

TRAVERSER

LYCÉENS ET
APPRENTIS
AU CINÉMA



19/20

une édition çiclic
• CENTRE • VAL DE LOIRE •



Traverser

Le programme a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignants et les partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre-Val de Loire. Il est diffusé en collaboration avec L'Agence du court métrage.

Lycéens et apprentis au cinéma

Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre-Val de Loire est coordonné par Ciclic Centre-Val de Loire avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Centre-Val de Loire, de la Drac et du Rectorat de l'académie Orléans-Tours, la Draaf et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

Auteurs du livret

Thomas Anquetin : enseignant de lettres et de cinéma.

Jean-François Buiré : enseignant et réalisateur. Auteur de plusieurs livrets *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Amélie Dubois : enseignante, programmatrice et critique de cinéma. Autrice de plusieurs livrets *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Suzanne de Lacotte : intervenante auprès des dispositifs d'éducation à l'image

Jérôme Momcilovic : critique, enseignant et écrivain de cinéma. Auteur de plusieurs livrets *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Raphaël Nieuwjaer : critique, fondateur de la revue de cinéma en ligne *Débordements*.

Xavier Orain : enseignant de lettres et dessinateur.

David Ridet : enseignant d'anglais, missionné auprès de *Lycéens et apprentis au cinéma* par le rectorat de l'académie Orléans-Tours.

Édition

Directeur de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic Centre-Val de Loire, 24 rue Renan, CS 70031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Rédaction en chef : Amélie Dubois / Conception éditoriale : Amélie Dubois et Julien Hairault / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Julien Sénélas / Recherches documentaires : Coline Anxionnaz et Lola Biard / Remerciements : L'Agence du court métrage (Cécile Horreau).

Sources iconographiques : tous droits réservés (Capricci, La Petite Prod, Lobster Films, Les Films Velvet, Autour de Minuit, Abso Lutely Productions). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Publication : septembre 2019.

Sommaire

Introduction : Rester vivant	3
<i>Acide</i>	6
<i>L'Émigrant</i>	8
<i>Brûleurs</i>	10
<i>Estate</i>	12
<i>The Passage</i>	14
Avant / Après la séance	16
Images échos	17
Sélection vidéo et bibliographique	18
Fiche numérique	19

Rester vivant

Traverser. Le terme semble à lui seul contenir ce qui définit le sens même de l'existence et fait la richesse des fictions. Il désigne un double mouvement, éminemment cinématographique dans ce qu'il a d'à la fois visible et invisible, projectif et introspectif. Le mouvement le plus évident, le plus lisible, est celui spectaculaire qui invite au voyage et nous entraîne sur des chemins aventureux. Ces traversées (souvent imposées) de l'espace et du temps réunissent une multitude de récits de migrations, de guerres, d'évasion, certains très ancrés dans la réalité, dans l'Histoire actuelle ou passée, d'autres plus proches de la fable ou du conte. Ces voyages prennent forme et sens dans l'enchaînement des épreuves, au fil des rencontres plus ou moins heureuses avec la nature, avec le cours de l'Histoire, avec l'Autre. À travers eux se mesure l'endurance d'un corps et d'un esprit soumis à la faim, au froid, à l'adversité, à la solitude. D'où l'appel d'un autre mouvement plus intérieur qui interroge l'empreinte laissée par ces expériences sur une âme. Comment un événement nous traverse, nous transforme ? Que révèle-t-il des facultés humaines et de l'état du monde ? Dans tous les cas, ces mouvements invitent le spectateur à partager une expérience qui est aussi celle des limites mêmes de l'homme. Le programme de courts métrages *Traverser* nous propose de les explorer de près en s'intéressant plus précisément à des situations de survie. Les films réunis choisissent d'interroger cet état extrême de diverses manières : dramatique, tragique mais aussi comique à travers des registres aussi différents que la science-fiction, la comédie burlesque, le journal filmé et l'essai documentaire. L'occasion

d'exposer des réalités parfois peu ou mal représentées et d'extérioriser des angoisses, pour mieux les identifier, éventuellement les transformer et les dépasser. Rester vivant, rester conscient, rester libre, telle est au fond la ligne suivie et tenue au fil de ces voyages, ligne essentielle qui nous rappelle le sens même de toute forme artistique.

États du monde

Terres promises

Un même idéal semble guider bien des traversées, depuis la nuit des temps : il s'appelle Terre promise et trouve son origine dans la Bible (qui lui donne le nom de « Terre d'Israël »). Il raconte l'aspiration universelle de l'homme à vivre dans un monde habitable, c'est-à-dire accueillant, prospère, propice à un nouveau départ, à l'accomplissement de soi, à la construction d'un foyer, voire d'une identité nouvelle. De cette projection découle une figure intemporelle, celle du migrant. Celle-ci revêt plusieurs visages, traverse plusieurs époques. Il y a les migrants venus de territoires étrangers (fuyant la guerre ou les catastrophes climatiques) mais aussi ceux poussés à se déplacer à travers leur propre pays. Par son histoire, l'Amérique, terre de migration, s'est imposée comme le lieu par excellence de toutes ces promesses. Un territoire propice au rêve donc et à sa promotion par le biais du cinéma. Quel meilleur écran donner à l'idéal américain que les grands espaces appelant mille et une traversées ? La survie se présente alors comme une des conditions mêmes de l'aventure. Par ce qu'il joue et rejoue sans cesse l'histoire des pionniers et colons américains, le western s'im-



pose comme le genre le plus emblématique de cette conquête (de l'Ouest). Dans les films de convoi tels que *La Piste des géants* de Raoul Walsh [1], réalité historique et souffle épique se rejoignent dans un même mouvement d'écriture de la légende américaine.

Cette Terre promise perd cruellement de son aura sous l'œil critique du visionnaire Charlie Chaplin (*L'Émigrant*). La crise de 1929 fera émerger dans le cinéma d'autres vagabonds, d'autres migrants. Adapté du célèbre roman de Steinbeck, *Les Raisins de la colère* [2] réalisé par John Ford (grand maître du western) revisite le territoire américain sur un mode crépusculaire. Il n'y a plus de doute possible quant à la réalité du rêve américain qui s'apparente ici à une vaste arnaque et à un pur cauchemar. Contraints, comme beaucoup, de quitter leurs fermes de l'Oklahoma, Tom Joad et sa famille empruntent la célèbre route 66 pour rejoindre la Californie, « terre de miel et de lait ». Ford montre cette traversée comme une expérience de la perte (d'un foyer, de l'unité familiale, de la foi) et de la désagrégation. L'exode retracé s'apparente à un sombre défilé d'âmes errantes. « Je serai quelque part dans l'ombre, je serai partout » déclare Tom Joad à sa mère avant de partir pour échapper aux autorités. *Les Raisins de la colère* annonce déjà le cinéma du Nouvel Hollywood qui dans les années 1970 fait du *road-movie* son genre de prédilection. La route y est désignée comme le point d'observation réaliste d'une autre Amérique désenchantée et précaire, peuplée de marginaux. Les vagabonds de *L'Épouvantail* de Jerry Schatzberg, les hors-la-loi de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn [3], les motards de *Easy Rider* de Dennis Hopper,



tous révèlent l'inaccessibilité voire l'inexistence de cet ailleurs rêvé. Les grands espaces n'appellent plus la conquête mais l'errance.

Frontières

Le mythe de la Terre Promise ne saurait se réduire à un territoire et une cinématographie. Si la figure du migrant traverse tragiquement l'Histoire, elle raconte aussi l'état chaotique de notre monde actuel et l'aspiration désespérée d'hommes et de femmes à échapper à l'enfer qu'est devenu leur propre pays pour trouver, si ce n'est un Eldorado, au moins une terre d'accueil. Migrants venus d'Afrique et du Moyen-Orient, échoués — morts ou vivants — sur les plages d'Europe. La liste est longue des naufragés, des clandestins bien souvent réduits à une représentation impersonnelle par les médias. Quelle place le cinéma peut-il donner à ces êtres humains qui n'ont justement pas de place ? Dans le court métrage documentaire *Quand passe le train* de Jérémie Reichenbach [4], les femmes d'un village mexicain frontalier tendent des sacs de nourriture aux passagers clandestins des trains qui franchissent la frontière. Dans le temps d'action limité qui leur est donné, lors du passage éclair d'un train, leur geste prend une dimension particulièrement forte, il tisse un lien aussi fugace que vital entre les visibles et les invisibles. Vues de l'intérieur (*Brûleurs* de Farid Bentoumi, *Rêves d'or* de Diego Quemada-Díez) ou de l'extérieur (*L'Exil et le Royaume* de Jonathan Le Fourn et Andreï Schtakleff), ces traversées constituent une expérience



de la frontière, c'est-à-dire de cette zone indéfinissable, impensable qui se dessine entre un ici sans futur et un ailleurs incertain, mais aussi entre la vie et la mort. Dans *Atlantique* de Mati Diop, le départ d'hommes du Sénégal est raconté du point de vue des femmes qui restent et voient revenir à elles des fantômes. Ces âmes errantes, on les retrouve d'une autre manière devant la caméra de Chantal Akerman, dans son documentaire *De l'autre côté*. Le film alterne des entretiens avec des mexicains projetant de passer illégalement la frontière et de longs plans sur la ligne de démarcation à franchir. Bien que déserts, ces espaces semblent habités, hantés par les mouvements passés et futurs de ceux qui ont tenté leur chance et risqué leur vie pour fuir la pauvreté. Ils convoquent aussi d'autres fantômes de l'Histoire, d'autres mouvements de survie, d'autres barbelés.

Imaginaires de la survie

Voyages au bout de l'enfer : *survivals* et catastrophes

La folie guette immanquablement dans de telles mises à l'épreuve de l'homme et de ses limites. Un cinéaste tel que Werner Herzog n'a jamais cessé de s'intéresser à ses diverses manifestations dans des milieux hostiles et sauvages : de la jungle amazonienne de *Fitzcarraldo* [5] et *Aguirre, la colère de Dieu*, à celle du Laos dans *Rescue Dawn*, aux réserves naturelles d'Alaska dans le documentaire *Grizzly Man*. Ces traversées extrêmes divergent de celles précédemment évoquées :

celles-ci révèlent le désir (fou) de l'homme de se confronter à la nature et d'éprouver sa puissance, son invincibilité voire sa supériorité (quasi divine) au sein d'un monde sauvage par définition incontrôlable. Une mégalomanie regardée par le cinéaste avec un troublant mélange de fascination et de distance critique. Impossible de ne pas évoquer dans cette lignée *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, libre adaptation d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. La survie peut ainsi s'associer à l'expression d'un délire de toute-puissance que l'on retrouve également dans les *survivals* qui tout en jouant avec nos peurs nourrissent un fantasme de surpassement héroïque. La nature à son état le plus sauvage apparaît dans de nombreux films comme le lieu par excellence de la transcendance par l'homme de ses propres limites. Les westerns *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack, *Le Convoi sauvage* de Richard Sarafian et son remake *The Revenant* d'Alejandro González Iñárritu mettent en scène, via des personnages de trappeurs, des retours à un état primitif qui interrogent aussi, à travers le monde sauvage, la nature même de l'homme et sa part de bestialité. Peut-on quitter le monde des hommes ? Peut-on échapper à leur sauvagerie ? Cette interrogation prend une résonance forte dans *Rambo* de Ted Kotcheff [6], dont le héros, chassé sans motif par un shérif qui ne tolère pas les vagabonds, est amené à revivre une situation de survie similaire à celle qu'il a pu connaître pendant la guerre du Viêt Nam. La réunion en une même personne de la figure du marginal et du GI participe à la dimen-



sion critique du film qui regarde l'Amérique comme le foyer d'une violence profondément destructrice. La question de la barbarie hante inévitablement les films de survie et prend une dimension particulièrement métaphorique dans les films catastrophe. Dans *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg [7], la fuite d'un père et de ses deux enfants pour échapper à des créatures extraterrestres sorties de terre résonne avec différentes tragédies réelles (attentats du 11 septembre, exodes de la seconde guerre mondiale). Ces échos mémoriels (qui convoquent aussi diverses représentations cinématographiques) renvoient le devenir de l'homme à une histoire et une interrogation sans fin. Dans *Phénomènes* de M. Night Shyamalan, l'origine de la menace qui pousse les hommes à se suicider est plus abstraite et métaphorique encore, comme si c'était plus largement au déclin du monde qu'il fallait échapper (c'est également le cas dans *Acide* de Just Philippot), déclin probablement engendré par l'homme lui-même : dans le film de Shyamalan, la nature se défend de la menace que l'homme représente pour elle. Ces traversées de l'enfer se radicalisent encore plus lorsqu'elles prennent place dans des mondes post-apocalyptiques déjà dévastés. Ainsi en est-il des étendues désertes de la saga *Mad Max* de George Miller où l'on se bat furieusement pour trouver de l'essence et de l'eau.

Fables métaphysiques et contes initiatiques

Si ces traversées appellent — films catastrophe obligent — des formes spectaculaires, elles peuvent aussi faire l'objet d'approches





plus minimalistes, voire expérimentales. En témoignent les récits de robinsonnades concentrés sur les gestes essentiels de survie. Le film d'animation *La Tortue rouge* [8] de Michael Dudok de Wit met particulièrement en évidence la nature de la traversée imposée par la situation : après l'épreuve de l'espace (une mer déchaînée) c'est à une épreuve de la solitude et du temps qu'est soumis le naufragé. Son corps change en même temps que son rapport à la nature. Se dessine autour de lui un monde onirique, un paysage mental qui donne à l'aventure une résonance cosmique et la dimension d'un conte métaphysique. Cette épreuve du temps est aussi au centre de *Gerry* de Gus Van Sant [9], où la perte de deux amis dans le désert californien s'éprouve à travers leurs longues marches dans les étendues sans fin qui s'ouvrent à eux. La répétition des mouvements, l'enregistrement de leurs infimes variations font du film une expérience rythmique et hypnotique (dont on retrouve l'influence dans le documentaire *Makala* d'Emmanuel Gras [10] retraçant le voyage périlleux d'un charbonnier congolais). L'errance de plus en plus désespérée des marcheurs marque le passage d'un état de cohabitation

à une situation d'affrontement. Dans la survie se joue l'expression archaïque d'une confrontation à l'Autre, présenté ici comme un double de soi-même : les deux personnages de *Gerry*, dont les silhouettes se confondent régulièrement, portent le même prénom.

Dans *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott [11], la survie se joue également sous la forme d'un duel presque abstrait. L'ennemi prend les traits changeants de la créature qui s'est invitée clandestinement dans le vaisseau spatial *Nostromo*. Le combat pour la survie de l'espèce est aussi un combat mené pour la survie de l'espèce, comme c'était déjà le cas dans *2001 l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, référence importante du film. Il se joue en intérieur non seulement parce qu'il s'agit d'un huis-clos mais aussi parce l'alien, peu montré, est une figure qu'on imagine plus qu'on ne voit. La traversée de l'espace attendue dans un film de science-fiction se trouve ainsi déplacée sur un autre terrain de représentation, principalement mental : le corps étranger traverse et imprègne les esprits bien avant de transpercer les chairs, et, ainsi intériorisé, devient la métaphore de toutes ces inconnues (la mort, l'Autre) avec

lesquelles l'homme doit cohabiter. C'est à une autre forme de resserrement abstrait et de voyage métaphysique que l'on assiste dans *Essential Killing* de Jerzy Skolimowski [12] qui suit la traque d'un homme, probablement un taliban, de l'Afghanistan aux montagnes enneigées d'un pays sans nom. Au fil de la course effrénée du fugitif à travers les paysages, les contours de son identité, les raisons de sa fuite s'estompent pour laisser place à un pur mouvement d'action, une ligne de tension dense et abstraite, suspendue à des gestes, des sons, des couleurs. Le survival se transforme en fable sur la condition de l'homme, dont la vie semble condamnée à un état d'alerte et d'urgence permanent.

C'est le cinéma burlesque qui saura le premier donner vie à ce mouvement archaïque. La dimension matricielle des films de Buster Keaton en matière de cinéma d'action n'est plus à prouver : pris dans une logique infernale de catastrophes en série, son corps compose avec le mouvement chaotique du monde en suivant des lignes épurées, géométriques et presque abstraites. Les rebonds burlesques de Chaplin se déploient quant à eux sur cette autre scène, moins ample et cosmique, mais

tout aussi précaire et inventive que représente la société. Costa-Gavras semble convoquer ces deux figures du muet dans son film *Eden à l'Ouest* à travers son personnage principal, un migrant échoué sur les côtes italiennes. Son mutisme et ses divers changements de costumes font de lui une véritable figure burlesque (comme dans *The Passage* de Kitao Sakurai) et un magicien. Passer illégalement la frontière s'apparente dans cette fable contemporaine à un véritable tour de passe-passe et désigne la fiction et ses pouvoirs fantastiques comme un terrain de jeu salvateur. C'est ce que nous disent à leur manière les contes et leurs traversées imaginaires : les territoires inconnus, inquiétants et merveilleux qu'ils nous invitent à explorer sont des tremplins magiques qui aident à identifier et surmonter les peurs en en faisant un pur spectacle. Les jeux d'ombres et de lumières irréels organisés autour des enfants dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton donne à la menace de mort qui plane sur eux une incroyable puissance symbolique, mais ils forment aussi autour d'eux un cocon protecteur, qui le temps d'une fuite en barque sous un ciel étoilé, semble les aider à traverser les épreuves. Dans *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki [13], le séjour d'une petite fille dans un monde parallèle peuplé de créatures difformes raconte d'abord l'angoisse d'une perte d'identité, état qu'il lui faudra dépasser en apprivoisant l'inconnu, en travaillant, en apprenant à maîtriser ses mouvements. Cette traversée devient celle d'un monde intérieur peuplé d'émotions (incarnées) auquel la fiction donne un relief extraordinaire, une réalité colorée et foisonnante.

Miroirs tendus au monde et à l'imaginaire, ces voyages périlleux, aussi variés soient-ils, sont toujours le lieu d'une rencontre (avec l'autre et soi-même), d'un questionnement identitaire et d'une transformation qui nous regardent immanquablement.

Amélie Dubois

Acide

Just Philippot

Un nuage inquiétant se déplace dans le ciel, jetant la population sur les routes. Devant son inexorable avancée, c'est la panique générale. Ce cumulus est acide.



EN LIGNE

Analyse de séquence,
sélection d'articles,
de liens, jeux.

France, 2018, 18 minutes, fiction
Réalisation : Just Philippot / Assistant
réalisation : Nathalie Hinstin / Image : Pierre
Dejon / Son : Mathieu Descamps / Assistant
opérateur : Arstan Terrien / Montage image :
Héloïse Pelloquet / Montage son : Alexandre
Hecker / Scripte : Lucie Garnavault / Décors :
Léa Philippon / Musique : The Penelopes /
Costume : Laura Voisin / Effets spéciaux :
David Scherer / Maquillage : Sandrine Legrand
/ Mixage : Antoine Bailly / Production : Thierry
Lounas, Camille Chandellier (Capricci, La Petite
Prod) / Interprétation : Maud Wyler, Sofian
Khammes, Antonin Chaussoy

Né en 1982 et installé à Tours, Just Philippot avait déjà réalisé quatre courts métrages de fiction et un documentaire avant de se voir proposer, en 2017, de participer à la résidence d'écriture So Film de genre. Initiée par le magazine So Film en partenariat avec le CNC, celle-ci avait vocation à accompagner l'écriture de courts films de genre, en permettant aux auteurs de travailler en collaboration avec des illustrateurs, des compositeurs et des spécialistes des effets spéciaux. Intéressé par le fantastique sans s'en revendiquer spécialiste, Just Philippot a transposé son goût des drames familiaux dans le scénario sec et haletant d'*Acide*, lequel a été soutenu à la production par Ciclic Centre-Val de Loire. Le film a depuis connu un vif succès dans les festivals, et bénéficié d'une sortie en salles en février 2018, aux côtés de trois autres films issus de la collection Canal+ / So Film. Just Philippot développe actuellement divers projets, dont un long métrage flirtant lui-même avec le fantastique : *La Nuée* racontera l'histoire d'une éleveuse de sauterelles convaincue, pour augmenter sa rentabilité, de les nourrir avec son propre sang.

Genre

Acide s'offre comme une efficace variation sur un terrain qui, à mi-chemin du cinéma d'horreur et du film catastrophe, a connu un âge d'or dans les années 1970. Avec son prosaïsme coutumier, la langue américaine parle de *survival film*, et survivre est bien, en effet, le maigre horizon concédé ici aux personnages. Un fléau menace l'humanité entière, et le spectateur épouse la course désespérée d'une poignée de survivants : la trame minimaliste d'*Acide* emprunte celle des films de zombies auxquels *La Nuit des morts vivants* a ouvert la voie en 1968. On ne manquera pas, d'ailleurs, d'identifier une probable citation du film de George Ro-

mero, au moment où les héros du film doivent fuir l'assaut amorphe d'une victime aux bras tendus et raides comme ceux d'un mort vivant. Les zombies comme les corps ici mutilés par la pluie sont le signe d'une humanité qui se délite, littéralement en lambeaux mais également effondrée moralement : la scène qui voit quelques rescapés pointer leur fusil vers leurs frères d'infortune est un autre renvoi aux films de Romero. Mais si ce dernier fut un maître des images gore, les corps mutilés du film de Philippot évoquent plutôt le cinéma des années 1980. Le motif du corps qui fond traversait alors des films aussi différents que *Robocop*, *La Mouche* (deux influences revendiquées par Philippot), ou encore *Indiana Jones et Qui veut la peau de Roger Rabbit*. Quant à la forme prise par le fléau mortel, transformant de simple nuages en monstres sans pitié, celle-ci évoque toute une tradition de récits d'apocalypse qui voient la nature se venger de l'homme, et dont l'actualité récente ne pouvait qu'encourager le retour sur les écrans — citons notamment le magnifique *Phénomènes* de M. Night Shyamalan, où le génocide est le fait des plantes, aidées par le vent. La sécheresse de son argument donne au film de Philippot d'évidentes vertus allégoriques (ces pluies acides que le scénario n'explique pas y sont le visage de toutes les catastrophes auxquelles nous sommes priés désormais de nous préparer), et l'insistance des parents à couvrir les yeux de leur progéniture face au désastre ne manque pas de rappeler ce grand film de la catastrophe générale qu'était, voilà quinze ans, *La Guerre des mondes* de Steven Spielberg.



Petit manuel de survie du spectateur

Acide procède d'un tour de force : rien ne manque aux quelques dix-huit minutes que dure ce court métrage pour en faire un authentique film d'horreur. Afin de remplir son office et faire frémir le spectateur, le genre requiert une double efficacité. Au plan du récit, d'abord : il convient que l'argument horrifique charrie des peurs suffisamment universelles pour que l'arbitraire de la fiction puisse faire écho à l'expérience du spectateur. Au plan de la mise en scène, ensuite, car c'est bien elle plus que le sujet qui doit entretenir la terreur, en maintenant le spectateur dans l'inconfort.

Allégories

De quoi parle le film de Just Philippot ? D'une peur aussi réelle que partagée, dont la fiction perd le monopole à mesure que l'actualité distille ses scénarios d'apocalypse. Les pluies acides sont ici une trouvaille d'autant plus ingénieuse qu'aucun discours ne vient en justifier l'irruption. Ainsi cet état de fait évoque-t-il moins au spectateur une menace précise (et donc plus ou moins crédible) que l'image générale d'un destin toxique pesant inexorablement sur le monde. Le panoramique vertical qui, se figeant sur un ciel noir, précède le titre du film, dit l'empire redoutable du monstre qu'a choisi de mettre en scène Philippot. Avec ce simple nuage et le ciel qui en est le complice, c'est l'avenir lui-même qui pèse comme une menace.

Et le choix de faire d'un enfant le cœur du film ne fait que préciser cette impression. Avec lui, le film progresse en direction d'une double révélation : pour le spectateur, celle du visage de l'enfant, resté longtemps caché ; pour l'enfant, celle d'un monde nouveau dans lequel il devra frayer seul. Les derniers moments du film confirment en effet la dimension initiatique du récit. Le passage, aveugle, dans la grotte, renvoie au *regressus ad uterum* des récits mythologiques, c'est un ultime retour à la matrice permettant une nouvelle naissance — celle, dans un bain de lumière contrastant avec les nuages noirs du début, qui voit l'enfant promis à affronter seul son destin après la mort des deux parents.

Dérèglements

La métamorphose est ici le maître-mot. Métamorphose, d'abord, d'un élément ordinaire (le ciel) en motif menaçant. Métamorphose aussi des corps, sous l'effet de la menace et l'inspiration d'une tradition gore (voir plus haut). Dans les deux cas, la peur naît d'un dérèglement : tout ce qui était familier devient soudain méconnaissable. Mais ce principe de dérèglement opère aussi, de manière répétée, dans le détail de la mise en scène. Et là encore, Philippot reprend à son compte une dynamique connue des amateurs du genre. Cette dynamique proprement sadique consiste à ne donner des repères au spectateur (et donc, à le rassurer) que pour aussitôt les brouiller. Peu de genres rappellent, comme le

cinéma d'horreur, combien la mise en scène est avant tout l'art de donner une place au spectateur. C'est de rendre cette place incertaine qui permet de lui communiquer, sous une forme dérivée, quelque chose de l'inquiétude des personnages.

Le film s'ouvre avec une logique de rétention trompeuse. D'abord purement métonymique (l'effet de la pluie acide sur l'ours en peluche et sur la tôle d'une voiture laissent le spectateur imaginer les dégâts causés sur les corps), l'horreur se révèle soudain frontale, quand un gros plan révèle ce que le film avait fait semblant de cacher. C'est le caractère inattendu de ce plan gore d'une victime sanguinolente qui le rend éprouvant. En causant ce choc inaugural qui laisse le spectateur interdit quand le titre s'affiche et que le son s'éteint, le film s'appuie sur le même principe que celui qui avait guidé Hitchcock pour *Psychose* : bousculé d'emblée (chez Hitchcock, par le meurtre inattendu et explicite de Marion Crane), le spectateur est plongé dans un état de tension sur lequel le film pourra capitaliser à loisir — inutile, dès lors, d'en montrer beaucoup, le souvenir du choc initial suffit.

Jeu de dupes

Quand le récit démarre après le titre, tout n'est plus question de distance. La menace est désormais aux portes du cadre (le choix d'un format carré déployant judicieusement la puissance du hors champ — voir la présence d'une victime menaçante tout juste aperçue et dont on ne saurait dire ensuite si elle est déjà loin ou toujours là), et le film ne cessera plus de jouer avec la place du spectateur. Quand le trio est séparé une première fois parce que la mère flanche, la caméra reste longuement avec le père et le fils, redoublant la peur initiale (iront-ils assez vite ?) d'une peur nouvelle (qu'est devenue la mère ?). À l'inverse, quand les trois s'approchent d'une première grotte, un bref décrochage donne au spectateur une avance inhabituelle en lui révélant la situation de violence qui les attend. C'est un principe inverse qui fera naître une nouvelle tension un peu plus loin, au moment où le père essaie en vain de tirer de l'eau dans une maison semblant abandonnée : cadré très serré sur le père, le plan nous prive d'une vue générale sur les lieux qui bien sûr se révéleront habités.

Ainsi *Acide* rappelle combien le film d'horreur procède d'un jeu pervers avec le spectateur, lequel y cherche des règles en vain, tant la mise en scène s'emploie à battre en brèche le peu de certitudes qu'elle fait mine de lui donner. Les derniers moments du film poussent ce principe à son paroxysme, en faisant naître la terreur sur un soulagement factice — quand la pluie brûle la peau du père après avoir feint de l'épargner ; quand les parois de la grotte se révèlent poreuses.

Jérôme Momcilovic

PISTES DE TRAVAIL

Mise en place

On pourra avec les élèves prêter une attention particulière au pré-générique du film. En neuf plans, majoritairement fixes, l'atmosphère apocalyptique est ancrée. Avant que les images adviennent, une symphonie de klaxons, de nappe sonore et de voix de radio annonce un chaos et assure la transition avec le premier plan : une peluche abandonnée sur le bord herbeux d'une route ensoleillée. Hors-champ des cris, et dans le haut du cadre qui se resserre lentement, la vision très partielle d'un convoi de voitures qui peinent à avancer. La lumière baisse, et sous l'effet de la pluie qui commence à tomber, la peluche se délite, en même temps que la musique se fait insistante. Les plans suivants montrent ce qui se défait, en cadres de plus en plus larges : un bout d'asphalte, de voiture, d'homme ou de femme, une foule clairsemée qui fuit sur un talus, un bébé qui regarde vers le ciel, siège du fléau que saisit le dernier plan dans un lent panoramique vertical. Dans cette mise en contexte, les élèves pourront mesurer l'efficacité des cadres, qui opèrent une sélection dans l'espace pour dévoiler et illustrer progressivement le hors-champ visuel et sonore. C'est là une manière commune de faire naître l'angoisse et, surtout, de contenir toute explication au phénomène. Car c'est bien ce que le film propose : des actions (la fuite et la tentative de refuge), une cause (une pluie acide, jamais nommée), des conséquences (la mort et la dévastation), mais nulle explication.

« Y'a plus de place ! »

Acide, dans la tradition du film de genre, convoque, parmi l'imagerie gore et les scènes de panique, des miroirs plus ou moins discrets de la société. On pourra inviter les élèves d'une part à faire l'inventaire des réactions des femmes et des hommes face à la catastrophe ; d'autre part à chercher ce qui dans le film peut métaphoriquement renvoyer à des situations réelles. La lutte pour la survie induit le réflexe de la fuite et celui de la mise à l'abri, individualiste pour certains, altruiste pour la mère et le père. Elle conduit des hommes à refuser l'accès de leurs caves, en leur tirant dessus, à d'autres qui cherchent un abri, ne laissant pas de rappeler ces situations contemporaines où des personnes qui cherchent un pays où vivre à l'écart de graves menaces ne trouvent pas l'accueil qu'ils peuvent espérer. S'en sortir implique par ailleurs pour la femme et son enfant de passer devant une femme blessée et de constater que « on ne peut pas l'aider. » De fait, c'est le garçon seul face au monde dévasté et à lui-même qui à la fin devra survivre.

Thomas Anquetin



L'Émigrant

Charlie Chaplin

Charlot émigre aux États-Unis. Sur le bateau qui l'amène, il fait la rencontre d'Edna, une jeune femme dont il s'éprend.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens, jeux.

États-Unis, 1917, 25 minutes, fiction.
Réalisation : Charlie Chaplin / Image : Roland Totheroh, George C. Zilbra / Musique : West one music / Montage : Charlie Chaplin, Ralph Pereira-Adams / Production : Charlie Chaplin / Interprétation : Charlie Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell.

Chaplin et l'Amérique, allers-retours

16 avril 1889 : naissance à Londres de Charles Spencer Chaplin, quatre jours avant celle d'Adolf Hitler.

Années 1890 : internements de la mère de Chaplin pour maladie mentale ; abandon par son père, que l'alcool tue dans la force de l'âge ; logements sordides, orphelinat, faim.

1910-1915 : au sein d'une troupe de music-hall, Chaplin part à deux reprises en tournée en Amérique, la première à bord d'un cargo insalubre, aux côtés de Juifs russes rescapés d'un pogrom. Lors du second séjour, il est engagé par la firme Keystone, pour laquelle il va interpréter puis diriger trente-cinq films en 1914, généralement d'une bobine (soit une douzaine de minutes). Son personnage de vagabond (the tramp) lui confère un succès mondial. Chaplin dirige ensuite quatorze films pour la firme Essanay, la plupart de deux bobines.

1916-1923 : en 1916, Chaplin signe avec la Mutual, pour laquelle il réalise douze « deux bobines » en dix-huit mois, dont *L'Émigrant* (« Je crois bien que mon séjour à la Mutual fut la période la plus heureuse de ma vie », écrit-il dans ses mémoires). Puis c'est la First National, où il dirige neuf films de deux à six bobines. En 1919, il est l'un des fondateurs de la United Artists, la première coopérative de cinéma créée par et pour des cinéastes. En 1921, pour la sortie de *The Kid*, Chaplin fait une tournée triomphale en Europe, où il n'était pas revenu depuis 1912. Des journalistes lui demandent s'il est bolchévique. En 1923, sortie de *L'Opinion publique*, un drame dans lequel Chaplin ne joue pas mais qui concrétise le désir, qu'il avait déjà au départ de ce qui deviendrait *L'Émigrant*, de tourner un film qui se déroulerait à Paris, au Quartier latin. C'est son dernier film avec Edna Purviance, son actrice principale depuis 1915. Au nom de cette collaboration et du grand

amour qui les unit un temps, Chaplin lui versera un cachet jusqu'à sa mort, en 1958.

1925 : à la fin de *La Ruée vers l'or*, Charlot devenu riche en Alaska prend le bateau de retour « au pays », c'est-à-dire aux États-Unis. Bien que toujours de nationalité anglaise, Chaplin peut encore sereinement se considérer américain d'adoption.

1931-1940 : après *Le Cirque* en 1928, sortie des *Lumières de la ville*, film muet alors que le parlant existe depuis quatre ans. Chaplin fait une seconde tournée en Europe. Accueil extraordinaire à Berlin, malgré quelques procès en judéité (Chaplin n'était pas juif, mais refusa toujours de nier l'être). Sept ans plus tard, malgré l'isolationnisme américain, il entreprendra *Le Dictateur*, son premier film (quasi) intégralement parlant (*Les Temps modernes*, en 1936, ne l'est encore que très partiellement).

1952 : depuis plusieurs années, Chaplin est accusé de sympathies communistes, de sexualité débridée, de dangereuses libertés d'esprit (cf. le pessimisme féroce de *Monsieur Verdoux*, sorti en 1947), etc. Sur le bateau qui l'emmène en Europe présenter son dernier film, *Les Feux de la rampe*, il apprend que le visa de retour aux États-Unis lui est refusé. Il vivra désormais avec sa famille à Corsier-sur-Vevey, en Suisse.

1957 et 1967 : les deux derniers films de Chaplin sont produits et tournés en Angleterre. Le protagoniste d'*Un roi à New York* est un monarque d'Europe centrale exilé aux États-Unis, aux prises avec la paranoïa de l'Amérique maccarthyste ; il repartira sans un regard pour celle-ci. *La Comtesse de Hong Kong* est une aristocrate déchue qui voyage clandestinement à bord d'un paquebot pour gagner l'Amérique.

1972 : afin de recevoir un Oscar d'honneur, Chaplin se voit attribuer un visa temporaire pour les États-Unis.

1977 : Charlie Chaplin meurt à Corsier-sur-Vevey, dans la nuit de Noël.

Un circuit rire-émotion

Une interview que Charlie Chaplin donna au moment de la réalisation de *L'Émigrant* montre qu'il avait l'intention d'y imbriquer le rire et l'émotion, tout en s'inquiétant de ce que celle-ci pût nuire à celui-là. Le philosophe Gilles Deleuze a décrit le parfait équilibre qu'atteignent chez Chaplin ces deux formes de l'expérience humaine, ailleurs considérées comme inconciliables : « C'est un circuit rire-émotion, (...) sans que l'un efface ou atténue l'autre, mais tous deux se relayant, se relançant. (...) Il n'y a pas lieu de dire qu'on rit alors qu'on devrait pleurer. Le génie de Chaplin, c'est de faire les deux ensemble, de faire qu'on rit d'autant plus qu'on est ému. » (*L'Image-mouvement*, 1985). Dès avant *Charlot soldat*, *La Ruée vers l'or* et *Le Dictateur*, Chaplin fait ce qu'aucun autre cinéaste comique n'a même l'idée de faire à l'époque : tout en conservant la forme burlesque, inscrire explicitement un film dans l'histoire de son temps, en l'occurrence dans la migration massive des diverses Europe vers les États-Unis. Venu en Amérique avec la troupe Karno, Chaplin lui-même n'eut pas à subir les affres d'une telle migration, ni à passer par les fourches caudines d'Ellis Island, « cette île que, dans toutes les langues d'Europe, on a surnommé l'île des larmes » (Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, 1994). Mais, au moins dans l'esprit du spectateur d'aujourd'hui, la façon dont *L'Émigrant* ellipse le tristement fameux centre de triage fait exister celui-ci en creux.

Détails

Le moment qui précède cette ellipse est exemplaire de la façon dont Chaplin fait en sorte que l'émotion ne déborde pas le rire, et que ce dernier ne brise pas l'émotion. Après le plan rapproché des immigrants découvrant New York et la statue de la Liberté, qui semble en deux secondes concentrer les espoirs de tous les exilés du monde, un membre de l'équipage du bateau les parque au moyen d'une corde : Charlot jette alors un nouveau regard étoquant en direction de la statue puis vers le spectateur. Cette furtive expression d'ironie du vagabond équilibre par contraste la douleur muette de la mère d'Edna. Rapidité et concentration caractérisent le style chaplinien, même lorsque comme ici le film n'est pas fondé sur une chorégraphie endiablée. Ainsi le spectateur inattentif risque-t-il de rater l'échange argent/pistolet lors de la partie de dés, la pièce qui tombe de la poche de Charlot, le liseré noir du mouchoir d'Edna qui traduit le deuil de sa mère, ou telle phase précise de la circulation monétaire de la seconde partie du film.

Ellipse

Le caractère très ramassé d'un film qui pourtant ne se précipite jamais tient bien sûr aussi à son ellipse centrale, entre la première partie sur le bateau et la seconde à terre. Ellipse plus complexe qu'elle n'en a l'air, qui suspend le pathétique entre deux

possibles contradictoires. En effet, son amplitude paraît relativement grande puisqu'elle recouvre le passage de vie à trépas de la mère d'Edna, mais la possibilité qu'elle soit courte suggère la cruelle rapidité de la mort de celle-ci. Ce qui va également dans le sens d'une brièveté de l'ellipse, c'est l'aspect déprimant de l'Amérique que le film propose, une fois à terre, qui traduit la rapidité du constat d'un fait éternel : ancien ou nouveau monde, la dureté sociale est partout la même.

Symétrie

Une autre explication de l'extrême « tenue » qui permet à *L'Émigrant* d'harmoniser le rire et les larmes, annonçant les futurs grands mélodrames comiques de Chaplin, est la perfection de sa construction symétrique, qui passe par tout un jeu d'échos de la première à la seconde partie. Dans chacune d'entre elles on trouve en effet : une grande brute, une scène de restauration, une découverte réciproque d'Edna et de Charlot, un personnage qui observe ce dernier avec méfiance, un enfermement (derrière la corde du bateau, dans le restaurant), une intervention providentielle (de Charlot pour Edna, de l'artiste pour le couple), une référence gestuelle de Charlot au sport (le base-ball lors de la partie de dés, la boxe au restaurant). Au sein de ce jeu de rimes visuelles, même la statue de la Liberté pourrait trouver la sienne dans le corps immense du serveur, ce qui ne manquerait pas de sel étant donné le caractère très peu libertaire de ce dernier. L'effet de symétrie est encore plus sensible lorsqu'on remarque que deux des acteurs de la troupe de Chaplin jouent un rôle différent dans chacune des deux parties : Albert Austin, d'abord immigré russe malade sur le bateau puis voisin de Charlot au restaurant, et Henry Bergman, qui de grosse femme roulant sous Charlot devient artiste maniéré. Ces symétries donnent d'autant plus de consistance tragique au corps qui ne fait pas retour dans la seconde partie du film, celui de la mère d'Edna. Chaplin est non seulement le cinéaste du corps burlesque mais aussi celui qui témoigne pour les corps sacrifiés : ici, pour celui de la mère, disparue dans l'ellipse et qui, telle un nouveau Moïse, ne connaîtra pas la Terre promise.

Jean-François Buiré

Extraits des ressources pédagogiques éditées par Ciclic Centre-Val de Loire lors de la première diffusion du film dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma en 2010-2012*.

PISTES DE TRAVAIL

L'Émigrant évoque de façon légère le passage de l'Europe vers l'Amérique. Mais le traitement burlesque du film dissimule une critique subtile de l'attitude des américains face aux immigrés, incarnations du marginal, ce personnage au cœur du cinéma de Charlie Chaplin.

Le préjugé, une question de regard

Sur le bateau (5'15'') une jeune femme (Edna Purviance) se rend compte qu'on a volé à sa mère tout l'argent qu'elle avait caché sur elle. C'est un drame. Charlot se retrouve face à un cas de conscience. Il vient justement de gagner au jeu une grosse somme qui pourrait résoudre le problème des deux femmes. Après hésitations, il glisse sa petite liasse de billet dans la poche de la jeune femme puis se ravise et reprend discrètement quelques billets. Grâce à un savant raccord regard, la caméra bondit derrière les personnages et nous montre soudain celui qui a tout observé, un policier qui ne voit dans ce geste que celui d'un pickpocket qui vole de l'argent à de faibles femmes. Ce raccord regard est signifiant car il oppose à la vision intégrale que nous avons de la scène celle — très incomplète — du policier qui voit les personnages de dos. Un même geste, vu de deux axes différents prend deux sens : pour le spectateur, la main dépose l'argent dans la poche alors que pour le policier elle le subtilise. Dès la traversée, les autorités américaines se méfient des im-

migrés sur lesquels ils portent un jugement préconçu. Cette méfiance trouve un écho dans la séquence du restaurant quand le serveur bourru vérifie la qualité de la pièce que lui tend le vagabond, la même pièce qu'il ne testera pas quelques minutes plus tard quand elle lui sera à nouveau tendue par un « vrai » Américain. Pouvez-vous citer d'autres moments où le sens d'une scène change selon le point de vue ? Les élèves seront invités à réaliser une image (photo ou plan filmé) puis à imaginer la manière dont un recadrage, un changement de point de vue ou un contrechamp peut modifier son sens premier.

Une terre d'opportunités

L'Émigrant s'appuie sur des souvenirs autobiographiques et évoque en creux l'objectif ultime à atteindre par des populations qui ont tout laissé derrière elles pour aller en Amérique : le plan sur la statue de la Liberté (9'40'') agit comme une apparition magique. Le contrechamp sur les immigrés à bord est émouvant. À quoi pensent-ils alors ? Que symbolise pour eux cette apparition ? On pourra demander aux élèves d'imaginer par un travail d'écriture les aspirations qui animent chaque immigré devant ce symbole de liberté.

David Ridet



Brûleurs

Farid Bentoumi

Armé d'une caméra amateur, Amine, un jeune algérois, filme les traces de son voyage vers l'Europe.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens, jeux.

France, 2011, 15 minutes, fiction.
Réalisation : Farid Bentoumi / Image : Lucas Leconte, Antoine Laurens / Son : Julien Roig / Montage : Jean-Christophe Bouzy / Mixage : Vincent Verdoux / Costume : Marie-Frédérique Delestré-Hausseray / Production : Frédéric Jouve (Les films Velvet) / Interprétation : Samir Harrag, Salim Kechiouche, Driss Ramdi, Djanis Bouzyan, Azeddine Benamara, Sonia Amori, Lyes Salem.

Fils d'un ouvrier algérien et d'une institutrice française, Farid Bentoumi a passé son enfance à Albertville avant d'entreprendre des études de commerce qui le mèneront à l'ESSEC à Paris puis au Canada. Il change de voie après avoir pris conscience que la carrière professionnelle qui s'offrait à lui ne lui convenait pas et devient acteur au théâtre puis au cinéma et à la télévision. En 2005, il est lauréat du grand prix du jury au festival des scénaristes, récompense qui lui ouvre pour de bon les portes de l'écriture et de la réalisation. *Brûleurs*, son troisième court métrage (après *Un autre jour sur terre* qui développe un onirisme à la Michel Gondry et *El Migri*, documentaire sur sa famille franco-algérienne), est sélectionné et primé dans de nombreux festivals. S'en suivent un quatrième court métrage, *Un métier bien* (2014) et un long métrage, *Good Luck Algeria* (2016), dont le personnage principal est très largement inspiré de son frère, Nourredine Bentoumi, qui a participé aux Jeux Olympiques de Turin en 2006 sous les couleurs de l'Algérie. Farid Bentoumi travaille actuellement à son second long métrage, *Rouge*, qui dressera le portrait d'une lanceuse d'alerte dans une usine de produits chimiques.

tension monte d'un cran et l'on comprend que ces jeunes hommes se lancent dans une aventure périlleuse : quitter Oran par la mer pour rejoindre l'Europe. On s'interroge alors : quelle est la véritable nature de ces images ? S'agit-il d'un montage de *found footage* ? D'une fiction qui prend des allures de vidéo postée sur YouTube par des candidats à l'exil ? Farid Bentoumi joue avec les codes du récit et de la mise en scène, et propose une œuvre engagée sur la situation de la jeunesse algérienne contemporaine.

Brûleurs, une jeunesse à la mer

Brûleurs surprend tout d'abord par sa forme : le spectateur croit avoir affaire à la captation amateur de moments de vie d'une bande d'amis en Algérie. L'insouciance apparente qui se dégage des premiers plans, le manque total de maîtrise de l'utilisation du caméscope par le jeune homme qui l'a loué, tout concourt à faire de ce court métrage un brouillon de documentaire ou tout simplement une occupation pour tromper l'ennui. Mais peu à peu la

La construction d'un regard subjectif

Du premier au dernier plan, c'est à travers les images tournées au caméscope que le récit va se déployer : tous les plans sont subjectifs, attribuables au regard d'Amine ou de ses amis dans l'objectif et à leur manipulation maladroite de l'appareil. Si le film laisse le spectateur indécis quant à l'auteur réel du film, c'est parce qu'il semble de bout en bout avoir été tourné par son personnage principal et non par un cinéaste professionnel. Or *Brûleurs* est bien une fiction, interprétée par des acteurs, et le choix de la mettre en scène exclusivement du point de vue de ses protagonistes répond à une exigence éthique formulée ainsi par Farid Bentoumi : un regard extérieur, celui du cinéaste, aurait été déplacé. Ce que vivent Amine et ses camarades ne peut être mis en image que de l'intérieur : « imposer mon point de vue », cela aurait « sonné faux » explique-t-il. Le film renvoie à une réalité sociale et politique à l'œuvre au Maghreb. Ce positionnement du réalisateur se comprend d'autant plus qu'il travaille ici une problématique renvoyant à sa propre identité, en décalage avec les personnages de son film : fils d'un immigré algérien, il pose un regard d'Européen sur ce phénomène migratoire. Cela n'aurait eu à ses yeux aucun sens de filmer cette aventure de son propre point de vue alors que les préparatifs du départ se font dans le secret, et la traversée dans la clandestinité.

Mauvaise image, mise en scène de la beauté

Pour autant, *Brûleurs* demeure bien un film entièrement fictionnel, avec l'écriture d'un scénario (qui a certes laissé un espace d'improvisation aux interprètes) et une esthétique portée par des choix techniques. Le film se présente comme une succession de plans tournés les uns à la suite des autres dans l'ordre chronologique, sans opération de montage, que l'on pourrait qualifier de tourné-monté élémentaire. Aucune prétention artistique ne semble à l'œuvre mais plutôt la volonté de garder la trace d'un moment fort dans la vie du groupe.

Évidemment, cette apparente maladresse n'est qu'un leurre qui sert la mise en scène. Le film a été tourné en HD avec un matériel professionnel et est le fruit du travail d'un chef opérateur et d'un cadreur qui ont dû « désapprendre » à filmer. « Pour un cadreur il est difficile de mal cadrer ! » Les mouvements de caméra brusques, la mise au point aléatoire et la mauvaise gestion de la lumière ne sont qu'appareils et le résultat d'un tournage minutieux et de trois semaines de postproduction au cours desquelles des flous, des bougés ont été ajoutés. Il était beaucoup plus intéressant de retrancher de la qualité aux images que de tourner avec un véritable caméscope qui aurait rendu impossible toute retouche de l'image. De même le travail sur le son a nécessité du matériel professionnel pour pouvoir obtenir une bonne qualité de dialogues, plus facile à dégrader si besoin qu'à

améliorer. En ce sens, *Brûleurs* s'inscrit dans la lignée de *Cloverfield* de Matt Reeves (2007), souvent cité par Farid Bentoumi. À la croisée du documentaire (on pense à *Tanger, le rêve des brûleurs* de Leïla Kilani, 2002) et du *teenage movie* qui tourne mal, ce court métrage déjoue nos attentes. Car s'il s'agit de « faire amateur », il fallait aussi pouvoir capter la beauté pour pouvoir produire une certaine qualité d'émotion. Les adieux d'Amine à sa petite amie, moment intime au cours duquel elle se dévoile pour exprimer son amour au jeune homme, contraste par sa douceur et son caractère apaisé. Découvrir sa chevelure alors même que le jeune homme va quitter l'Algérie est un signe très fort qui signifie qu'elle l'attendra. La nature de l'image, sa lumière, la qualité du cadrage, tranchent avec ce qui précède. La jeune fille irradie et capture la lumière en même temps.

La réalité des Harragas en Algérie

Le film surprend également par l'intensité des situations qu'il expose : à l'euphorie du départ succède la terreur et le désespoir. On se demande comment ces jeunes hommes peuvent se lancer dans une aventure aussi folle, vouée presque à coup sûr à l'échec. C'est précisément cette apparente insouciance qui intéresse Farid Bentoumi : l'Algérie ne propose aucun avenir à sa jeunesse et le risque de la mort devient dès lors plus intéressant que l'absence de toute perspective. C'est ce qui explique que ces candidats à l'immigration, les brûleurs, ou en arabe algériens, les Harragas semble animés d'une telle joie à l'idée de partir enfin. Une partie de ces candidats à l'immigration clandestine brûle ses passeports en geste de révolte contre un État qui les méprise. Ils brûlent leurs papiers comme ils brûlent les frontières dans un geste politique de résistance à l'autorité : un geste difficile à comprendre pour les générations précédentes qui ont lutté pour obtenir un état indépendant. La scène où le groupe fait disparaître ses papiers est ainsi l'une des plus fortes symboliquement.

Reste enfin à interroger la raison d'être de ces images qui reprennent les codes des vidéos postées sur YouTube par les véritables Harragas dont s'est inspiré Farid Bentoumi. Les images de *Brûleurs* étaient-elles destinées, dans l'esprit d'Amine, à constituer un témoignage, une preuve, ou à devenir un souvenir personnel qui conserve la mémoire d'une aventure exceptionnelle ? Le film pose la question du statut et du rôle des images dans tout événement marquant d'une vie.

Suzanne de Lacotte

PISTES DE TRAVAIL

Filmer des souvenirs

Brûleurs commence comme un film amateur classique, par l'achat de la caméra qui a servi à faire le film que nous regardons. On peut voir Amine, le protagoniste, échanger avec le vendeur et effectuer les tests de manipulation de base. Très vite, il quitte le magasin, part filmer les lieux et les personnes qui lui sont chères et avoue la vérité. Il n'a pas l'intention de filmer un mariage, mais plutôt des souvenirs, ce qui est l'une des fonctions premières de la caméra, l'acte de création cinématographique originel tel qu'il a été immortalisé par les frères Lumière devant leur usine en 1895. Amine filme donc son quotidien. Il propose de façon aléatoire un portrait d'Oran, ses quartiers vivants et populaires, ses habitants hétéroclites. En réalité, ces éléments constituent une fausse piste car des indices, disséminés çà et là, nous font comprendre rapidement que les personnages se préparent à partir, à quitter Oran où la vie n'est pas toute rose. En effet, la séquence avec Leïla (4'05''), la petite amie d'Amine, évoque indirectement la problématique du voile. Dans un plan sublime, elle cède à l'insistance de son amant et dévoile, libère sa chevelure bouclée, « un souvenir pour les enfants de leurs enfants », réalité pour le moment inaccessible. Puis la longue séquence derrière la fenêtre aux barreaux (4'30'') évoque métaphoriquement ce même sentiment d'oppression. En suivant cette intention, les élèves pourront réaliser deux photos différentes qui expriment la même

idée, la même sensation. Ils pourront aussi imaginer, à l'écrit ou en vidéo, un récit court sur leur ville, leur famille, comme s'ils devaient les quitter pour toujours.

Laisser une trace

Scène centrale dans le film, la soirée montre qu'un monde prend fin au moment où les cinq compères brûlent leur carte d'identité. Les voilà prêts pour partir vers une vie meilleure, « si Dieu le veut ». Amine n'a finalement pas menti, son film est le témoignage d'une union, une union sacrée vers l'inconnu. Puis la traversée commence, avec son lot de péripéties, jusqu'au drame final. Le traitement réaliste du film est poussé jusqu'au bout : le micro de la caméra, endommagé pendant la tempête, ne peut plus enregistrer que des sons étouffés. Quelle force prennent alors ces images ? Au cours d'un exercice réalisé avec un téléphone portable, les élèves pourront mesurer l'impact de l'atténuation ou de l'absence délibérées du son au cinéma et réfléchir aux émotions créées par ce choix esthétique.

David Ridet

Estate

Ronny Trocker

Sur une plage de Méditerranée, le temps se fige. Un homme à bout de force, rampe péniblement sur la plage au milieu des touristes.



EN LIGNE

Analyse de séquence,
sélection d'articles,
de liens, jeux.

Belgique/France, 2016, 8 minutes, animation / expérimental.

Réalisation : Ronny Trocker / Assistant réalisateur : Erik Lambert / Image : Artur Castro Freire / Son : Simon Apostolou / Montage : Ronny Trocker / Costume : Claire Dubien / Production : Nicolas Schmerkin (Autour de Minuit) / Interprétation : Umaru Jibirin

Né en 1978 à Bolzano, une petite ville du Trentin-Haut-Adige, Ronny Trocker grandit dans cette région montagneuse et frontalière du nord de l'Italie. Après avoir travaillé pour de nombreux projets de théâtre et de musique, ainsi qu'avec différents artistes sonores, en Italie et en Allemagne, Trocker part en 2004 étudier le cinéma en Argentine. À Buenos Aires, il fait la rencontre de Benjamin Naishtat, avec qui il collabore en tant que monteur son, notamment pour *El Juego*, court métrage présenté au festival de Cannes en 2010. De retour en Europe, Trocker intègre en 2012 le cursus du Fresnoy — Studio national des arts contemporains à Tourcoing, une école réputée pour son souci des nouvelles technologies. Durant ces années de formation, il produit et réalise le documentaire *Grenzland — Terra di Confine* (2012), qui marque son retour au pays natal, ainsi que des courts métrages travaillant l'hybridité des techniques et la plasticité des images. Avec Carmen Trocker, il fonde la société de production Bagarrefilm en 2010. En 2017, il réalise son premier long métrage, *Die Einsiedler*.

Par-delà le document

Trop singulier pour être aisément affilié à un genre, *Estate* peut cependant s'envisager sous l'angle du documentaire. Bien que Ronny Trocker s'en défende, son film rejoint en effet par plusieurs aspects certaines démarches d'écriture cinématographique du réel. En premier lieu, *Estate* s'inspire d'une photographie de Juan Medina (voir p.17) prise sur la plage de Gran Tarajal, l'une des principales villes de l'île de Fuerteventura. Célèbre, le cliché a accompagné depuis 2006 de nombreux articles de presse consacrés aux questions migratoires

en Méditerranée. Réalisé pour l'agence Reuters, il s'inscrit par ailleurs dans une série intitulée *In search of a better life* (« En quête d'une vie meilleure ») qui documente depuis vingt ans la catastrophe humanitaire et politique en cours (pour rappel, l'ONG néerlandaise United for intercultural action recensait pas moins de 34 361 personnes disparues en mer entre 1993 et 2018). La photographie montre au premier plan un homme à genoux, s'avançant épuisé vers le bord gauche du cadre, tandis qu'à l'arrière-plan, dans une zone floue, un homme entouré de deux femmes vêtus de couleurs vives jouissent du soleil allongés sur la plage, semble-t-il indifférents au sort du naufragé.

Marqué par cette image, Trocker se rend en avril 2015 en Sicile afin d'enquêter, plusieurs semaines durant, sur les conditions de sauvetage et d'accueil des exilés. Le contexte est alors celui du remplacement de l'opération humanitaire et militaire Mare Nostrum par l'opération Triton, beaucoup plus axée sur la sécurité. Pour Trocker, il s'agit de comprendre « ce qui se passe quand un bateau arrive, quand les migrants touchent la "terre promise" »¹. Il s'entretient à la fois avec les personnes impliquées dans le dispositif d'accueil, les gardes-côtes, les médecins, les membres des ONG et les migrants qui lui racontent leurs histoires et ce qu'ils ont éprouvé en arrivant. Partant d'un document et d'une enquête, il met alors en scène une reconstitution à la fois de l'image et de l'évènement qui doit autant au réel qu'à l'imagination du cinéaste, et fait d'*Estate* une fiction sur un document, ou un « documentaire expérimental ».

1. Entretien avec Ronny Trocker : <https://revuelautre.com/entretiens/regard-dun-artiste-video-migrants-rescapes-de-mer/>

Une étude visuelle

Plutôt que de raconter une histoire, *Estate* s'articule autour d'une série de perturbations et de déplacements. Plan après plan, le film se fait ainsi étude visuelle des conditions d'une prise de vue photographique et interrogation sur le rapport entre le corps et l'image, le sujet et les dispositifs qui le figent dans une posture, une pose, un cliché ou un statut.

À la dérive

Estate (soit « été », en italien) se propose d'abord d'illustrer son titre. La mer, limpide, vient caresser les rochers tandis que, depuis le hors-champ, la voix légèrement réverbérée d'un journaliste annonçant le premier jour des vacances se mêle au tumulte joyeux des enfants. La présence de quelques morceaux de bois à la surface de l'eau ne fait pas encore signe — nous ne déduirons en effet que plus tard leur origine, soit le naufrage de la barque transportant les exilés. Un plan d'ensemble nous révèle alors en même temps le titre du film, écrit dans un jaune éclatant, et la crique qui en sera le lieu unique. Bien vite cependant apparaît une forme d'étrangeté. Malgré les rires enfantins, des jouets et un château de sable semblent abandonnés, et la radio, une fois à l'écran, se brouille, la voix du présentateur disparaissant dans un grésillement. Cette première perturbation en annonce d'autres, qui toutes affectent des appareils d'enregistrement : le soleil frappe l'objectif de la caméra tandis que s'élève une vibration sourde ; l'alignement de cet objectif et de celui d'un photographe professionnel s'accompagne d'étranges bruits mécaniques évoquant un projecteur en train de s'arrêter ; enfin, en point de vue subjectif, nous assistons à la « capture » photographique d'un exilé au moment où celui-ci se tourne vers l'appareil, l'homme en fuite se retrouvant alors figé. Si la photographie de Medina reposait essentiellement sur le contraste entre le naufragé et les vacanciers, le film de Trocker va donc en premier lieu interroger la position et la fonction du preneur de vue, que ce soit en le montrant à l'œuvre, en révélant le hors-champ de son image ou en insistant sur la présence de l'appareil (surexposition, *lens flare*, objectif contre objectif, regard-caméra).

Distance critique

La perturbation la plus évidente, et la plus troublante, concerne néanmoins le mouvement. Tandis que la photographie cristallise une situation dans un cadre et un instant précis, le cinéma peut en déployer à la fois le hors-champ, le mouvement et la durée. Trocker ne prend cependant pas le parti d'une fiction qui raconterait de façon chronologique, depuis le naufrage jusqu'à la prise en charge par les autorités, les différentes étapes de l'arrivée des migrants. Celles-ci sont bien présentes, mais d'une manière singulière. En effet, le cinéaste reconduit la suspension propre à l'image fixe en multipliant ce que Lessing a défini comme

l'instant prégnant dans son essai de 1766 sur le *Laocoon* : « Pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. » Dans *Estate*, chaque plan vibre, grâce au travail sur le son et le montage, d'une durée qui excède le simple moment fugitif. Les conversations téléphoniques se poursuivent, les sirènes résonnent, quelques bribes de dialogues se font entendre. En outre, les cadres sont composés de telle manière que, par la présence d'une main tendue, d'un regard, d'une posture, par les lignes ou les « obstacles » que forment les corps, ils orientent le regard vers le hors-champ. En tournant autour des personnages, en variant les points de vue, une scène se recompose ainsi bribes par bribes. De ce point de vue, Trocker se place dans une réflexion sur l'image menée par les moyens de l'image elle-même dont *La Machine à tuer les méchants* (Roberto Rossellini, 1952), *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Blow Out* (Brian De Palma, 1981) ou encore *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) seraient les illustres prédécesseurs.

Cette retenue affectant les corps s'exprime également à travers leur étrange texture. Ceux-ci sont en réalité des modèles en 3D fabriqués grâce à un ensemble de soixante appareils photographiques permettant de produire un « scan » à 360°. Ce faisant, Trocker retrouve l'hyper-réalisme des sculptures de Duane Hanson ou de Ron Mueck, où la banalité le dispute à une inquiétante étrangeté — ici, elle passe notamment par le fait que les ombres ne varient jamais, alors même que la caméra est toujours en mouvement. Mais le véritable événement du film survient bien sûr lorsqu'un homme s'arrache à la fixité — de l'image, de l'instant — pour se mettre en mouvement. Il est alors frappant de constater que les deux personnes lui faisant face sont, d'une part, un membre de la Croix-Rouge en train d'enfiler des gants, et d'autre part, une touriste le photographiant à l'aide de son smartphone. S'exprime alors toute l'ambivalence des politiques européennes, où se mêlent et se confondent humanitarisme et contrôle, accueil et capture. Le temps de quelques pas, *Estate* offre cependant à son personnage la possibilité d'échapper au regard de l'autre, et ainsi de n'être perçu ni comme une curiosité ni comme une menace. Redevenu sujet de sa propre histoire, de sa propre trajectoire, il ébranle nos représentations et nos catégories par trop figées.

Raphaël Nieuwjaer

PISTES DE TRAVAIL

Tableau d'une plage

Avant l'apparition à l'écran du migrant épuisé, le film débute par le parcours d'une plage sur laquelle les êtres sont figés — mais pas les choses : la mer poursuit son ressac, les jouets et les tissus se meuvent sous l'effet du vent, la radio et le téléphone continuent d'émettre, la glace fondue tombe à terre. Quels effets produisent chez les élèves ces tableaux de personnes ordinaires figées dans leurs positions de touristes ? Quel rapport le cinéaste cherche-t-il à créer entre ces personnages et le spectateur ? Cette réflexion pourrait être accompagnée par la vision de sculptures monumentales de Ron Mueck, notamment *Couple under an umbrella*. Dans les deux cas, le rapport au sujet est différent de celui que l'on peut avoir face à une photographie. Pourquoi ?

Un regard renversé

Quels jeux de regards s'opèrent sur la plage ? Qui voit, et dans quel ordre ? À quel moment le point de vue bascule-t-il ? Les personnages semblent avoir les yeux tournés vers un point hors champ qui les sidère, au sens propre. Ce sont en premier lieu des femmes et des hommes dans des positions anodines, puis le regard circule : un enfant regarde un photographe brandissant son appareil devant ses yeux et l'on perçoit enfin, d'abord de manière indirecte, l'homme à terre, également saisi par le smartphone d'une femme. Il paraît observé comme le serait un animal dans une ménagerie. Mais lorsque cette figure s'anime,

le rapport du regard s'inverse et c'est l'homme qui parcourt désormais la plage en scrutant avec circonspection toute cette armada déployée, jusqu'à un groupe de migrants désœuvrés. Les observateurs deviennent les observés et la coulisse de la photographie source devient le sujet.

Un monde inversé

Cette mise en abyme du regard permet d'interroger les élèves sur le statut des images et de leur contexte de création : quelles questions morales pose le fait de saisir des êtres en détresse, voire, pour d'autres photographies célèbres sur le même thème, des cadavres ? Le film détaille, par le figement même des figures, l'incongruité du geste photographique : un homme est à bout de forces que le photographe saisit dans cette faiblesse même. Mais puisque le film lui octroie l'exclusivité du mouvement, il lui permet du même coup de se mouvoir hors du cadre que la photographie et la société lui ont assigné. Jusqu'à ce qu'un cliché le fige de nouveau et que la vie en hors-champ sonore reprenne son cours estival habituel. Le migrant qui passait reprend son caractère iconique, ce qui permet d'approfondir avec les élèves la question initiale des différences entre images fixes et images en mouvement.

Thomas Anquetin



The Passage

Kitao Sakurai

Phil ne parle pas, et a à ses trousses des agents chargés de le rattraper. Récit d'une cavale endiablée jalonnée d'improbables accointances.

Selon la volonté du réalisateur, le film est diffusé sans sous-titres.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens, jeux.

États-Unis, 2018, 22 minutes, fiction.
Réalisation : Kitao Sakurai / Scénario : Phil Burgers / Directeur artistique : Mike Kurtz / Image : Arnau Valls Colomer / Son : Brent Kiser / Mixage : Jacob Flack / Montage : Luke Lynch / Production : Joshua Cohen (Abso Lutely Production) / Interprétation : Phil Burgers, Chad Damiani, Krystel Roche, Juzo Yoshida.

Kitao Sakurai et Phil Burgers

Né en 1983 à Kinugasa au Japon, le réalisateur, scénariste et producteur Kitao Sakurai grandit aux États-Unis. Il débute comme enfant acteur puis devient chef opérateur sur les longs métrages *Transformations* d'Edwin Decena, *You Won't Miss Me* de Ry Russo-Young et sur plusieurs vidéos clips de hip-hop. Au début des années 2000, il réalise ses premiers courts métrages, *Joseph & Julia* et *Coda*, puis signe son premier long métrage *Aardvark* (2010) sur un homme aveugle. En 2012 commence sa collaboration avec le comique Eric Andre pour lequel il tourne plusieurs épisodes de l'émission *The Eric Andre show*.

Co-scénariste et acteur principal de *The Passage*, le comédien Phil Burgers a été formé à l'école de clowns française Philippe Gaulier. Il commence sa carrière en 2007 et se fait remarquer sur scène et à la télévision sous l'identité du Dr Brown, figure comique aux multiples visages qui donne vie à toute une galerie de personnages décalés, enfermés dans des tics de langage et de comportements qui interrogent l'époque et l'absurdité des codes sociaux. À travers eux, Burgers appréhende le monde, et notamment la scène cosmopolite que représente Los Angeles, comme une source permanente de malentendus et de dérèglements burlesques. Le comédien est également apparu dans la série *The Characters* (2016) diffusée sur Netflix qui met à l'honneur une nouvelle génération de comiques.

Burlesque, nouvelles frontières

The Passage affirme d'emblée son ancrage burlesque en plaçant au centre de sa mise en scène un personnage hagard, dénué de parole, appréhendé comme une pure présence physique. À travers lui, l'acteur et clown Phil Burgers impose un langage comique très visuel directement hérité du cinéma muet, sans pour autant être ré-

duit au silence : petits cris, rires bêtas, glossements, halètements, bruits de suctions accompagnent ses multiples grimaces et fonctionnent comme de véritables gags sonores. L'influence la plus évidente du film est celle de Buster Keaton. En effet, *The Passage* propose une variation de la célèbre scène du rêve de *Sherlock Junior* (1924) : endormi, le projectionniste de cinéma interprété par Keaton se dédouble dans son sommeil, entre dans l'écran et se téléporte d'un paysage à un autre à chaque changement de plan, grâce à la magie du montage. Le voyage également improbable orchestré par Kitao Sakurai suit une orientation cosmique similaire et tend lui aussi vers la fable existentielle. Les espaces traversés deviennent métaphoriques : ils révèlent un territoire absurde et abstrait où chaque mouvement semble voué à une forme de dérision et de fatalité, où l'homme, migrant malgré lui, se voit condamné à errer, partagé entre l'hilarité et le supplice. Le traitement des corps et de la nourriture évoque également l'univers de Charlie Chaplin chez qui l'état de survie est propice à un détournement et une réinvention permanente du monde. Parce qu'il joue avec les codes du cinéma et parodie un certain cinéma d'action (les méchants réduits à de purs archétypes), *The Passage* voisine aussi avec la comédie d'aventure (*La Mort aux trousses*, *Le Magnifique*, les deux *OSS 117*) qu'il revisite sur un mode très onirique, oscillant entre rêve et cauchemar.

L'art de la chute

À bord d'un petit avion, un homme assiste aux parachutages successifs de tous les passagers. Avant de se jeter dans les airs, chacun adresse au témoin éberlué de cette débânde quelques mots incompréhensibles car parlés dans différentes langues non sous-titrées. Ces paroles nous échappent d'autant plus qu'elles se perdent dans l'air. Quelle menace pousse les passagers à sauter ? Que fait donc ce barbu en survêtement vert dans cet avion ? Bien que plongé au cœur de l'action, ne serait-ce parce qu'il occupe le centre du cadre, ce passager s'inscrit malgré tout en marge des événements qu'il observe avec un étonnement naïf, très enfantin, même quand le pilote quitte les commandes pour suivre le mouvement. Plus surprenant encore : un sentiment de plénitude et de liberté l'envahit lorsqu'il entame un sandwich puis l'expose au grand air, le bras tendu dehors. Mais son repas finit lui aussi par lui fausser compagnie. Tout le programme du film est contenu dans cette scène d'ouverture : la mécanique comique amorcée par cette ronde cosmopolite repose sur une loi des séries absurde et un principe de désorientation, de suspension (des corps, du sens) sans cesse renouvelés. Tel cet avion suspendu dans le vide, l'action maintient le spectateur et son personnage principal dans un état de flottement et de surprise permanent via notamment son montage, abrupt et erratique. Si Phil est le seul à ne pas sauter au début du film, il semble finalement lui aussi chuter d'une scène à une autre (le temps d'une ellipse) pour atterrir dans un lieu totalement inattendu. Méconnaissable en chevelu à lunettes et costume noirs, il paraît se réincarner dans la peau d'un autre personnage, batteur d'un improbable groupe de musiciens mexicains en concert dans une église. Le flou scénaristique du début s'atténue donc à peine : dans la confusion ambiante se concrétise juste l'idée d'une menace à travers l'apparition de deux hommes, dans un contrechamp lourd de sens. Face à ses mystérieux poursuivants, le batteur accélère le rythme, puis quitte brutalement la scène. Le passager barbu du début est de nouveau identifiable. Derrière une porte, de l'autre côté de la rue, un tout autre décor l'attend mais aussi un tout autre pays. Arrivé dans un bain public japonais, Phil est pris en charge par des masseurs autoritaires qui le déshabillent et lui fouettent allégrement les fesses. Il est ensuite soigné par une femme africaine au chant reconfortant, puis accueilli chaleureusement dans sa famille, avant de se perdre en mer et d'être repêché par un chalutier nordique à l'équipage inquiétant. Sans cesse rejoué et renouvelé, tel un inépuisable running gag (ou gag à répétition), le catapultage du personnage principal dans un monde inconnu et incertain constitue le principal moteur comique et narratif du film. Il impose une logique narrative purement formelle qui interroge la figure de l'Autre, les modes de communications et la question de l'intégration. À l'exception du français, le sens des dialogues (non sous-

titrés) nous échappe jusqu'au bout autant que le sens de l'action.

Les lois de l'(in)hospitalité

Réunissant dans un espace continu des pays et des continents éloignés, le film invente par le montage de langues et de lieux différents une géographie improbable, où Phil occupe la place d'un singulier migrant. Soumis aux lois pas toujours fiables de l'hospitalité, il se laisse porter et définir par le cours tragico-mique et tyrannique des événements. Faire l'expérience du monde, consiste alors à éprouver physiquement sa variété, son instabilité. Cela revient à faire un grand écart permanent entre différents traitements, différents états (souvent extrêmes) et subir des transformations perpétuelles (voir ses changements de vêtements). L'expérience menée relève presque de la chimie. Que produit la rencontre d'un être mutique, vierge de toute histoire, avec un monde étranger ? Invitation ludique à mesurer le pouvoir du montage, *The Passage* met à nu un état primitif de l'acteur et du cinéma. Tout se resserre et se joue autour de l'articulation entre un corps et le monde. Phil est un être de l'instant, tout en surface : l'expression d'un langage purement corporel, visuel, sonore et rythmique, qui se définit en fonction de la musicalité d'une langue, des mélodies, des temps et contretemps imposés par les circonstances. La frontière entre ses émotions est aussi floue et poreuse que celle qui sépare les pays traversés : en un même plan, il peut passer de la souffrance à l'extase. Cette élasticité, qui l'apparente presque à un personnage de cartoon, n'est pas pour autant le signe d'une malléabilité totale et d'une adaptation réussie. Quelque chose en lui échappe aux pièges tendus par les codes socio-culturels et cinématographiques (volontairement grossis) dans lesquels il tombe et dont se dégage un exotisme halluciné, mi-planant, mi-inquiétant. Cette inadéquation du personnage se manifeste à travers son innocence permanente et les brefs gags qu'il provoque : une tête qui se cogne, un tableau qui tombe. Le numéro du sandwich (tombé de l'avion?) que Phil fait se crasher sur sa bouche est autrement révélateur de cet art du dérapage (contrôlé) et du détournement propre au burlesque. Chutes et rebonds se trouvent ainsi enchaînés dans une même boucle infernale, absurde et vitale. Cet art de composer ainsi avec le monde, ses trous d'air et ses folles menaces, met en évidence avec fantaisie et philosophie que la seule place que l'on puisse y trouver est résolument précaire, passagère. C'est paradoxalement dans cette instabilité même que semble naître, miraculeusement, la possibilité d'un langage non seulement créatif mais aussi universel.

Amélie Dubois

PISTES DE TRAVAIL

Changements de paradigmes

Dans la lignée des films à sketches, *The Passage* est constitué de plusieurs segments quasi autonomes. Qu'est ce qui fait la singularité de chacun des micro-univers parcourus ? Quelles transitions permettent le « passage » entre les mondes ? En identifiant ces étapes charnières, on distinguera les frontières spatiales (portes, terre/mer...) et les transitions liées aux effets de caméra qui servent d'ellipses narratives : plan en plongée sur la mer puis vue subjective en contre-plongée sur un avion traversant le ciel ; effet de zoom en champs/contrechamps sur la plage... Pour le reste, entre deux ruptures brutales, chaque monde se visite en plan-séquence, au fur et à mesure d'un scénario de course-poursuite, thème commun au cinéma et au monde des rêves. L'exploration évoque ainsi d'autres mésaventures oniriques vécues avec ébahissement : celles d'*Alice au pays des merveilles*, dont l'héroïne « eut tout le loisir, dans sa chute, de regarder autour d'elle et de se demander avec étonnement ce qu'elle allait devenir ». Quelle autre aventure peut-on alors imaginer après cette fin ouverte ?

Les leçons d'Auguste

Dans *L'Homme difficile* d'Hofmannsthal, le spirituel Hans Karl ne prend pas à la légère les farces du clown Auguste : « il joue son rôle : celui de l'homme qui vou-

drait comprendre tout le monde, aider tout le monde » et il ajoute « où qu'il aille, tout va de travers et pourtant on voudrait crier : "il a raison !" ». Quel sens donner aux *lazzis* muets du héros maladroït interprété par Phil Burgers ? D'abord ce sens du burlesque qui met à distance la gravité des situations : la scène inaugurale du kebab soustrayant notre attention du crash inévitable est un exemple de ces pas-de-côté qui conjurent le sentiment tragique. Il y a ensuite une forme de sagesse à trouver dans la posture du clown candide : cet anti-héros regarde en effet chaque nouveau monde avec la bienveillance et la curiosité d'un enfant. Mû par une force d'adaptation, notamment dans la scène de la danse africaine, voire une faculté d'émerveillement constant, le clown poursuivi prend le temps de se plier à toutes les politesses. On repérera ainsi les « cérémoniels » auxquels il s'adapte, pour plaire à ses hôtes et à ceux qui lui tendent la main : fouetté dans le bain japonais, attaqué fictivement par un sandwich pour les beaux yeux d'une femme, nourri à la soupe brûlante sur le bateau norvégien, le « mésaventurier » semble, pour citer encore Hofmannsthal, « respecter tout ce qu'il y a au monde ».

Xavier Orain

Avant/après la séance

AVANT

Traverses.

Qu'est-ce que traverser ? Et que traverse-t-on ? Cherchons les acceptions du mot dans l'usage courant et littéraire jusqu'à Louis Ferdinand Céline qui dans *Guignol's band* invente l'étrange formule : « je me traverse » (« comme un vieux bourdon » précise-t-il). Traverser la rue, un chas... la nuit, la mort : le vidéaste Sébastien Spicher propose un recensement de ces usages, de Moïse au Passe-muraille, au sein d'une vidéo expérimentale qui peut servir d'introduction.¹

Un monde qui a bougé

Ce programme pose la question de la mobilité des hommes. Cherchons avec les élèves des exemples passés ou présents des mouvements humains : interroger ainsi le rapport de nos sociétés au nomadisme et à l'itinérance ; questionner les grands déplacements du passé : invasions, exodes, [dé]colonisations ; examiner enfin les terminologies souvent ethnocentriques que nous associons à ces déplacements, « invasions barbares » ou « grandes migrations » ? « Découverte du nouveau monde » ou « conquête de l'Amérique » ?

Un monde qui bouge

Trois des films se réfèrent à l'actualité. Qui sait où nous en sommes aujourd'hui de la crise migratoire qui traverse le globe ? L'UNHCR³ en fournit des observations précises : en 2018, on compte un départ toutes les deux secondes dans le monde du fait des conflits, s'ajoutant aux 68,5 millions de personnes déjà déracinées. Mais quelle réalité concrète donner à ces chiffres ? Entre les images qu'on cache, celles dont on nous assomme, il serait intéressant d'interroger les élèves sur le visage qu'ils donnent à ceux qui fuient. La question du nom lui-même réclame notre attention : migrants, exilés, réfugiés ?⁴ On gagnera ainsi à caractériser ce visage aux contours divers dans l'histoire ou dans l'actualité, et à y voir, non pas une figure à la marge de sociétés immuables, mais un ressort récurrent des transformations sociales.

APRÈS

Routes croisées

Après la séance, on peut chercher à reconstituer l'itinéraire qui se poursuit d'un film à l'autre et dont on peut retracer les étapes : d'abord le départ et ses motivations, tantôt climatiques (*Acide*) tantôt liées à une menace physique (*The Passage*) ou à l'espoir d'une vie meilleure (*Brûleurs*) ; ensuite le voyage ou la fuite en avant, les expériences humaines qui en découlent et les obstacles rencontrés (la mort, la violence, les vols) ; enfin l'arrivée et son cortège d'incertitudes (*The Passage*, *L'Émigrant*, *Estate*), entre clandestinité et politique d'accueil.

L'exilé : un motif artistique ?

Ces cinq films mélangent les tons et les genres. Les plus « documentaires » réinventent des images manquantes (*Brûleurs*, *Estate*), les autres choisissent la fiction voire la fantaisie, tirant du côté du cinéma de genre (*Acide*) ou du burlesque (*L'Émigrant*, *The Passage*). Quelle filiation peut-on déduire entre ces héros modernes et le motif archétypal de l'errance universelle qui s'exprime en littérature depuis les origines du roman (héros d'odyssées, chevaliers en quête, Picaros, jusqu'à Conrad ou Kerouac) et du cinéma (courses-poursuites et mythe américain du western au *road-movie*...) ?

Xavier Orain

1. Le vidéaste signe sous le pseudonyme Speecher : <https://vimeo.com/170786942>
2. Voir Isabelle Catteddu, « Invasions barbares ou grandes migrations ? », *Le Monde*, 10 octobre 2016.
3. Le Haut Commissariat aux Nations unies pour les réfugiés recense précisément l'évolution des mouvements de population et fournit des cartes, graphiques et ouvertures pédagogiques utiles : <https://www.unhcr.org/>
4. Voir par exemple la mise au point de Catherine Wihtol de Wenden dans le journal en ligne du CNRS ou l'article « « Migrant », « exilé », « réfugié » : le poids des mots » sur le site de la Tribune de Genève.



LE COURS DE CINÉMA EN LIGNE

Ciclic vous invite à découvrir son Cours de cinéma en ligne. Conçu d'après un cours de Laurence Moinereau, cette initiation au vocabulaire de l'analyse filmique propose onze séances thématiques constituées chacune de définitions, d'exercices et d'études de cas, le tout illustré par des extraits de films. Ce cours, gratuit et accessible depuis ordinateurs, smartphones et tablettes, vous permettra d'acquérir le vocabulaire à travers de nombreux extraits de films, de vous exercer de façon interactive pour vérifier vos connaissances et d'analyser à votre tour en vous appuyant sur des exemples d'analyses de films.

De Palma, Godard, Hitchcock, Kubrick, Lang, Murnau, Renoir, Welles... Apprenez avec les plus grands !

Vous pouvez aussi utiliser le Cours de cinéma en ligne avec vos élèves en classe.

Images-échos

À partir de ces associations d'images, on peut interroger les sources d'inspiration ou la descendance possible des courts métrages, voir comment ils s'en détachent et comment un même sujet peut être traité de façons différentes.

N.B. : ces images sont reproduites sur la fiche numérique pour faciliter leur usage en classe.



ACIDE

De gauche à droite :
Cloverfield de Matt Reeves
 (2008), *Exode de civils
 français* © BPK, Berlin, Dist
 RMN-Grand Palais, 1940)



BRÛLEURS

De gauche à droite : *Eau
 argentée* de Oussama
 Mohammad et Wiam Simav
 Bedirxan (2014), *Planche
 de Méditerranée* d'Edmond
 Baudoin (Gallimard, 2015)



ESTATE

De gauche à droite :
 Photographie de Juan
 Medina (2006), Sculpture de
 Duane Hanson (1988)



L'ÉMIGRANT

De gauche à droite : *De
 l'autre côté de l'espoir* d'Aki
 Kaurismaki (2017), *Gravure
 en couleurs* (New-York,
 1884)



THE PASSAGE

De gauche à droite : *The
 Party* de Blake Edwards
 (1968), *OSS 117, Rio ne
 répond plus* de Michel
 Hazanavicius (2009)

Sélection vidéo et bibliographique

On trouvera ici une sélection essentiellement vidéo et bibliographique. Les ressources Internet sont mises en ligne sur www.ciclic.fr/lyceens (rubrique « les films » et « Profils en courts »).

Sur le thème « traverser »

- *Road Movie, USA*, Jean-Baptiste THORET et Bernard BENOLIEL, Hoëbeke (2011).

Acide

- « 4 histoires fantastiques : pour un nouveau du cinéma de genre à la française », par Isabelle Regnier. *Le Monde*, 14 février 2018 (accessible en ligne).

L'Émigrant

EN LIGNE

- Numéro d'Upopi consacré à Charlie Chaplin : upopi.ciclic.fr/upopi/editos/upopi-23-charlie-chaplin-au-coeur-du-cinema

OUVRAGES ET PÉRIODIQUES

- *3 grands du cinéma burlesque*, Luc BABA, Zéno BIANU et Delphine BERTOZZI, A dos d'âne (2012).
- *Histoire de ma vie*, Charlie Chaplin, Laffont (2002).
- *Charlie Chaplin*, Jérôme Larcher, Les Cahiers du cinéma (2007).

DVD

- Coffret de certains longs métrages de Charlie Chaplin (*The Kid*, *Le Cirque*, *Le Dictateur*, *Les Lumières de la ville*, etc.), édité par MK2.

- *Chaplin courts métrages*, édité par Arte vidéo.

Brûleurs

- Histoire de l'immigration, DVD proposant une sélection de 14 courts métrages, édité par l'Agence du court métrage (2017).
- *Good Luck Algeria*, premier long métrage de Farid Bentoumi, édité par Ad Vitam (2015).

Estate

- « La plage aux immigrés », par Pascal Galinier. *Le Monde*, 20 mai 2006 (accessible en ligne).

The Passage

- *Le Burlesque*, Jean-Philippe Tessé, Les Cahiers du cinéma (2007)

Frises interactives

En complément du livret, on pourra utiliser certaines des frises chronologiques éditées par Ciclic, à consulter sur upopi.ciclic.fr:

- Histoire du documentaire
- Histoire du cinéma burlesque
- Histoire du court-métrage français
- Histoire du cinéma engagé

Sur le court métrage

- *Bref, la revue du court métrage* : éditée par l'Agence du court métrage, cette revue consacrée au format court est accompagnée d'une sélection de films visible en ligne (www.brefcinema.com).

- *Une encyclopédie du court métrage français*, Jacky Évrard et Jacques Kermabon (dir.), Festival Côté court/Yellow Now, 2004.

- *Le Kinetoscope* : plateforme pédagogique de l'Agence du court métrage qui met à disposition un vaste catalogue de films en ligne et dont les droits ont été acquis pour un usage pédagogique. Renseignement et abonnement : www.lekinetoscope.fr

Sites ressources pour l'éducation aux images

- www.upopi.ciclic.fr : webmagazine et plateforme pédagogique de Ciclic, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique. Tous les deux mois, de nouveaux contenus sont réunis autour d'une thématique (documentaire, animation...) et d'un court métrage à voir en ligne.

- www.transmettrelecinema.com : portail des dispositifs d'éducation aux images (*École et cinéma*, *Collège au cinéma*, *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Passeurs d'images*), ce site agrège des informations et contenus pédagogiques sur les films programmés.

- www.lefildesimages.fr : publication des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images, ce site offre des ressources et permet de suivre l'actualité de l'éducation artistique aux images.



Fiche numérique

Une nouvelle fois cette année, une **fiche numérique** vous est proposée en complément de ce livret. Elle sera accessible en ligne (novembre 2019) depuis <http://ciclic.fr/lyceens>

Cette fiche numérique invite l'internaute à déambuler librement à travers les films du programme (visibles en ligne avec un mot de passe qui vous sera communiqué par mail), des analyses de séquence, des jeux autour de l'analyse filmique pour vous et vos élèves, et bien d'autres ressources pédagogiques enrichissantes (images échos, entretiens avec les réalisateurs). Depuis cet espace, vous pourrez découvrir également des courts métrages entrant en écho thématique avec les films du programme « Traverser ».

Cet outil complète également les fiches ressources de chaque court métrage accessibles sur www.ciclic.fr/lyceens (rubrique « les films » et « Traverser »).

TRAVERSER

PROGRAMME DE COURTS METRAGES



ACIDE

BRÛLEURS

L'ÉMIGRANT

ESTATE

THE PASSAGE



« Mais où sont passés Bruce Lee, Rita Hayworth, Serge Daney, King Kong et Jacques Demy ? »

Réponse : Ils sont sur **Upopi** !

upopi

● UNIVERSITÉ ● POPULAIRE DES IMAGES

4 bonnes raisons de suivre upopi

- un webmagazine pour découvrir les coulisses et l'histoire du cinéma
- une plateforme pédagogique pour comprendre et analyser les images en mouvement
- un cours en ligne pour apprendre le vocabulaire cinématographique en s'amusant
- c'est gratuit !

upopi.ciclic.fr 