

LES VALSEURS ET ARIZONA DISTRIBUTION
PRÉSENTENT



**"UN THRILLER
NÉPALAIS
D'UNE GRANDE
MAJESTÉ"**

LIBÉRATION

Dossier pédagogique

LES ÉLÉPHANTS DANS LA BRUME

UN FILM DE ABINASH BIKRAM SHAH



PRIX JEAN RENOIR DES LYCÉENS 2027

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

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

En savoir plus :

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

LES ÉLÉPHANTS DANS LA BRUME D'ABINASH BIKRAM SHAH

Synopsis

Dans un village népalais niché au cœur d'une forêt peuplée d'éléphants sauvages vit une communauté kinnar aussi vénérée que crainte pour ses pouvoirs de bénédiction et de malédiction. Pirati, l'une des mères de la communauté, rêve de s'échapper avec l'homme qu'elle aime. Mais lorsqu'une de ses filles disparaît, elle doit mener l'enquête et choisir entre son désir de liberté et ses responsabilités envers sa communauté.

Informations techniques

Production : Underground Talkies Nepal / Les Valseurs / Die Gesellschaft DGS

Co-production : Enquadramento Produções / Bubbles Project / Zischlermann Filmproduktion / Storm Films / Jayantii Creations

Distribution France : Arizona Distribution / Les Valseurs

Pays de production : Népal / France / Allemagne / Brésil / Norvège

Durée : 1 h 47

Sortie : 23 septembre 2026

Auteur du dossier :

Philippe Leclercq

© Ministère de
l'Éducation nationale

Crédits

iconographiques :

© Underground Talkies

Népal / Les Valseurs /

Die Gesellschaft DGS

Entrée en matière

Pour commencer

Bien qu'inconnu du public, Abinash Bikram Shah s'est déjà fait un nom comme coscénariste de *Kalo Pothi, un village au Népal* (2015, inédit en France) et *Shambhala* (2024), deux films du réalisateur Min Bahadur Bham, sélectionnés pour représenter le Népal dans la course aux Oscars.

Issu de parents fonctionnaires, Abinash Bikram Shah est né et a grandi à Katmandou, la capitale népalaise dans laquelle il vit et enseigne aujourd'hui le cinéma à l'Oscar International College. Durant l'adolescence, il passe le plus clair de son temps à regarder les films diffusés sur la chaîne publique indienne Doordarshan. Outre les productions *mainstream*, il y découvre des longs-métrages d'auteur tels que *Rudaali* (1993, inédit en France) de la réalisatrice indienne Kalpana Lajmi (1954-2018), dont le travail esthétique sur les ombres le marque durablement.

Sa formation cinématographique se construit ensuite à l'international. Abinash Bikram Shah intègre en 2008 l'Asian Film Academy de Busan (Corée du Sud), puis il participe en 2010 aux Berlinale Talents (ex-Berlinale Talent Campus), un autre programme international destiné aux jeunes professionnels du cinéma. Après une nouvelle formation à la Locarno Filmmakers Academy (2019), il effectue également un passage au Sundance Institute dans le cadre d'une aide à l'écriture des *Éléphants dans la brume*.

Parallèlement, Abinash Bikram Shah réalise plusieurs courts-métrages mettant en scène des individus fragiles ou marginalisés, confrontés aux contraintes sociales, économiques ou familiales. Après deux essais expérimentaux (*Horn Please*, 2008 ; *Time is... Perhaps*, 2009), il explore la solitude d'une jeune prostituée dans *I Am Happy* (2011). Il scrute ensuite la condition féminine au prisme des traditions dans *Tattini* (2018). Enfin, avec *Lori*, son dernier court-métrage – et première œuvre de cinéma népalais sélectionnée au Festival de Cannes en 2022 –, le cinéaste aborde les traumatismes familiaux et les violences faites aux enfants à travers le destin d'une jeune fille prise, comme sa mère avant elle, dans la perpétuation de l'ordre patriarcal.

Ces films témoignent à la fois d'un goût prononcé pour les récits elliptiques et d'une mise en scène attentive aux détails et aux silences, inspirée du cinéma du Taïwanais Hou Hsiao-hsien (né en 1947), l'un de ses maîtres avec le réalisateur indien Satyajit Ray (1921-1992)¹. Formant un ensemble cohérent, marqué par la progression thématique (solitude, pression sociale, violence envers les plus vulnérables), ces œuvres annoncent *Les Éléphants dans la brume*. Toutes sont, par ailleurs, traversées, à des degrés divers, par le même motif de la fuite, ou la recherche d'une échappatoire destinée à se soustraire à une société qui oppresse. Ainsi la prostituée de *I Am Happy* trouve-t-elle dans les émissions de radio qu'elle écoute un moyen de « s'évader » ; la jeune veuve éponyme de *Tattini* puise, dans l'argent de l'assurance-décès de son mari, la force de quitter son village ; dans *Lori* enfin, une berceuse permet à la mère de protéger son enfant.

¹ « Ce qui me touche dans leurs travaux respectifs, c'est la délicatesse et la sincérité avec lesquelles ils observent leurs personnages. Ils les traitent avec patience et dignité, en acceptant que l'intimité d'une vie n'est jamais séparée de dynamiques sociales plus larges. Satyajit Ray m'a appris l'importance de la clarté émotionnelle, et comment trouver l'extraordinaire dans l'ordinaire. Hou Hsiao-hsien m'a appris le pouvoir du silence et comment l'environnement lui-même peut raconter une histoire, au même titre que les dialogues. » Extrait du dossier de presse du film *Les Éléphants dans la brume*. Toutes les citations du présent dossier pédagogique sont issues du dossier de presse du film.

Fortune du film

Présenté en sélection officielle au dernier Festival de Cannes – une première pour un (premier) long-métrage népalais ! –, *Les Éléphants dans la brume* d'Abinash Bikram Shah a marqué la Croisette en décrochant le Prix du Jury dans la section Un Certain Regard. À cette distinction s'est ajouté le Prix de la meilleure création sonore, confirmant la reconnaissance internationale d'un cinéaste dont le court-métrage *Lori* avait déjà reçu la Mention spéciale du Jury du court-métrage en 2022.



Carnet de création

Abinash Bikram Shah se souvient que la première étincelle des *Éléphants dans la brume* est apparue pendant le confinement. Alors occupé à « scroller » sur TikTok, il tombe sur des vidéos de femmes kinnars : une communauté de personnes du « troisième genre », vivant principalement en Inde du Nord, au Bangladesh et au Népal. Ces images joyeuses de femmes, pleines de vie et entourées de leur communauté, le stupéfient d'autant plus que les commentaires qui les accompagnent « débordaient de haine et de cruauté. »

Cette découverte incite le cinéaste à aller, sans *a priori* ni « histoire » – sinon une vague idée de court-métrage (vite abandonnée vu la densité du matériau) –, à la rencontre de ces personnes trans, pour discuter avec elles et les connaître. De ses échanges, et observations qu'il en retire, naît une idée de scénario, bientôt étayée d'un fait divers autour du meurtre d'une femme transgenre, dont le cinéaste envisage peu à peu de tirer le fil afin d'en faire la colonne vertébrale (dramaturgique) et le cœur de la réflexion (sociologique) de son film.

Lentement, avec patience, Abinash Bikram Shah tisse des liens privilégiés avec les communautés qu'il rencontre, et qui lui permettent d'en comprendre l'organisation intime au-delà des clichés. « Pour représenter ces communautés, raconte-t-il, il me fallait construire une relation de confiance, avant de penser mon approche de cinéaste. Le cinéma népalais a trop longtemps

réduit les communautés kinnars à des caricatures sans relief, des archétypes comiques ou hypersexualisés. Je tenais à ne pas briser la confiance de ces femmes en les poussant dans ces catégories étroites. [...] Je voulais les dépeindre dans toute leur beauté, tout leur chaos, toute leur tendresse, toutes leurs failles, tout leur humour, toute leur colère. »

Abinash Bikram Shah sait parfaitement que le passage à l'écran de son scénario ne peut se satisfaire d'une mise en scène approximative. Plus que de vraisemblance, sa fiction a besoin que la réalité qu'elle reflète soit dûment incarnée. « Pour rester authentique, confie-t-il, je sentais qu'il était essentiel que nos actrices viennent des communautés que nous étions en train de dépeindre. Je cherchais des personnes dont la seule présence exprimait le poids de ces expériences de vie. Nous avons [...] multiplié les rencontres avec différentes communautés kinnars, mais aussi avec des communautés de femmes trans non kinnars pour trouver nos actrices. » Au final, le casting, fruit d'un long processus de recherche ayant conduit le metteur en scène et son équipe aux quatre coins du Népal pendant près de trois ans, réunit comédiennes transgenres non-professionnelles (pour les personnages principaux) et acteurs issus du théâtre et du cinéma. « Cette balance était vitale : les non-professionnels apportent une énergie brute, parfois imprévisible, alors que les acteurs de métier apportent leur discipline et la finesse de leur jeu. »

Comme la majeure partie des spectateurs népalais, nourris aux mélodrames indiens ou népalais, la comédienne et activiste trans LGBTQIA+ Pushpa Thing Lama (Pirati) a dû se défaire des tics et outrances de jeu des acteurs professionnels qu'elle a cru bon d'imiter au début, avant de trouver le juste ton, approprié à son personnage. « Pushpa pensait que jouer la comédie demandait un certain niveau d'artificialité, qu'il s'agissait de se mettre en scène. Mon plus grand défi fut de l'aider à « désapprendre » cette manière de jouer. J'avais besoin qu'elle ne voie plus Pirati comme un personnage de film, mais comme le réceptacle de son histoire, et des milliers de femmes comme elles, forcées aux marges de la société. [...] Quand Pushpa a réalisé qu'elle n'avait pas besoin de devenir quelqu'un d'autre, que puiser en elle-même était son plus grand pouvoir, Pirati nous est apparue naturellement. »

Après un long travail d'écriture, et faute « de financement public en place pour soutenir le cinéma indépendant népalais, se souvient encore Abinash Bikram Shah, nous nous sommes retrouvés dans une impasse ». Impasse que la sélection du projet du film à l'Asian Project Market (APM) du Festival de Busan en 2021 est alors venue débloquer. C'est, en effet, à partir de ce moment-là que le projet, quittant le seul cadre népalais, a commencé à intéresser des partenaires internationaux, venus de France, d'Allemagne, du Brésil et de Norvège. Entretemps, Abinash Bikram Shah avait été invité au Sundance Screenwriters Lab, puis au Sundance Directors Lab pour y travailler une scène de deux minutes destinée à tester la mise en scène et le casting. Le tournage du film s'est enfin déroulé à Thori, un village forestier situé dans la partie méridionale du Népal, composée de plaines et de jungles (loin des cartes postales de sommets enneigés du pays), ainsi qu'à Birgunj, une ville très peuplée à la frontière avec l'Inde.

Matière à débat

Éléphants et Kinnars

Des cris, la nuit. Des cris de peur, des cris pour faire peur. Un village népalais, établi en lisière de la jungle, vit dans la terreur d'attaques d'éléphants sauvages. Les pachydermes, en plus de ravager les cultures, causent des accidents mortels (quinze personnes, dont une vieille dame, ont déjà été tuées). La communauté villageoise a décidé de s'en protéger et de les tenir à distance. Des patrouilles nocturnes sont organisées, des épouvantails sont dressés un peu partout dans les

champs, des peintures apotropaïques (de grands yeux destinés à effrayer) recouvrent le tronc des arbres. Plus tard, un dispositif de clôtures électrifiées, installé en bordure de forêt, viendra renforcer la sécurité de la zone d'habitation.

Les éléphants sont des animaux sacrés, redoutés et vénérés pour leur rapport (leur proximité) avec le divin (Ganesh, dieu du panthéon hindouiste). Leur lieu de vie, dans lequel on ne pénètre pas sans rituel, est lui aussi entouré de sacralité. Éléphants et femmes kinnars inspirent les mêmes sentiments.

Comme les animaux, les Kinnars, à qui l'on prête des pouvoirs de bénédiction et de malédiction, sont craintes et respectées dès lors qu'elles se tiennent à distance de la communauté, cantonnées dans leur espace de vie comme les pachydermes dans leur territoire. Dès qu'elles en outrepassent les frontières (qu'elles dépassent les « bornes », à l'image de Pirati) et qu'elles menacent l'équilibre du groupe, elles en sont chassées. Pour autant, le début du film laisse penser que villageois et Kinnars partagent le même espace commun et vivent en parfaite harmonie. Pirati, qui s'en revient d'une cueillette de fleurs aquatiques, traverse le village le pied léger. Une femme sollicite sa participation à la collecte d'habits destinés aux épouvantails, une autre (Nitu) reçoit de bonne grâce sa bénédiction pour l'enfant qu'elle porte. Or, la disparition d'Apsara autour de laquelle se noue le conflit fait vite apparaître les limites de la tolérance qui séparent les « sales travelos » du reste de la population.

Une communauté fortement structurée



Les Kinnars représentent un groupe à part, que la population marginalise en les tenant captives d'un mépris de genre en dépit de leur présence ancestrale et de la peur que leurs pouvoirs religieux inspirent (ce depuis leur criminalisation pour « indécence publique » par l'Empire britannique au XIX^e siècle). S'en faire accepter exige d'entretenir « de bonnes relations avec tout le monde », prévient la pragmatique Pirati en préambule du récit. Récit qui, sans céder à l'excès de pédagogie, débute astucieusement par une scène de cérémonie d'intronisation d'une nouvelle venue (Maya) au sein de la communauté. En prononçant ses vœux d'allégeance au groupe, celle-ci énonce ainsi les principales règles qui le structurent.

Réunies autour d'un guru ou enseignant (Guru Mata), sorte de sage ici à la voix chuchotée dont elles sont les disciples, les Kinnars se promettent soutien et amour, et toutes se soumettent en échange de leurs pouvoirs à divers interdits : sexuel (chasteté), alimentaire (proscription du porc), récréatif (pas de drogues), etc. Des Kinnars telles que Pirati sont désignées par le guru pour endosser le rôle de « mère » auprès de « filles » qu'elles acceptent d'éduquer et de guider dans leur parcours de vie. Souvent issues de familles biologiques qui les ont reniées (c'est le cas d'Apsara, anciennement Bishal Sigdel, fils « mort » aux yeux de ses parents), les Kinnars forment des familles choisies ou communautés d'adoption. Celles-ci regroupent des personnes aux identités et expressions de genre diverses, notamment des femmes transgenres, des personnes intersexes et d'autres personnes non-binaires (qui ne se reconnaissent pas dans la stricte dichotomie homme/femme).

Traditionnellement, les Kinnars vivent de prestations rituelles appelées *badhaai* : elles chantent, dansent et prodiguent des bénédictions lors de mariages, naissances ou autres fêtes contre rémunération (faible, déplore Chameli lors du retour en rickshaw après le premier *badhaai*). Leurs pouvoirs émanent de Bahuchara Mata, divinité hindoue protectrice des communautés kinnars, représentée assise sur un coq (symbole d'innocence et d'éveil), dotée de quatre bras et d'une épée, et douée du don de protéger, de punir et de fertiliser (la scène avec l'inspectrice Shova). Enfin, certaines légendes auxquelles est associée la déesse mettent en scène la transformation d'hommes qui, sous son autorité, renoncent à leur identité ou à leurs attributs masculins, et adoptent une identité féminine ou de troisième genre.

Double jeu

Pirati, qui jouit de la confiance de Guru Mata, est promise à sa succession. Or, la solide matriarche rêve d'ailleurs et d'amour avec Master, le maître de percussion, qu'elle voit en secret. Cette romance contrevient non seulement à ses vœux communautaires de chasteté, mais elle hypothèque également son autorité à l'égard de la fragile et fantasque Apsara, ex-travailleuse du sexe qui peine à se faire à la discipline de sa nouvelle vie de Kinnar (Apsara rêve, en réalité, d'être une femme et de vivre comme mannequin à Katmandou, dira d'elle plus tard Pinky).

La contradiction morale de Pirati se traduit par une première opposition spatiale de la mise en scène : entre ville (Birgunj) et village (Thori), entre le lieu de l'émancipation et de la licence sexuelle, et l'espace de l'ordre maternel et communautaire. Ce double jeu déchire la dramaturgie – et Pirati elle-même – en deux. En faisant d'abord le choix de son amant, la mère trahit sa famille, et *a fortiori* sa fille préférée qui, lors de leur ultime et *déchirante* scène de dispute, lui reproche de l'« abandonner ». Oublieuse de son devoir d'exemplarité et de protection, Pirati précipite le destin, et pousse à son corps défendant Apsara dans les bras de la cruauté d'un homme, MJ, l'amant alcoolique – lui aussi secret (aussi secret que fatal).

La disparition d'Apsara, suspectée des plus sombres présages après la découverte de sa perruque dans la forêt, ravive néanmoins les sentiments de Pirati à l'égard de sa fille qu'elle se fait un nouveau devoir de retrouver. Cette quête l'oblige à changer de trajectoire en abandonnant ses rêves d'amour pour reprendre le chemin de ses responsabilités. Ce faisant, le film quitte les rails du mélodrame amoureux pour ceux du thriller sociologique, entre difficile travail d'enquête pour élucider l'énigme et coup de projecteur jeté sur les discriminations dont les minorités *queer* sont victimes autant que leurs difficultés à faire famille.

Une mise en scène sous tension



Une forte tension naît très vite des rencontres que Pirati provoque (avec la police, les habitants, la famille d'Apsara, le médecin légiste) et des questions sans réponse sur lesquelles elle achoppe. Lesquelles trahissent moins la culpabilité du meurtrier (le perfide MJ) que le voile de transphobie derrière lequel hommes et femmes du village le dissimulent. Or, à mesure que l'inquiétude augmente, les figures d'opposition se multiplient. Le pas de la mise en scène s'accélère, le rythme de la narration s'accroît, le découpage des images se précipite. La caméra portée, au plus près du corps fébrile de Pirati, traque la ténacité et l'impatience viscérale de celle-ci à récupérer sa fille. Le précipité de lumière fuligineuse, qui éclaire souvent le film, décline à mesure que les liens se délitent. La bande-son, au diapason de l'angoisse et des frictions grandissantes entre Pirati et les autres (tous les autres, y compris les Kinnars qui la sanctionnent de sa conduite transgressive), grince de bruits naturalistes mêlés d'envolées lyriques d'instruments à cordes dont l'intensité culminera lors de la terrifiante séquence finale. Autour de Pirati, une lourde atmosphère de brume et de mensonges brouille les pistes et fait obstacle à sa demande de vérité. Et fait planer, comme les éléphants dans l'obscur forêt alentour, un danger toujours plus gros et menaçant. Danger et vérité qui, pour paraphraser Guru Mata s'adressant à Pirati, ne sauraient pouvoir rester cachés (derrière les arbres) plus longtemps.

Charge de la honte inversée

La circulation de Pirati dans l'espace du récit la conduit peu à peu à débusquer la « queerphobie » qui hante les esprits, peu enclins sinon hostiles à venir à son secours. Un moment soutenue dans sa quête par Pinky et Sweety (deux trans, travailleuses du sexe, promptes, par ailleurs, à une piquante autodérision), la mère-courage se heurte à l'indifférence rigolarde et dédaigneuse de la police, puissant relais de la haine collective envers les « pédés ». À l'exception de Joon (qui sera revenue entretemps à de meilleurs sentiments envers sa mère), une seule femme, l'inspectrice Shova, vient discrètement monnayer son espoir de fertilité en organisant une battue dans la forêt, avant de faire volte-face devant l'empressement de la matriarche à découvrir la vérité et la pression du village et de sa hiérarchie.

À mesure qu'elle enquête, Pirati voit donc la belle et apparente union initiale du village se disloquer et se transformer en une violente unanimité à son encontre. La scène climax de son exclusion lors de la réunion du conseil de village couronne la victoire de la haine, du mensonge et de l'hypocrisie du groupe sur la personne humaine, seule et démunie à faire entendre ses droits face à l'injustice. Plus qu'une mère ravagée par la mort de sa fille, c'est ici une femme kinnar blessée dans son identité, dans sa chair, dans son intimité la plus profonde de transgenre, soit un être à qui on a tout pris (enfant, honneur, existence, maison), et qui décide d'agir en retournant l'arme des incendiaires contre eux. La mise en scène, d'une grande solennité émotionnelle, l'assiste alors dans le mystère de son geste, dans son appel à la convergence des forces du récit jusqu'alors impuissantes à vaincre l'ignominie. Sa rencontre avec un éléphant, dans un halo de brume surnaturelle et de spiritualité suspendue, devient le lieu et l'instant d'une transmission mystique, d'une passation de pouvoir sacré qui, dans un triple claquement de mains, offre à Pirati de battre le rappel de la fureur divine dont toutes les Kinnars (comme les éléphants) sont dépositaires. Rejointe par ses trois filles – Joon, Chameli et Maya – dans un final à la puissante intensité dramatique, le chœur magnifique de femmes kinnars frappe des mains à l'unisson pour retourner et lancer la charge de la malédiction sur la honte des hommes méchants.

Zoom



Au centre de l'image, au cœur du problème. Quatre des héroïnes des *Éléphants dans la brume* s'avancent face caméra, tandis qu'un travelling arrière les accompagne dans leur mouvement. Il y a là, en tête, Pirati ; Joon à sa gauche ; Chameli et Maya, fermant la marche, à sa droite. La mère et ses trois filles adoptives. L'heure est grave (comme les mines que toutes arborent). Entre une haie d'horreur de villageois aux regards sombres (comme la lumière du jour finissant qui éclaire pauvrement la scène), elles progressent vaille que vaille. Stoïquement. Les deux premières, d'une manière contenue, ferme, courageuse, le port de tête altier pour Pirati – Joon, l'air renfrogné et farouche, réglant son pas sur celui de sa mère ; les deux suivantes, penaudes, accablées, le regard

dirigé vers le bas. Après convocation devant le conseil du village, celles-ci s'en retournent plus désespérées et plus isolées que jamais. Plus humiliées aussi.

L'arrestation des hommes, amis de MJ (qui ont pu l'aider à dissimuler le corps d'Apsara dans la forêt), a déclenché l'ire des femmes. Pour y répondre (et vider les rancœurs, y compris la sienne propre), Gurung *dai* (*dai*, terme de respect signifiant « grand frère » ou « monsieur » en népalais), a signifié à la pugnace Pirati son renvoi du village sous huitaine. La loi du nombre, de la « normalité », du patriarcat prévaut, ignorant même l'enquête policière. La compréhension, l'aide que Pirati sollicite auprès des membres du conseil, lui est refusée, son autorité maternelle raillée. Ses droits élémentaires sont bafoués, piétinés. La légitimité de sa démarche – retrouver sa fille Apsara et confondre le(s) responsable(s) – lui est déniée – l'affaire évacuée, annulée. Interdite. Pirati, qui s'insurge de l'injustice qui lui est faite, est alors couverte d'opprobre, la voix réduite au silence. Que signifie, nous demande le cinéaste, la disparition d'une femme kinnar (autre nom des *hijras* indiennes), dont l'identité n'est même pas évoquée par les villageois réunis lors du face-à-face ? En reconnaître la disparition, n'est-ce pas là en admettre la présence, l'existence – le droit à l'existence, et tout ce qu'il représente de subversif ?

MJ, toujours introuvable et sur qui reposent de lourds soupçons de meurtre, est, en revanche, défendu bec et ongles par sa femme Nitu qui, délaissée, saisit là l'occasion de se le réapproprier en rejetant (retournant) la faute sur Pirati et les siennes. Ensemble, elle et les autres femmes du village défendent « leurs » hommes avec ardeur, contribuant par leur attitude de violence et de haine envers les Kinnars à perpétuer l'ordre patriarcal. Comme les éléphants, Pirati est brutalement chassée du village pour en avoir mis sa tranquillité en danger – pour avoir exigé la même justice, les mêmes droits et protections pour elle et les siennes que pour tout autre. Les Kinnars sont accusées de corrompre les hommes et de les détourner de leurs femmes (les hommes dédouanés, au passage, de toute responsabilité). Or, l'accusation de mauvaises mœurs, crachée dans un flot fielleux d'insultes, trahit la transphobie dont elle est pleine. Comme ses semblables féminines, Nitu est sans doute autant désireuse de récupérer son mari (MJ qu'elle prétend aimer) que de voir disparaître les Kinnars (qu'elle proclame exécrer) du village. Présentées comme des concurrentes par les femmes, les Kinnars deviennent les boucs émissaires d'un prétendu désarroi affectif. Un dépit sentimental à travers lequel se déploie une cinglante haine de genre, qui leur interdit droit de cité et d'appartenance au groupe – qui condamne Pirati à l'exil, à l'élimination de l'espace commun.

En attendant, celle-ci a quitté la salle du conseil (située au fond de l'image) sous les récriminations et les injures. De mère meurtrie et accusatrice, Pirati se retrouve renvoyée à la double infamie de la calomnie et de l'exclusion. Son sort retourné comme un gant. Drapée dans sa dignité, elle conduit fièrement sa petite troupe de filles. Cette dignité la protège, et lui est un support à sa colère qui, dès lors, ne va cesser d'enfler. Comme ce quatuor d'êtres blessés, le destin, que Pirati semble regarder droit dans les yeux, est en marche. Elle ne s'en détournera pas, faisant porter sur les habitants indignes et incendiaires son juste courroux, pris en charge dans un final paroxystique par les éléphants sauvages, doubles parias des femmes kinnars auxquels toutes sont reliées intimement.

Prolongement

Joyland (2022) de Saim Sadiq. Récompensé du Prix du Jury dans la section Un Certain Regard et de la Queer Palm au Festival de Cannes en 2022, le premier long-métrage du réalisateur pakistanais explore les rapports entre désirs, normes sociales, masculinité et liberté individuelle à travers la rencontre d'un homme marié et d'une artiste transgenre, au sein d'un théâtre érotique où tous deux travaillent.