et sa mère. Rama a été élevée (sans père, et guère d'amour) dans un espace d'incommunicabilité et d'incompréhension qui l'a endurcie; elle n'éprouve aujourd'hui aucune compassion ni patience ou bienveillance pour sa vieille mère malade.

Son expérience du procès, auquel elle assiste pour les besoins d'écriture d'un livre, la fera pourtant renaître à ses propres sentiments filiaux; elle lui redonnera des yeux de fille pour sa mère dont elle finira par se rapprocher. En lui tenant la main à la fin, Rama ressoude le lien avec elle – un lien, au fond, indéfectible, nous explique Alice Diop (cf. la plaidoirie de Maître Vaudenay). Réconciliée avec son propre ressentiment, elle n'a plus peur d'être « comme » sa mère, ni de léguer quelque pesant héritage à son futur enfant, ou en tout cas,

en assume-t-elle le risque. L'expérience effroyable qu'elle a vécue durant le procès lui a appris à ne pas céder au poids coupable de son éducation et de son hérédité. Sa charge ne saurait être moteur de fatalité. Il existe toujours un espace de liberté et de résilience propice à vaincre les forces du déterminisme. Laurence Coly, qui y a cédé et en qui Rama a pu se voir comme dans un miroir (jusqu'à en avoir le ventre tourmenté), est un parfait repoussoir à ses yeux; elle est certes un double possible, mais un double inversé, hideux, monstrueux. Et pourtant...

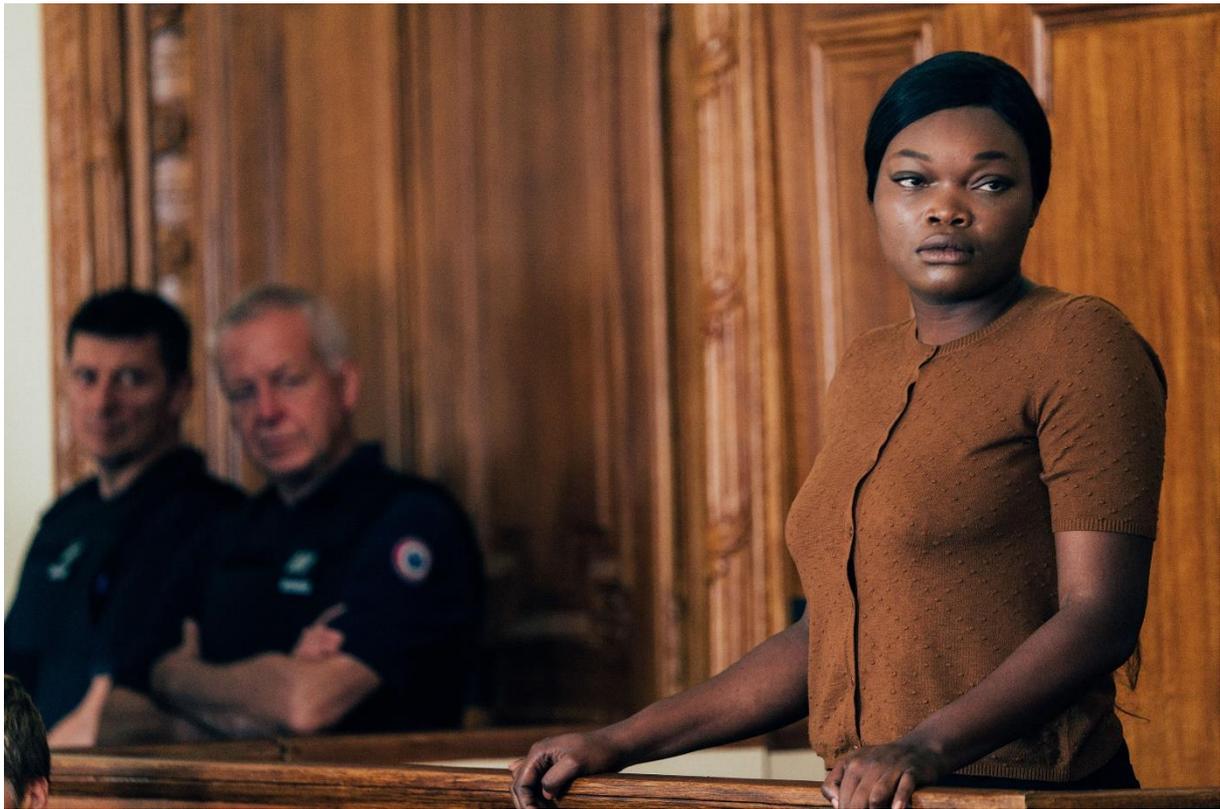
Personnalité complexe

Et pourtant, quand Laurence Coly entre dans la salle du tribunal où elle risque la réclusion criminelle à perpétuité, c'est une belle jeune femme qui apparaît, les cheveux lisses comme son visage sur lequel ne transparaît aucune émotion. Son maintien est digne et élégant, son intelligence supérieure comme les études qu'elle a entreprises quelques années plus tôt; son esprit est vif et son langage clair et précis – sans affect. Cette femme cérébrale que le corps et les mots élèvent au rang monstrueux (et sublime) du mythe ancien, cette Médée moderne est un mystère. Un mystère, et un double cas psychologique et pathologique, que son procès, et le film qui en fait le cadre de sa mise en scène, vont explorer jusqu'aux confins de l'insondable.

À la première question posée par la Présidente du tribunal, Laurence Coly répond calmement et se pose en spectatrice de son procès dont elle attend qu'il lui fournisse des éclaircissements sur son propre crime. Très vite, au fil des interventions de l'avocat général, se révèle une personnalité complexe, confuse et contradictoire. Celle – affabulatrice – qui prétend être une doctorante n'a jamais dépassé le stade du DEUG (correspondant aujourd'hui à la deuxième année de licence qu'elle a seulement validée). Sa duplicité, et ses dénégations, en particulier, vis-à-vis de ses examens universitaires, jettent le trouble.

L'éloignement de son Sénégal natal, et ses relations compliquées avec une colocataire, son changement d'adresse puis la précarité matérielle (et la solitude déjà), la poussent dans les bras de Luc Dumontet (Xavier Maly), bien plus âgé qu'elle, chez qui elle finit par s'installer. De cette « histoire d'amour », selon ce dernier, et sur laquelle Laurence Coly se montre peu diserte, va naître la petite Élise. Or, les relations du couple se disloquent rapidement. Lui s'éloigne; elle, se replie sur son enfant. Sur ce point, les témoignages de Luc et de Laurence divergent. Cette dernière lui reproche son indifférence à l'égard de l'enfant; lui, mal à l'aise dans sa paternité tardive, déplore l'accaparement du bébé par la mère qui le cache à la connaissance de tous (mère et famille sénégalaise comprises). Qui n'en déclare pas l'existence à l'administration, et qui s'enferme très vite avec lui dans une solitude mortifère, une claustration toxique, préjudiciable à son équilibre psychologique et à sa relation avec son enfant qui n'est pas – naît pas – visible. Durant ses 15 mois de courte vie, Élise a été condamnée à un total anonymat; elle est pour ainsi dire mort-née, tuée deux fois par sa mère qui, après l'avoir escamotée aux yeux de tous, finit par l'« exposer » à la mort par abandon – exposée au funeste caprice des forces naturelles, à l'image du sacrifice infanticide ou « exposition », pratiquée durant l'Antiquité (notamment dans la Grèce antique).

Pathologie et cinéma



Le dérèglement psychique, dû à un enfermement prolongé, pourrait seul justifier la douce violence du dépôt de l'enfant sur la plage. Laurence Coly invoque la sorcellerie. Elle se dit victime d'un maraboutage, d'un mauvais sort jeté sur elle par sa propre famille, jalouse de la naissance de sa fille. Une contradiction apparaît alors. Deux cultures – occidentale et africaine, moderne et archaïque – se percutent dans un étrange mélange des genres du rationnel et de l'irrationnel. La disjonction culturelle dénonce l'argument spécieux. Laurence Coly est-elle une menteuse? Une mythomane? Une dissimulatrice? Une manipulatrice? Est-elle folle? Bien avant de commettre son crime, Laurence Coly est une femme qui a peur; elle se sent en danger, elle et sa fille. La sorcellerie, qu'elle invoque, n'est alors que la manifestation de son puissant délire de paranoïa. En tuant sa fille, elle la « protège ». Faute de certitudes permettant de comprendre le plus monstrueux des crimes, situé au-delà des frontières morales, éthiques, sociales et politiques, les experts psychiatres (du vrai procès) parleront d'« altération du discernement », voyant ainsi dans l'infanticide de Laurence Coly un cas pathologique, plutôt qu'ethnographique (le maraboutage) ou psychologique (les mensonges répétés).

Le procès, auquel le film nous donne d'assister, apparaît d'abord comme un acte de justice, ou acte de naissance en direct d'une enfant, reniée, cachée, « non-née », et enfin nommée, à qui le tribunal rend justice et réalité, et offre une existence pour toujours et par-delà la mort. Cette justice rendue est aussi le fait de la justesse de la mise en scène, qui donne à tous les protagonistes une dignité qui en honore le rôle et la fonction. Par la présence de Rama, figure d'identification et double d'Alice Diop, le cinéma fait cadre ici; il encadre la reconstitution du procès avec rigueur (y compris documentaire, à l'image du

tirage au sort des jurés) et liberté narrative (pas de verdict à la fin) et politique (le regard critique porté par Rama/Diop sur le « récit » du procès).

La réalisatrice filme quelques élans oratoires (l'avocat général), mais ni joutes verbales ni effets de manche de briscards du barreau ne parasitent le dispositif de reconstitution. La théâtralité du procès est moteur de sa mise en scène, sobre jusqu'à l'âpreté des silences entre les questions et les réponses, et au cœur même d'une tirade. Les longs plans-séquences laissent pénétrer des variations de lumière qui sont comme une respiration de la symphonie judiciaire qui se donne sous nos yeux. La distribution géométrique de l'espace, la circulation des regards (y compris le regard-caméra de l'avocate de Laurence), le découpage des plans fixes ou les lents panoramiques, toute la mise en scène de *Saint Omer* épouse les lignes d'une puissante dramaturgie d'assises dont la plus grande intensité se concentre dans les corps et les visages. Et les mots que prononce Laurence Coly avec soin (et sécheresse envers l'avocat général). Les mots justes qui, avec le corps qu'elle tient droit (une rectitude à laquelle le cinéma de Diop fait écho), sont les seules armes dont elle dispose pour se défendre. Laurence Coly n'est, de fait, pas réduite à une immigrée un peu perdue, elle est, à l'inverse, montrée comme la grande pestiférée, la monstruosité hissée au plus terrifiant des mythes, et c'est précisément pour cela que s'incarnent en elle toutes les femmes sacrifiées, meurtrières ou couvertes d'opprobre (la femme tondu de Marguerite Duras dont Rama parle dans son cours), ou accablées de la douleur, pour des femmes d'origine africaine, d'enfanter dans un monde occidental, perclus de réflexes néocoloniaux, condamnant au rejet sinon à l'invisibilité.

Envoi

Médée (1969) de Pier Paolo Pasolini. Librement inspiré du mythe du personnage éponyme, le huitième long-métrage de fiction du cinéaste italien raconte la rencontre et l'affrontement de deux cultures antagonistes, incarnées par les héros, Jason et Médée, et conduisant à la nuit tragique de l'infanticide. Une nuit qui, par son calme effroyable et la douce présence de la Lune, entre en résonance avec celle de Laurence Coly sur la plage de Berck.