

CONDOR DISTRIBUTION PRÉSENTE

SONAM WANGMO

JINPA

YANGSHIK TSO

BALLOON

འཇམ་གཤམ་ལྷོ་མོ་

UN FILM DE PEMA TSEDEN



2019 – COULEUR – 103 MN - CHINE

MATÉRIEL PRESSE EN HD SUR
[HTTPS://WWW.CONDOR-FILMS.FR/FILM/BALLOON/](https://www.condor-films.fr/film/balloon/)

SORTIE LE 11 NOVEMBRE 2020

DISTRIBUTION
CONDOR DISTRIBUTION
11, RUE DE ROME – 75008 PARIS
TÉL : 01 55 94 91 70
MARKETING@CONDOR-FILMS.FR
WWW.CONDOR-FILMS.FR

RELATIONS PRESSE
MATILDE INCERTI
28 RUE BROCA - 75005, PARIS
TÉL : 01 48 05 20 80
MATILDE.INCERTI@FREE.FR

SYNOPSIS

Au cœur des étendues tibétaines, Drolkar et son mari élèvent des brebis, tout en veillant sur leurs trois fils. En réaction à la politique de l'enfant unique imposée par Pékin, elle s'initie en secret à la contraception, pratique taboue dans cette communauté traditionnelle. La maigre réserve de préservatifs qu'elle se procure au compte-gouttes devient alors son bien le plus précieux. Le jour où elle surprend ses enfants en train de jouer dehors avec les « ballons » volés sous son oreiller, Drolkar sait aussitôt qu'elle va devoir tout affronter : les reproches des aînés, le poids de la tradition, le regard des hommes. Et une naissance à venir...

PEMA TSEDEN

(RÉALISATEUR, SCÉNARISTE)

Pema Tseden est un réalisateur, scénariste et auteur tibétain, né en décembre 1969 dans une famille de nomades tibétains à Thrika, un village dans la Préfecture autonome tibétaine de Hainan dans le Qinghai (ancienne province tibétaine de l'Amdo), en Chine.

La majorité de ses films ont été réalisés en tibétain, par des équipes tibétaines. Grâce à ses portraits aussi méticuleux que réalistes de sa terre natale, son cinéma donne l'opportunité au public d'y découvrir un pan de la culture tibétaine et les conditions de vie de ses habitants. Les films de Pema Tseden sont passés par La Mostra de Venise, Le Festival de Locarno, Le Festival de Toronto, et beaucoup d'autres, où ils ont reçu plusieurs prix dont Meilleur Film, Meilleur Réalisateur ou Meilleur Scénario.

Son dernier film sorti en France, JINPA, UN CONTE TIBÉTAÏN a remporté le prix du Meilleur Scénario dans la catégorie Orizzonti à la 75ème Mostra de Venise.

Le réalisateur a déjà plus de 12 films à son actif. Le Festival du cinéma Asiatique de Vesoul a d'ailleurs décidé de le célébrer lors de sa dernière édition en lui donnant le titre de Président du Jury, et de projeter ses films dans le cadre d'une rétrospective sur le cinéma tibétain.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE :

- 2020** **BALLOON**, avec Sonam Wangmo et Jinpa
Nommé Meilleur Film en sélection Orizzonti à la Mostra de Venise de 2019.
- JINPA, UN CONTE TIBÉTAÏN**, avec Jinpa et Genden Phuntsok
Prix du Scénario en sélection Orizzonti à la Mostra de Venise de 2018.
- 2018** **THARLO, LE BERGER TIBÉTAÏN**
Meilleur Film au Festival de Vesoul de 2016
- 2014** **THE SACRED ARROW**
- 2010** **OLD DOG**
- 2007** **THE SEARCH**
- 2005** **THE SILENT HOLY STONES**

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Comme vos deux films précédents, *Tharlo* et *Jinpa*, *Balloon* est tiré d'une nouvelle que vous avez écrite. Pouvez-vous expliquer d'où vient cette histoire ?

L'inspiration est née il y a de nombreuses années. Au début des années 2000, j'étudiais à l'Académie du cinéma de Pékin. Un soir d'automne, je marchais dans le quartier et mon regard a croisé un ballon rouge qui volait dans le vent. Il m'a semblé qu'il s'agissait d'une image de départ très forte pour un film, alors j'ai commencé à imaginer d'autres plans qui pourraient s'y rattacher. Cette image clé m'a aussi renvoyé à une autre symbolique du ballon : celle du préservatif. C'est ainsi que le squelette de cette histoire a pris forme dans mon esprit.

Avez-vous toujours voulu en faire un film ou est-ce arrivé plus tard ?

Au début, je voulais en faire un film, mais à cause d'obstacles liés d'une part à la censure, d'autre part au financement, je n'ai pas pu le réaliser. J'ai alors choisi d'en faire un texte littéraire, que j'ai publié. Bien plus tard, en 2018, j'ai pu réunir les conditions nécessaires pour mener ce projet à terme. J'avais finalement réalisé mon souhait.

En quoi l'histoire racontée par le film est-elle différente de celle de la nouvelle ?

La structure de base de l'histoire est la même, il n'y a pas de changement majeur, mais certains personnages ont été développés, tout particulièrement celui de la nonne. Dans le roman original, sa description n'est pas aussi détaillée, son histoire apparaissait uniquement comme une intrigue secondaire, alors que dans le film, ce qui lui arrive prend davantage de place. J'ai ajouté dans le scénario le personnage de son ancien amoureux, l'enseignant du collège, et le livre « Ballon » écrit par cet enseignant à partir de ce qu'ils ont vécu auparavant. Pour le film, j'ai aussi ajouté des moments plus oniriques et des scènes de rêve, qui ne se trouvaient pas dans le texte publié.

Le scénario de *Balloon* était-il très proche de ce que nous voyons à l'écran ? Jusqu'où allez-vous dans la description des situations et l'écriture des dialogues au stade du scénario ?

L'écriture d'un scénario impose de prendre en compte de nombreux facteurs tels que la censure, le financement et la production. Ce fut aussi le cas pour *Balloon*. Le scénario est pour l'essentiel conforme à ce que vous voyez à l'écran, mais il a été rédigé de manière à éviter certains sujets relativement sensibles. Signalons néanmoins que le bureau de la censure a supprimé une intrigue secondaire qui figurait dans la version d'origine. J'y étais

pourtant très attaché : Il s'agissait d'une histoire tibétaine traditionnelle, qui permettait de renforcer la ligne narrative principale et d'en approfondir le thème. Cette histoire, « Les Quatre Frères en harmonie », est une parabole sur l'unité et la solidarité entre des êtres différents (un éléphant, un singe, un lapin et une perdrix). Dans le film quand la nonne se rend à l'école, elle voit une image évoquant cette fable, dessinée sur le tableau.

Il y a plus d'humour dans ce film que dans vos précédentes réalisations, même s'il n'a jamais été totalement absent. Était-ce intentionnel ou cela s'est produit au cours de la réalisation du film ?

Je ne me place jamais dans une posture où je me dis consciemment qu'il faudrait que j'ajoute des moments drôles. La présence d'une dimension humoristique est naturelle pour moi, et ces aspects étaient présents dès le processus d'écriture.

Vous étiez-vous donné des règles particulières pour la mise en scène, par exemple en ce qui concerne le rythme, le jeu des acteurs, etc. ?

Non, il n'y a pas de règles préexistantes. Pour les acteurs, j'ai cet espoir que les personnages sont proches de la texture de la vie elle-même, et pour ce qui est du rythme il est calqué sur la narration et les évolutions psychologiques des personnages. Durant les étapes de tournage et de montage, des ajustements peuvent être faits à tout moment pour respecter ces mouvements intérieurs, mais la manière dont ils sont organisés ne peut pas être décidée à l'avance.

Avez-vous fait des demandes spécifiques à Lü Songye, votre directeur de la photographie avec qui vous collaborez pour la troisième fois, en ce qui concerne l'utilisation de la caméra, de la lumière, des couleurs ?

Avant le tournage, nous avons choisi un style général, dont le principe de base est que la caméra serait toujours en mouvement, pour souligner l'état de tension des personnages. La dominante de couleur est principalement froide pour correspondre à l'ambiance globale du film. Les intensités lumineuses permettent de souligner la distinction entre les parties dites réelles et les parties plus oniriques.

Comment en êtes-vous venu à travailler avec le compositeur iranien Peyman Yazdanian, que nous connaissons surtout pour sa musique du *Vent nous emportera* de Kiarostami ?

Peyman Yazdanian est un musicien dont je me suis senti proche en faisant sa connaissance à travers ses compositions, et notamment celle qu'il a écrit pour le film d'Abbas Kiarostami. Après y avoir longuement réfléchi, il m'a semblé qu'il était le musicien qui

convenait pour écrire la musique de *Balloon*. Nous avons travaillé selon une méthode particulière : je lui envoyais des séquences en cours de montage, et lui me proposait des éléments musicaux, après quoi nous discutons de la place et du style de la musique par mail, et par approches successives nous arrivions à un choix commun. Cela s'est avéré un processus relativement long, mais très productif.

Dans les rôles principaux, nous reconnaissons les interprètes de vos précédents films, Jinpa et Sonam Wangmo qui jouaient dans *Jinpa*, Yangshig Tso qui jouait la coiffeuse dans *Tharlo*...

Sonam Wangmo et Yangshik Tso sont toutes deux des actrices très professionnelles, chacune d'elle a une carrière, à l'écran et sur scène. Grâce à leur connaissance de la vie et du contexte culturel décrits dans le scénario, il leur est plus facile d'entrer dans la peau des personnages. Pour s'imprégner du rôle de la fermière Drolkar, Sonam Wangmo a rejoint l'équipe en avance afin de s'informer sur les coutumes locales, la vie quotidienne, et a également appris les expressions des dialectes locaux. Yangshik Tso a également beaucoup travaillé pour se rapprocher du rôle de la sœur devenue nonne : elle s'est installée dans un couvent pendant deux mois pour partager la vie quotidienne des religieuses. Toujours dans le but d'être au plus proche de son personnage, elle a également coupé ses longs cheveux et s'est rasé la tête pour le tournage. Quant à Jinpa qui interprète Dargye, j'ai fait sa connaissance lorsqu'il est venu étudier le métier d'acteur à l'Académie du cinéma de Pékin. Il y a passé un an avant d'endosser ses premiers rôles, notamment dans *Tharlo* et dans *Soul on a String* de Zhang Yang d'après les nouvelles de Tashi Dawa, et bien sûr dans *Jinpa* qui porte son nom et dont il est un des deux acteurs principaux.

Les autres personnages sont-ils aussi joués par des acteurs professionnels ?

Le professeur est joué par l'un des accessoiristes du film, il a déjà participé à d'autres tournages de films tibétains et c'était lui qui faisait le mendiant dans *Jinpa*. La plupart des seconds rôles sont interprétés par des non-professionnels, leurs rôles étant très proches de leurs quotidiens respectifs. En général, je ne leur donne pas le scénario, je décris seulement la situation qu'ils auront à interpréter. Il est important pour moi qu'ils n'essaient pas d'ajouter des intentions, mais qu'ils reproduisent les gestes qui sont les leurs dans la vie réelle.

En ce qui concerne les rôles principaux, attendez-vous des interprètes qu'ils jouent exactement ce que vous avez écrit dans le scénario, ou laissez-vous place à une part d'improvisation ?

D'une manière générale, j'attends des actrices et des acteurs qu'ils jouent précisément ce qu'indique le scénario, où tous les détails sont prévus. Des modifications même ponctuelles dans le dialogue ou la manière de jouer affecteraient l'ensemble du film. Il peut arriver qu'une proposition d'improvisation soit bienvenue, mais à condition qu'elle soit bien maîtrisée.

Quelles langues parle-t-on dans le film, nos oreilles occidentales étant bien incapables de les identifier ?

La langue parlée dans la majeure partie du film est le tibétain, plus précisément une des formes de cette langue. Il existe trois dialectes principaux. Celui qu'on entend dans le film est le tibétain de la région de l'Amdo (*Nord-Est de l'aire tibétaine, qui correspond pour l'essentiel à la province chinoise du Qinghai, où se déroule le film. Pema Tsenden est lui-même originaire de cette région*), qui est un dialecte sensiblement différent de ceux de Lhasa et du Kham. Il y a également des membres issus d'autres ethnies : les hommes qui achètent le mouton sont des commerçants Hui (*Chinois de confession musulmane*), et le marchand de ballons est un Chinois Han, qui parle le dialecte de la région du Qinghai, différent du mandarin. Je voulais mettre en lumière la complexité des environnements dans lesquels peuvent évoluer différents peuples, et l'usage de langues et dialectes divergents contribue à cette complexité. Je me doute qu'il est difficile pour des spectateurs occidentaux de repérer toutes ces nuances, mais je pense que le langage est lié aux émotions, ce qui peut se caractériser par des changements subtils dans les expressions du visage et du corps. Par conséquent même si vous ne comprenez pas la langue spécifique, vous pouvez ressentir les émotions contenues dans le langage.

Pouvez-vous nous en dire plus sur le beau personnage de la religieuse, sur l'endroit où elle vit ?

Elle appartient à un ordre cloîtré, c'est-à-dire qu'une fois qu'elle aura rejoint le monastère elle n'aura plus de contact avec le monde extérieur. J'ai voulu que ce personnage présente un contraste maximum avec celui de sa sœur Drolkar. La nonne porte la robe traditionnelle de son ordre, mais j'ai fait quelques ajustements au moment de choisir le costume. Son chapeau par exemple est bel et bien un type de couvre-chef porté par les religieuses de son ordre, mais en réalité le port de ce couvre-chef n'est pas obligatoire. Il m'a semblé que sa forme et le fait qu'il dissimule la moitié de son visage sauraient souligner son oscillation entre la vie dans le monde extérieur et la foi recluse.

Où se déroule exactement le film ? Le lycée du Lac Kokonor existe-t-il vraiment ?

Toute l'action se passe dans les environs du lac Qinghai (*dans la province du même nom. Kokonor est le nom mongol de ce lac, qui en tibétain est appelé Tso (lac) Ngonpo (bleu)*).

Tous ces noms veulent dire la même chose : « lac bleu »). Situer l'histoire là-bas me permettait d'utiliser l'ensemble des décors et des contextes dont j'avais besoin, pour les dimensions les plus réalistes du film comme pour ses passages oniriques. Le collège du Lac Kokonor est fictif, nous avons trouvé un établissement scolaire au moment des repérages et nous l'avons en partie transformé pour le tournage.

Vers la fin du film, on voit la statue de la princesse Wencheng (parente de l'empereur Taizong de la dynastie Tang, dont le mariage avec le roi tibétain Songtsen Gampo scella au 7^e siècle l'alliance des deux pays). Quel est le sens de cette image ?

La scène où la statue apparaît dans le film est en effet l'endroit où la princesse Wencheng est passée lorsqu'elle est entrée au Tibet, en route pour retrouver le roi du pays. Cet événement fut un moment fondateur qui marqua le début des relations entre les deux peuples.

Comment le film a-t-il été produit ? Quelles sont les sociétés de production dont les noms apparaissent dans les titres ?

La production de *Balloon* n'est pas très différente de celle de mes autres films. Tout d'abord, le scénario est examiné dans le service compétent et enregistré. Une fois que la licence de tournage est obtenue, une société d'investissement appropriée est trouvée pour participer à la production du film. Les sociétés d'investissement sont principalement des sociétés de production cinématographique privées à Pékin. Ma propre société, Mani Stones Pictures, est responsable du tournage et de la postproduction du film.

Combien de temps a-t-il fallu pour produire le film ? Avez-vous rencontré des difficultés particulières pour le tournage ?

Il a fallu environ trois ans au total, mais le tournage proprement dit a duré une quarantaine de jours. Il n'y a pas eu de difficulté particulière, seules les scènes avec les animaux ont été plus délicates à tourner, notamment celle avec le bouc et les brebis.

Le film est-il sorti en Chine ? A-t-il connu des difficultés avec les autorités ?

Il n'est pas encore sorti (*en août 2020, au moment de cet entretien*), et il le sera en Chine continentale en septembre ou octobre de cette année. Il y a eu quelques commentaires négatifs mineurs de la part des autorités, j'ai effectué des modifications pour en tenir compte, cela n'a pas causé de dommages majeurs au film lui-même. Dans les festivals où il a été présenté, la réaction des médias - y compris des médias chinois - et du public est très bonne, peut-être même meilleure que celle suscitée par tous mes films précédents. Le public des régions tibétaines n'a pas encore vu le film, il devra attendre sa sortie.

Pouvez-vous nous parler de vos projets ? Comptez-vous continuer à adapter vos écrits littéraires ou allez-vous écrire un scénario original ?

Je n'ai pas encore de projet confirmé, mais il y a plusieurs options en bonne voie. Si tout se passe bien, je tournerai à la fin de cette année. Je n'ai pas de position arrêtée sur le fait d'adapter ou non mes nouvelles, si l'une d'entre elles me semble convenir, j'entreprendrai de la porter à l'écran. Cela dépendra des contraintes d'emploi du temps et d'organisation, dans certains cas il peut aussi s'avérer plus simple de partir d'un scénario original. Pour moi, il n'y a guère de différence entre partir de mes écrits publiés ou d'un scénario. Ce serait très différent s'il s'agissait d'adapter les romans d'autres auteurs.

Propos recueillis par courriel par Jean-Michel Frodon, traduits par Tsemdo Thar.
Merci à Françoise Robin pour son aide.

HUANG XUFENG

(PRODUCTEUR)

Huang Xufeng est le fondateur et dirigeant de la société de production indépendante Factory Gate Films. Après avoir créé cette entreprise en 2017, il a produit le documentaire *MR. BIG* (lauréat du prix du Meilleur Documentaire au Festival International du Film de Beijing en 2019) réalisé par Tong Shengjia, *SÉJOUR DANS LES MONTS FUCHUN* (qui a clôturé la Semaine de la Critique au Festival de Cannes de 2019) de Gu Xiaogang. Parmi les œuvres qu'il a produites, on trouve évidemment *BALLOON* (Meilleur Film en sélection Orizzonti à la Mostra de Venise de 2019) de Pema Tsenden. Il travaille actuellement sur 20 projets en cours de développement auprès de jeunes réalisateurs en devenir.

JACKY PANG

(PRODUCTRICE)

Jacky Pang a débuté sa carrière dans la publicité. Elle est également la fondatrice de la société Jet Tone Films. Elle a travaillé pendant de longues années avec Wong Kar-Wai et a été une figure importante sur les plateaux de films comme *CHUNGKING EXPRESS*, *LES ANGES DÉCHUS* et *HAPPY TOGETHER*. Elle officia également à la production d'*IN THE MOOD FOR LOVE* (en tant que Productrice associée), *2046* et *EROS* (en tant que co-productrice), ainsi que *MY BLUEBERRY NIGHTS* et *THE GRANDMASTER* (en tant que productrice).

SONAM WANGMO

(ACTRICE)

Sonam Wangmo est une actrice tibétaine qui a fait ses gammes au théâtre, après avoir été notamment diplômée de la Shanghai Theatre Academy en 2007. Elle a débuté sa carrière au cinéma en 2010, et a joué par la suite dans de nombreux films acclamés par la critique tels que *ENFANCES NOMADES*, *SOUL ON A STRING*, *JINPA*, *UN CONTE TIBÉTAİN* et plus récemment *BALLOON*.

JINPA

(ACTEUR)

Ancien étudiant de la Beijing Film Academy, Jinpa est à la fois un acteur de profession (il a joué dans quatre long-métrages) mais également un poète, dont de nombreuses œuvres furent publiées. Sa performance dans *SOUL ON A STRING* lui a valu une première nomination, et il est devenu par la suite l'un des acteurs fétiches de Pema Tseden, puisqu'il apparaît dans ses trois derniers films : *THARLO*, *LE BERGER TIBÉTAİN*, *JINPA*, *UN CONTE TIBÉTAİN* et *BALLOON*.

BALLON, DE PEMA TSEDEN

LA NOUVELLE QUI A INSPIRÉ LE FILM

Dargye fouilla dans le tiroir, sous l'oreiller et dans tous les endroits possibles, sans réussir à trouver ce qu'il cherchait. Il demanda à sa femme Drolkar, mais sans plus de résultat. Finalement, il enfourcha sa vieille moto et partit. En chemin, il aperçut ses deux fils qui jouaient en tenant chacun à la main un ballon bizarre au bout d'une ficelle. En s'approchant, il vit que c'était justement ce qu'il cherchait. Les fusillant du regard, il leur demanda : « Où avez-vous trouvé ça ? »

Les deux gamins échangèrent un regard en coin et ne répondirent rien.

Les yeux ronds comme des billes, son père qui allait garder les moutons avec les deux enfants lui demanda : « Ils sont tous les deux arrivés aux aurores avec ces trucs à la main et ils n'ont pas cessé de jouer avec, c'est quoi ? »

Dargye fustigea les deux garnements du regard, puis se tourna vers le vieil homme et lui répondit sèchement : « Ce sont des ballons. »

Le vieil homme lui répliqua en le regardant d'un air incrédule : « Tu te fiches de moi ? Un ballon, c'est rond, tu parles de ballons, c'est n'importe quoi ! »

« Eh bien, ce sont quand même des ballons, » répondit Dargye d'un ton cassant en fixant son père.

Le vieil homme ne répondit rien ; il se retourna et se mit à psalmodier le mantra des six syllabes « Om maṇi padme hūm », le mantra de la compassion du bodhisattva Tchenrézi. Il ne savait pas lire et était incapable d'en réciter beaucoup plus, il aimait juste répéter ce mantra. Quand on lui demandait s'il ne pourrait pas réciter un peu autre chose, il répondait toujours en souriant : « C'est suffisant, tous les autres mantras sont compris dans celui-ci. Quand on l'a répété cent millions de fois, on est prêt à accéder aux trésors de l'au-delà. »

Dargye savait que c'était l'une des manières qu'avait son père d'exprimer son mécontentement. Sans plus y faire attention, il s'alluma une cigarette, et, sans quitter des yeux les deux gamins et leur jouet, l'air toujours aussi furieux, il approcha sa cigarette et creva les deux ballons. Ils se dégonflèrent en émettant un « pffffff » retentissant, retrouvant leur forme originelle, réduits à des petites choses atrophiées, sans éclat.

Le vieil homme cessa de psalmodier son mantra et se tourna vers Dargye pour lui demander : « Pourquoi as-tu crevé les jouets des enfants ? »

Mais Dargye continua à fumer en souriant, sans rien lui répondre.

Les deux gamins se mirent à pleurer en se frottant les yeux, en sanglotant de plus en plus fort.

Les yeux toujours écarquillés, le vieil homme demanda à Dargye :

- Tu peux me dire pourquoi tu as crevé leurs ballons ?

- Ce sont des jouets qui ne valent rien, répondit sèchement Dargye en fixant son père.

- Mais tu viens de me dire que ce sont des ballons, non ? rétorqua le vieil homme.

Comment des ballons peuvent-ils poser problème ?

Dargye ne savait comment l'expliquer ; il réfléchit donc un moment avant de répondre :

- Ce ne sont pas des jouets pour des enfants, tu ne peux pas comprendre.

- Tu veux dire que ce sont des ballons pour adultes ? demanda le vieil homme, l'air de qui ne veut pas s'en laisser conter.

Sur quoi Dargye ne put s'empêcher d'éclater de rire.

- Mais c'est quoi, ces trucs ? reprit son père sans le quitter des yeux.

- C'est des ballons, c'est des ballons, hurlèrent les deux enfants en pleurs.

Comme le vieil homme gardait les yeux fixés sur lui, Dargye finit par éclater :

- C'est bon, c'est bon, lança-t-il aux deux garçons, je vous emmène en ville, et je vais vous acheter deux ballons de couleur, un pour chacun, bien mieux que ceux-là.

- C'est vrai ? demandèrent les deux enfants toujours en pleurs.

- Bien sûr que c'est vrai, répliqua Dargye en riant, si votre père vous le dit, ça ne peut pas être un mensonge. »

Alors les deux enfants cessèrent enfin de pleurer et s'essuyèrent en riant les larmes et la morve du visage. Leur grand-père reprit sa psalmodie du mantra des six syllabes « Om maṇi padme hūm », en changeant de ton comme à son habitude suivant ses changements d'humeur : sa voix s'était adoucie.

Après avoir récité une perle de son bracelet de prière, il demanda à Dargye :

- Tu vas au village voisin pour emprunter un bélier ?

- Oui, répondit Dargye, et cette fois j'en veux un bon.

Son père sourit d'un air entendu. Voyant qu'il avait son bracelet de prière à la main, il lui demanda :

- Tu vas bientôt avoir récité le mantra cent millions de fois ?

- Oui, bientôt, répliqua le vieil homme avec un air d'intense contentement.

Ils continuèrent encore un peu à bavarder, puis Dargye fit démarrer sa vieille moto et partit. L'engin s'éloigna en pétaradant et en dégageant une épaisse fumée. Il était déjà très loin quand le vieil homme hurla à l'intention de son fils : « Il faut que tu rapportes un bélier de qualité supérieure, un bélier ordinaire, ça ne sert à rien. »

Traduction réalisée par Brigitte Duzan.

Nouvelle issue du deuxième recueil de nouvelles de Pema Tsenden, dont l'édition française est prévue pour début 2021.

LA CONTRACEPTION AU TIBET : LE CORPS DES FEMMES ENTRE RELIGION ET POLITIQUE

ENTRETIEN AVEC FRANÇOISE ROBIN

PROFESSEURE DE LANGUE ET LITTÉRATURE TIBÉTAINES, INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES, PARIS
SPÉCIALISTE DE CINÉMA TIBÉTAIN

La protagoniste semble tiraillée entre deux logiques contradictoires, entre planning familial et injonctions religieuses. À quelle réalité du Tibet cela renvoie-t-il ?

Balloon offre un éclairage sur la tension entre deux logiques contradictoires qui touchent intimement les femmes tibétaines : la procréation d'un côté, l'éthique religieuse de l'autre. Elles sont incarnées dans le film respectivement par Drolkar, mère de famille et éleveuse de moutons avec son mari, et sa sœur, qui a pris les vœux de moniale après une histoire d'amour douloureuse. En arrière-plan, bien sûr, se profile la stricte politique des naissances instituée par la République populaire de Chine – on rappelle que cette dernière a incorporé le Tibet dans les années 1950 et règne depuis sans partage sur ces hauts-plateaux.

Le fond religieux du film impose de resituer le bouddhisme : quelle place occupe-t-il au Tibet ? Quelle conception les tibétains ont-ils de la réincarnation ?

Les Tibétains sont très majoritairement bouddhistes : ils pratiquent le bouddhisme dit *vajrayâna*, encore appelé bouddhisme tantrique, venu d'Inde au Tibet au 8^e siècle de notre ère, et présent également en Mongolie et au Bhoutan. Leur foi est toujours profondément ancrée, et résiste à l'épreuve de la rencontre avec la « modernité » politico-économique. Un des postulats les plus caractéristiques du bouddhisme est effectivement le principe de la réincarnation. Selon ce principe, tout être, à sa mort, voit son principe conscient (appelé en tibétain le « namshé ») renaître dans une nouvelle créature qui appartient à l'une des six sphères d'existence où évoluent l'ensemble de tous les êtres, et ce, dans tous les univers. Le monde humain et le monde animal composent deux de ces six sphères, les quatre autres se partageant entre celles des dieux, des demi-dieux (également appelés parfois « titans »), des esprits avides et des enfers. Le type de sphère où un « namshé » reprend existence après la mort est fonction du karma accumulé par ce même « namshé » durant ses vies antérieures, les bonnes actions créant un karma favorable et une bonne renaissance, et vice versa. Vie et mort, puis renaissance, se succèdent ainsi à l'infini. Ce cycle ininterrompu de renaissances successives est connu en Occident sous son nom sanskrit de « samsara ».

Dans la perspective bouddhiste, quelles différences existent entre ces différentes sphères d'existence ?

Les bouddhistes établissent une hiérarchie entre les sphères d'existence : la réincarnation en un être humain est considérée comme idéale, pour la raison que seuls les êtres humains ont potentiellement accès aux enseignements du bouddhisme. Et, partant, ce sont les seuls qui peuvent disposer des moyens conduisant à l'élévation spirituelle et, ultimement, à la « libération » ou l'Eveil. Cette sortie du cercle infini du « samsara » est synonyme d'atteinte de l'état parfait et illuminé de Bouddha (terme qui en sanskrit signifie « Eveillé »). Les Tibétains n'aspirent donc qu'à renaître dans un autre corps humain après leur mort pour pouvoir poursuivre leur quête spirituelle au long de leurs innombrables existences, en accumulant du karma positif.

Cette idéalisation de la réincarnation dans un corps humain entre donc directement en conflit avec la notion de contraception...

Oui, car selon les textes, la renaissance dans un « précieux corps humain » (tibétain : « milü rinpoché ») est aussi rare qu'elle est désirable. Dès lors, il est important de ne pas priver un « namshé » de sa réincarnation en être humain. Ceci a des implications sur l'acceptabilité ou non de l'avortement comme pratique contraceptive au Tibet – en effet, l'embryon est en théorie et selon la science médicale tibétaine considéré comme un être vivant dès sa conception. Avorter revient donc à prendre la vie « très précieuse » d'un être humain et à le priver de sa potentialité de progression vers l'Eveil.

A ce premier interdit éthique sur l'avortement s'ajoute le fait que, dans les communautés rurales du Tibet telles que celle décrite dans *Balloon*, il arrive assez fréquemment qu'on reconnaisse en un petit enfant le « namshé » réincarné d'un proche ou d'un voisin décédé peu avant. Cette reconnaissance peut s'effectuer sur la base du comportement de l'enfant, de ses propos ou d'une marque physique qui rappelle le défunt. Ainsi, dans *Balloon*, le fils aîné de la famille a dans le dos un grain de beauté que sa grand-mère, vraisemblablement morte peu avant la conception du garçon, possédait également. Il est donc considéré comme la réincarnation de sa grand-mère. Il peut arriver parfois que, avant la naissance, un lama (terme tibétain qui traduit le mot sanskrit « guru », ou « maître spirituel ») prédise à une femme enceinte que l'enfant qu'elle porte est la réincarnation de telle ou telle personne. C'est ce qui se passe également dans le film : le lama a prédit au père de famille et mari de Drolkar, Dargye, que son propre père récemment décédé va rapidement revenir dans la famille, et Dargye comprend immédiatement ce que cela signifie.

Cette nouvelle qui devrait être source de joie pour la famille laisse place en réalité à un dilemme insoluble, dilemme que porte littéralement la femme, et que le film laisse irrésolu : en effet, cette famille a déjà trois fils, c'est-à-dire le maximum pour une famille

tibétaine en République populaire de Chine. Voilà Drolkar tiraillée dans son corps et sa conscience entre avorter (donc tuer le « namshé » du grand-père, ce que Dargye refuse catégoriquement) et garder l'enfant (et enfreindre la loi chinoise avec toutes les conséquences qui en découlent, sans compter que la famille a déjà des problèmes économiques pour payer les études de l'aîné). Le dilemme vient de ce que, on l'a vu, le recours à l'avortement est condamné car il « coupe la porte » de la renaissance en tant qu'être humain à un « namshé » en quête de réincarnation – condamnation ici renforcée par le fait que le « namshé » est considéré comme celui du beau-père de Drolkar. Mais garder l'enfant à naître signifie pour la famille un ensemble de mesures punitives, en raison de la stricte politique de contrôle des naissances mise en place en République populaire de Chine, et qui touche également les Tibétains. La procréation au Tibet n'est pas seulement une préoccupation intime, conjugale ou familiale, mais elle est l'affaire de l'Etat chinois.

Pouvez-vous nous en dire plus sur le contrôle des naissances pour les Tibétaines en République populaire de Chine ?

Après vingt années de politique nataliste, la Chine a introduit le planning familial à la fin les années 1960. La politique dite « de l'enfant unique », elle, a démarré en 1979, après la mort de Mao : elle était vue comme la solution à un accroissement non soutenable de la population, liée à l'impératif de privilégier la « qualité » de la population chinoise sur la quantité. Dans un pays aussi vaste et peuplé que la Chine, et même avec un appareil d'Etat pléthorique, intrusif, ultra-autoritaire et omniprésent, cette politique ne s'est pas appliquée uniformément partout et simultanément, et a connu plusieurs étapes et diverses modalités. En 1979, donc, la stricte limitation des naissances à un enfant par famille n'a visé que les Han, c'est-à-dire les Chinois « ethniques »¹ de la RPC, parfois de manière extrêmement coercitive et controversée. Après une première naissance, les femmes se voyaient imposer un stérilet et après une seconde, la ligature des trompes. Les avortements forcés ont été pratiqués également.

Cette politique a-t-elle impacté immédiatement le Tibet ?

C'est à partir de 1983 qu'une variante de cette politique a été appliquée aux « ethnies minoritaires », notamment les Tibétains, en limitant le nombre de naissances à deux enfants par famille pour les urbains et les fonctionnaires – les contrevenants devant payer des amendes et étant soumis à des retenues sur salaire. Puis en 1984, elle a commencé à

¹ Pour rappel, le Parti Communiste Chinois, peu après son arrivée au pouvoir en 1949, a entrepris d'opérer une classification ethnique de la population vivant sur le territoire considéré comme le sien, et ce, sur le modèle soviétique. Après plusieurs ajustements, la situation est actuellement la suivante : à l'ethnie majoritaire, appelée Han – 92 % de la population de la République populaire de Chine -, s'ajoutent 55 « ethnies minoritaires » qui représentent 8 % de la population totale. Les Tibétains comptent pour une « ethnie minoritaire » et sont environ six millions, soit 0,4 % de la population totale de la République populaire de Chine.

viser également les ruraux, majoritaires chez les Tibétains, limitant à trois le nombre d'enfants par famille dans le monde agricole ou pastoral. Cette limitation des naissances ne s'est toutefois pas appliquée de manière uniforme : bien que peu nombreux, les Tibétains occupent un immense territoire (1/4 de la Chine), très peu dense, soumis à des autorités administratives diverses (province, région, préfecture, district, village, etc.). La mise en place de cette politique a donc pu fluctuer d'une zone à l'autre et a aussi été tributaire du zèle plus ou moins grand des fonctionnaires en poste. Ceux-ci ont parfois eu recours à la coercition pour atteindre des quotas décidés en plus haut lieu, qui fixaient par exemple le nombre de naissances attendues par village et par an. Des stérilisations ou des avortement forcés ont été signalés, des ligatures des trompes ont été imposées. Il faut préciser toutefois que l'accès des chercheurs au terrain tibétain est extrêmement contrôlé et limité, le Tibet restant en Chine une question très sensible, et les données concernant la politique des naissances en zone tibétaine est mal connue. Il est toutefois certain que, si les abus de pouvoir de la part des autorités chargées du planning familial ont pu se produire partout en Chine, ils ont été ressentis de manière plus radicale parmi les populations de ces « ethnies minoritaires ». Chez les Tibétains, par exemple, les femmes en milieu rural, qui en règle générale ne parlent ni ne lisent le chinois, sont démunies dans leurs interactions avec les équipes chargées du contrôle des naissances. Elles rencontrent également des difficultés à appliquer les moyens de contraception car elles ne lisent pas le chinois sur les notices des contraceptifs. Les tournées d'inspection des équipes de la « Fédération des femmes de Chine », qui veille à l'application des politiques de contrôle de naissances, ou bien du planning familial ou encore du personnel médical, équipes longtemps composées de personnel essentiellement chinois, étaient la hantise de ces femmes et de leur famille. Traitées avec dédain, considérées comme culturellement inférieures, il n'était pas rare que les femmes tibétaines s'enfuient à la vue d'une blouse blanche. Cette méfiance n'a pas contribué à populariser l'accès à la contraception.

Y-a-t-il eu d'autres facteurs ayant ralenti la mise en place du planning familial ?

Outre ce fossé linguistique et ethnique, le fossé culturel entre les conceptions chinoise et tibétaine de la contraception et surtout de l'avortement a considérablement ralenti le travail du planning familial en zone tibétaine et traumatisé les populations tibétaines. Actuellement, toutefois, le niveau d'éducation augmente, sans compter le travail de terrain effectué par certaines ONG locales, pas toujours autorisées car le Parti Communiste Chinois se méfie de toute structure qui lui échappe. L'émphase mis depuis les années 2000 sur l'intérêt financier et humain des familles à limiter les naissances a fait son chemin dans les mentalités. Le nombre moyen d'enfants par femme a diminué, et le recours à la contraception (principalement le stérilet et la ligature des trompes) est maintenant répandu parmi les femmes tibétaines. Le préservatif, lui, est utilisé avec réticence et la pilule ne semble pas d'un usage courant. Les naissances sont toujours limitées à deux par femme tibétaine en zone urbaine, et trois en zone rurale. En cas de naissance d'enfant « surnuméraire » menée à terme, la famille est pénalisée : elle doit s'acquitter d'une

amende à la naissance, ne peut pas bénéficier de la maigre couverture santé et des campagnes de vaccination pour l'enfant et, surtout, celui-ci n'a pas d'existence légale, n'étant pas reconnu à la naissance par les autorités. Il ne peut pas être scolarisé et ne pourra jamais travailler légalement. En raison justement de l'illégalité de ces naissances, il est particulièrement difficile de recueillir des données sur le nombre d'enfants que cela représente - sans compter que certaines localités peuvent décider d'appliquer plus ou moins strictement la loi.

Y a-t-il eu un changement de cap de la part du pouvoir en place chinois vis-à-vis de cette réglementation des naissances ?

La Chine a fait marche arrière en 2015 car elle est doublement victime du succès de sa politique de contrôle strict des naissances. Sa population vieillit et souffre d'un fort déficit de filles. En effet, dans les familles chinoises limitées à un enfant, et où règne encore fortement la préférence culturelle pour les garçons, l'accès à l'échographie a eu raison des naissances de petites filles. Les familles han ont désormais droit à un deuxième enfant, mais peu d'entre elles en profitent, étant donné le coût de la vie et les incertitudes de l'avenir. Les Tibétains, comme les autres « ethnies minoritaires », sont toujours limités à deux enfants en ville ou pour les fonctionnaires, et trois en campagne. L'avortement est toujours culturellement condamné et les Tibétains ne pratiquent pas l'infanticide des bébés filles, ce qui a pour résultat que, contrairement aux Chinois ethniques Hans, le ratio homme-femme dans la population tibétaine n'est pas déséquilibré. Le stérilet et la ligature des trompes sont des moyens de contraception maintenant répandus. Pour des raisons principalement économiques (coût de la vie, notamment des études et de la santé, mais aussi de l'alimentation, incertitudes quant à l'avenir), les familles tibétaines tendent de plus en plus à se limiter à deux enfants.

Pour conclure en se recentrant sur le film, que pouvez-vous nous dire sur les personnages féminins de *Balloon* ?

Le personnage de Drolkar est intéressant à deux titres. D'une part, il confirme le tournant pris par Pema Tsenden dans sa filmographie. Tout comme *Tharlo, le berger tibétain*, sorti en 2018 sur les écrans français, *Balloon* offre un rôle substantiel à une femme. D'autre part, le portrait de Drolkar, mère de trois enfants, qui élève des moutons avec Dargye, est en nuance. Si à l'évidence Drolkar est une femme élevée dans un monde traditionnel, sans éducation (elle ne sait pas lire le tibétain, encore moins le chinois), elle n'en a pas moins sa personnalité et ses idées, notamment quand elle tient tête à son mari et lui démontrant que l'embryon ne peut pas être le « namshé » du grand-père, la date de conception de l'un et de décès de l'autre ne collant pas. Le personnage de la doctoresse est également intéressant : éduquée, mais Tibétaine et donc partageant nombre de valeurs de Drolkar, elle tient un discours neuf, demandant à Drolkar si les femmes ne sont là que pour enfanter sans limites. Elle pratique les ligatures de trompe, elle distribue des préservatifs :

avec la nonne chaste, la mère de famille tiraillée entre deux logiques, elle est plus manifestement ancrée dans le monde contemporain.

FICHE ARTISTIQUE

Drolkar

Dargye

Shangchu Drolma (la nonne)

Grand-Père

Jamyang

L'aîné

Le cadet

Le Professeur

Druktsö

Sodra

Sonam Wangmo

Jinpa

Yangshik Tso

Konchok

Dudul

Drukha Dorje

Palden Nyima

Kunde

Dechen Yangzom

Kangchen Tsering

FICHE TECHNIQUE

Réalisation et scénario

Décors

Directeur de la Photographie

Montage

Musique

Producteurs

Coproducteurs

Producteurs délégués

Pema Tseden

Daktse Dondrup

Lu Songye

Liao Ching-Sung

Jin Di

Peyman Yazdanian

Huang Xufeng

Jacky Pang

Liang Ying

Song Jia

Xiaowen Zhao

Huang Xufeng

Pema Tseden

Wei Jian

Format : 1.85
Son : 5.1