



LES DEUX IRÈNES

(AS DUAS IRENES)

FABIO MEIRA / FICTION / 2017 / BRÉSIL / 1H30 / VOSTF

Une adolescente de 13 ans découvre que son père mène une double vie.
Il a une autre fille du même âge qui porte le même prénom : Irène.

POINT DE VUE

Une jeune fille de dos qui fait rouler une pierre dans sa main avant de se résoudre finalement à la lancer pour casser la fenêtre d'une maison dont on ne sait encore qui l'habite. Irène, jeune fille de bonne famille vient de découvrir que son père a une fille du même âge, portant le même nom qu'elle, mais qui vit avec sa mère dans un milieu beaucoup plus modeste.

Cette séquence d'ouverture semble donner le ton d'un conflit fort, d'une violence en germe. Or celle-ci ne surgira plus que de façon soudaine et fugace, notamment dans un plan précédant de peu la fin du film et qui répond à cette scène du début, lorsque l'autre Irène, la demi-sœur de la première, a le poing serré sur une pierre qu'elle s'apprête à lancer sur son père. Ou encore lorsque ce dernier tuera d'un coup de fusil un chat dont les miaulements exaspèrent la mère, cible ainsi détournée des tensions entre les parents.

L'hésitation que comporte également cette première séquence devant le coup à porter, l'attitude à adopter, accompagnera en revanche les deux Irènes tout au long du film, et jusqu'au dénouement final sans cri ni violence qu'elles auront soigneusement mis en scène.

C'est toute l'originalité de ce premier film de proposer un récit où les classes sociales se rencontrent inopinément à travers l'histoire atypique de ces deux jeunes filles, sans que cela ne produise de franche rivalité ou de confrontation brutale. Les deux Irènes se cherchent, se jaugent, hésitent et finissent, à travers la relation de sororité qu'elles tissent, par voir dans l'autre la possibilité d'une identité élargie.

Le réalisateur Fabio Meira s'éloigne ainsi du traitement sans concession que nombre de réalisateurs d'Amérique centrale et du Sud réservent à la mise en scène d'une lutte des classes extrêmement brutale ou de la violence et la pauvreté qu'elles génèrent (voir les Pistes pédagogiques). Il s'éloigne également pour cela des grandes villes où celles-ci sont exacerbées, pour tourner dans la région de l'Etat de Goiás, une région au centre-ouest du Brésil peu filmée et qu'il a justement choisie parce qu'elle lui semblait correspondre à son récit : « Il y a quelque chose de mystérieux, de lyrique dans les paysages de Goiás, qui fait écho aux secrets et aux sentiments cachés que raconte le film. On peut dire qu'il y a un certain appel de la nature. Les deux Irènes s'intègrent à la nature en même temps qu'elles découvrent leur propre nature. »⁽¹⁾

≥11 A PARTIR DE 11 ANS
(CONSEILLÉ DE LA 6^È
À LA TERMINALE ET +)

SCÉNARIO ET RÉALISATION :
Fabio Meira
INTERPRÉTATION : Priscila Bittencourt,
Isabela Torres, Marco Ricca,
Suzana Ribeiro
PRODUCTION : Lacuna Filmes /
Roseira Filmes
IMAGE : Daniela Cajias
SON : Ruben Valdés
MONTAGE : Virginia Flores
MUSIQUE : Edson Secco



FABIO MEIRA

Né en 1979 au Brésil dans l'Etat de Goiás où *Les Deux Irènes* a été tourné, Fabio Meira a étudié à l'Ecole internationale de cinéma et de télévision de Cuba. Il a été assistant de Ruy Guerra, l'un des réalisateurs emblématiques du Cinema Novo et a lui-même réalisé plusieurs courts et moyens métrages. *Les Deux Irènes* est son premier long métrage.

(1) Entretien avec Fábio Meira publié le 5/09/2017 sur le site du journal brésilien *O Popular*.

COMPÉTITION INTERNATIONALE DE LONGS MÉTRAGES - LES DEUX IRÈNES

Comme de nombreux films qui traitent de l'adolescence, celui-ci se déroule en effet à ce moment charnière de l'été, période propice au dévoilement des corps et à l'errance dans une nature accueillante. La séquence de baignade où les filles et les garçons se regardent s'inscrit également dans ce type de récit initiatique. Dans cette période estivale également synonyme de désœuvrement et d'expérimentation, la deuxième Irène, plus mature, se fait l'initiatrice de la première en lui faisant découvrir les garçons, l'alcool, les vêtements courts...

Or ces transgressions, de par l'origine sociale de chacune, s'apparentent pour la première Irène à une invitation à devenir peu à peu transfuge de sa classe pour celle de l'autre... Elle est d'ailleurs disposée à l'être dès le début: proche de leur domestique Madalena (qui partage en outre le secret des deux foyers), c'est son nom que la première Irène choisit lorsqu'elle rencontre pour la première fois l'autre Irène et sa mère afin de masquer sa propre identité. Le dénouement choisi par les deux Irènes apparaîtra ainsi comme la suite logique de ce qui a précédé et de ce que le père lui-même a mis en place.

Celui-ci n'a en effet pas choisi entre ses deux foyers et à la violence potentielle que porte la situation, le réalisateur fait ainsi prévaloir cette énigme qui persiste pour les deux jeunes filles et le spectateur tout au long du film: pourquoi a-t-il fait le choix d'une deuxième vie et poussé la perversité ou la cohérence jusqu'à appeler ses deux filles du même nom?

Il semble que ce père qui nous apparaît la première fois lors d'un repas familial, l'air absent, préoccupé par un hors-champ qu'on ne connaît pas encore, ait justement choisi cette seconde vie pour échapper aux règles corsetées de la vie bourgeoise, sans pour autant se résoudre à rompre avec elle.

Or sa fille souffre également de ces conventions que sa mère et sa sœur aînée incarnent et lui rappellent sans cesse: longueur des vêtements, rituels sociaux, gestes et mots à proscrire...

C'est ainsi que la colère et le mépris de la première Irène, d'abord tournés vers son père (on se souviendra notamment de cette scène où, tandis que Madalena la domestique de la famille cire des chaussures, elle crache rageusement sur celles de son géniteur) vont peu à peu viser sa mère, tandis qu'elle semble plus encline à comprendre celui qui les a trompées. Ainsi, peu avant la fin, elle se retrouve sur une balancelle avec son père et pose tendrement la tête sur son épaule. D'une certaine manière, elle achèvera ce qu'il a mis en place dans sa vie, hantée par le double et l'inversion.

Ces motifs habitent ainsi l'ensemble du film: au son par le jeu avec l'écho du prénom Irène, la répétition des chansons, la lecture à deux voix par les deux Irènes; à l'image par le miroir comme élément récurrent de mise en scène, la présence du tableau *Les Ménines* de Diego Vélasquez, célèbre mise en scène du double dans l'Histoire de l'art que contemple dans un livre la première Irène. Répétition également dans la narration avec le redoublement de séquences comme celle du



repas d'anniversaire du père mise en scène dans l'une puis l'autre maison, la scène du vélo monté par les deux jeunes filles et que conduit successivement l'une puis l'autre Irène, les deux séquences au cinéma où l'on assiste par ailleurs à un jeu de remplacement des jeunes gens et d'inversion des rôles.

Ce motif travaillé tout au long du film prépare ainsi à l'inversion finale qui surprend le spectateur et assoit en même temps la cohérence esthétique, narrative et même politique du film. Si les deux Irènes ne se sont jamais même rencontrées dans cette petite ville, c'est

que leurs milieux sociaux ne se mêlent pas, sinon dans un rapport de subordination (domesticité de Madalena, fabrication par la mère de la seconde Irène des vêtements portés par la première Irène et ses sœurs).

En imposant l'image de leur consanguinité et une circulation entre classes dont le réalisateur laisse au spectateur le soin d'imaginer les conséquences, les deux jeunes filles vont bousculer cet ordre des choses et affirmer du même coup la force de leurs choix d'individus en devenant.

COMPÉTITION INTERNATIONALE DE LONGS MÉTRAGES - LES DEUX IRÈNES

PISTES**Le cinéma sud-américain**

De nombreux films tournés en Amérique latine abordent la question des discriminations ou de la violence sociales, dans un style réaliste souvent dur et sans concession qui s'épanouit souvent dans un environnement urbain parfois soumis au trafic de drogue. On pourra par exemple citer *La Vierge des tueurs*

(Barbet Schroeder, Colombie, 2000), *La Cité de Dieu* (Fernando Meirelles et Katia Lund, Brésil, 2003), *Maria pleine de grâce* (Joshua Marston, Colombie, 2004), *La Zona* (Rodrigo Plá, Mexique, 2007), *Una Semana Solos* (Celina Murga, Argentine, 2008), *Gente de Bien* (Franco Lolli, Colombie, 2013) ...

De ce point de vue, le film de Fabio Meira, s'il décrit également une société organisée autour de différences de classes, paraît assez atypique par sa mise en scène et son scénario qui évitent toute violence ou opposition frontale, enracinant son récit loin des grandes villes.

La musique

Le réalisateur a notamment choisi pour sa bande-son deux morceaux de compositeurs paraguayens, Herminio Giménez (1905-1991) et José Asunción Flores (1904-1972) ayant vécu en exil pendant la dictature qui sévissait dans leur pays d'origine. Ces morceaux sont emblématiques d'un style musical, le Guarania, crée par Flores et qu'il définissait ainsi : « *La Gurania est issue de mon peuple, écrite par et pour mon peuple.* » Ce style musical dont les paroles

abordent souvent l'héroïsme du peuple, les problèmes sociaux ou la pauvreté, s'est répandu au Brésil, et plusieurs morceaux, dont l'emblématique *India* qu'on entend dans le film, ont été traduits de l'espagnol en portugais.

Il est intéressant de noter que ce style musical, crée par un compositeur par ailleurs militant communiste et qui en revendiquait l'inspiration populaire, accom-

pagne les séquences tournées dans la maison de la deuxième Irène. On pourra réécouter ces deux morceaux avec les élèves, par ailleurs très beaux (multiples versions disponibles sur internet de ces deux morceaux, *India* et *Meu Primeiro Amor*) et s'attarder sur la cohérence entre ce qui est raconté dans le film et le choix d'un style musical.

Le cinéma au cinéma

Le cinéma est un espace très exploité dans les films quand il n'est pas parfois carrément le lieu principal de l'action (par exemple *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 1988 ou *Panic sur Florida Beach* de Joe Dante, 1993). Parmi les films les plus connus

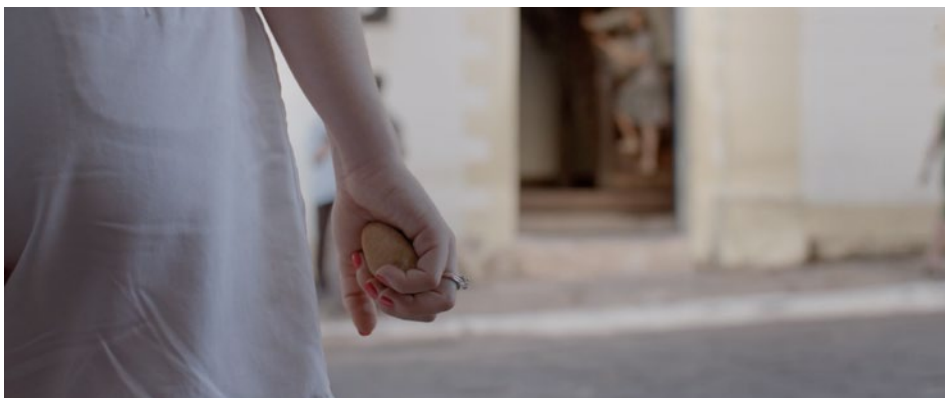
qui ont intégré cet espace à leur récit, on pensera au film de François Truffaut *Les 400 Coups* où le cinéma est identifié comme un refuge et un lieu qui permet de s'évader d'un quotidien oppressant.

Les élèves, s'ils connaissent ce film, se rappellent-ils de ce que représente le cinéma dans le récit ? Ont-ils des souvenirs de scènes qui se déroulent au cinéma dans d'autres films ? De quoi est-il le lieu en général et dans *Les Deux Irènes* en particulier ? Pourquoi ?

Le motif du double

Comme dans les autres arts, le cinéma a largement utilisé le motif du double et de l'inversion, souvent pour en exploiter l'aspect étrange et inquiétant, voire monstrueux, et ce dans différentes registres, dont le thriller et le film fantastique : on pensera au classique qu'est *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960), à *Sisters* de Brian De Palma (1973), aux célèbres jumelles de *Shining* de Stanley Kubrick (1980) ou encore aux jumeaux de *Dead Ringers* de David Cronenberg (*Faux-Semblants*, 1988).

Le réalisateur fait ici un usage beaucoup moins inquiétant de ce motif et on pourra relever avec les élèves tout ce qui dans le film fait écho, à l'image, au son et dans la narration, tel qu'évoqué dans le point de vue. On pourra notamment reprendre l'exemple de la scène où l'une puis l'autre Irène jette ou s'apprête à jeter une pierre, au début et à la fin du film comme un effet de symétrie :



COMPÉTITION INTERNATIONALE DE LONGS MÉTRAGES - LES DEUX IRÈNES

On pourra également se rappeler des différents moments où le miroir est présent. Quel rôle joue-t-il dans la mise en scène ?

On pourra également porter une attention particulière au tableau *Les Ménines* de Diego Vélasquez (1656) qui apparaît brièvement dans le film.

Peint en 1657, le tableau intitulé *Les Ménines* (ce qui signifie « dame de compagnie » en espagnol : Las Meninas), représente l'infante Marguerite, fille de Philippe IV, Marianne d'Autriche et ses dames de compagnie. Au fond de la pièce apparaît le couple royal : Philippe IV et son épouse. À la gauche du tableau, Vélasquez s'est représenté peignant.

Michel Foucault, qui a longuement analysé ce tableau en introduction de son livre *Les Mots et les choses* (1966), y voit « la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre ». Pour lui, le peintre instaure un jeu de cache-cache avec son spectateur : le peintre devient visible par le spectateur parce qu'il prend du recul pour contempler son modèle. Vélasquez a choisi d'immortaliser le moment d'une oscillation entre la toile et le modèle. Ce modèle lui-même est invisible pour le spectateur tout comme l'est le tableau en cours de réalisation.

Mais le peintre a laissé un indice : le reflet dans le miroir au fond du tableau. Le sujet peint est donc à la fois absent et présent : il n'est pas représenté sur la toile du double du peintre, mais il l'est sur la toile de Vélasquez, de manière dissimulée. Ainsi, souligne Foucault, c'est « comme si le peintre ne pouvait à la fois être vu sur le tableau où il est représenté et voir celui où il s'emploie à représenter quelque chose ».

Dans ce tableau, nous contemplons le peintre qui contemple son modèle. Le spectateur est donc comme en supplément. Foucault relève un paradoxe dans ce tableau qui tient au double regard du peintre : celui de Vélasquez et de son double pictural. Ainsi, si Vélasquez nous invite à prendre part à la scène qui se déroule sous nos yeux, son double pictural nous chasse puisque nous ne faisons pas partie du tableau qu'il est en train de peindre.

Michel Foucault ignorait qu'une première version de l'œuvre apparaît par radiographie. Dans la première version, à la place du peintre, un jeune garçon tendait à l'infante un bâton de commandement. C'était un tableau dynastique dans lequel l'infante, héritière du trône, apparaissait au premier plan, ses parents, fondateurs de la lignée s'inscrivant dans le miroir du fond. Quand quelques années plus tard naît un héritier mâle, le roi demande à Vélasquez de modifier le tableau et c'est là que le peintre se représente, modifiant ainsi le sens du miroir.

Source : site de la BNF : http://classes.bnf.fr/candide/grand/can_312.htm

