

CINÉMAS 93

Collège au cinéma
en Seine-Saint-Denis
2014-2015



Dossier pédagogique courts métrages

Résister !

Réalisé par Xavier Grizon, Léa Bouquet,
Stéphane Coulon, Élodie Pommel et Chiara Dacco



AVANT-PROPOS

Le programme de court-métrages dont traite ce dossier a été conçu exclusivement pour intégrer le dispositif Collège au Cinéma en Seine-Saint-Denis. Cela reflète plusieurs choix de programmation que nous voulons vous exposer brièvement en guise de préambule à l'analyse.

Pourquoi proposer un programme de courts dans le cadre d'un dispositif scolaire d'éducation à l'image ? Cinémas 93 et le Département ont fait depuis longtemps le choix de réserver une place importante à un format trop méconnu dans un dispositif qui a pour vocation de promouvoir la découverte et la variété des formes d'expression artistique et culturelle. Il s'agit de soutenir l'existence d'une partie de la production cinématographique non négligeable, qui ne connaît malheureusement pas encore de circuit de diffusion viable économiquement.

Malgré l'essor de l'informatique et d'Internet, qui ont amené des modes de consommation propices au développement d'un format court, ce sont principalement des formats très courts ou des genres populaires comme la comédie, le clip, ou encore le reportage qui en tirent le plus grand bénéfice. Hormis quelques exceptions, les œuvres les plus exigeantes, ou qui nécessitent des conditions particulières de réception, sont encore trop tenues à la marge. Nous espérons que ce programme témoigne combien la production contemporaine peut encore nous émerveiller.

Thématiques du programme

L'inconvénient, pour le pédagogue, réside dans le travail supplémentaire que ce florilège de créations courtes semble amener. Les critères d'analyse (style, récit, forme de la narration, langage technique et artistique de la mise en scène...) semblent en effet multipliés par le nombre de films du programme. L'enseignant peut pourtant y voir l'occasion de mettre à l'épreuve les apprentissages lexicaux et les méthodes d'analyse assimilés par l'élève. Il pourra encourager la pratique de l'argumentation, en salle ou en classe, ce qui permettra d'évaluer différents critères, en fonction des élèves : synthèse, compréhension, analyse, expression orale et/ou écrite, recul critique... Outre l'exercice de la comparaison, la forme courte permet de cibler d'avantage et ainsi de travailler ainsi plus en détail l'analyse complète d'un ou plusieurs des films, voire au plan par plan pour les films les plus courts.

Pour l'élève il y a enfin la possibilité de tisser une piste générale de recherche ou de réflexion à travers l'ensemble des films. Ce programme se veut proposer un cheminement de pensée et d'analyse qui semblerait pertinent pour le développement de l'élève et dans le projet général du pédagogue. Quelques-unes de ces pistes sont exposées au long de ce dossier : les rapports imaginaire/réel et documentaire/fiction, l'attention portée aux cadrages et mouvements de caméra, les manières d'impulser un rythme à la narration, les ambiances (nocturne/diurne notamment), le rêve et l'ordinaire.

Ce programme s'intitulant « Résister », vous ne serez pas étonné de voir par moments cette thématique habiter plus ou moins dans chacun des quatre récits. Qu'il s'agisse d'une forme de résistance contre une menace mystérieuse, contre les forces de la nature, contre un ordre établi ou contre une idéologie (voir dans le dossier l'analyse de chacun des films). Sous des dehors extrêmement sensibles et poétiques, l'ensemble du programme développe une approche subtile de problématiques sociales actuelles ou historiques, à la manière dont Charlie Chaplin abordait l'outil populaire qu'est le cinéma burlesque pour animer la conscience du peuple et lui faire connaître ses craintes et espoirs.

Outre cette approche, d'ordre thématique, ce programme de courts métrages devrait également permettre de susciter chez l'élève une réflexion plus générale sur le cinéma et la société contemporaine. Il sera amené à se poser la question suivante : ces films, par leurs durées, leurs sujets et leurs formes, ne démontrent-ils pas une volonté de résistance en se démarquant des canons de la forme longue et classique du cinéma et donc d'un formatage économique et esthétique de l'industrie, de nos habitudes de consommation et de notre environnement médiatique ? Cela peut aisément s'appuyer sur le repérage par la classe (et/ou par l'enseignant) de tout ce qui peut paraître

« hors-norme » dans la forme plastique et/ou narrative. Le format court développe en effet des modes alternatifs de narration : le conte pour *Dahus*, la nouvelle fantastique ou la chronique réaliste pour *Molii*, la tranche de vie pour *Quand passe le train*, la chanson ou la fable dans *Betty's Blues*).

Enfin, nous espérons que ce programme rende d'une certaine manière hommage à une forme originelle du cinéma, aussi bien du côté du théâtre d'ombres que de celui des frères Lumière ; certains plans de *Quand passe le train* rappellent spontanément *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat...* filmée par les frères Lumière (cadrage, vitesse, sujet) tandis que les trois autres films s'appuient sur des passages entre jour et nuit, entre réel et fantastique. Ce faisant, ils renvoient le spectateur à une fonction quasi ontologique ou archéologique du récit cinématographique, quand dans le noir d'une salle obscure le rêveur éveillé s'immerge dans la croyance des ombres projetées.

Sommaire

Avant-propos	p.1
Sommaire	p.3
 <u>Quand passe le train</u>	 p.5
<i>Découpage plan/plan des séquences de passage d'un train</i>	
Interview de Jérémie Reichenbach	
Question de cinéma : durée du plan dans le film documentaire ?	
Analyse des séquences de passage d'un train	
Elargissement : le référentiel cinématographique fictionnel	
La presse en parle : articles du Courrier international	
 <u>Betty's Blues</u>	 p.23
Un film d'animation	
Analyse de la séquence dans l'église : comparaison montage définitif/scénario/storyboard	
La représentation du Ku Klux Klan au cinéma	
Un décor musico-historique	
 <u>Dahus</u>	 p.35
Narration	
Questions cinématographiques	
L'humour	
 <u>Moliii</u>	 p.45
Fiches biographiques et parcours des réalisateurs	
Analyse du film	
Compléments d'analyse	
Liste des ressources utilisées	
Lexique général	
Lexique de la fiche élève	
 Biographie des auteurs	 p.57
 Annexes	 p. 59

QUAND PASSE LE TRAIN

De Jérémie Reichenbach

Analysé par Stéphane Coulon



Fiche technique :

France/2013/Documentaire/30 min

Scénario, image, et son : Jérémie Reichenbach

Montage : Baptiste Petit-Gats

Production : Adonis Liranza — Quilombo Films

« À manger ! À manger ! ». À La Patrona, dans l'état de Veracruz au Mexique, Bernarda et ses compagnes se précipitent dès qu'elles entendent les premiers sifflets du train, encore lointain. Leur geste de solidarité – tendre des sacs de nourriture aux migrants qui rejoignent clandestinement la frontière américaine par voie ferroviaire – est ici filmé dans toute sa dimension d'accélération haletante, de défi aux lois de la vitesse et de la gravité.

ANALYSE PLAN/PLAN 1^{ère} séquence avec passage du train (2mn) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan	position caméra	Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1	Plan moyen	horizontale	Panoramique droite-gauche	Plan moyen		Bruits du train		Arrivée des femmes avec nourriture et boissons quand passe le train.
2	Plan ½ ensemble	plongée				Bruits du train		Deux femmes portent de la nourriture le long des rails au passage du train.
3	Plan ½ ensemble	horizontale				Bruits du train		Deux des femmes près des rails au moment où passe le dernier wagon.
4	Plan moyen	légère plongée						À la tombée de la nuit, une femme près des voies donne un conseil à une autre.
5	Plan d'ensemble	horizontale						En pleine nuit, une femme en cherche une autre. On aperçoit au loin la maison éclairée.
6	Plan ½ ensemble	contre-plongée				Bruits du train lointains		Dans le noir, une femme attend l'arrivée du train qui a été annoncé.
7	Plan moyen					Bruits du train		Une femme, de dos, éblouie par les phare du train, brandit des sacs remplis de nourriture.
8	Plan ½ ensemble	horizontale				Bruits du train		Une femme brandit des sacs au passage rapide du train et se retrouve dans le noir. Titre du film – Nom du réalisateur

ANALYSE PLAN/PLAN 2^{ème} séquence avec passage train (2,06mn) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1	Plan ½ ensemble	légère plongée	mouvement léger ascendant		cut	sirène du train puis bruits du train		La locomotive bruyante traverse le cadre. Passage du train et plusieurs femmes tendent la nourriture aux migrants qui s'en emparent.
2	Plan moyen	Légère contre - plongée			cut	Bruits du train		Les migrants, accrochés au train, mains tendues, s'emparent des sacs offerts par la population.
3	Plan ½ ensemble	légère plongée			cut	Bruits du train		Deux femmes courent le long du train et ramassent les sacs qui n'ont pas été récupérés par les migrants.
4	Plan moyen	horizontale	léger pano vers la droite puis travelling latéral le long de la voie			Bruits du train puis aucun bruit		Une des femmes tend un dernier sac qui est pris par un migrant sur le train. Fatiguée, elle regarde le train passer. Essoufflée, elle remonte le long de la voie ferrée. Elle finit par ramasser une caisse vide.

ANALYSE PLAN/PLAN 3^{ème} séquence avec passage train (1mn23) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1	Plan ½ ensemble	légère contre-plongée	Panoramique gauche/droite	Plan d'ensemble	cut	bruits du train		Une femme, tendant des sacs aux migrants qui s'en emparent. Plusieurs personnes donnent à manger aux migrants installés sur le train.
2	Plan moyen	contre-plongée	Panoramique gauche/droite	Plan d'ensemble	dans le mouvement	bruits du train		La femme donne ses sacs aux migrants Les habitants font de même tout le long du train.
3	Plan ½ ensemble	légère contre-plongée			cut	bruits du train		La même femme, de dos, continue la distribution aux nombreux migrants sur le train.
4	Plan rapproché				cut	bruits du train		Un migrant, accroché, prend un sac.
5	Plan moyen	horizontale	Panoramique gauche/droite Panoramique droite/gauche	Plan d'Ensemble Plan rapproché	cut	bruits du train		La femme fait tourner ses sacs avant de les proposer aux migrants. Le train disparaît et la distribution des sacs s'arrête. La femme semble épuisée
6	Plan ½ rapproché	horizontale			cut			Une vieille femme reprend son souffle
7	Gros plan	horizontale			cut			La femme regarde au loin et reprend sa respiration

ANALYSE PLAN/PLAN 4^{ème} séquence avec passage train (31s) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1	Plan ½ ensemble	horizontale			sonore (train)	Bruits du train		Le train passe en pleine nuit. Les femmes demandent aux migrants de crier pour les repérer et tendre les sacs

ANALYSE PLAN/PLAN 5^{ème} séquence avec passage du train (44s) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1	Plan d'ensemble	horizontale	travelling avant (caméra épauled)	Plan ½ ensemble		Bruits du train		Les femmes longent la voie ferrée en direction du train qui arrive. Une femme tend un sac de nourriture

>>> Tableaux à compléter : Annexe 1

. Interview de Jérémie Reichenbach :



- Quelle est la genèse du film ?

Rien de très romanesque, j'ai lu un article sur ce groupe de femmes qui a éveillé mon attention. En faisant des recherches, j'ai pu rentrer en contact avec des étudiants de Mexico qui les aidaient à récupérer des vivres et ils m'ont mis en contact avec Norma, le leader du groupe. Je suis arrivé sur place et j'ai immédiatement commencé à tourner.

- Qu'est-ce qui motive ces femmes ?

Je n'aime pas parler à la place des gens que je filme mais pour résumer, elle est principalement religieuse.

- Où sont les hommes ?

Dans cette région, la majorité des hommes sont ouvriers agricoles. Ils travaillent une partie de l'année à la récolte de cannes et beaucoup d'entre eux émigrent vers les États- Unis, une fois la saison terminée. Leur situation n'est pas la même que celle des centres Américains qui voyagent dans les trains. Ces derniers sont illégaux au Mexique. Ils se font maltraiter par les services de l'immigration et par les bandes organisées, les Maras. Ils se font racketter, enlever, tuer, les femmes se font violer, bref c'est l'horreur !

- Combien de temps êtes-vous resté sur place (préparation et tournage)?

Une dizaine de jours.

- Combien d'heures de rushes aviez-vous ?

Un peu moins de 40 heures, je pense.

- Aviez-vous écrit un canevas scénaristique? Le film s'est-il écrit au montage ou au fur et à mesure du tournage ?

Le film s'est écrit au tournage et au montage. .

- Les enjeux de cette course entreprise par les femmes ne sont révélés qu'au fur et à mesure des trains qui passent, pourquoi ?

Dans les films que je réalise, j'aime que le spectateur se pose des questions et surtout qu'il ait la possibilité de se laisser aller à la contemplation et dans l'idéal jusqu'à la fascination. C'est ce sentiment de fascination qui est pour moi moteur dans le processus de fabrication du film, et c'est ce

que j'essaie de transmettre. Pour que cela puisse fonctionner, il faut maintenir le spectateur dans un état où sa sensibilité reste en éveil.

. Pourquoi avoir fait le choix de tourner seul?

Depuis quelques années, je tourne seul. C'était au départ un choix économique mais c'est devenu une manière de faire. Cela me permet d'être en immersion totale, mais cela a aussi ses limites, notamment concernant la prise de son. Le micro est fixé à la caméra et ne permet pas beaucoup de marge de manœuvre. Et puis le plus dur est de ne pouvoir parler à personne du film qu'on est en train de faire et de ses doutes.

. A-t-il été difficile pour vous d'être intégré par ces femmes?

Non, elles ont l'habitude de recevoir des journalistes donc au départ elles m'expliquaient tout le temps ce qu'elles faisaient, c'est une fois que "tout avait été dit" que j'ai pu tourner "en cinéma direct".

(Quand passe le train a été tourné à La Patrona, état de Vera Cruz au Mexique)

. Question de cinéma : quelle est la durée du plan dans le film documentaire ?

« Il n'y a rien de logique dans la durée d'un plan » Chantal Akerman

Malgré cette citation d'une grande spécialiste du cinéma documentaire, il semble important de s'interroger sur la durée des plans dans le cinéma documentaire. En effet, au montage, qu'en est-il de la durée filmée par rapport à la durée montée ?

Dans le film documentaire, tout se construit au fur et à mesure du tournage, voire au montage à partir des images captées. L'écriture cinématographique n'a, généralement, pas été faite en amont du tournage.

Quand passe le train dure trente minutes. Le film est constitué d'environ quatre-vingts plans, ce qui donne, en moyenne, un plan toutes les vingt secondes.

Si on observe plus précisément le film, on s'aperçoit qu'il y a deux choix de plan très distincts dans le film :

- des plans longs, en mouvement, qui accompagnent les femmes sur le chemin qui les mène à la voie ferrée, qui les en éloigne après la distribution de nourriture, ou des plans longs, fixes, qui filment l'une des femmes dans ses activités, professionnelles ou caritatives.

- des plans plus courts qui, par le montage, installent l'aspect chronophage de la préparation des sacs contenant la nourriture ou l'accrochage des bouteilles d'eau.

On peut donc en conclure que Jérémie Reichenbach ne montre finalement dans son film documentaire que l'emploi du temps de ces femmes principalement organisé autour de leur activité solidaire. Pour cela, il est confronté à des choix tout à fait cinématographiques.

- Tous les déplacements de ces bienfaitrices se font dans des plans longs qui permettent aux spectateurs d'apprécier le chemin à parcourir pour se rendre jusqu'à la voie ferrée, avec des caisses pleines de nourriture ou des brouettes remplies de bouteilles d'eau. La pénibilité de cette activité, les efforts à fournir sont clairement marqués mais aussi la ferveur de ces femmes et leur fatigue après la distribution. Tout est physique dans ce qu'elles font et le choix formel de plans dans leur durée est une absolue nécessité pour le réalisateur qui veut rendre compte de l'investissement et des efforts physiques de ces femmes.

- La préparation des sacs de survie qui dure de longues heures est en revanche l'objet d'un montage elliptique de plans beaucoup plus courts dans le but de montrer là aussi le temps consacré par ces femmes à la logistique.

La réponse à notre question de cinéma est donc simple : toute durée de plan, de film documentaire ou de film de fiction, répond à une logique de montage qui elle-même, correspond une volonté affirmée du réalisateur.

. Analyse des séquences de passage d'un train

On peut d'abord remarquer que le film de Jérémie Reichenbach est parfaitement rythmé par les séquences le long de la voie ferrée pendant lesquelles les mexicaines tendent aux migrants des sacs de nourriture et de l'eau. En effet, le film s'ouvre sur une première distribution nocturne, insérée à l'intérieur du générique et se termine avec une séquence identique dans le contenu, mais diurne. Dans ce court métrage de trente minutes, une deuxième séquence apparaîtra alors au bout de douze minutes environ puis une troisième dix minutes plus tard. On retrouvera finalement avant la séquence finale un plan supplémentaire, à nouveau de nuit, quatre minutes avant la fin. On obtient donc des plans de passage d'un train au début, après dix minutes, après vingt minutes, à vingt-six minutes et à la fin. Ainsi note ainsi une parfaite **osmose** entre la **fréquence des plans de train** dans le film et **la vie de ces femmes** mexicaines qui est entièrement rythmée par les horaires de passage des trains sur lesquels montent illégalement les migrants.



Ensuite, si on s'intéresse aux choix formels du réalisateur, le découpage plan par plan montre clairement que des choix de cadrage (contre-plongée plutôt privilégiée) et d'échelles de plans ont été faits et se répètent eux aussi. La structure des séquences et le passage du train participent eux aussi à rythmer cette distribution et à lui conférer un caractère institutionnalisé.

Jérémie Reichenbach se positionne donc le long de la voie ferrée et opte essentiellement pour deux types de plans : le plan de demi-ensemble (de trois-quarts par rapport au train) et le plan moyen. Le premier lui permet, dans une sorte de champ contre champ, de donner à voir la locomotive et ses wagons chargés de clandestins, qui tenteront au bout du voyage d'entrer aux États-Unis. Le second, se rapprochant à la fois des femmes et des migrants, permet au spectateur d'apprécier la ferveur et la détermination des femmes face au « devoir » à accomplir et le service salutaire rendu à ces clandestins qui semblent manquer de nourriture et d'eau. On ne trouvera, dans l'ensemble des plans le long de la voie ferrée, qu'un plan rapproché et qu'un gros plan. Le plan rapproché, en insert et furtif, est celui d'un jeune migrant accroché à une rambarde qui s'empare d'un sac de nourriture. Plan indispensable qui permet de donner un visage à tous ces candidats à l'immigration, à les identifier, à les caractériser, eux qui ne sont que des silhouettes. On retrouve ainsi une autre dimension, à savoir la dimension sociopolitique. Son plus bel exemple étant la séquence d'ouverture de *La bête humaine* de Jean Renoir en 1938. Le gros plan est celui d'une des distributrices. La caméra s'attarde sur elle et permet aux spectateurs de lire sur son visage toute une palette d'émotions et de sentiments. Il y a bien sûr un certain épuisement dû à l'énergie dépensée en quelques minutes mais

cette fatigue laisse ensuite place à une certaine appréhension, voire à de l'angoisse. Rappelons également que dans la deuxième séquence de passage d'un train, le dernier plan s'attarde sur une des femmes qui semble elle aussi devoir reprendre son souffle et exprimer une certaine insatisfaction.



Enfin, si on s'intéresse au montage, et plus spécifiquement aux raccords (essentiellement « cut »), on peut remarquer qu'à deux reprises, dans la 2^{ème} et dans la 3^{ème} séquence, le train surgit, tel un monstre de fer (difficile de ne pas penser au film primitif des frères Lumière *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* diffusé pour la première fois en janvier 1896 et dont on sait qu'il terrifia les spectateurs, certains sortant de la salle, totalement paniqués). Par ailleurs, le choix des champs contre champs le long de la voie, qui permettent d'apprécier sa longueur exceptionnelle, renforcent indiscutablement la vitesse du train. Le réalisateur met ainsi en évidence le danger, aussi bien pour ces femmes qui s'approchent du train pour nourrir les migrants, que pour ces candidats à l'immigration. Le spectateur comprend **la prise de risque** des deux côtés.

Pour conclure, ces **séquences de passage d'un train** chargé de migrants espérant trouver l'eldorado aux Etats-Unis se révèlent être **l'élément structurant** du film formellement et thématiquement.



. Élargissement : le référentiel cinématographique

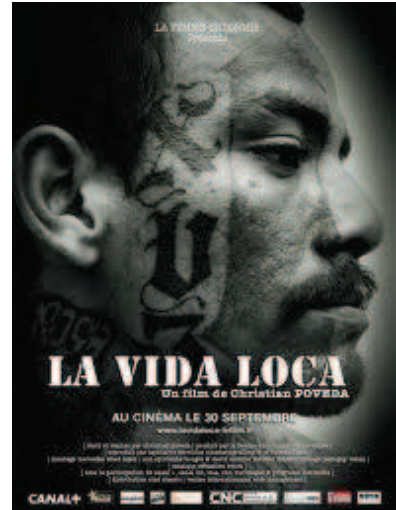
Rêve d'or



Sin nombre



La Vida loca



Rêves d'or film de fiction de Diégo Quemada-Díez 2013

Ce film, radical dans son traitement, raconte le parcours d'un groupe de jeunes guatémaltèques (dont un indien ne parlant que sa langue), aspirant à une vie meilleure, qui traversent le Mexique sur un train de marchandises pour entrer aux États-Unis. Le réalisateur montre, de manière implacable, toutes les embûches que peuvent rencontrer ces jeunes migrants avant d'atteindre un « eldorado » qui se révélera n'être, pour le seul survivant du groupe, qu'un travail pénible dans un abattoir fournissant les fast-foods étatsuniens. Impitoyable, glaçant, remarquable !

Filmé caméra à l'épaule, dans un style très documentaire, ce film, 1^{er} long métrage de Diégo Quemada-Díez (assistant de Ken Loach ou Alejandro Inarritu) est le complément parfait du film de Jérémie Reichenbach. Il donne en effet à voir et à comprendre ces migrants que les femmes mexicaines du documentaire nourrissent.

Sin nombre film de fiction de Cary Fukunaga 2009

Egalement 1^{er} long métrage du réalisateur Cary Fukunaga, met en scène deux jeunes qui traversent le Mexique pour fuir leur pays sur un train. Elle, accompagnée de son père, espère rejoindre son oncle qui vit en Amérique ; lui est en cavale. Il est poursuivi par les membres des Maras (il a tué un de leurs chefs), gang ultraviolent d'Amérique centrale. Évoquant lui aussi les difficultés d'un tel périple, ce film poignant se termine par un happy end, l'héroïne parvenant à son but : celui de chacun des protagonistes, vivre dans un cadre stable, ce que leur pays ne leur offre pas. Puissant ! Dans ce film, on retrouve de jeunes migrants, identiques à ceux de *Quand passe le train*. Le réalisateur s'attache aussi à leur passé, la société dans laquelle il vive, ce qui justifiera leur envie d'y échapper.

La vida loca film documentaire de Christian Poveda 2008

Le réalisateur de ce film a été assassiné alors qu'il venait d'achever le tournage de son film, victime de son projet puisqu'on l'a retrouvé au bord d'une route avec plusieurs balles dans la tête. Son sujet : suivre l'affrontement entre deux Maras, la Mara 18 et la Mara Salvatrucha (citée par ailleurs par une des distributrices dans le film de Jérémie Reichenbach). Le film ne sera rythmé que par la mort des différents protagonistes, membres de ces deux gangs. Il permet donc de comprendre l'échappatoire que devient chaque train de marchandises sur lequel montent ces jeunes qui vivent avec une espérance de vie extrêmement limitée. Leur devise « vivre pour tuer ou tuer pour vivre ».

Pour aller plus loin

Articles : la situation au Mexique vue par la presse

« Ces jeunes qui jouent à saute-frontière »

Articles parus dans Courrier international n°1235 3/07/14

(les autorités américaines sont confrontées à un afflux sans précédent de mineurs non accompagnés venus d'Amérique centrale pour rejoindre leurs familles aux Etats-Unis.)

—The Washington Post extraits) Washington

Au début du mois d'avril, le fils et la fille adolescents de Lucy Cabrera l'ont appelée en larmes au Honduras. Ils lui ont expliqué que des anges avaient menacé de les enlever et l'ont suppliée de les aider à passer aux États-Unis. Elle a donc emprunté 6 000 dollars [4 400 euros] et envoyé l'argent à des passeurs au Guatemala et au Mexique. Le lendemain suivant, ses enfants l'ont appelée d'un centre de détention en Arizona. Cette fois, ils ne pleuraient pas. "Dieu merci, maintenant ils sont en sécurité", soupire Cabrera. Bien qu'elle vive illégalement aux États-Unis, elle explique que les autorités fédérales l'ont contactée afin qu'elle puisse assurer la garde de ses enfants une fois qu'ils auront été relâchés. "C'est un vrai miracle", estime-t-elle.

Les autorités américaines s'efforcent de comprendre et de maîtriser l'exode de mineurs non accompagnés originaires d'Amérique centrale qui se présentent depuis quelques mois à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Cet afflux a engorgé les centres de détention, contraignant le gouvernement à adopter des mesures d'urgence afin d'assurer un hébergement provisoire aux jeunes migrants, à engager des avocats et à trouver des parrains susceptibles d'accueillir ces enfants. Le nombre de mineurs entrant aux États-Unis augmente régulièrement depuis 2011, mais il a explosé depuis l'automne dernier. Depuis octobre, plus de 47 000 mineurs ont été interceptés à la frontière, et les autorités en attendent 60 000 de plus d'ici à la fin de l'année.

Cet afflux est en partie de nature saisonnière, le début de l'été étant la saison la plus propice pour traverser la frontière. Mais il

s'explique surtout par deux autres facteurs. Le premier est l'épidémie de violence des gangs qui ravage le Salvador, le Honduras et le Guatemala et met en danger de nombreux enfants, notamment ceux dont les parents sont absents. Le second est le sentiment que le gouvernement Obama traite les jeunes immigrants illégaux avec une bienveillance sans précédent.

Du coup, des milliers de parents comme Lucy Cabrera ont l'impression que s'offre à eux une occasion unique de pouvoir récupérer des enfants qu'ils ont laissés derrière eux il y a des années. Et, en l'absence de moyen légal de faire venir leurs enfants de leur pays d'origine, ils placent leurs espoirs dans une planche de salut inattendue : le système d'immigration américain.

Le bruit s'est répandu à travers les communautés latinos des États-Unis que, si les enfants atteignaient seuls la frontière américaine, ils ne seraient pas inquiétés. Les espoirs des familles sont en partie justifiés, les autorités ayant accéléré le

traitement des nouveaux arrivants afin de désengorger les centres de détention et d'en confier le plus grand nombre possible à des parents ou à des tuteurs. À la différence des mineurs mexicains, qui peuvent être renvoyés sur-le-champ dans leur pays, la loi prévoit que les jeunes arrivant de pays plus lointains peuvent être hébergés et remis à un parrain en attendant qu'un tribunal statue sur leur cas.

Risques. Mais imaginer que ces mineurs vont tout bonnement être laissés libres est une idée infondée. Tous sans exception sont susceptibles d'être renvoyés dans leur pays et aucun n'est en droit de bénéficier du programme Dream Act, qui autorise certains jeunes en situation illégale à rester sur le sol américain s'ils ont vécu les cinq dernières années aux États-Unis et répondent à certains critères. Les nouveaux arrivants, eux, doivent comparaître devant un tribunal qui décidera de leur sort, et rien ne garantit qu'ils seront autorisés à rester.

"Le fait qu'ils soient entrés aux États-Unis et laissés libres de leurs mouvements ne leur confère aucun statut légal", souligne Wendy Young, une juriste qui travaille pour Kids in Need of Defense, une association qui fournit une assistance juridique à ces mineurs. Certains, s'ils ont été victimes d'abus ou de trafic, peuvent prétendre à un visa spécial ou à une protection juridique, mais Young souligne que 60 % d'entre eux ne peuvent pas en bénéficier et sont donc sommés de rentrer dans leur pays.

Bien entendu, pour les familles dont les enfants risquent le renvoi dans leur pays, la tentation est grande de les cacher en les confiant à des amis ou à des proches

Depuis octobre, plus de 47 000 mineurs ont été interceptés à la frontière



habitant dans d'autres États. Cela dit, les parents ou parrains d'un mineur doivent fournir aux services de l'immigration des informations détaillées afin de pouvoir se voir attribuer la garde d'un enfant jusque-là détenu dans un centre de rétention, ce qui rend plus difficile ce genre d'échappatoire.

Avant même d'entrer aux États-Unis, les enfants courent de grands dangers lorsqu'ils traversent le Mexique ou tentent de franchir la frontière. Il arrive fréquemment que les passeurs les dépouillent, les maltraitent ou les abandonnent ; les filles sont parfois violées. Mais un nombre croissant de familles séparées estiment que le risque en vaut la chandelle. Certains parents conseillent à leurs enfants, une fois qu'ils ont atteint la frontière, de se rendre dès que possible aux agents autrefois redoutés de l'US Border Patrol [la police des frontières].

Susana, ouvrière dans une usine de Fredericksburg en Virginie, raconte qu'elle a appris récemment que les mineurs étaient "sauvés" et laissés en liberté une fois entrés aux États-Unis. Elle a versé 2 800 dollars [2 000 euros] à des passeurs pour qu'ils acheminent sa fille de 15 ans du Honduras jusqu'aux États-Unis. La jeune fille a été récupérée par des agents américains et se trouve actuellement dans un centre de rétention fédéral au Texas.

"Elle n'avait que 5 ans quand je l'ai quittée", explique Susana, elle-même en situation illégale. Sa fille l'appelle fréquemment depuis le centre de rétention, où elle partage une chambre avec six autres filles et prend des cours d'anglais. Dans le même temps, les services sociaux ont envoyé à Susana une liste de questions et de documents à remplir. "Ils veulent des renseignements sur mes revenus, l'endroit où je vis et l'école où elle ira", poursuit Susana. Ils disent que je dois faire preuve de patience, que bientôt on me confiera sa garde."

Certains parents qui séjournent illégalement aux États-Unis et sont réticents à l'idée de faire voyager leurs enfants seuls ont essayé de rentrer au pays afin de les ramener aux États-Unis. L'hiver dernier, une femme de ménage de Hyattsville (Maryland) a mis de côté le plus d'argent possible et est retournée au Salvador pour ramener ses deux filles adolescentes, qui étaient sexuellement abusées par des hommes de la famille et harcelées par des gangs. Mais

les passeurs ont exigé plus que ce qu'elle pouvait leur offrir. Par ailleurs, elle s'inquiétait pour ses trois autres enfants plus jeunes restés aux États-Unis. En mars, elle a donc décidé à contrecœur de laisser à nouveau ses deux aînées au Salvador pour rentrer illégalement aux États-Unis. Elle a été arrêtée à la frontière et est à présent emprisonnée dans un centre de rétention fédéral au Texas, d'où elle ne peut évidemment s'occuper d'aucun de ses enfants.

Même lorsque des familles séparées depuis longtemps parviennent à se réunir, elles sont souvent confrontées à d'énormes problèmes de réadaptation. Les adolescents nouvellement arrivés découvrent des beaux-pères ou de jeunes frères et sœurs qu'ils n'ont jamais vus. La langue constitue un obstacle, tandis

que ressurgissent vieilles rancœurs, jalousies et sentiment d'abandon. Les logements sont fréquemment surpeuplés, et les longues journées de travail des parents ne leur laissent guère la possibilité d'apporter aux nouveaux arrivés l'attention spéciale dont ils auraient besoin. A tout cela s'ajoutent bien souvent les tensions et incertitudes liées au fait que les parents se trouvent eux-mêmes en situation illégale.

Il y a une dizaine d'années, une femme salvadorienne du Maryland a laissé au pays sa petite fille. L'année dernière, l'adolescente a été envoyée aux Etats-Unis par ses grands-parents, qui craignaient qu'elle ait des ennuis avec les gangs. Au Texas, apeurée et abandonnée par ses passeurs, elle s'est rendue à la Border Patrol ; après plusieurs mois de rétention, on l'a autorisée à aller vivre avec sa mère, qu'elle connaissait à peine. *"J'ai plus eu l'impression de retrouver une sœur qu'une mère"*, explique l'adolescente aujourd'hui âgée de 14 ans. Sa mère, assise à ses côtés, a l'air pensif. Toutes deux risquent le renvoi dans leur pays, mais sont manifestement ravies des liens qu'elles ont renoués. *"J'étais morte d'inquiétude à son sujet, mais ça valait vraiment la peine, dit la mère en jetant un regard timide à sa fille. Elle est tout pour moi."*

— **Pamela Constable**
Publié le 12 juin

Les migrants ne sont pas des criminels

Pour ce quotidien mexicain, il est temps de changer les politiques migratoires de part et d'autre de la frontière.

— **La Jornada Mexico**

La gravité de la situation générée par l'afflux de mineurs envoyés du Guatemala, du Honduras ou du Salvador pour retrouver leurs parents sur le territoire américain en passant par le Mexique a contraint les gouvernements des cinq pays concernés à se pencher enfin sur un problème dont ils s'étaient jusqu'à présent désintéressés : le flux migratoire des personnes de tout âge en provenance d'Amérique centrale, en direction des Etats-Unis via notre pays.

Ce phénomène s'explique certes par les inégalités économiques, la violence et le manque de perspectives d'emploi dans les pays voisins, mais aussi par les besoins en main-d'œuvre de l'industrie, de l'agriculture et du secteur des services aux Etats-Unis.

Nul ne peut nier qu'en Amérique centrale le pouvoir économique est aux mains d'une petite élite qui perpétue les injustices sociales, et que ces injustices représentent un moteur de l'exode de ces pays. On ne peut que comparer cette situation avec celle de l'Equateur, pays traditionnellement exportateur de main-d'œuvre qui, depuis l'arrivée au pouvoir du président Rafael Correa [en janvier 2007], a réussi à inverser cette tendance et à devenir une terre d'accueil pour de nombreux étrangers.

Par ailleurs, dans la mesure où Washington persiste à considérer les migrants comme des criminels, ce qui pourrait être une chance pour tous les pays concernés est en train de devenir un problème grave aux conséquences terribles. Le gouvernement d'Obama, réélu en partie grâce à sa promesse de mettre en place une réforme de l'immigration qui régulariserait les clandestins, a ici manqué de volonté politique.

Le Mexique joue un double rôle : le pays est un point de départ de flux migratoires, mais aussi un territoire de transit pour les migrants de nos voisins du Sud.

Pourtant, le gouvernement est resté les bras croisés : il n'a pas réussi à mettre en œuvre la croissance économique nécessaire pour créer des emplois décents capables de convaincre les personnes tentées par le rêve américain de rester au Mexique ; il n'a pas réussi à garantir l'intégrité et les droits des migrants qui transitent par notre pays, ni adopté une posture ferme face aux autorités américaines afin d'exiger le respect absolu

des droits de l'homme de nos concitoyens une fois parvenus aux Etats-Unis. Dans ces circonstances, les migrants sont exposés aux brutalités policières des deux côtés de la frontière, les clandestins se multiplient et leur passage par le Mexique devient pour beaucoup une descente aux enfers.

Dans ce contexte, l'information concernant les dizaines de milliers de mineurs migrants révélée par le département d'Etat a choqué l'opinion publique et contraint les autorités à porter ce problème à l'ordre du jour de la réunion migratoire régionale du 26 juin dans la capitale du Nicaragua.

Cette crise humanitaire doit être réglée de manière urgente et il est indispensable de garantir la sécurité et l'intégrité des mineurs en transit, mais cela ne va pas résoudre le problème de fond : ces enfants incarnent le déchirement de familles séparées par des politiques migratoires perverses qui doivent être abandonnées.

Il faudrait pour cela parvenir à un accord migratoire régional autorisant la circulation et le séjour des travailleurs aux Etats-Unis, au Mexique et en Amérique centrale. Pendant des dizaines d'années, le gouvernement mexicain a choisi de déléguer ce problème aux

députés américains, et cela s'est traduit par une aggravation des souffrances des migrants venus du Mexique et d'Amérique centrale. Comment justifier que, vingt ans après la signature d'un traité de libre circulation des marchandises entre le Mexique et les Etats-Unis, la libre circulation des personnes soit toujours au point mort ? Notre pays doit aujourd'hui se montrer ferme face à Washington. Les Etats-Unis doivent reconnaître qu'ils ont besoin de cette main-d'œuvre étrangère et arrêter de considérer les migrants comme des criminels.

Publié le 25 juin

SOURCE

LA JORNADA

Mexico, Mexique

Quotidien, 110 000 ex.

www.jornada.unam.mx/ultimas

Fondé en 1984 par Carlos Payán, ce quotidien de référence au Mexique compte des éditions régionales dans la plupart des Etats du pays. Marqué à gauche, *La Jornada* est lu essentiellement par la classe moyenne et le milieu universitaire.

Libération lundi 25 août

Le Mexique met fin au train d'enfer des migrants centraméricains

EMMANUELLE STEELS

«La Bête» rugit encore, mais plus pour longtemps. Les migrants centraméricains qui parcourent le Mexique sur le toit de la Bestia, le train de marchandises qui relie le sud du Chiapas à la frontière américaine, devront bientôt chercher un autre moyen de transport. Le gouvernement mexicain veut «mettre de l'ordre» dans cette route migratoire ferroviaire, empruntée chaque année au péril de leur vie par des centaines de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants. «*La Bestia est un train de marchandises, pas de passagers*», affirmait il y a quelques jours le ministre de l'Intérieur, Miguel Angel Osorio.

BETTY BLUES
De Rémi Vandenitte

Analysé par Stéphane Coulon



Fiche technique :

Belgique, France/2013/animation/12 min

Scénario : Rémi Vandenitte

Image Rémi Vandenitte, Jan Vandenbussche, Andreas De Ridder, Julien Dexant, Serge Elissalde

Son : Philippe Fontaine

Musique : Roland Van Campenhout, Julien Dexant

Voix : Peter Russel, Richard Wells, Julien Dexant, Anton Setola, Aengus O'Halpin, Nancy Denney, Kurt Vandendriessche, Sara Maes

Production : Les Films du Nord, Les 3 Ours, La Boite...Productions

Un jeune guitariste tente sa chance dans un vieux bar de blues de Louisiane. Il évoque la légende de Blind Boogie Jones, dans la Nouvelle-Orléans des années 1920. Une histoire d'amour et de vengeance.

. Un film d'animation au décor musico-historique

Il existe de nombreuses techniques d'animation au cinéma. Les techniques les plus utilisées sont :

- . Le dessin animé (les premiers films de Walt Disney comme ceux de Hayao Miyazaki)
- . Le film utilisant le stop-motion avec des marionnettes (Nick Park dans *Wallace et Gromit*)
- . Le film en images de synthèse (les films d'animation signés Pixar)

Il existe également d'autres méthodes, plus expérimentales, comme :

- . La pixilation (le tchèque Jan Svankmajer l'utilise dans *Les possibilités du dialogue*)
- . Le grattage de pellicule (Norman MacLaren)
- . La peinture animée (*Au premier dimanche d'août* de Florence Mialhe)

Dans *Betty blues*, Rémi Vandenitte a choisi d'utiliser deux techniques d'animation très différentes.

>>> Pour en savoir plus sur le cinéma d'animation et ses différentes techniques : Annexe 2

Le film commence et se termine au même endroit : dans un bar en Louisiane. Pour cette partie de son film, le réalisateur opte pour le stop-motion avec des marionnettes. Dans sa note d'intention, Rémi Vandénitte précise que son prologue et son épilogue sont traités « de manière brute et réaliste ». Il s'agit ici d'un choix judicieux dans la mesure où le réalisateur va nous plonger dans les années vingt et nous embarquer dans une histoire de vengeance via la musique. Il est donc plutôt logique que le spectateur s'associe aux clients du bar et au chanteur, dans la mesure où le type d'animation retenu rend les personnages plus proches. Il y a aussi, dans ce choix, une dimension métaphorique puisque le musicien va « balader » son public comme le metteur en scène (ici marionnettiste) va manipuler son spectateur.



stop-motion avec des marionnettes

En revanche, pour la totalité de l'illustration de la légende de Blind Boogie Jones (sorte de flash back puisque l'on passera des années quatre-vingts aux années vingt) qu'évoque la chanson, il préfère employer le dessin animé. Même s'il a choisi un trait de crayon assez épais et assez noir. Toujours dans sa note d'intention, Vandénitte justifie son choix du dessin animé pour le flash-back. Il pense qu'il va ainsi « parler avec plus de légèreté d'un sujet grave ». Il n'est pas le seul à le penser, dans le dossier de presse de *Waltz with Bashir*, le réalisateur israélien Ari Folman fait la même remarque. Il « n'imaginait pas traiter du massacre de Sabra et Chatila autrement que par l'emploi du dessin qui permettait d'atténuer l'horreur du sujet ».

En effet, cette vengeance implacable, par amour, et la violence des membres du ku klux klan (même si le réalisateur emploie à plusieurs reprises le hors champ : quand B.B.J. est tabassé ou quand les membres du klan meurent brûlés vifs) sont vraiment atténuées par l'utilisation du dessin qui transporte dans un imaginaire, ce que le stop-motion n'aurait pas permis.



dessin animé 2D

. Analyse de la séquence dans l'église (comparaison montage définitif/scénario/story-board)

Le scénario de la séquence :

Sc. 6 / plan 04 : ext. forêt nuit Plan rapproché de B.B.J., on entend plus la musique tellement la pluie tombe fort, il s'arrête de jouer et donc de marcher, il est trempé jusqu'aux os.

Sc. 6 / plan 05 : ext. forêt nuit Contre plongée, B.B.J. est devant un grand édifice, le tonnerre frappe, la pluie est battante, il pousse la porte.

Sc. 6 / plan 06 : ext. Nuit B.B.J. pénètre à l'intérieur du bâtiment, un chant en cœur résonne à l'intérieur.

Sc. 6 / plan 07 : int. Plan sur l'assemblée, les hommes masqués s'arrêtent de chanter et se retournent perturbés par le bruit de la porte.

Sc. 6 / plan 08 : int. Nuit Plan sur le maître de cérémonie, il ordonne à l'assemblée de se taire, et fait signe de laisser rentrer cet aveugle inoffensif.

Sc. 6 / plan 09 : int. Nuit Un homme masqué ferme la porte derrière B.B.J. qui se dirige au milieu de l'assemblée

Sc. 6 / plan 10 : int. Nuit Les hommes masqués entourent B.B.J. et se font des regards complices, quand à B.B.J. il reste là calmement, content d'être au sec.

Sc. 6 / plan 11 : int. Nuit Un des hommes masqué posté derrière B.B.J. sort un gourdin de sa tunique et s'apprête à le frapper.

Sc. 6 / plan 12 : int. Nuit Gros plan sur B.B.J. qui affiche un large sourire.

Sc. 6 / plan 13 : int. nuit Plan sur la guitare, B.B.J. entame une mélodie, c'est la même que celle qu'il jouait à Betty.

Sc. 6 / plan 14 : int. Nuit Le coup de gourdin destiné à B.B.J. est dévié de sa trajectoire et s'abat sur un des hommes masqués (avec ce coup, d'autres instruments viennent se greffer sur la mélodie, pour faire un boogie woogie enflammé).

Sc. 6 / plan15 : int. Nuit Tous les hommes masqués se mettent à danser frénétiquement sans pouvoir diriger leurs mouvements.

Sc. 6 / plan 16 : int. Nuit Blind Boogie Jones danse aussi, entouré d'hommes masqués remuant comme des diables, il joue de plus belle.

Sc. 6 / plan 17 Le maître de cérémonie sur son autel, gesticule aussi dans tous les sens, il renverse les cierges posés sur son pupitre.

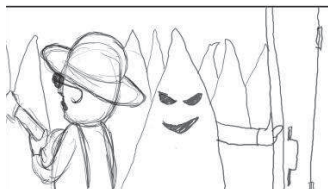
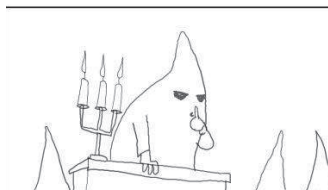
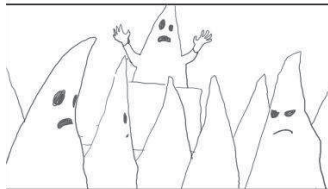
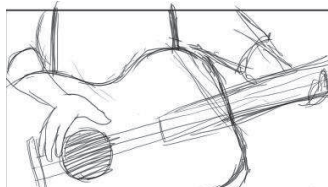
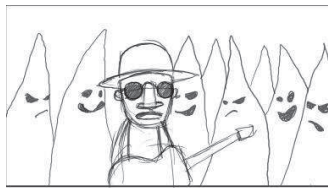
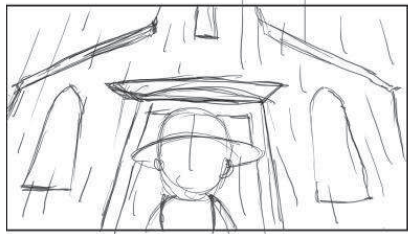
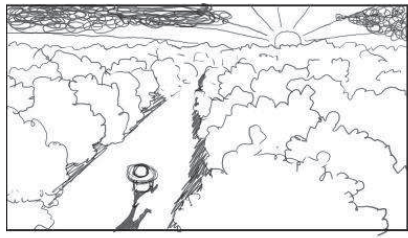
Sc. 6 / plan 18 Plan sur le cierge tombé par terre, le feu prend directement dans les draperies.

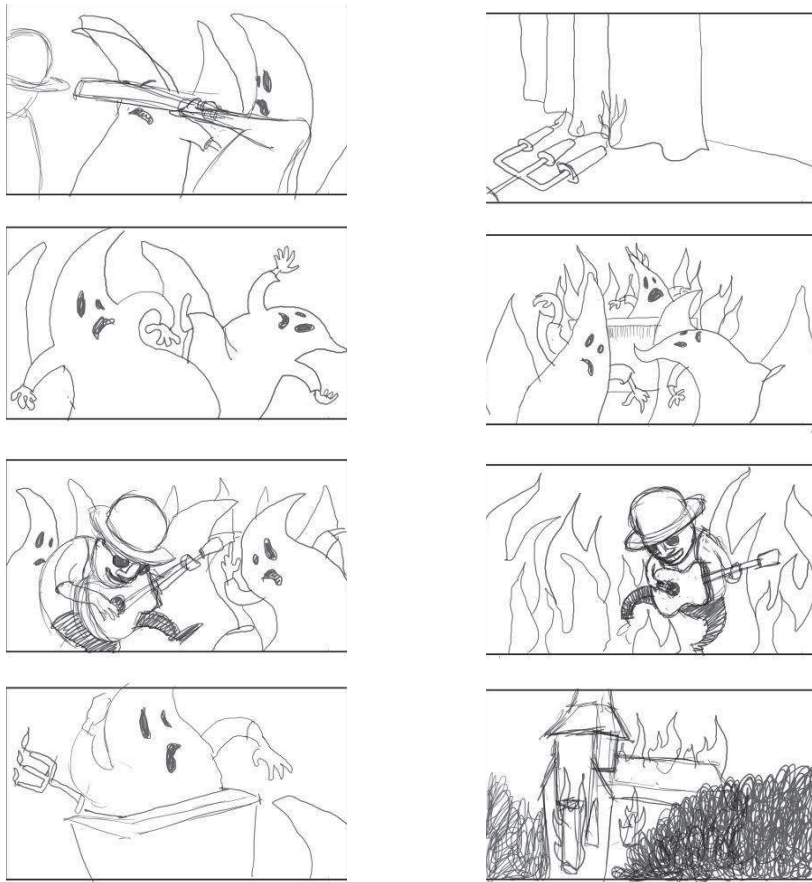
Sc. 6 / plan19 Les hommes masqués prennent feu à leur tour, ils gesticulent de plus belle et se mettent à hurler.

Sc. 6 / plan 20 Blind Boogie Jones joue toujours et danse au milieu des flammes, il garde un grand sourire aux lèvres. Les flammes finissent par le cacher.

Sc. 6 / plan 21 : ext. Nuit Plan large sur l'église qui est devenue un brasier, personne n'en sortira vivant. On entend plus que la guitare, fondu au noir

Le storyboard de la séquence :





La première remarque que l'on peut faire, c'est que le storyboard respecte, plan par plan, le scénario écrit. Il n'y a aucune modification de contenu : 19 plans prévus et 19 dessins réalisés. Par conséquent, dans le travail de pré-production, le réalisateur est resté fidèle à son projet.

En revanche, le montage final, lui, est différent du storyboard. On va trouver 18 plans mais Rémi Vandenitte en a supprimé un et en a rajouté deux. Par ailleurs, on peut constater un certain nombre de modifications intéressantes, que l'on va analyser, par rapport au story-board et au scénario à la fois dans le contenu et dans les choix formels.

Dans la séq 6 plan 3, le soleil rayonnant, prévu dans le storyboard, est remplacé par un ciel où se mêlent clarté et nuages envahissants. Le réalisateur a finalement donc opté pour un ciel moins clément, moins joyeux, ce qui semble plus logique sachant que, dans le plan précédent, sont évoqués les travaux forcés sur fond de gospel. L'horizon métaphorique ne peut donc pas ensoleiller, même pour un instant, le trajet de B.B.J..

Dans la séq 6 plan 4, même si l'essentiel du plan est conservé, on peut noter que le personnage qui était prévu plein centre se retrouve légèrement décalé sur la gauche. Le résultat recherché semble clair : la contre-plongée sur l'église qui occupe, seule désormais, le cadre, la rend plus impressionnante, voire inquiétante avec cet orage qui gronde. Le spectateur, quant à lui, contrairement au personnage aveugle, en focalisation spectatorielle, ne peut pas ne pas se rappeler que c'est dans un lieu identique que le couple était tombé sur des membres du ku klux klan.

Dans le plan suivant ajouté, en liaison logico-diégétique, qui correspond à l'entrée dans l'église, on peut remarquer qu'un chandelier, assez monumental, douze bougies allumées, est mis en valeur avant l'entrée de B.B.J. Le réalisateur justifie l'embrasement rapide de l'édifice et donne la possibilité, ainsi, au spectateur averti, d'anticiper l'incendie dévastateur à venir.

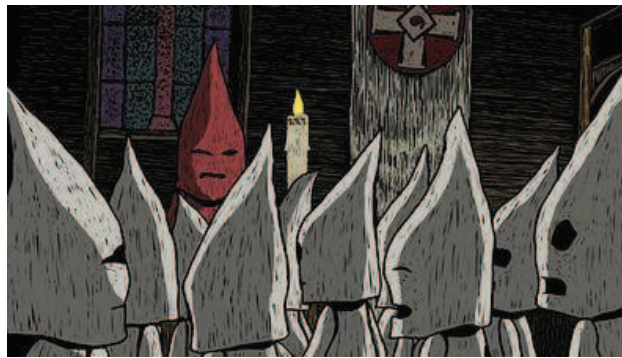
Dans la séq 6 plan 10, on note une modification de taille. En effet, alors que le storyboard est un plan cadré à l'horizontale, Rémi Vandenitte opte finalement pour un plan en plongée dans lequel

B.B.J. au centre se retrouve encerclé par les membres du klan, complètement écrasé, sans défense. Le changement de cadrage est ici parfaitement judicieux.

Ensuite, dans cette séquence, le plan 12 dans lequel on voit le personnage principal faire un grand sourire a été supprimé. Plusieurs interprétations sont possibles : un trop large sourire pouvait diminuer, voire ridiculiser B.B.J., incapable d'analyser sensoriellement la situation – ce plan parasitait le suivant, à savoir celui sur la guitare car il pouvait l'annoncer et détruire l'effet sur le spectateur, à nouveau dans ce cas en focalisation spectatorielle – on ne doit pas voir B.B.J. se réjouir, d'une certaine manière, de la situation tragi-comique ...

Rémi Vandenitte a ajouté un autre plan, par la suite, au moment de l'embrasement de l'église. Il en a intercalé un entre le n°18 et le n°19. Ce plan très visuel est celui où l'on voit le mur de l'église s'embraser rapidement avec des flammes jaunes très stylisées. Ce plan a donc à la fois une dimension explicative (il justifie que l'église brûle entièrement en quelques secondes) et une autre plus symbolique en raison de la forme de ces flammèches, fantasmagoriques, quasi irrationnelles.

Enfin, dernière modification, dans le plan 20, le réalisateur fait apparaître, quand le plan est entièrement envahi par les flammes jaunes, un des petits êtres qui s'étaient manifestés pendant la période où il était inconscient : dernier rappel donc à la puissante magie vaudou.



. La représentation cinématographique du ku klux klan par le cinéma américain

Birth of a nation Griffith 1915 *Mississippi burning* Parker 1988 *Django unchained* Tarantino 2012



Birth of a nation D.W. Griffith 1915 avec Lillian Gish

Ce film, qui est une adaptation cinématographique du livre de Thomas Dixon *L'homme du clan*, montre des esclaves noirs satisfaits de leur sort et fait l'apologie du Ku Klan Klan. De fait, il présente le Klan triomphant, tel des chevaliers, organe de rétablissement de l'ordre face à des noirs américains aux actions ultraviolentes et meurtrières (dans une des séquences les plus marquantes du film, l'une des héroïnes, poursuivie par un jeune noir qui lui fait des avances très insistantes, se tue en tentant de lui échapper). Cinématographiquement parlant, ce film est un chef d'œuvre de mise en scène dans lequel D.W. Griffith impose un certain nombre de postulats qui vont forger le cinéma américain, *Birth of a Nation* est néanmoins extrêmement discriminatoire. Tous les personnages noirs du film sont joués par des acteurs blancs car on ne veut pas que des actrices blanches se retrouvent face à des acteurs noirs.

Même s'il est à l'origine d'un débat qui ira jusqu'à la cour suprême des USA, le film connaît un réel succès sur le sol américain, et est à l'origine d'un regain de racisme et déclenche des émeutes raciales meurtrières. L'engouement pour le film va même relancer le mouvement et ce que l'on appelle le second ku klux klan voit le jour l'année de sa sortie.



Mississippi burning d'Alan Parker 1988 avec Gene Hackman et Willem Dafoe

Ce film, inspiré (mais librement adapté) d'une histoire vraie, retrace en 1964 l'enquête, faite par deux agents du FBI, aux méthodes radicalement différentes, pour retrouver des militants de droits civiques assassinés par des membres du ku klux klan. Dans ce film, très hollywoodien dans son traitement scénaristique et formel, le réalisateur Alan Parker s'évertue à montrer le racisme ordinaire et le pouvoir qu'exerce le ku klux klan sur la population, dans cet état du sud dans les années soixante, le ku klux klan dont les méthodes sont radicalement représentées.



Django unchained de Quentin Tarantino 2012 avec L. Di Caprio, J. Foxx et C. Waltz

Dans ce film, quintessence de son cinéma ultra référencé, Tarantino s'attaque à la représentation cinématographique du ku klux klan et choisit la parodie. Pour cela, il reprend une des séquences emblématiques dans le film de D.W. Griffith, l'expédition punitive. Le réalisateur opte pour la dérision et montre des membres du klan, à cheval, de nuit voulant se venger des personnages principaux du film. Seulement une discussion, plutôt une dispute, va s'enclencher car ils n'arrivent pas à se repérer avec leurs cagoules artisanales, fabriquées par la femme de l'un d'entre eux, et dont les trous, pour les yeux notamment, ont été mal positionnés. Il s'en suit une des scènes burlesques les plus drôles du film et dont l'objectif est parfaitement atteint : se moquer ouvertement, dans un film très populaire s'adressant à un public américain très jeune, du ku klux klan en plein essor aux Etats-Unis depuis la première élection de Barak Obama et les réussites électorales du tea party.



. Un décor musico-historique

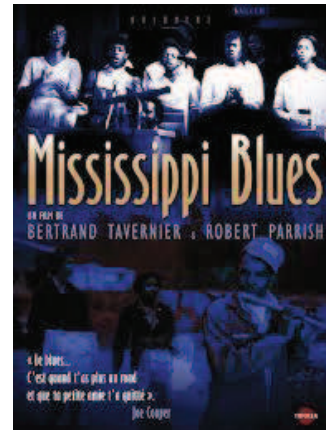
Si le contexte historique (racisme – esclavagisme – ségrégationnisme...) est indéniable dans *Betty blues*, le film est aussi une histoire de vengeance dont l'instrument est : la musique. On peut entendre, au fur et à mesure du récit de la légende de B.B.J., du blues, de la musique tribale, du gospel. La musique est donc à la fois élément ancestral renvoyant aux racines africaines (musique tribale, voire vaudou), élément à dimension sociale (gospel des condamnés) et élément de pouvoir puisque les humains sont dépossédés de la maîtrise de leur corps avec des conséquences très variées (l'infirmes s'anime à nouveau mais le klan est éliminé).

Voici quelques références cinématographiques pour aborder la place de cette musique afro-américaine dans l'histoire de la société des Etats-Unis.

Du Mali au Mississippi Scorsese 2003

O'Brother frères Coen 2000

Mississippi blues Tavernier 1983



Du Mali au Mississippi (*Feel like going home*) est un film documentaire de Martin Scorsese dans lequel le réalisateur nous balade du fleuve Mississippi jusqu'au fleuve Niger à la recherche des origines du blues.

O'Brother est une comédie burlesque dans laquelle on retrouve une séquence qui rappelle le plan de *Betty blues* dans lequel on voit des prisonniers condamnés aux travaux forcés. Très musical, le film est traversé par de la country, du gospel et du blues.

Mississippi blues est un film documentaire dans lequel Bertrand Tavernier se balade dans des lieux musicaux emblématiques du sud américain (églises – bars – fermes...) pour y entendre le blues et se confronter à l'histoire de cette musique.

Dahus (Gambozinos)

De Joao Nicolau

Analysé par Léa Bouquet



Fiche technique :

V.o. portugais, s.t. français

France, Portugal/2013/fiction/19 min

Scénario : João Nicolau

Image : Mário Castanheira

Son : Vasco Pimentel

Montage : Telmo Churro, João Nicolau

Musique : Mariana Ricardo

Interprétation : Tomás Franco, Paulo Duarte Ribeiro, Pedro Leitão, Isabel Portugal, Ana Sofia Ribeiro

Production : O Som e a fúria, Les Films du Bélier (France)

Dahus n'est pas un film qui se donne facilement à voir. Le subtil mélange de tons, le décalage dans **les comportements enfantins empreints d'une gravité d'adulte**, l'absence de dialogues peuvent amener à troubler le jeune public. C'est pourquoi nous développerons cette analyse sous forme de questions/réponses, en anticipant le questionnement possible des élèves, afin que vous puissiez lever l'ambiguïté sur les aspects du film que ceux-ci pourraient avoir du mal à comprendre et, de fait, à apprécier.

Narration

a. « Je n'ai pas compris l'histoire... »

Dans ce film, la colonie de vacances est un lieu d'**apprentissage de la vie**. Il n'y a aucun référent adulte car on voit que l'animateur passe son temps à plaisanter et ne prend rien au sérieux.

Le film suit le schéma narratif simple du **récit initiatique** de Rui, qui « devient un homme » :

- Il découvre l'amour : au début, la jeune fille l'ignore, puis il réussit à attirer son attention par des marques d'affection, et enfin, il peut danser avec elle à la soirée de la colonie.
- Il commence par se faire « martyriser » par les grands. Notre héros, avec l'aide du dahu, va décider de les affronter et va les vaincre.
- La scène de la chanson de rap constitue son acte de bravoure, un rituel de passage dans le monde adulte.
- Le dernier plan montre les jeux d'enfants à l'abandon : Rui a quitté l'enfance en prenant en main sa vie de jeune homme.

Activités pédagogiques possibles :

- Faire remplir à l'élève un tableau montrant l'évolution du parcours de Rui.
- Faire un arbre représentant le schéma actantiel de l'histoire, avec tous les personnages.
- Dans la thématique des « guerres d'enfants », étudier un extrait de *La guerre des Boutons* (Yves Robert, 1960).

b. « Pourquoi ça ne continue pas après la fin ? »

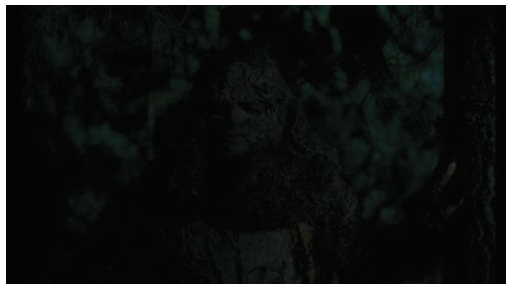
Certains élèves pourraient avoir la sensation que le film n'est pas terminé : ils voudraient savoir ce qui se passe ensuite pour Rui dans la colonie, ou après. L'idée est justement qu'à la fin du film, tous ses problèmes sont réglés, ce qui peut clore sereinement l'histoire.

Contrairement à ce que peuvent penser les élèves, la fin est volontairement choisie par le cinéaste.

Activités pédagogiques possibles :

- Proposer aux élèves, à l'oral, d'imaginer la suite du film peut leur montrer que ça n'est pas forcément pertinent.
- Faire écrire une lettre ou un e-mail de Rui à la jeune fille après la colonie de vacances.

c. « Qui est ce personnage bizarre qui a l'air sale ? »



Ce personnage est un dahu (gambozino en portugais), une créature mythologique qui vivrait dans la montagne. Sa particularité serait d'avoir deux pattes plus courtes que les autres pour épouser le sens de la pente. Nous voyons que le réalisateur prend ses libertés avec la représentation de cet animal : le dahu du film est un homme déguisé, cela se voit. En effet, il doit ressembler à un humain pour protéger le jeune garçon. Imaginons un dahu en images de synthèse : cela ne correspondrait pas à l'univers du film. Ce n'est donc pas la prouesse technique qui est privilégiée, mais l'onirisme. Le dahu est une figure tutélaire, symbolique, et donc très humaine.

C'est aussi une créature mystérieuse et magique :

- Il se cache dans la forêt et ne se donne à voir qu'à Rui.
- La technique du **hors champ** permet de le découvrir petit à petit : on le distingue d'abord dans l'obscurité. Puis on aperçoit son bras qui s'insère dans le plan pour attraper une pomme de pin. Ensuite, on le voit passer dans le dortoir, encore une fois dans le noir. Enfin, il se donne à voir au grand jour afin de protéger le petit Rui de l'attaque d'un grand.
- Lors de la scène du dortoir, les bougies se rallument toutes seules au passage du dahu, à la manière d'un miracle ou d'un tour de magie.

Activités pédagogiques possibles :

- Etudier un documenteur (faux documentaire) sur la créature du dahu :

<https://www.youtube.com/watch?v=BDtvzCgPIEc>

Questions cinématographiques :

a. « Les scènes sont longues. »

L'utilisation récurrente du **plan fixe** permet au réalisateur de se concentrer sur **le mouvement des corps**.

Au début du film, le plan fixe est utilisé pour traduire le poids de l'existence et du désœuvrement:

- La scène de la découverte de l'araignée (2m27) contient un plan fixe où se déroule toute l'action. Il est intéressant de montrer aux élèves qu'on n'est pas obligé de bouger la caméra ou de multiplier les plans pour qu'un événement arrive. Ainsi, nous voyons Rui s'amuser avec l'araignée, la jeune fille arrive, entre dans le champ, prend peur, pousse un cri strident et s'enfuit. Toute l'action est livrée en un seul plan, et la relation entre les deux personnages est définie.



- Le plan de la piscine (2m55) où les gamins assis, désœuvrés, attendent que quelque chose se passe. Leur statisme est mis en exergue par la longueur du plan, puis quand, comme pour combler le vide, un gamin passe en courant entre ces statues de chair pour sauter dans la piscine.



Nous voyons donc que le rythme lent et mélancolique du début du film, lié aux plans fixes, épouse le sujet : celui d'un enfant désœuvré, passif, qui attend. La plupart des plans sont des plans d'ensemble, où le spectateur n'est qu'un observateur extérieur, et dont le regard est possiblement assimilé à celui d'un dahu qui observe.

Sur le même modèle fonctionnent le plan de la partie de football (3m50), celui des enfants s'amusant dans leur chambre (4m13) ou celui de la boum (14m24). **Le réalisateur laisse les corps des enfants se mouvoir, occuper l'espace et le cadre. Ils s'expriment sans convoquer la parole.**

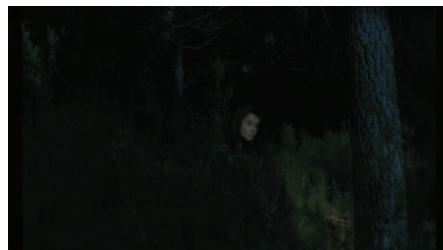
LE PLAN FIXE dans la séquence d'ouverture (de 0m00 à 2m07)

Nous allons observer comment la succession des plans entre les deux personnages traduit une évolution dans leur relation.

L'attention est d'emblée portée sur la création d'un environnement, d'une ambiance. Le son, et plus tard l'image, plongent le spectateur dans une forêt de nuit. Il est seul, puisque les trois premiers plans montrent une forêt vide. La caméra épouse le regard de celui qui cherche, qui est perdu. C'est une atmosphère qui paraît inquiétante au premier abord.



Mais cette première impression est rapidement démentie : il s'agit d'un jeu de chasse inoffensif, où un jeune garçon poursuit un dahu, mais aussi **un jeu avec les limites du cadre**. Un premier plan fixe de Rui, capuche sur la tête, introduit la scène. Se baissant pour se dissimuler derrière des herbes hautes, il apparaît puis disparaît de la vue du spectateur. C'est le son des pas craquant sur les branches et la direction du regard de Rui qui permet à ce dernier de deviner que quelqu'un d'autre, hors-champ, est présent.



Une **dialectique du mouvement des corps** s'engage alors : les champ/contre-champ se succèdent au fur et à mesure de la poursuite. Le corps du jeune garçon est fixe, il se baisse ou se cache, il est partout. Celui du dahu, comme pour préserver un mystère sur son identité, est en mouvement, en fuite. Parfois, la caméra, en travelling, suit le dahu. Parfois, un plan fixe nous montre la course du dahu qui traverse littéralement l'image. Le mouvement de ces corps introduit un jeu de cache-cache. Nous nous situons déjà dans un univers onirique, insaisissable pour le commun des mortels, car la couleur du dahu se confond avec celle de la forêt : le spectateur aura du mal à distinguer ce personnage au premier visionnage, ce qui participe à l'aura mystérieuse de la créature.



Comme pour signifier l'appivoisement entre les deux personnages, les plans sont de plus en plus rapprochés, jusqu'à ce que la scène s'achève sur deux gros plans, fixes, sur les visages des personnages : ils sont à présent sur le même pied d'égalité et restent en présence l'un de l'autre.



L'humour est déjà présent, même si peu perceptible au premier abord. Le dahu est un homme déguisé, cela se voit. Il court debout, et dans la poursuite va finir par tomber par terre (le comble pour une créature de la forêt). De même, pour prouver ses bonnes intentions, Rui éclaire son visage souriant avec sa lampe de poche, ce qui crée un effet de décalage avec l'image d'une forêt inquiétante. Nous nous situons donc d'emblée dans un comique visuel, à la limite du burlesque.

Activités pédagogiques possibles :

- Rapprocher cette scène « d'appivoisement » avec celle du petit Prince et du renard dans *Le petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry.

- Etudier les jeux des corps avec le cadre dans la scène de course-poursuite de *Zazie dans le métro* (Louis Malle, 1960) : <https://www.youtube.com/watch?v=tW-i3v9ZJNA>

Voici un dossier explicatif de la scène : <http://www.lettresvolees.fr/queneau/poursuite.html>

b. « Il n’y a pas d’action. »

En effet, le rythme du film est très particulier, car lié aux mouvements des corps des acteurs et à la longueur des plans. Partant de l’ennui de Rui en colonie de vacances, **le rythme du film se déploie à mesure que le jeune garçon se lance dans la vie**. Le tournant du film se situe au moment de la chanson de rap (11m55) : Rui décide de réagir, et le mouvement des corps s’accélère. Cet espace où il libère son corps et sa voix, le rythme entraînant de la musique, donnent un second souffle à l’histoire. Il marche d’un pas décidé, s’active dans le dortoir des grands, va troubler la partie de ping-pong. La **longueur des plans diminue**, afin de traduire au mieux ce nouveau rythme.

Activités pédagogiques possibles :

- Débattre rapidement de ce qui constitue « l’action » dans un film.

c. « Il n’y a pas assez de paroles. »

L’essentiel du film ne passe pas par la parole, mais par la composition des images et l’importance des sons. La musique du film, notamment la chanson, est signée Mariana Ricardo, mais le réalisateur en a écrit les paroles, et la dimension musicale est présente dans chacun de ses films.

Activités pédagogiques possibles :

- Etudier un court métrage muet de Charlie Chaplin et voir comment l’essentiel de la narration et de l’action réside dans le mouvement des corps.

- Faire jouer une courte scène aux élèves sans parler. (ex : une dispute, une scène de retrouvailles, une scène de cours en classe, une rencontre à la salle de sport...)

LE SON

Le son comme expérience sensorielle :

Le film commence par une succession de scènes où il n'y a pas d'échange verbal : le spectateur est plongé dans l'atmosphère de la colonie de vacances, et guidé par le son du film.

A chaque fois que le dahu apparaît à l'image, nous sommes envahis par les sons (et donc l'esprit) de la forêt, ce qui crée une ambiance fantasmagorique dans le dortoir des garçons. La forêt devient mère, et le dahu une figure tutélaire : le son berce, rassure.

Cette importance donnée au son plonge le spectateur dans le rêve, le monde onirique de la forêt, comme celui des contes.

« Ils chantent mal ! »

Le son participe à la narration : scène du rap (11m58).

Elle constitue un véritable tournant dans l'action. En effet, elle marque une accélération du rythme du film et témoigne de la réaction de Rui face à tous ses problèmes. La musique apparaît d'abord comme une transition (et un lien) entre trois scènes : celle où Rui, démuni, regarde le ciel, puis un plan où les adolescents décident de s'en prendre à nouveau au groupe des Trolls, et enfin la représentation sur scène d'un rap à la mode « enfantine ».

Cette chanson est un succès devant le public de la colonie, elle permet à Rui de s'affirmer et de « conquérir » sa belle. Ce qui est intéressant à commenter avec les élèves est **le détournement des codes du rap par des enfants** (vêtements, gestes, attitude) et **le décalage entre un registre sérieux** (le comportement des enfants) **et les paroles** (écrites par des adultes avec des mots d'enfants).



>> Les paroles du rap

Les paroles du « rap » :

Ma très chère et adorée Antonia Josefina
Ici à la maison, je mange de la gélatine
Et mon corps à l'intérieur tremble tout entier
Tes cheveux gras ne sortent pas de mes pensées.
Ce garçon avec qui tu sors est une tomate écrasée
J'aime sa conversation seulement quand il se tait.
Je sais, j'ai pas de moto, mais alors, qu'est ce que ça fait ?
Avec mon amour, ton bonheur sera parfait.

Antonia Josefina, mon amour !
Antonia Josefina, passion !
Antonia Josefina, ma chérie !
Oh Antonia...

Tu peux m'ignorer, mais un jour tu vas sentir
La force de ma poitrine, un cadeau à ouvrir
Et de cette petite boîte sort une souris dégoûtante,
Qui va manger le fromage de tes p'tites fesses puantes.
Alors je te demande une réponse positive
Regarde-moi bien de ta meilleure perspective.

Je sais que j'ai des lunettes, mais alors qu'est ce que ça fait ?

Avec mon amour, ton bonheur sera parfait.

Antonia Josefina, mon amour !
Antonia Josefina, passion !
Antonia Josefina, ma chérie !
Oh Antonia...

Mon amour !
Passion !
Ma chérie !
Oh Antonia...

Ma très chère et adorée Antonia Josefina
Hier matin j'ai bu l'eau de la piscine.
Partout je t'ai cherchée, au vent je l'ai crié,
Ton p'tit nez de sorcière ne sort pas de mes pensées.
Envahir ton château pour retrouver ton sourire
Faire trois tours à cloche-pied, je ferai le meilleur et le pire.
Ok je sais pas danser, mais alors, qu'est ce que ça fait ?
Avec mon amour, ton bonheur sera parfait.

Activités pédagogiques possibles :

- Expliciter le sens de la chanson et le lier à l'histoire du film.
- Proposer de relever les jeux et les pratiques enfantines dans les paroles de la chanson et/ou dans l'image.
- Ecrire une autre chanson de la même manière.

. L'humour

a. « Ce film n'est pas drôle.

Drôle n'est peut-être pas le mot juste, effectivement. Il est plutôt fantaisiste, amusant, poétique. C'est **une satire du monde des adultes**.



Les enfants jouent au bingo et prient comme des adultes. Dans la scène de la prière par exemple, les codes du culte sont détournés. Leur idole est une représentation du marsupilami (comme le dahu, un animal imaginaire vivant dans la nature), et ils lui adressent une prière pour arriver à plaire aux filles ! L'humour naît du **décalage entre le ton sérieux** de la scène (le long travelling montrant les visages des enfants concentrés sur leur prière, l'autel et les bougies comme cierge) **et les éléments enfantins** parsemant la scène (le dessin du marsupilami, les paroles désopilantes de la prière).

b. L'humour dans la scène de désespoir (10m45) :



Rui, qui n'a que dix ans, veut se suicider après son chagrin d'amour. La composition du premier plan de la scène insiste sur sa solitude : c'est un plan large où il est allongé seul au milieu d'un des grands cercles alignés formant le bâtiment. Les sons de la forêt nous envahissent. Le deuxième plan est un plan fixe plus proche du jeune garçon, qui regarde le ciel, d'un air grave et triste. L'intrusion de l'animateur dans le champ, que le garçon ne regarde même pas, est maladroite. Rui lui confie qu'il « veut mourir », mais il répond que « c'est déguelasse, ça ». Encore une fois, l'humour naît du décalage entre le fatalisme, le côté théâtral de cette déclaration, et le jeune âge du garçon, ainsi que la réaction indifférente de l'animateur. Après ce long plan fixe, un gros plan sur le visage triste de Rui, le seul gros plan du film, nous fait pressentir qu'une décision est à l'œuvre.

Molii

De Carine May, Mourad Boudaoud, Yassine Qnia, Hakim Zouhani

Analysé par Xavier GRIZON



Fiche technique :

France / 2013 / Fiction / 13 min

Scénario : Mourad Boudaoud, Carine May, Yassine Qnia, Hakim Zouhani

Image : Elle Girard

Son : Clément Maléo

Montage : Linda Attab

Interprétation : Steve Tientcheu, David Istifan, Samuel Istifan, Salomon Istifan, Marcel Mendy, Smaïl Chaalane

Production : Les Films du Worso

Steve a la vingtaine bien tassée. Ce soir-là, il doit remplacer son père, gardien de la piscine municipale. Tout se passe comme prévu, jusqu'au moment où le jeune homme entend des bruits inhabituels.

Le scénario complet est disponible sur

<http://www.clermont->

[filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3003_MOLIIscenarioavanttournage.pdf](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3003_MOLIIscenarioavanttournage.pdf)

. Fiches biographiques et parcours des réalisateurs

Molii est le fruit d'un travail collaboratif qui allie le talent de quatre créateurs nés à Aubervilliers. Ce quatuor est composé du duo Carine May et Hakim Zouhani, déjà auteurs-réalisateurs de *Rue des Cités* et *Virée à Paname*, de l'acteur Mourad Boudaoud et de l'auteur-réalisateur Yassine Qnia. Cette collaboration, née au sein de l'OMJA et poursuivie lorsqu'Hakim lance son studio de production, Nouvelle Toile, avait déjà permis à Yassine Qnia de réaliser *Fais Croquer*, qui a remporté notamment le Prix Spécial du Jury du Festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand (France). *Molii* semble confirmer la convergence naturelle de ces différents talents. Au nombre de ces points communs apparaît tout particulièrement une certaine **fluidité de la narration et de la mise en scène et l'importance donnée au décor et au jeu d'acteur**.

Lire le portrait du réalisateur [Yassine Qnia](#)
[Lire le portrait de Carine May et Hakim Zouhani](#)

. Analyse du film

A l'origine du projet, selon la note d'intention (consultable sur http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3000_Notedintention.pdf), une envie commune de la part des auteurs « [...] travailler avec Steve Tientcheu, un comédien que nous connaissons depuis un moment, et dont le potentiel de jeu nous semblait bien vaste, et pas forcément exploité. »¹ Comme nous le verrons, le récit et la mise en scène donnent en effet la part belle à l'action et à la présence des acteurs, rappelant même, par certains aspects, le rythme et les thèmes du cinéma burlesque des premiers temps. Mais la force du film tient avant tout à ce que les effets de mise en scène soulignent une dimension onirique et étrange qui donne à la farce des accents de fable philosophique. Le titre lui-même (*Molii*, qu'on peut traduire par « papillon de nuit » en roumain) se charge pour le spectateur d'une résonance étrange voire magique du fait de sa sonorité étrangère et mystérieuse.

IMPRESSIONS FANTASTIQUES

D'un point de vue pédagogique, il peut être efficace de faire repérer aux élèves des effets empruntés au genre fantastique, en particulier lors du passage du jour à la nuit. C'est à partir de ce basculement du rythme et de l'ambiance qu'on peut le mieux observer comment ce film oscille entre humour, analyse sociale et récit fantastique.

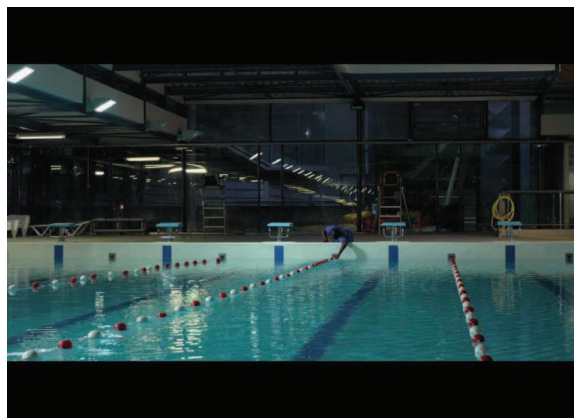
Le décor et ses ombres

Alors que de jour le lieu est banal et commun - ce que souligne une série de plans fixes qui accentuent les effets de répétition (lignes et angles du décor, gestes anodins du ménage) -, de nuit il devient étrange et menaçant.

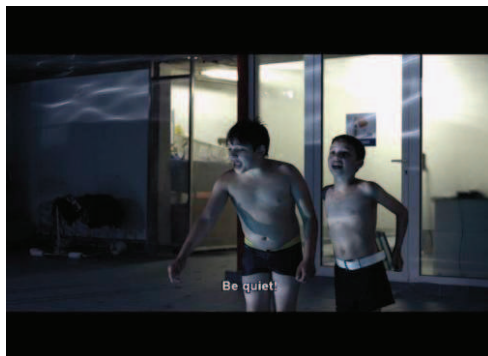
¹Voir note d'intention (http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3000_Notedintention.pdf) ou l'entretien filmé avec Carine May et Hakim Zahouni : <http://www.youtube.com/watch?v=nM4L-QKTWR0>



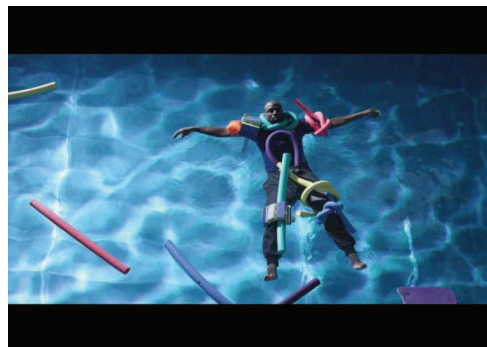
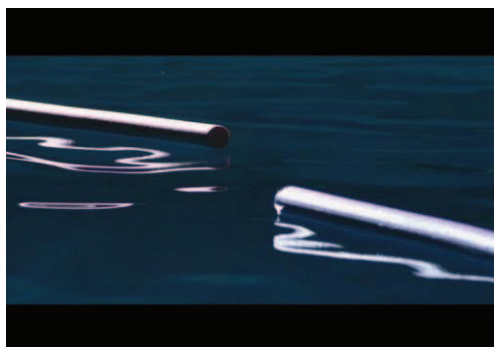
Trois plans fixes soulignant par leur cadrage et leur durée la banalité du décor et la répétition monotones d'angles et de lignes.



Une certaine étrangeté se fait ressentir de plus en plus fortement à mesure que la présence de l'eau, qui fait tanguer lumières et ombres sur les vitres et les visages, ne dominent complètement l'atmosphère. Après que Steve a rallumé les lumières, ayant entendu du bruit, l'essentiel de l'action se passe autour de la piscine mal éclairée. L'atmosphère générale, lumière et décor, est dès lors dominée par l'eau, soit via une présence directe dans le cadre soit via ses ombres et reflets, le tout sur fond de nuit noire. De même que la lumière et les ombres tremblent devant la caméra, la perception se trouble : on devine plus qu'on ne voit les choses, ce qui favorise l'apparition des chimères et de l'onirisme dans lequel *Molii* ne cesse de pencher sans jamais y céder totalement.



Quelques plans démontrant la dominante « aqueuse » de l'atmosphère dans la seconde partie du film.



Ces effets d'étrangeté sont annoncés dès les premiers plans, comme celui étonnant d'une tête surgissant à l'intérieur d'un hublot lors de la visite du sous-sol. C'est la tête d'un adolescent en plongée, le visage recouvert de lunettes de plongée et d'un bonnet de bain, qui semble regarder Steve, ce dernier aussi hébété que s'il voyait un personnage fantastique, sirène ou elfe marin. De plus, l'enfant semble lui lancer un air de défi. On comprendra bien plus tard l'une des raisons de la perplexité de Steve face à cette vision : lui-même ne sait pas nager. Ce visage annonce donc les péripéties à venir autour de la piscine.



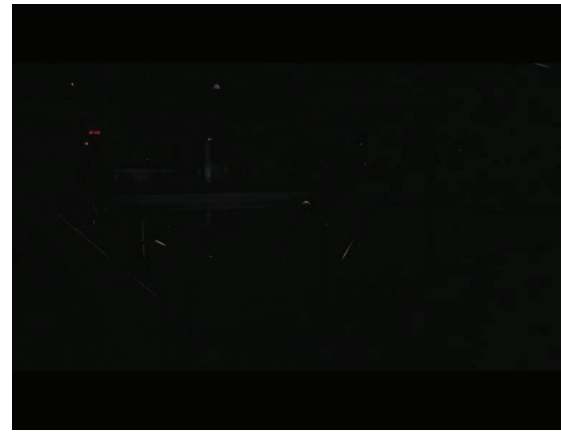
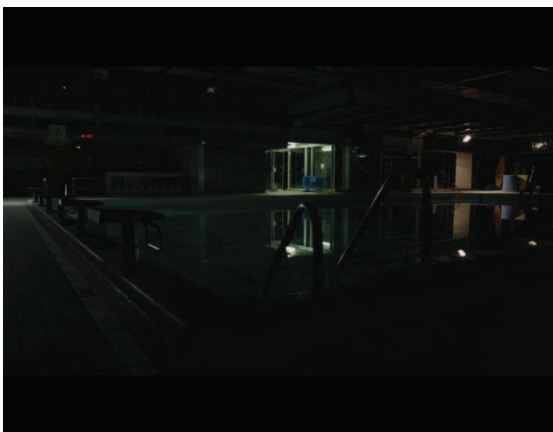
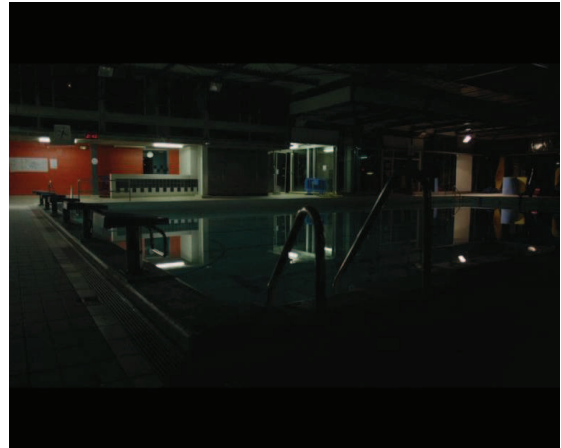
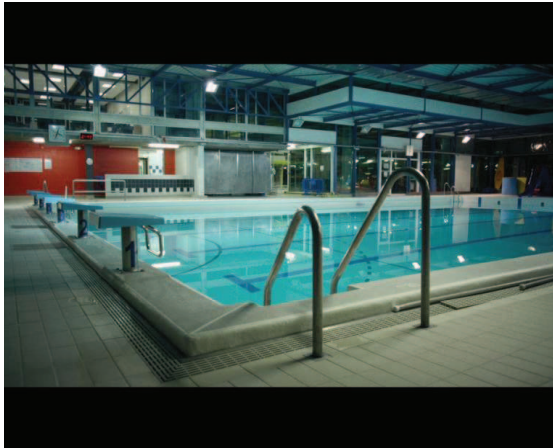
Le lieu a ainsi une place tout à fait particulière et symbolique dans le récit : on commence dès l'introduction à en visiter les coulisses et se le voir confié, via Steve, pour une soirée, donc non seulement s'en faire le gardien mais surtout y demeurer seul une partie de la nuit. L'eau de la piscine et la visite de sa machinerie sont donc traités de manière à donner une identité forte, voire allégorique, au lieu de l'action avant même que la nuit ne commence.

On peut faire observer aux élèves d'autres manières de rendre un décor puissant ou inquiétant en leur proposant l'analyse de séquences similaires de basculement dans le fantastique, à trouver dans un grand nombre de classiques du genre. On peut alors en profiter pour faire un détour vers l'expressionnisme cinématographique ou l'architecture gothique et faire ainsi le pont avec l'Histoire du cinéma, soit via le genre fantastique lui-même soit via l'évolution des décors au cinéma. On en trouvera nombre d'exemples ici ou dans la large bibliographie consacrée au sujet.² Parmi les scènes

² Parmi ces livres, on peut retenir : C. Barron, M. Cotta Vaz, *The invisible art : the legends of movie matte painting*, San Francisco, Chronicle Books, 2002 ; Henri Alekan, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycamore / La Cinémathèque française, 1984 ; J.-P Berthomé, *Le décor au cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 2003 ou *Le décor de cinéma*, Collection « Les petits cahiers » éditions CNDP – PARIS

qui seront proposés, citons en particulier celle de *La Féline* de Jacques Tourneur, où l'on retrouve les mêmes impressions de reflets et d'ombres autour d'une fameuse scène de piscine, *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton et *La Maison du Diable* (*The Haunting*) de Robert Wise où la maison, par des effets très simples de mise en scène, semble vibrer d'une vie propre. On peut également s'épargner ce détour et compléter l'analyse de la scène de manière plus directe avec un autre film où un gardien passe aussi sa première nuit dans un lieu public, comme par exemple Ben Stiller dans *Une nuit au musée* ou encore Chaplin gardien de grand magasin dans *Les Temps Modernes*.

Dans *Molii*, le réel basculement du lieu d'un état de banalité quotidienne à celui de huis-clos inquiétant s'opère de manière très franche lorsque les lumières s'éteignent. Une première série de plans muets et fixes montre Steve seul dans l'immense lieu, procédant lentement aux nettoyages, dans un décor monotone : répétitions de lignes, d'angles, de cabines et de portes, puis un plan large de la piscine où les lumières s'éteignent jusqu'à un noir total sur l'écran, sorte de fondu au noir naturel.



Ce noir complet intervient à un tiers du film (à la 5ème minute) et marque le basculement de l'action. Ensuite, un plan sombre montre Steve tentant de mettre l'alarme avant d'être interrompu par un bruit. Le basculement dans un autre type d'ambiance et de rythme est d'autant plus appuyé qu'après la série très statique du ménage, le rythme du montage et du filmage sont complètement bousculés : caméra-épaule, en mouvement permanent, hors-champs incertains (les enfants apparaissent soudainement dans les plans, comme surgis de nulle part). La séquence qui suit est une longue course-poursuite où Steve est malmené par un trio d'enfants qui, pour une raison inconnue, a décidé de défier l'autorité du gardien.

LE LANGAGE DE L'ACTION

La guerre des nerfs

Dès l'introduction, le jeune homme est montré à travers le prisme de la dérision et tourné en ridicule, en particulier par son père qui semble pouvoir lui imposer tout ce qu'il veut. Ainsi, du fils à son père, après qu'un maître nageur ait demandé au gardien de ranger les lignes à sa place : « Pourquoi tu lui as pas dit non ? », à quoi le père répond : « Mais de toute façon c'est toi qui va le faire... », puis la fameuse scène où l'aïeul échange ses vieilles baskets déchirées contre celles du jeune : « De toute façon, c'est pas les miennes ça » en désignant les vieilles chaussures et embarquant les neuves. Steve paraît d'autant plus impuissant et pitoyable que sa voix n'aura pas plus d'influence et d'autorité sur ses aînés que sur de jeunes enfants. Ainsi, du point de vue sonore, ce que l'on retient surtout de la seconde partie, nocturne, c'est l'impression d'un homme qui s'égosille en vain, l'impuissance de quelqu'un qui a perdu le contrôle de la situation. On ne sait jamais très bien si les ordres de Steve sont ignorés par pure défiance des enfants, à cause de la différence de langues ou bien encore par simple jeu – un jeu qui associerait Steve à son corps défendant. Quoiqu'il en soit, comme dans un film burlesque, les mots ne comptent plus et c'est le langage des corps et de l'action qui prend le dessus sur la parole. La mise en scène est elle-même entièrement tendue vers l'action ; dès le premier plan, elle plane, file, avance le long des couloirs, toujours en mouvement, prête à coller aux mouvements incessants de ses personnages courant dans tous les sens, prête même à plonger dans l'eau si il le faut, comme en témoignent quelques plans aquatiques.

Personnage burlesque

Le jeune protagoniste est placé, pour la plus grande délectation du spectateur, en position d'apprenti face à une situation cauchemardesque et chaotique. On le regarde donc se débattre avec son environnement avec un mélange de sadisme (le voir incapable de gérer la situation) et d'empathie (on veut le voir réussir). On l'imagine semblable à Charlot lorsque celui-ci doit veiller pour sa première nuit sur le grand magasin, en situation héroïque alors même qu'il effectue une tâche en apparence anecdotique (garder une piscine municipale ou un magasin), mais c'est une tâche qui prend des accents épiques du fait de la maladresse ou de la naïveté du personnage face à l'imprévu. Malgré l'air grave et tragique de Steve (Est-ce dû à une angoisse de l'eau, du fait qu'il ne sait pas nager ou à un souci de bien faire son job ?), il s'agit bien de jeux d'enfants auxquels se livrent tous ces protagonistes : se courir après, se cacher, se battre à coups de bâton en mousse, se lancer des défis au plongeur... Dans la scène des *Temps modernes*, l'affrontement entre les fraudeurs et le gardien prend également des airs ludiques et enfantins, comme par exemple avec le numéro de Charlot sur patins à roulettes.



Dans la veine du burlesque, la gravité de Steve le fait ressembler vaguement à Buster Keaton, de sorte qu'on pourrait tout autant conclure l'analyse avec les élèves en cherchant maintenant des signes d'une autre ambivalence du décor, qui est en réalité tout autant un décor fantastique et quelque peu étrange qu'un terrain de jeu enfantin. L'ambivalence d'un lieu à la fois ludique (toboggan, mousses, plongeur) et angoissant (l'eau, la nuit), est comme incarnée ou rappelée dans le dernier plan, énigmatique, où Steve, corps inerte, comme mort, flotte à la dérive, cerné de flotteurs colorés, comme sauvé, maintenu à la surface, par des attributs de l'enfance.



Deux plans soulignant la dimension ludique du décor.



Une autre analyse, sans doute bien trop poussée pour les collégiens, consisterait à voir ce jeu entre les personnages et le décor comme une métaphore de l'incapacité de Steve à aller au fond des choses. Ne sachant nager - encore une marque de son manque de maîtrise sur la situation -, il ne peut que rester extérieur au jeu des enfants et même à la « surface » des événements comme il demeure à la surface ou à l'extérieur de la piscine, dont la profondeur le fascine (voir plan du hublot dans le sous-sol) mais l'effraie en même temps. Steve est coincé entre son désir d'enfance et son devoir d'adulte, comme stagnant entre deux âges - entre deux eaux.

. Compléments d'analyse

- Comparaison de la mise en scène avec celle d'autres films, pour des motifs esthétiques similaires : eau, reflets, jeux de lumière, ambiance nocturne et onirisme, comme dans *La Féline* (scène de la piscine) ou dans *La Nuit du Chasseur...*
- Travailler sur le décor ou les éclairages dans les films fantastiques ou à travers l'histoire du cinéma (décor naturel ou de studio, trucages et illusions, allégories, atmosphères, etc.)
- Comparaison avec la mise en scène de la course-poursuite dans la scène du grand magasin dans *Les Temps Modernes*.
- Approfondissements thématiques dans les films du programme :
 - Le thème de « L'emprisonnement » : aussi bien dans *Hors-Jeu* que dans *Cyclone à la Jamaïque*, l'action est presque réduite à un seul lieu, le bus pour le premier, le bateau pour le second.
 - Le thème de « la nuit », comme l'endroit où se révèlent les passions et l'étrange, les sens et l'imagination : l'onirisme plein d'espoir, promesse de lendemains plus heureux dans *Les Temps Modernes*, l'ensorcellement de la lune suivi de la revanche sanglante pour *Betty's Blues*, le mélange de rêve et de réalité dans *Dahus*, un film oscillant lui-même dans son ensemble entre jour et nuit, la liesse populaire à la fin de *Hors-Jeu*, scène qui marque aussi le passage du jour à la nuit...
 - Le « lieu interdit » : un autre point commun entre *Hors-Jeu*, *Cyclone à la Jamaïque* et *Molii* est qu'un groupe d'enfants ou adolescents pénètre en fraude dans un espace qui leur est interdit. La ressemblance est d'autant plus troublante entre *Cyclone* et *Molii* que la découverte des enfants, pour le premier dans la cale d'un navire et pour le second autour de la piscine après sa fermeture, va bouleverser le regard et le comportement des adultes qui les trouvent. Le phénomène est développé sur une plus longue durée pour le long métrage et voit donc les enfants s'opposer aux pirates à plusieurs reprises d'une manière similaire aux enfants de *Molii* : jeux, course-poursuites, défis... Si les mises en scène sont évidemment très différentes du fait des époques et des lieux représentés (on remarquera que pour l'un l'eau est tout autour tandis que pour le court l'eau est au centre), l'objectif des cinéastes demeure comparable : concentrer l'attention du spectateur sur une sorte de duel à distance entre l'autorité contestée des adultes et la vitalité rebelle de la jeunesse.

. Liste des ressources utilisées

Liens pour ressources complémentaires

Fiche film Festival du court de Clermont (prix du jury 2014) :

http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=118&c=98&id_ress=1498&o=105

Scénario avant tournage :

http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3003_MOLIscarioavanttournage.pdf

Photos de tournage :

http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3004_phototournage.pdf

Le cinéma fantastique :

<http://hdacollege.wordpress.com/2013/01/24/le-cinema-fantastique/>

. À voir pour poursuivre

Rue des Cités

Un film de **Carine May et Hakim Zouhani** - France - 2013 – 78 min

Synopsis

Adilse a 20 ans. Il vit en banlieue. Sa vie se déroule sur le bitume, entre retape de scooters et glandouille avec son meilleur pote. Ce jour-là, son grand-père a disparu. Il le cherche dans la cité.

Fais Croquer

Un film de Yassine Qnia - France - 2011 - 22min

Synopsis

Yassine, jeune cinéphile passionné, veut tourner un film dans son quartier. Il souhaite associer ses amis d'enfance à son projet. Mais l'amitié a parfois ses travers.

[Voir la bande annonce](#)

Carrière du film

- Génération Court – France 2011 – **Prix du Public et Prix du Jury**
 - Premiers Plans – France 2012 - **Prix CCAS**
 - Itinérances – France 2012 - **Prix spécial du jury**
 - Festival du Cinéma européen - France 2012 - **Prix spécial du jury**
 - Côté Court - France 2012 - **Prix du public**
 - Cinémabrut - France 2012 - **Brutal de bronze**
 - Tolosa Tourne – France 2012 - **Premier prix**
 - Courtscourts – France 2012 - **Premier prix du jury**
 - **Lutin du meilleur acteur** pour M'Barek Belkoui
 - Diffusé sur Canal +
 - **Prix Qualité CNC 2013**
-

La mort de Danton

Un film d'Alice Diop - France - 2011 - 64min

Synopsis

Le film retrace l'itinéraire semé d'embûche de Steve Tientcheu, bien avant son rôle dans *Molii*, alors qu'il essaie de se frayer un chemin dans le milieu des comédiens professionnels.

Biographie des auteurs

Stéphane Coulon :

Enseignant-relais pour le dispositif « Collège au cinéma » en Seine-Saint-Denis. Il est doctorant en études cinématographiques à Paris III et formateur en analyse filmique depuis 2003. A ce titre, il intervient régulièrement en classes et lors des journées de formation organisées par Cinémas 93. Il est également membre du Groupe Cinéma DAAC de Créteil.

Léa Bouquet :

Après des études de lettres et cinéma et plusieurs années d'expérience d'enseignement en collège de Seine-Saint-Denis, elle effectue actuellement une recherche universitaire sur la mise en place d'ateliers de cinéma en collège par les professeurs eux-mêmes. Elle intervient elle-même régulièrement en milieu scolaire au sujet du cinéma.

« Le support du court métrage constitue selon moi un vivier extraordinaire et encore méconnu pour poser des questions cinématographiques aux élèves. Je m'intéresse particulièrement à la formation des enseignants et au développement des outils mis à leur disposition pour transmettre le cinéma : je défends l'idée que tout enseignant peut, avec une aide adaptée, faire découvrir les spécificités du 7^{ème} art à ses élèves ».

Xavier Grizon :

Il est coordinateur des activités pédagogiques à Cinémas 93 depuis une douzaine d'années. Il enseigne également la médiation culturelle à Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Lors de ses études de Doctorat en Etudes Cinématographiques, il a pu présenter différents aspects de sa recherche lors de colloques et de séminaires comme à l'Université de Montréal, à l'Ecole Normale Supérieure ou à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris.

ANNEXES

ANNEXE 1 : ANALYSE PLAN/PLAN

ANALYSE PLAN/PLAN 1^{ère} séquence avec passage du train FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								

ANALYSE PLAN/PLAN 3^{ème} séquence avec passage train (1mn23) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								

ANALYSE PLAN/PLAN 4^{ème} séquence avec passage train (31s) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1								

ANALYSE PLAN/PLAN 5ème séquence avec passage du train (44s) FILM : *Quand passe le train* Jérémie Reichenbach

Plan N° durée	CADRAGE échelle du plan position caméra		Mouvement de caméra	ecadrage (si mvt)	Type de raccord	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
1								

ANNEXE 2 : POUR EN SAVOIR PLUS SUR LE CINÉMA D'ANIMATION ET SES DIFFÉRENTES TECHNIQUES

DVD

- *Le Cinéma d'animation*, Collection Eden Cinema, 2005

LIVRES

- *Techniques d'animation pour débutants*, Mary Murphy, Eyrolles, Paris, 2009

Cet ouvrage est idéal pour découvrir, comprendre, et s'essayer aux différentes techniques d'animation.

RESSOURCES EN LIGNE

- Objectif animation, site web consacré au cinéma d'animation avec de nombreuses ressources pédagogiques destinées aux enseignants et à leurs élèves (histoire, techniques, cinéastes, etc).
<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/>

- Dossiers pratiques de l'AFCA autour de la réalisation d'un film d'animation.
<http://www.afca.asso.fr/-dossiers-pratiques->

- Sélection de ressources en ligne et de vidéos pour aborder l'histoire et les techniques d'animation.
<http://lapetitevideotheque.blogspot.fr/2011/03/initiation-aux-techniques-danimation.html>

- L'Office National du Film au Canada propose à travers ce site une rétrospective historique du cinéma d'animation, d'en apprendre plus sur les grandes figures de ce cinéma, mais surtout il présente les différentes techniques d'animation utilisées. Explications physiques, dates importantes, et exemples précis composent la description de la dizaine de techniques citées dans ce panorama.
<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/techniques/>

- Dossier offrant une approche pédagogique du cinéma d'animation. Ainsi, pour chaque technique est indiqué un lien internet pour fabriquer les différents supports ou en savoir plus.
http://www.ac-caen.fr/ia61/ress/culture/cinema/ecole_et_cinema/ressources/dossier-p%E9dagogique-histoire-cinema-animation.pdf

- Témoignage d'un réalisateur, organisant des ateliers auprès des enfants et adolescents sur le cinéma d'animation, il explique quelle démarche il entreprend, la manière d'aborder le cinéma d'animation avec les élèves, ce qu'il propose et pourquoi.
http://ressources.acap-cinema.com/files/le_cine_danim_raconte.pdf

- Accessibilité à 70 films d'animation.
<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/films/>

LEXIQUE FICHE ELEVE

L'ECHELLE DES PLANS :

Elle permet de choisir la taille d'un personnage dans un décor, et permet donc de rendre compte de l'immensité d'un lieu ou de l'isolement d'un personnage.

CADRAGE :

Action de cadrer, c'est-à-dire choisir la portion de l'espace plus ou moins grande que l'on va filmer. Le cadrage est complété par le choix de l'angle de prise de vue.

ANGLE DE PRISE DE VUE :

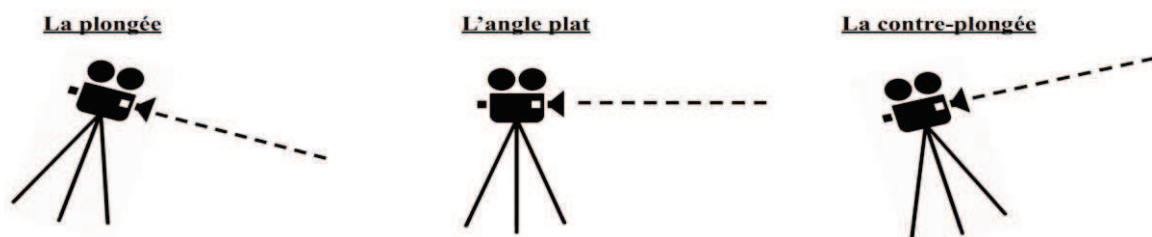
L'angle de prise de vue est l'angle formé par la caméra par rapport à l'horizontale. L'angle le plus courant est la vue dans l'axe de l'objectif, sur un plan horizontal : la caméra est à hauteur d'œil, c'est le cas non marqué, ordinaire, par opposition à la plongée et à la contre-plongée.

PLONGEE : « vue d'en haut » :

La caméra est placée en hauteur par rapport au sujet filmé, et orientée vers le bas. Cet angle domine le sujet filmé.

CONTRE-PLONGEE : « Vue d'en bas » :

La caméra est placée en dessous du sujet et est orientée vers le haut. Cet angle met en valeur le sujet filmé, le grandit.



Ces deux types de points de vue ont deux effets principaux ; d'une part, ils déforment l'espace montré et ainsi déstabilisent la perception du spectateur et l'univers représenté, d'autre part, ils placent un personnage en situation de dominant ou de dominé.

AXE DE PRISE DE VUE :

Ligne passant par la caméra et indiquant la direction dans laquelle le sujet est filmé.

CHAMP :

Espace délimité par le cadrage.

CONTRECHAMP :

Espace imaginaire correspondant à ce qui se situe derrière la caméra.

Disposition de la caméra dont l'orientation est opposée à celle du plan précédent. Désigne aussi le plan filmé de cette manière.



HORS CHAMP :

Espace visuel et sonore, généralement contigu au champ, et construit mentalement par le spectateur. Le hors-champ est l'espace qui n'est pas filmé mais que le spectateur peut déduire du champ.

CHAMP / HORS-CHAMP :

Ce procédé détermine ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas de l'action. Le hors-champ est particulièrement utilisé pour suggérer, sans la montrer, une présence hostile.

PROFONDEUR DE CHAMP :

Zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on effectue la mise au point.

Par exemple si l'arrière-plan sur l'image est très flou, on parle de faible profondeur de champ...

RACCORD :

Raccord de plan : mode de liaison entre deux plans successifs. Classiquement les deux plans sont raccordés de telle façon que le spectateur ne se rende pas compte à première vue qu'il y a un changement de plan. Le raccord est généralement prévu à la prise de vue et travaillé au montage.

Quelques exemples de raccords : raccord dans le mouvement, dans le regard, sur la lumière, la couleur, la composition de l'image, du décor, sur le son...

FONDU AU NOIR :

Type de raccord : l'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, puis l'image suivante apparaît progressivement. Si le plan suivant est monté « cut » (il apparaît d'un coup) on parle alors de fermeture au noir (ou d'ouverture au noir dans le cas inverse)



Renoir, *La Règle du jeu*, 1939

FONDU ENCHAÎNÉ :

Type de raccord : une image s'efface progressivement, tandis que l'image suivante remplace la première par surimpression ; le fondu-enchaîné marque souvent une ellipse.



René Clément, *Gervaise*, 1956

L'ECLAIRAGE :

L'éclairage d'un film fantastique est particulièrement soigné : ombres, ombres portées, faisceaux de lumières intenses, jeux d'ombres et de lumière, contre-jours (l'utilisation du négatif est l'une des figures du fantastique cinématographique), etc. Les zones d'ombre d'une image renvoient à nos peurs d'enfants, celles du monstre caché dans le noir.

LA MUSIQUE :

Pour un cinéma basé sur l'atmosphère, la musique et les effets sonores peuvent, à eux seuls, introduire une dimension fantastique.

Sources :

<http://www.institut-francais.de/cinefete/9/data/petitlexiqueducinema.pdf>

http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf

http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3349_VocabulaireduCinema.pdf