



**HAL**  
open science

# “ Sommes-nous donc issus du vide ? ” : Oralité et quête de racines dans le documentaire finlandais contemporain

Aymeric Pantet, Aymeric Pantet

## ► To cite this version:

Aymeric Pantet, Aymeric Pantet. “ Sommes-nous donc issus du vide ? ” : Oralité et quête de racines dans le documentaire finlandais contemporain. *Mise au Point*, 2024, 19, 10.4000/12d79 . hal-04918111

**HAL Id: hal-04918111**

**<https://hal.science/hal-04918111v1>**

Submitted on 29 Jan 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

## Mise au point

Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

19 | 2024

Langues minoritaires à l'écran : mémoires et revendications

---

# « Sommes-nous donc issus du vide ? » : Oralité et quête de racines dans le documentaire finlandais contemporain

Aymeric Pantet

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/map/7296>

DOI : 10.4000/12d79

ISSN : 2261-9623

### Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Ce document vous est fourni par Sorbonne Université



### Référence électronique

Aymeric Pantet, « « Sommes-nous donc issus du vide ? » : Oralité et quête de racines dans le documentaire finlandais contemporain », *Mise au point* [En ligne], 19 | 2024, mis en ligne le 10 septembre 2024, consulté le 29 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/map/7296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12d79>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# « Sommes-nous donc issus du vide ? »<sup>1</sup> : Oralité et quête de racines dans le documentaire finlandais contemporain

Aymeric Pantet

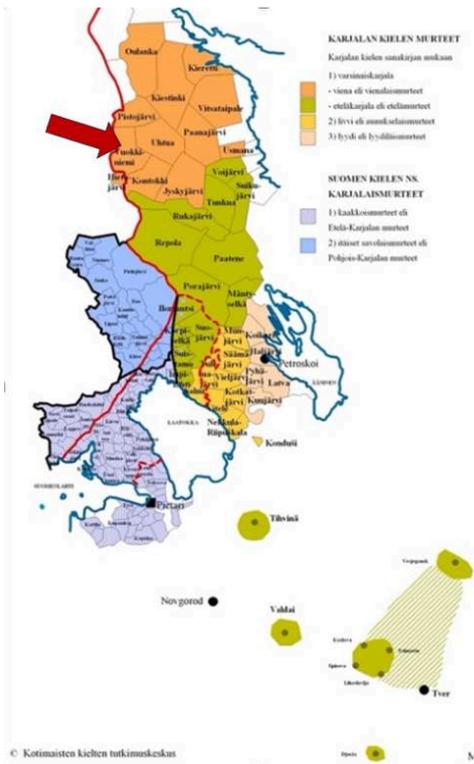
---

- 1 L'ouvrage récent d'Aaltonen, Kääpä et Sills-Jones souligne que l'écosystème du documentaire finlandais est particulièrement fascinant étant donné son appartenance à un cinéma de petite nation<sup>2</sup> – avec de fait des dynamiques transnationales et des implications socioculturelles et langagières complexes –, l'importance qu'il a dans le champ cinématographique finlandais – notamment pour participer aux débats de société, tels que la visibilisation du peuple autochtone same – et son dynamisme remarquable vis-à-vis du contexte international de création documentaire (2023, p. 1-20). Tenant à contribuer à la valorisation du cinéma nordique dans la recherche française et au développement des études transnationales sur le cinéma en France<sup>3</sup>, cet article illustre l'engagement de documentaires finlandais pour la sauvegarde des cultures orales et des langues minoritaires finno-sames. Il s'inscrit dans la continuité des travaux de Pietari Kääpä (Gustafsson et Kääpä 2013 ; Kääpä 2014 et 2018 ; Moffat et Kääpä 2018) sur les enjeux écologiques des productions audiovisuelles nordiques contemporaines. Il se nourrit des réflexions actuelles – notamment celles de Niina Oisalo – sur le rapport du documentaire finlandais à l'identité et à la mémoire (Kallioniemi et Siivikko 2020 ; Moffat et Pönni 2017 ; Oisalo 2016, 2019 et 2020) et continue notre réflexion sur les clips sames (Pantet 2021 et Pantet 2023b).
- 2 Dès lors que l'on s'intéresse à l'utilisation du documentaire par des réalisateur·trices originaires d'ethnies finno-sames pour retrouver, revitaliser et diffuser leurs langues, leurs mémoires et leurs racines, deux films sont éloquentes : *La Forêt enchantée de Kaisa* (*Kuun metsän Kaisa*, Katja Gauriloff, 2016) et [Santra et les arbres parlants] (*Santra ja puhuvat puut*, Miia Tervo, 2013). Originaires de Laponie, Gauriloff et Tervo utilisent une forme du documentaire tendant vers l'essai filmique pour retrouver leurs racines

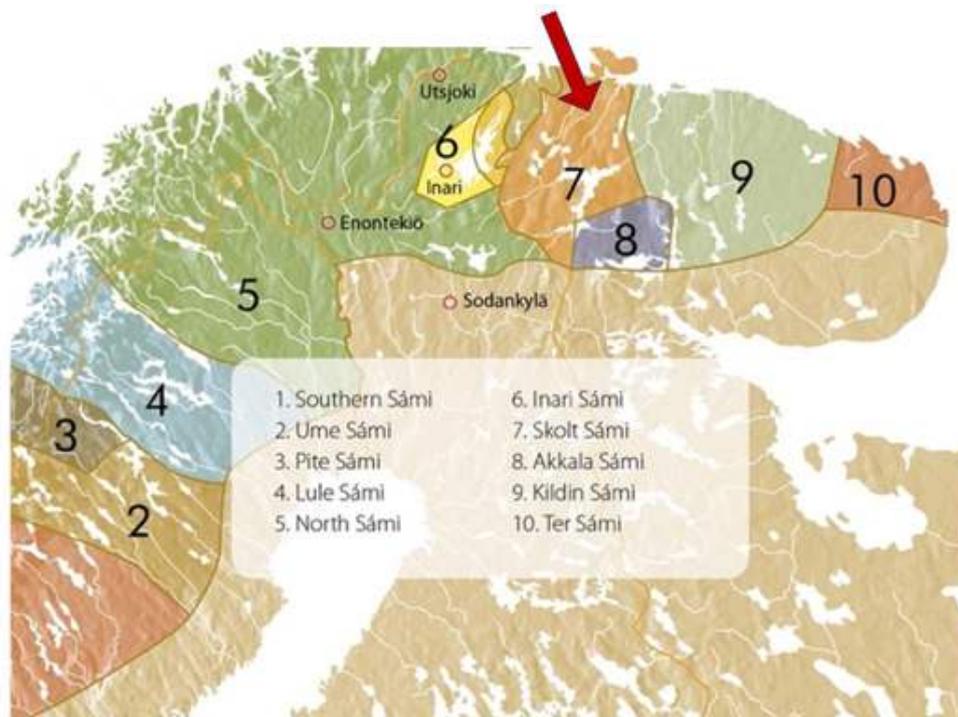
coupées à la suite du conflit finno-soviétique entre 1941 et 1944 appelé la guerre de Continuation. En effet, les ancêtres de Gauriloff sont des Skolts de Petsamo et ceux de Tervo viennent de Carélie, deux régions annexées par l'URSS en 1944, et les deux familles ont été relocalisées après la guerre. Ici, respectivement le skolt et le carélien – plus particulièrement le carélien de la mer Blanche (une variation dialectale du carélien très influencée par le finnois) – sont l'enjeu de ces films. Le premier est une langue same (donc autochtone) originelle de la péninsule considérée comme en danger critique par l'Unesco, car n'ayant plus que quelques centaines de locuteurs ; le second, très proche du finnois, est une langue fennique mineure en Finlande et en Russie, dont le nombre de locuteurs en Finlande environne les cinq mille individus et où elle bénéficie du statut de langue mineure, mais – comme les autres langues finno-ougriennes en Fédération de Russie – elle voit son nombre de locuteurs (une vingtaine de milliers) se réduire rapidement à cause des récentes politiques de russification (Pasanen, Laakso et Sarhima 2022 ; Zamyatin 2022)<sup>4</sup>.



L'espace linguistique finno-same (encadrées en rouge, les régions des films) ©Wikipedia « finno ugric languages »<sup>5</sup>



L'espace linguistique carélien (la flèche indique la localité de Santra) (Torikka, Hänninen 2004)



L'espace linguistique same (la flèche indique la région des Sames skolts)<sup>6</sup>

- 3 Dans ces films (évoquant formellement Chris Marker), les deux réalisatrices, utilisant des régimes d'images variés (archives, animations, films de famille, etc.), retracent une quête introspective sur les traces des langues mineures familiales : Gauriloff raconte l'amitié entre Robert Crottet – écrivain russo-suisse ayant retranscrit les mythes oraux

skolts – et Kaisa Gauriloff – l’arrière-grand-mère skolt de la réalisatrice et conteuse célèbre ; quant à Tervo, elle revient sur sa rencontre avec Santra Remsujeva, une vieille femme résidant en Carélie russe et qui est la dernière barde de la tradition poétique finnoise<sup>7</sup>. S’articulant autour d’une (re)découverte d’oralités traditionnelles, ces productions se donnent comme des tentatives de renouer avec les langues ancestrales pour retrouver des racines coupées. Elles s’inscrivent ainsi dans un effort plus large de préservation des patrimoines culturels minoritaires finno-sames, patrimoines étroitement liés à leurs langues du fait d’une tradition orale cruciale. On constate depuis une quarantaine d’années une lutte exponentielle de revitalisation des langues minoritaires finno-sames, ferments prépondérants de ces cultures, car porteuses de leur histoire, de leur vision du monde et de leur identité (Fernandez-Vest 1987 ; Fernandez-Vest 2008).

- 4 Au regard de ces éléments, comment *La Forêt enchantée de Kaisa* et [*Santra et les arbres parlants*] illustrent-ils respectivement une rencontre avec le skolt et le carélien de la mer Blanche pour s’inscrire dans une construction identitaire et contre la disparition de folklores oraux minoritaires ? La première partie présente les rencontres entre les narrateur·trices/cinéastes déraciné·es et les langues ancestrales (ainsi que leurs folklores et leurs cosmogonies). La seconde souligne l’alternative et l’opacité culturelle que permettent ces langues minoritaires. La troisième analyse comment ces films reprennent les traditions poétiques finno-sames pour revitaliser ces langues.

## 1. Quête de langue et d’identité

- 5 Récompensés dans plusieurs festivals internationaux et ayant fait connaître leurs réalisatrices sur la scène cinématographique nordique, *La Forêt enchantée de Kaisa* et [*Santra et les arbres parlants*] exemplifient une production alternative se développant depuis la Laponie au-delà de la capitale (Oisalo 2020, p. 90-91). Renforçant également la présence de réalisatrices dans l’industrie nationale, ils illustrent particulièrement bien cette « nouvelle voix », dans la mesure où Gauriloff et Tervo partent à la recherche de leurs langues ancestrales pour retrouver leur mémoire familiale et combler le déracinement. Comme l’évoque Gauriloff, sa motivation vient d’un besoin de raconter l’histoire intime et son ancrage dans une culture et des traditions orales (p. 92-93). Évoquant les films de Kanerva Cederström, ces productions s’inscrivent dans la suite de la tendance des documentaires finlandais, qui, depuis les années 1990, visibilisent les cinéastes en mettant en scène leur présence, explorent les expériences intimes de leurs sujets, mais aussi brouillent les frontières entre fiction et documentaire (Aaltonen, Kääpä et Sills-Jones 2023, p. 60-62). Cette importance de la subjectivité (qui évoque celle du récit autobiographique dans la littérature nordique<sup>8</sup>) invite à considérer la dimension autofictionnelle des deux films.
- 6 Par une mise en scène directe de sa voix et de son expérience, Tervo raconte – en finnois – comment elle a pu dépasser son sentiment de déracinement par sa rencontre, dans la Carélie de ses ancêtres, avec Santra et sa langue – le carélien de la mer Blanche<sup>9</sup> (ce dialecte du carélien est particulièrement intéressant, car il est encore plus proche du finnois que ne l’est déjà le carélien). Quant à Gauriloff, elle retrace le parcours du côté same de sa famille et retisse des liens avec l’histoire et la langue de son arrière-grand-mère par l’intermédiaire du récit de la rencontre de Crottet avec les Skolts et de son amitié avec Kaisa. D’ailleurs, nous percevons la projection de Gauriloff dans la voix

francophone de Crottet, dans la mesure où elle se sert de son récit pour reparcourir une histoire familiale et, comme elle, Crottet est marqué par le déracinement. Ces films font apparaître les réalisatrices par la présence de leurs paroles en voix *off* (directe ou indirecte) et par des cartons en langue maternelle, mais pas ancestrale. De même, des intentions de mise en scène et de montage soulignent le processus créatif, par exemple la conservation de regards caméra ou d'adresse, les mouvements d'une caméra à l'épaule, les variations rythmiques remarquables, l'assemblage d'une pluralité de régimes d'image selon une logique personnelle, les choix musicaux étayant l'expressivité des images plutôt qu'une ambiance vraisemblable, etc. Dans la continuité du documentaire finlandais contemporain, les instances créatrices sont visibles et les films assument une subjectivité dans leur forme et leur propos.

- 7 Comme le remarque Oisalo dans ses articles consacrés à [Santra et les arbres parlants] (2016) et à *La Forêt enchantée de Kaisa* (2019), les deux sont des récits mémoriels ayant pour but de retrouver les traces d'une langue et d'un ancrage culturel marqués par la nostalgie. « [Tervo] imagine une "sphère domestique" animée, faite de vieux films d'archives, de sons et d'autres matériaux divers, où coïncident des histoires privées et partagées » (2016, p. 166). Ailleurs, Oisalo souligne que les thèmes du lien ancestral et la mise en scène formelle d'une appartenance identitaire sont centraux dans les documentaires sames, ce qu'illustre *La Forêt enchantée de Kaisa* (2019, p. 128-129). À cet égard, on peut remarquer l'importance des documents d'archives au sein des deux films, qui renvoient à une esthétique de la mémoire, mais aussi le choix partagé d'un récit de rencontre entre une narrateur·trice (Crottet pour Gauriloff et Tervo pour elle-même) en quête d'origine et une figure garante des mythes de la communauté (respectivement Kaisa et Santra), donc de la langue. Les images d'archives sont d'ailleurs tirées en grande partie du premier film ethnographique finlandais [Célébrations de mariages dans les terres poétiques de Carélie] (*Häiden vietto karjalan runomailla*, A. O. Väisänen, 1921) pour [Santra et les arbres parlants] et d'un des films ethnographiques finlandais les plus importants au sujet des Sames [La Vie en hiver à Suonikylä] (*Suonikylän talvielämä*, Eino Mäkinen et Kustaa Vilkuna, 1938) pour *La Forêt enchantée de Kaisa*. Ainsi, les deux films s'inscrivent dans une mémoire cinématographique particulière, en l'occurrence celle des premières apparitions de ces minorités ethniques au cinéma.



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

- 8 De plus, ils insistent sur le caractère nostalgique du déracinement qu'ils racontent. Ainsi, les narrateur·trices correspondent à la nostalgie définie par Jankélévitch. Ce dernier caractérise cette figure comme étant à la fois présente et absente, attachée à un espace-temps dans lequel elle n'est plus, ainsi que tentant de réagir contre l'irréversible (2010, p. 346). En effet, leurs histoires sont marquées par la tentative de revitaliser des racines coupées et de se réinscrire dans une mémoire. Les films insistent

sur ce point en accordant une place importante aux plans contemplatifs de paysages sublimés par la lumière naturelle nord-européenne. De même, on remarque que les différents régimes d'images, leur grain et l'importance du noir et blanc ou de couleurs ternes renforcent cette nostalgie. Mais ce sont surtout les récits des mal-être en langues majoritaires (français et finnois) de la part des narrateur-trice:s qui explicitent le plus cela. Au contraire, la nostalgie de Kaisa et Santra n'est pas caractérisée par l'absence, car elles conservent les récits qui préservent les lieux et les temps perdus. À travers leurs contes et leurs chants, leurs langues deviennent un refuge pour un environnement et ses habitants.



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

- 9 Cette distinction s'illustre dans les films par l'importance de leurs voix – toujours en skolt ou en carélien – qui se constituent comme un contrepoint ou un fil directeur de l'image. Remarquons que Kaisa et Santra n'utilisent pas leurs langues prosaïquement, mais, dans la logique de leurs statuts de conteuse et de barde, leur parole est poétique. Ainsi ces langues mineures apparaissent au spectateur avec une aura magique, accompagnées de l'autorité de la tradition poétique orale finno-same et dotées d'une éloquence contrastant avec leur modestie. Lorsque l'incantation ou le conte est présent dans le film, le son prend le pas sur l'image et cette dernière se met au service de la parole pour l'illustrer. Formellement, il se joue ici une dialectique entre deux espaces, le visuel et le sonore, qui portent chacun une nostalgie particulière, en l'occurrence celle du déraciné pour l'image et celle de l'oralité traditionnelle pour le son. La synthèse par le montage souligne à la fois un caractère fragmentaire connotant la structure même de la mémoire et donnant une cohérence générale à l'espace présenté. Dans cette mesure, *La Forêt enchantée de Kaisa* et [Santra et les arbres parlants] construisent un nouvel espace à partir d'un territoire perdu où règne une langue minoritaire et mystérieuse.



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

- 10 Il faut ici souligner une distinction entre les deux œuvres qui conditionne leur comparaison : l'identité ethnique en jeu dans *La Forêt enchantée de Kaisa* est celle des Sames skolts alors que celle dans [Santra et les arbres parlants] est celle des Caréliens de la mer Blanche. Dans une perspective performative, les identités et les subjectivités individuelles et collectives sont des processus répétitifs et créateurs de réalité, ce que soulignent avant tout une relation spécifique avec la nature, et surtout une pratique de celle-ci plutôt qu'un rapport objectif et contemplatif à l'écosystème. Nous nous inscrivons à la suite de Valkonen et Valkonen (2014), qui distinguent deux dimensions dans la relation à la nature de la culture same : l'une insiste sur les éléments discursifs (en partie mythiques) qui construisent une compréhension de soi ; l'autre se focalise sur les pratiques locales concrètes. Ces relations diffèrent, car les personnes se réfèrent à des choses différentes (p. 36). Un parallèle est ici de mise avec le film de Tervo et la Carélie, car les cultures finlandaises et caréliennes se sont nourries d'une compréhension spécifique de la région. Rappelons l'importance du folklore et de l'environnement caréliens pour la constitution de l'identité finlandaise et l'institutionnalisation du finnois (Knapas 2015 ; Moine 2017 ; Moine 2022 ; Sihvo 2003 ; Stepanova 2020). Ces cultures se fondent sur une conception de la nature qui leur est propre et [Santra et les arbres parlants] s'inscrit dans cette continuité. Ainsi, ces films inscrivent leurs discours dans des relations à la nature et, par extension, des quêtes identitaires, qui sont culturellement et linguistiquement distinctes.
- 11 On constate néanmoins une similarité dans le traitement esthétique et la manière d'aborder les racines avec lesquelles les réalisatrices tentent de renouer. Par exemple, Gauriloff et Tervo insistent sur divers éléments folkloriques, tels que des motifs, des pratiques ou des objets traditionnels : on peut citer la présence du *käspaikka* (linge brodé avec des motifs rituels), de danses folkloriques, du *kantele*, ou de la tarte carélienne dans [Santra et les arbres parlants] ; on remarque l'attachement de *La Forêt enchantée de Kaisa* à représenter des gestes du quotidien skolt (techniques de pêche ou de filage, élevage de rennes, tâches ménagères, etc.), mais aussi des tenues, des danses et des jeux typiques de ce peuple same.



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

- 12 De surcroît, les deux femmes – en plus d'être orthodoxes – ont des cosmogonies proches, fondées sur un rapport animiste à l'environnement et partageant des croyances. Il est d'ailleurs intéressant de voir que les narrateur-trice-s y sont sensibles, comme on le remarque dans la relation de Crottet au jeune renne qui lui est offert et dans le besoin de Tervo d'êtreindre le plus vieux bouleau de Fennoscandie, qui, en retour, lui murmure : « Ça viendra... » Les spectateurs sont eux-mêmes invités à écouter la parole de la nature, grâce à l'importance accordée aux bruits de la forêt, du vent et des animaux.

- 13 La différence – qui reste fondamentale – nourrit le rapprochement des films en soulignant le fondement commun de leurs récits et donc la convergence de leurs projets. Ainsi, pour reprendre Valkonen et Valkonen (2014), « [la] catégorisation des Sames en fonction de leur relation avec la nature plutôt qu'en fonction de leur territoire permet la construction d'une identité ethnique et sa reproduction indépendamment du lieu où la personne est née ou vit » (p. 34). Dans notre corpus, le rapport aux récits ritualisés fonctionne comme principe constitutif d'identité. Sans poser d'équivalence culturelle, l'argument de Valkonen et Valkonen est productif pour les relations ici présentes. Partant d'une culture majeure (la Finlande contemporaine), Gauriloff – via Crottet – et Tervo reconstruisent cinématographiquement une relation aux langues minoritaires que sont le skolt et le carélien, afin de pouvoir s'ancrer dans une histoire et un espace. Leurs identités se fondent ainsi de manière performative sur une quête d'un réenracinement dans les récits ancestraux. Remarquons à cet égard la centralité des plantes et certaines animations en *stop-motion* dans [Santra et les arbres parlants] où des morceaux de mousse parcourent l'image ou pulsent.
- 14 Oisalo affirme que, par ces récits, les réalisatrices ouvrent à une réflexion plus large sur une mémoire collective liée à l'imagination et aux mythes (2016, p. 154 ; 2019, p. 138). Nous tenons à nuancer, car il semble que la visée est plutôt intime et les films, ne constituant pas de collectif, concrétisent des histoires personnelles en les ancrant dans une mémoire marquée par un déracinement langagier qu'expérimentent justement Gauriloff et Tervo. Ils deviennent alors l'espace d'une écologie intime, évoquant ainsi les analyses de Kääpä sur les films précédents de Gauriloff. Selon lui, ces derniers se concentrent sur la vie ordinaire des Sames tout en évitant les représentations stéréotypées et exotiques (2014, p. 165-167 ; 2015, p. 54-56). Ces deux films se rejoignent notamment dans la mise en scène d'une introspection mettant en avant la recherche d'un foyer au détriment d'une position explicitement militante. En effet, aucune confrontation avec une administration, une norme sociale ou une instance politique n'est présentée. À cet égard, la collecte de fonds de Crottet en Angleterre pour aider les Skolts n'est abordée que sous l'angle de l'appel à charité ; de même les décisions politiques de relocalisation des Skolts autour du lac d'Inari sont à peine évoquées par un carton. Dans [Santra et les arbres parlants], les problèmes sociaux d'alcoolisme, de dépression ou de traumatismes suite à la guerre ne sont évoqués qu'en tant que facteurs ayant affecté la constitution intime de Tervo.
- 15 Sans nier les réalités sociopolitiques et militantes attenantes à ces cultures minoritaires, les films privilégient la quête introspective des narrateur-trice/s/cinéastes et, dans une logique écologique, insistent sur les liens naturels entre elles-eux et leur environnement. Ces derniers apparaissent par les affirmations d'appartenance ou d'un tel désir aux familles de Santra ou de Kaisa (elles-mêmes figurées comme des grands-mères sages et aimantes), ainsi que par les métaphores naturelles et les connotations folkloriques évoquées auparavant. L'enjeu est ici la transmission d'une langue et d'un récit.
- 16 Il n'est d'ailleurs pas anodin que Tervo termine son film par la présentation de son nouveau-né, l'amour filial qu'elle ressent et le constat que ses racines s'y ancrent. De même, dans *La Forêt enchantée de Kaisa*, l'ultime image – une photographie de Kaisa tenant sur ses genoux la réalisatrice enfant – n'est pas seulement la référence la plus explicite à l'histoire familiale de Gauriloff, mais aussi l'affirmation d'une existence rendue possible par le récit. En effet, c'est en retraçant la rencontre de Crottet et de

Kaisa et son intégration chez les Skolts que Gauriloff apprend à se connaître et explicite le lien familial présenté dans la photographie. En somme, la reconquête d'une mémoire par la découverte de la parole est présentée de manière performative dans son caractère écologique. Le film devient l'espace esthétique d'une affirmation identitaire qui dépasse les normes culturelles nationales pour témoigner d'un rapport intime intergénérationnel (Oisalo 2019, p. 145).



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

## 2. Intimité de langues et récits alternatifs

- 17 Partagée par les films, la mise en scène d'une écologie intime permet d'aborder une revendication qui se dégage des chemins militants communément utilisés par les minorités ethniques finno-sames. Cette quête d'un foyer et d'une parole invite à penser l'ancrage dans un écosystème afin de pallier la liquidité du monde moderne. Cela est notamment présenté au début de [Santra et les arbres parlants] par les voyages de Tervo à travers le monde dans l'espoir de trouver des attaches au sein des pays et des communautés visités. Il se joue un décentrement des logiques nationales au profit d'une appréhension d'un territoire linguistique dépassant l'arbitraire des frontières. Pour développer l'idée d'Oisalo, qui comprend la notion de transfrontalier par le biais de l'appartenance ethnique (2019, p. 129-131)<sup>10</sup>, les films se donnent comme des parcours pour retrouver un écosystème et réhabiter une langue en dépit des nations (Laptander 2013).
- 18 Par le récit de Crottet, *La Forêt enchantée de Kaisa* joue justement de la tension entre le regard *exotisant* de la découverte de la culture skolt par un intellectuel suisse et le quotidien des Sames, où les mythes, les rennes, les enfants et les problématiques quotidiennes cohabitent. Suivant le parcours de Crottet, le spectateur découvre un espace qui lui est inconnu et, à l'instar du narrateur, peut être tenté d'y voir – pour le paraphraser – un « âge d'or » où « les Skolts sont comme des enfants. [...] Ils ont un bon tempérament et ils vivent si près de la nature, et agissent si naturellement et humainement, qu'on a l'impression d'être dans un monde disparu ». Aussi positif que soit son regard, Crottet projette sur les Skolts une construction culturelle occidentale et idéalisante. Cette position est d'ailleurs appuyée par le fait qu'il s'exprime en français.
- 19 Quelques instants plus tard et alors que la bande-image nous montre des photographies des tâches quotidiennes, Crottet avoue reconnaître une certaine limite à son projet de présentation des Skolts : retranscrivant les contes et les personnages de Kaisa, il perd une grande partie du fait de leur oralité inhérente. Dans la mesure où Gauriloff s'exprime au moyen des rapports entre les images qu'elle monte et de la voix de son

narrateur, elle invite ici le spectateur à constater l'indescriptible culturel comme l'affirmation d'une identité. On peut d'ailleurs percevoir cette position entre les différentes langues parlées dans le film (le français, le skolt, puis dans une moindre mesure l'anglais et l'allemand) et le finnois qui n'est présent qu'à l'écrit, sous forme de carton et de sous-titres. Gauriloff ne parlant pas skolt (Institut finlandais 2019)<sup>11</sup>, le finnois apparaît ici comme sa langue (ce qu'étaient d'ailleurs les cartons guidant le récit et explicitant les propos de Crottet). Or, alors que toutes les langues occidentales sont sous-titrées dans leur intégralité, certaines paroles en skolt ne sont pas traduites. Enfin, rappelons que Kaisa s'exprime de manière poétique, ce qui renforce la distinction avec la parole occidentale prosaïque.

20 Ces éléments renvoient au droit à l'opacité d'Édouard Glissant :

Dans la rencontre des cultures du monde, il nous faut avoir la force imaginaire de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrices. C'est pourquoi je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre » l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui (1996, p. 72).

21 Ainsi, *La Forêt enchantée de Kaisa* dessine une écologie intime, car l'altérité langagière est placée dans une relation obscure et l'appartenance n'est jamais absolument complète. Un exemple éloquent est le récit que fait Crottet de sa relation avec le chef du village qui le rejette publiquement, mais fait son éloge en privé. Son parcours, et par extension celui de Gauriloff, prend ainsi en compte cette opacité paradoxalement nécessaire au sein du processus de découverte.

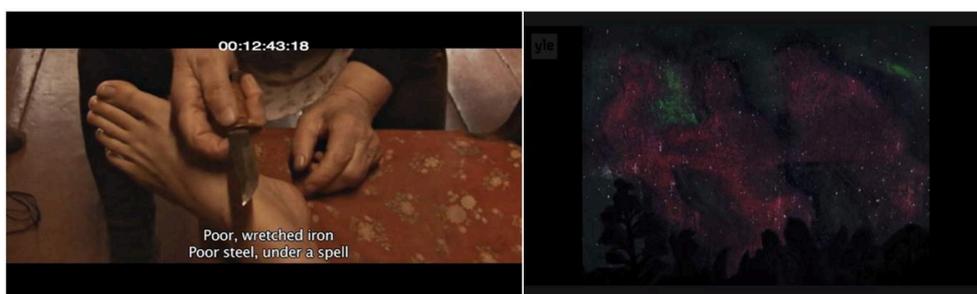
22 Ce cheminement nébuleux est aussi présent dans [Santra et les arbres parlants] où Tervo, la narratrice et cinéaste, avoue vouloir Santra comme grand-mère et met en scène un parallèle entre elle et la petite-fille de Santra (la deuxième personne la plus présente à l'écran). L'enfant est filmée de manière à ce que les spectateurs la rapprochent de Tervo : entre autres, au début du film, nous voyons la petite-fille marcher dans un champ durant une nuit estivale et se retourner vers la caméra, puis le plan suivant montre Tervo courir et se retourner également.



[Santra et les arbres parlants]

23 Le film finit lorsque Tervo comprend qu'elle n'intégrera jamais absolument l'intimité de Santra et qu'il lui faut développer ses propres racines avec son enfant. À l'instar de Kaisa avec les langues occidentales, on retrouve l'opacité avec la différence linguistique puisque Santra s'exprime poétiquement en carélien en utilisant la métrique du vers kalévalien alors que Tervo parle un finnois contemporain. Le spectateur – supposément finnophone – comprend Tervo sans soucis, mais doit être attentif pour comprendre Santra, malgré l'intercompréhension permise par la proximité linguistique.

- 24 Surtout, on constate que les incantations de Santra et les récits de Kaisa sont caractérisés par des rhétoriques de la dérivation, de la litote et du demi-mot. La parole renvoie à une tradition narrative avec ses formes et ses codes, par exemple, l'autodévalorisation (Santra et Kaisa se disent ignorantes et peu dignes d'attention), la versification particulière de ces mélopées (aussi bien le vers kalévalien de Santra que le rythme et le style poétique de Kaisa), mais aussi le non-dit et le silence signifiant (Novikova 2015). Elle joue sur l'opacité et décentre l'expérience d'un spectateur sans connaissance de ces cultures. La parole est inscrite dans le quotidien de Santra et Kaisa et il est tout aussi banal pour Santra de guérir une blessure par une incantation au fer, de chanter légèrement des sujets grivois ou quotidiens que de décrire les plantes et les animaux ; il en est de même pour Kaisa qui évoque aussi bien ses rêves, sa vie et ses enfants sous forme de métaphores animales que l'origine des aurores boréales (qu'illustrent les séquences en animation). En retranscrivant ces voix, les films invitent à la découverte d'une réalité qui ni ne s'énonce ni ne s'appréhende selon les codes modernes en vigueur. Ainsi, l'oralité construit une hétérotopie dans le sens d'un lieu hors de l'espace-temps normatif (Foucault 2009).



### [Santra et les arbres parlants]

### *La Forêt enchantée de Kaisa*

- 25 La question du genre n'est pas non plus anodine, car elle étaye la posture alternative. Premièrement, remarquons que si les hommes ne sont pas absents, ils n'apparaissent que ponctuellement, ne parlent pas ou peu et sont présentés en dehors du foyer. La logique se synthétise par une phrase de Santra à un des rares hommes du film, vraisemblablement alcoolisé et refusant d'écouter sa femme : « *Un mariage heureux est quand un homme obéit à sa femme* ». L'exception est évidemment Crottet. Pourtant, son homosexualité – dévoilée au début du film –, sa très discrète présence à l'image, son statut de découvreur de la culture skolt et l'association entre lui et Gauriloff lui donnent un statut marginal particulier.
- 26 *La Forêt enchantée de Kaisa* et [Santra et les arbres parlants] concentrent leur regard sur les femmes et les tâches domestiques qu'elles accomplissent. L'importance du filage, du tricot, de l'attention donnée aux enfants et aux animaux, de la cuisine, du soin et de l'incarnation spirituelle place Kaisa et Santra au cœur du travail de reproduction. Comme l'illustrent les confections d'une tarte carélienne et de broderies en *stop-motion* dans [Santra et les arbres parlants], la culture vit dans la poétisation des gestes du quotidien que font les femmes. Elles ne sont pas ici présentées comme subissant une domination patriarcale ; la séquence où Santra houspille l'homme saoul connote au contraire une posture d'autorité. Elles apparaissent comme les garantes de la langue, de la mémoire et du folklore, dont le travail reproductif est perçu comme un geste

d'amour. Pour citer Tervo à la fin du film : « *Peut-être que je me suis souvenu d'assez pour savoir que c'est suffisant, que la tradition est une forme d'amour.* »



[Santra et les arbres parlants]

*La Forêt enchantée de Kaisa*

- 27 Enfin, les deux vieilles femmes évoquent des figures matriarcales des traditions finno-sames, garantes des paroles magiques. En plus de leur donner une aura mystique à travers un travail de l'image (centralité dans l'image, effets de lumière, étalonnage, etc.) ou sonore (notamment le mixage de la voix), les films accordent une centralité aux activités de filage et de tricot de Kaisa et Santra, qui renvoient à une tâche immémoriale entourée de symboliques (Talve 1997, p. 150-162, 209, passim) et, par conséquent, étaye leur aura chamanique. Ils reprennent ainsi une continuité de femmes charismatiques garantes de leurs récits, de leurs traditions et de leur cosmogonie. Plus encore, ce geste évoque les Moires grecques, les Parques romaines ou les Nornes scandinaves. Connotant ainsi un ensemble de motifs universels, il rappelle que l'altérité des Skolts et des Caréliens implique également leur participation à la culture majoritaire finnoise, au monde occidental, ainsi qu'à l'humanité. Cela corrobore une posture à rebours de la conception patriarcale et des stratégies d'invisibilisation du capitalisme. C'est, en effet, depuis leurs particularités que ces cultures contribuent au monde en l'enrichissant de leurs voix et leurs récits.

### 3. Du poème au film : héritage et renouveau

- 28 Reconstituant métaphoriquement une structure poétique des contes et chants finno-sames, le montage fragmentaire et la pluralité des régimes d'images appuient formellement le mystère des films. Ces cultures étant particulièrement marquées par l'oralité et l'animisme, les formules de Kaisa et de Santra s'ancrent dans des cosmogonies où les morts, les animaux, les plantes, mais aussi les phénomènes naturels sont coprésents et interagissent au-delà de tout manichéisme. À cet égard, le conte sur l'origine des aurores boréales – raconté par Kaisa et animé par Viktoria Bessedina – est un exemple édifiant d'une adaptation moderne d'un récit skolt. En effet, il – et les films plus largement – rassemble les espaces quotidiens, oniriques et mythologiques au point de les confondre. Ainsi, il illustre un écosystème particulier, qui n'est pas spontanément appréhendable par un spectateur occidental (Oisalo 2019, p. 140). Par ce processus, l'animation aide l'intelligibilité du conte et, avec celle-ci, le film propose une continuité entre l'oralité traditionnelle et le cinéma documentaire.
- 29 L'animation est aussi présente dans [Santra et les arbres parlants] sous forme de *stop-motion* utilisant des éléments naturels (mousse, épines de sapin, baies, bois, etc.), des tissus et du papier découpé, de la pâte à modeler ou des objets concrets (couteau, gants,

panier, etc.) pour former des figures ou des objets traditionnels de Carélie. Créées par Ami Lindholm, ces animations restent figuratives et connotent un ancrage culturel, comme l'illustre la « danse » des tartes caréliennes ou l'utilisation de broderies typiques. Étonnamment, la voix de Santra n'y est pas spécifiquement présente, mais c'est celle de Tervo et ses choix sonores qui l'accompagnent. Ce point illustre le processus d'assimilation de la réalisatrice. Ici, ce dernier passe par l'enchevêtrement des connotations induites par ces moments d'animation et la composition personnelle de la bande-son ; les premières viennent donner de la profondeur et plus de sens à ce qu'exprime Tervo à demi-mot. Figurée par ce *stop-motion*, la Carélie devient ainsi un vecteur d'une histoire personnelle et l'animation apparaît comme le résultat d'un apprentissage langagier fait auprès de Santra.

- 30 Il convient d'appeler ce qui se développe ici un héritage : les liens qui se tissent entre les générations et la remise en valeur des performances orales invitent à voir les films comme des reprises modernes de la tradition incantatoire ou narrative. Par la mise en scène d'une rencontre mémorielle et en insistant sur des enjeux familiaux, *La Forêt enchantée de Kaisa* et [Santra et les arbres parlants] soulignent une transmission intergénérationnelle des cosmogonies isomorphiques propres aux récits incantatoires caréliens et skolts. À l'instar de la chamane carélienne et de la conteuse same, qui construisent oralement des liens entre les mondes, les deux cinéastes créent filmiquement un espace de cohabitation des cultures et des entités (mythiques ou vivantes). À cet égard, l'esthétisation de gestes ordinaires – mentionnés auparavant – évoque le principe de la parole rituelle de ces langues qui, partant du quotidien, crée une appréhension mythologique de l'environnement (Moine 2017). Les films deviennent donc un écotone, c'est-à-dire un espace de transition, d'hybridation, de chevauchement et de croisement entre différents écosystèmes, qu'ils soient culturels ou naturels (Moffat et Kääpä 2018, p. 151 ; Pantet 2023b, p. 211-212). *La Forêt enchantée de Kaisa* et [Santra et les arbres parlants] invitent à cette perspective du fait de leur attachement à mettre en scène des rapports, que ceux-ci soient présentés en contrepoint ou s'entrecroisant. Le concept d'écotone souligne ici la manière dont ces films explorent la persistance de communautés dans des environnements écologiquement homogènes, mais culturellement découpés par des frontières.
- 31 De plus, ces films émergent d'un processus de création influencé par des dominations extérieures, qui néanmoins affirme une appartenance aux cultures ancestrales. En effet, les deux réalisatrices sont des Finlandaises modernes, c'est-à-dire intégrées au monde occidental contemporain, mais en adaptant la tradition orale des langues minoritaires de leurs ancêtres au cinéma, elles les revitalisent. L'écotone souligne ici le caractère fondamentalement hybride des récits présentés et la possibilité de garder en vie des langues mineures.
- 32 En plus des rencontres entre modernité européenne et tradition finno-same, on trouve un parallèle entre le réel et le fantasmagorique mythologique, qui résulte dans ce que Gauriloff appelle un « réalisme exacerbé » (Oisalo 2020, p. 91), et qu'étaye l'importance de la thématique du rêve dans *La Forêt enchantée de Kaisa*. Comme l'illustre l'alternance entre images d'archives et animations, les films circulent entre une posture de témoignage documentaire et une posture propre à la fiction onirique. Cette idée est soutenue par la dialectique formelle que les films mettent en place. À cet égard, la présence diégétique de Kaisa ou de Santra est à mettre en rapport avec l'importance extradiégétique que prennent les narrateur-trice-s, notamment par la *voice-over*. Ainsi,

un dialogue s'installe entre différents niveaux filmiques laissant le spectateur au croisement de plusieurs dimensions des films.



### *La Forêt enchantée de Kaisa*

- 33 De même, l'espace frontalier finno-russe est à la fois le foyer d'un ensemble de peuples de langues finno-sames et un espace de tensions entre les puissances occidentales. Les peuples qui y vivent ont dû continuer à exister en dépit de dominations diverses. Ainsi, ces films complexifient notre appréhension du monde et de l'écosystème cinématographique mondial en visibilisant, au sein d'un espace européen transfrontalier, des minorités linguistiques souvent ignorées par la majorité des Occidentaux (comme l'illustre le récit de la réaction des Anglais lors de la levée de fonds de Crottet en faveur des Skolts).
- 34 Un exemple éloquent d'héritage filmique de la tradition orale est un passage musical assimilable à un clip de montage au milieu de [Santra et les arbres parlants]. Après un plan rapproché sur un champ de blé et alors que la narratrice déclare « *Plus j'étais assise là-bas, plus j'ai commencé à me souvenir de qui je suis et de ce qu'est mon passé* », la bande-son nous fait entendre le morceau d'électro-pop *Running On* (Villa Nah, 2010) pendant que nous voyons des images d'archives d'un garçon puis de couples effectuant des danses traditionnelles devant un public. La musique continue, mais des images diverses (animation, archives, plans tournés par Tervo de paysage ou de la vie chez Santra, etc.) s'enchaînent dans des jeux d'associations guidés par le principe de répétition et de variation de motifs, qui est au cœur de la poésie carélienne. Par exemple, nous passons d'une animation figurant une barque sur un cours d'eau à un film d'archives montrant des bateaux sur un lac, ou de la petite fille de Santra se brossant les cheveux à une archive d'un homme peignant sa barbe. Cette répétition de motifs visuels dans un contexte carélien invite à être interprétée comme un transfert médiatique de la poésie de Santra vers le film.



[Santra et les arbres parlants]

- 35 Remarquons d'abord que le montage suit le rythme de la musique et surtout que les images sont choisies pour l'accompagner. Cela est particulièrement visible avec les archives de danse, qui donnent l'impression d'assister à une performance contemporaine du fait de la concordance des mouvements avec la musique. Il en est de même pour un plan d'archives d'un joueur de *kantele*, où la musique et l'image se distordent légèrement pour se synchroniser. Jouant avec les codes culturels, les régimes d'images et les associations, cette séquence se donne d'abord comme un moment festif légèrement doux-amer. Puis, elle synthétise l'intention esthétique générale du film, en l'occurrence les rapports dialectiques formels hérités de la tradition orale. Tout en s'inscrivant dans son époque, elle se présente comme une reprise contemporaine des poèmes de Santra, avec un même ton léger que la barde. Ainsi, le film renouvelle l'écotone qu'est la Carélie de Santra en surpassant les frontières entre le présent finlandais et les racines caréliennes, celles entre les différents régimes, ainsi que celles entre le regard anthropologique et l'appréhension poétique.
- 36 Ces films participent d'une anthropologie cinématographique des peuples finno-ougriens à l'instar des films de Lehmuskallio et Lapsui (Damiens 2021 ; Toiviainen 2009). Ils racontent le processus que traversèrent les réalisatrices et soulignent ainsi la transformation adaptatrice d'une langue finno-same et d'une mémoire. Ici, Gauriloff et Tervo reprennent les rôles de Kaisa et de Santra en adaptant l'oralité à l'esthétique cinématographique. L'importance de la voix, de l'intimité et de la combinaison d'objets filmiques divers dans un ensemble discursif apparaît comme des renouvellements des principes formels des récits oraux et des incantations de Santra et Kaisa. Pour filer la métaphore, les racines se comprennent comme des rhizomes, dans la mesure où, en s'adaptant à un nouvel environnement, elles développent de nouvelles créations. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les films se terminent – après une mélodie traditionnelle, chantée respectivement par Kaisa et par Tervo – sur un carton

annonçant la mort de chacune des protagonistes à l'âge de 96 ans par des formules poétiques (« *Kaisa s'est endormie* » et « *Santra est partie vers l'au-delà* »). En ne déclarant aucune morte, les deux cinéastes soulignent que ni Kaisa ni Santra n'ont disparu. Plus encore, en adaptant l'oralité au cinéma, Gauriloff et Tervo ouvrent à des possibilités d'interprétations intertextuelles avec d'autres cultures.

- 37 Dans la lignée de la proposition du cinéma indigène comme « *fourth cinema* » (Milligan 2015), au regard de son importance pour les arts sames (Oisalo 2020, p. 93-95), ainsi que son rôle dans l'affirmation récente d'une identité carélienne dans la sphère finlandaise (Stepanova 2020), le cinéma semble devenir le nouveau médium de préservation et persistance des langues et cultures minoritaires finno-sames. Bien que ne privilégiant pas une posture explicitement militante au profit d'une introspection intime, *La Forêt enchantée de Kaisa* et [Santra et les arbres parlants] n'en restent pas moins engagés pour les écosystèmes et les langues dont ils émergent. Ce faisant, ces films nous rappellent que la frontière russo-finlandaise est aux antipodes du vide.
- 38 Droits pour [Santra et les arbres parlants] : Mia Tervo et For Real production
- 39 Droits pour *La Forêt enchantée de Kaisa* : Katja Gauriloff et Oktober

---

## BIBLIOGRAPHIE

**Aaltonen, Kääpä et Sills-Jones 2023** : Jouko Aaltonen, Pietari Kääpä et Dafydd Sills-Jones, *Documentary in Finland*, New York, Peter Lang, 2023.

**Damiens 2021** : Caroline Damiens, « "Filming Back" in Siberian Indigenous Cinema », *PROA Revista de Antropologia e Arte*, vol. 11, n° 1, 2021, p. 100-128.

**Delon, Hewison et Pantet 2023** : Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet (dir.), *Écocritiques*, Paris, Hermann, 2023.

**Fernandez-Vest 1987** : M. M. Jocelyne Fernandez-Vest (ed.), *Kalevala et traditions orales du monde*, Paris, CNRS, 1987.

**Fernandez-Vest 2008** : M. M. Jocelyne Fernandez-Vest, « Subordination et degrés de phrasticité dans quelques langues ouraliennes », *La linguistique*, vol. 44, n° 2, 2008, p. 99.

**Foucault 2009** : Michel Foucault, « Les Hétérotopies », in *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 21-36.

**Glissant 1996** : Glissant Édouard, *L'introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

**Gustafsson et Kääpä 2013** : Tommy Gustafsson et Pietari Kääpä (dir.), *Transnational Ecocinema*, Bristol, Intellect Ltd, 2013.

**Higbee et Lim 2010** : Will Higbee et Song-Hwee Lim, « Concepts of transnational cinema », *Transnational Cinemas*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 7-21.

**Jankélévitch 2010** : Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 2010.

- Kääpä 2014** : Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
- Kääpä 2015** : Pietari Kääpä, « Northern Exposures and Marginal Critiques » in *Films on ice*, Scott MacKenzie et Anna Westerståhl Stenport (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, p. 45-58.
- Kääpä 2018** : Pietari Kääpä, *Environmental management of the media*, Londres, Routledge, 2018.
- Kallioniemi et Siivikko 2020** : Noora Kallioniemi et Niina Siivikko, « Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä », *Lähikuva*, vol. 33, n° 2, 2020, p. 42-60.
- Knapas 2015** : Rainer Knapas, *Landet som var*, Helsinki, Schildts & Söderströms, 2015.
- Koponen, Miestamo, Juutinen 2022** : Eino Koponen, Matti Miestamo, Markus Juutinen, « 12. Skolt Saami » in Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso et Elena Skribnik (dir.), *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2022, p. 196-218.
- Torikka, Hänninen 2004** : Marja Torikka, Anneli Hänninen, « Karjala – kieli, murre ja paikka »: Kotimainen kielikeskus, Karjala – kieli, murre ja paikka, <[https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit\\_artikkelit\\_ja\\_esitelmat/artikkelit/karjala\\_kieli\\_murre\\_ja\\_paikka](https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit_artikkelit_ja_esitelmat/artikkelit/karjala_kieli_murre_ja_paikka)>, consulté le 21 décembre 2023
- Laptander 2013** : Roza Laptander, « Vivre entre deux cultures frontalières », *Études finno-ougriennes*, n° 45, 2013.
- Milligan 2015** : Christina Milligan, « Sites of exuberance », *International Journal of Media & Cultural Politics*, vol. 11, n° 3, 2015, p. 347-359.
- Moffat et Kääpä 2018** : Kate Moffat et Pietari Kääpä, « Unthinking ethnocentrism », *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 8, n° 2, 2018, p. 149-165.
- Moffat et Pönni 2017** : Kate Moffat et Antti Pönni, « Saamelainen elokuvakulttuuri muutoutuvana “verkostoelokuvana” », *Lähikuva*, vol. 30, n° 2, 2017, p. 8-26.
- Moine 2017** : Aleksis Moine, « Des mots et des corps », *Études finno-ougriennes*, n° 48, 2017, p. 243-260.
- Moine 2022** : Aleksis Moine, « Langues de la religion et langues de la poésie », *Histoire culturelle de l'Europe*, [En ligne], 2022, URL : <<http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=2335>>
- Novikoda 2015** : Natal'ja Novikoda, « Sur quoi les autochtones gardent le silence et pourquoi », *Études finno-ougriennes*, traduit par Eva Toulouze, n° 47, 2015.
- Oisalo 2016** : Niina Oisalo, « Cinematic worlding », *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 6, n° 2, 2016, p. 153-168.
- Oisalo 2019** : Niina Oisalo, « Saamelaisuuden maisemissa » in *Kuulumisen reittejä taiteessa*, Kaisa Hiltunen, Nina Sääskilähti et Kaisa Ahvenjärvi (dir.), Turku, Eetos, 2019, p. 127-148.
- Oisalo 2020** : Niina Oisalo, « Katja Gauriloff: “Voimme vihdoinkin kertoa omalla kielellämme ja elokuvan kielellä omia tarinoitamme saamelaisuudesta” », in *Lähikuva*, vol. 33, n° 2, 2020, p. 89-95.
- Pantet 2021** : Aymeric Pantet, « Enjeux du same d'Inari dans la culture populaire », in *Études finno-ougriennes*, n° 51-52-53, 2021, p. 296-312.
- Pantet 2023a** : Aymeric Pantet, *Élucider Kaurismäki, revoir Bresson*, Paris, L'Harmattan & Adéfo, 2023.

- Pantet 2023b** : Aymeric Pantet, « « Si tu veux savoir qui je suis, tu peux essayer de voir et d'apprendre ». Écrocritique de l'activisme des clips sames du nord », in Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet (dir.), *Écrocritiques*, Paris, Hermann, 2023, p. 205-220.
- Pasanen, Laakso et Sarhimaa 2022** : Annika Pasanen, Johanna Laakso et Anneli Sarhimaa, « 4. The Uralic minorities: Endangerment and revitalization » dans Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso et Elena Skribnik (dir.), *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, Oxford, New York, Oxford University Press, p. 68-78.
- Pór 2021** : Katalin Pór, « Transferts culturels, approches transnationales, paradigmes nationaux », *1895*, n° 94, 2021, p. 9-21.
- Sarhimaa 2022** : Anneli Sarhimaa « 16. Karelian » dans Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso et Elena Skribnik (dir.), *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2022, p. 269-290.
- Shaw 2013** : Deborah Shaw, « Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema' », *Contemporary Hispanic Cinema*, Stephanie Dennison (dir.), Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, p. 47-66.
- Sihvo 2003** : Hannes Sihvo, *Karjalan kuva*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003.
- Stepanova 2020** : Eila Stepanova, « Karelian Cultural Heritage in Finland's Folklife Sphere », *Western folklore*, vol. 79, n° 4, 2020, p. 377-399.
- Talve 1997** : Ilmar Talve, *Finnish folk culture*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997.
- Toiviainen 2009** : Sakari Toiviainen, *Kadonnutta paratiisia etsimässä*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009.
- Valkonen et Valkonen 2014** : Jarno Valkonen et Sanna Valkonen, « Contesting the Nature Relations of Sámi Culture », *Acta Borealia*, vol. 31, n° 1, 2014, p. 25-40.
- Veivo 2022** : Harri Veivo (dir.), « Écritures autobiographiques dans les littératures des pays nordiques, 1960-2020 », *Nordiques*, n° 42, 2022.
- Zamyatin 2022** : Konstantin Zamyatin « 5. Language policy in Russia: The Uralic languages » in Marianne Bakró-Nagy, Johanna Laakso et Elena Skribnik (dir.), *The Oxford Guide to the Uralic Languages*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2022, p. 79-90.

## NOTES

1. Citation tirée du début de [Santra et les arbres parlants] (*Santra ja puhuvat puut*, Miia Tervo, 2013).
2. C'est-à-dire le cinéma d'une nation au marché domestique limité, à la langue et à la culture ne s'exportant pas ou peu ; cela conduit à une dépendance aux marchés extérieurs et à des facteurs culturels transnationaux, mais, en réaction, il tente de survivre en s'affirmant en périphérie des hégémonies culturelles (il s'apparente ainsi à la notion de « mineure » proposée par Deleuze et Guattari) (Aaltonen, Kääpä et Sills-Jones 2023, p. 5-9 ; Pantet 2023a, p. 57-65.).
3. Pour une définition de cette approche, voir Higbee et Lim 2010 ; Shaw 2013 ; Pór 2021.
4. Pour une description linguistique précise de ces langues, voir Koponen, Miestamo et Juutinen 2022 ; Sarhimaa 2022. Pour la situation des langues finno-ougriennes, le journal *Études finno-ougriennes* est une source précieuse afin de suivre les enjeux de ces langues, notamment en Russie (les politiques nordiques ne sont pas exemptes de critiques). Un exemple révélateur de la

situation en Russie est l'auto-immolation du professeur Albert Razin à Ijevsk le 10 septembre 2018 pour protester contre la russification de l'Oudmourtie.

5. Wikipedia « finno Ugric languages » : Finno-Ugric languages. URL : <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Finno-Ugric\\_languages&oldid=1185936773](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Finno-Ugric_languages&oldid=1185936773)>, consulté le 19 novembre 2023.

6. Samediggi, « The Sámi in Finland », <<https://www.sajos.fi/assets/Sidor/1/18/The-Sami-in-Finland-final.pdf>>, consulté le 21 décembre 2023.

7. Les deux films utilisant les prénoms des deux femmes, nous faisons de même.

8. À cet égard, voir le dossier du numéro 42 de la revue *Nordiques* (Veivo 2022).

9. Désigné à partir d'ici comme carélien.

10. Oisalo définit le transfrontalier « *comme un processus de déplacement entre les États-nations, les cultures, le passé et le présent, et entre les mondes humains et non-humains* » (2019, p. 129).

11. Institut finlandais, *L'entretien avec Katja Gauriloff*, novembre 2019, URL : <<https://www.institut-finlandais.fr/portrait-du-mois-katja-gauriloff/>>, 4 novembre 2019, consulté le 6 juillet 2023.

## RÉSUMÉS

Cet article examine l'utilisation de l'essai filmique par les cinéastes issus de minorités finno-sames pour revitaliser, récupérer et diffuser leurs langues, leurs cultures et leurs racines. Deux réalisatrices, Katja Gauriloff et Miia Tervo, ont réalisé deux documentaires, *La Forêt enchantée de Kaisa* (*Kuun metsän Kaisa*, 2016) et [Santra et les arbres parlants] (*Santra ja puhuvat puut*, 2013), qui s'intéressent aux enjeux identitaires et culturels de langues finno-sames menacées de disparition. Utilisant une variété de types d'images, les deux films racontent les histoires de Kaisa, la grand-mère skolt de Gauriloff, et de Santra, la dernière barde carélienne. L'article s'intéresse à la recherche de la langue et de l'identité, la question de l'intimité à une langue ancestrale mineure et aux récits alternatifs qui lui sont attachés, ainsi que l'héritage et le renouveau induits par le passage du poème au film.

This article examines the use of the filmic essay by filmmakers from Finnish-Samic minorities as a means to revitalise, recover and disseminate their languages, cultures and roots. Two directors, Katja Gauriloff and Miia Tervo, have made two documentaries — *Kaisa's Enchanted Forest* (*Kuun metsän Kaisa*, 2016) and [Santra and the Talking Trees] (*Santra ja puhuvat puut*, 2013) — that affirm an identity and a cultural existence of languages that are threatened with extinction. Using a variety of types of images, the two films tell the stories of Kaisa, Gauriloff's Skolt grandmother, and Santra, the last Karelian bard. This article explores the search for language and identity, the question of intimacy with a minor ancestral language and the alternative narratives attached to it, as well as the legacy and renewal brought about by the transition from poem to film.

## INDEX

**Mots-clés** : langues finno-sames, cinéma mineur, écocritique, esthétique de la mémoire, héritage culturel

**Keywords** : Finno-Samic languages, minor cinema, ecocriticism, aesthetics of memory, cultural heritage

## AUTEUR

### **AYMERIC PANTET**

Aymeric Pantet est chercheur postdoctoral TIES-MSCA au Turku Institute for Advanced Studies et au Département d'études médiatiques, musicales et artistiques de l'université de Turku. This project has received funding from the European Union's Horizon Europe research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie Actions grant agreement No. 101081293.