

CHANGER LE MONDE

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA
COURTS MÉTRAGES 2015/2017



une édition **çiliç**

CHANGER LE MONDE

Changer le monde, une édition Ciclic en partenariat avec Sauve qui peut le court métrage et Clair Obscur.

Le programme a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignants et les partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma* en régions Centre-Val de Loire, Auvergne et Bretagne. Il est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage en région Centre-Val de Loire en 2015-2016, puis en régions Auvergne et Bretagne en 2016-2017.

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

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

Lycéens et apprentis au cinéma en région Auvergne est coordonné par Sauve qui peut le court métrage, avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Auvergne, de la DRAC Auvergne et du Rectorat de l'académie de Clermont-Ferrand et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

Lycéens et apprentis au cinéma en région Bretagne est coordonné par Clair Obscur, avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Bretagne, de la DRAC Bretagne, du Rectorat de l'académie de Rennes et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

AUTEURS DU LIVRET

Nicole Brenez : historienne, théoricienne, enseignante et programmatrice de cinéma. Auteur de nombreux ouvrages dont *Cinéma d'avant-garde* (éd. Cahiers du cinéma).

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

Simon Gilardi : chargé de mission édition pédagogique à Ciclic.

Jacques Kermabon : rédacteur en chef de *Bref, la revue du court métrage*.

Adrien Heudier : chargé de mission actions éducatives et culturelles à Ciclic.

Antoine Lopez : cofondateur du festival du court métrage de Clermont-Ferrand, réalisateur, spécialiste du cinéma d'animation.

Jérôme Momcilovic : journaliste, critique (*Chronic'art, Études*), enseignant à l'école supérieure d'études cinématographiques.

Xavier Orain : enseignant de lettres, dessinateur.

David Ridet : enseignant d'anglais et de cinéma-audiovisuel, missionné auprès de Ciclic par le rectorat de l'académie Orléans-Tours.

Directeur de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS70031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Conception éditoriale : Adrien Heudier et Simon Gilardi / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Julien Sénélas / Recherches documentaires : Agathe Craissac / Remerciements : l'Agence du court métrage (Amélie Chatellier, Cécile Horreau, Jacques Kermabon), Sauve qui peut le court métrage (Jérôme Ters), Clair Obscur (Jacques Froger).

Sources iconographiques : tous droits réservés (Mas O Menos, Casa de cinema de Porto Alegre, Kostr-film, Baldanders Film, Louis Rigaud). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Publication : septembre 2015.

SOMMAIRE

Puissances du cinéma	3
Afrique 50	4
L'Île aux fleurs	7
Musique pour un appartement et six batteurs	10
Guy Moquet	12
Copier-Cloner	14
D'un film à l'autre	16
Avant/après la séance	17
Sélection vidéo et bibliographique	18
Compléments de programme	19
Bref, aimons le court !	20

Puissances du cinéma

Faire des images, quel que soit l'instrument dont on dispose (teinture, peinture, argile, celluloïd, bande magnétique...), quels que soient les moyens de production que l'on accepte, conquiert ou s'accorde, c'est s'attribuer une parcelle de pouvoir symbolique : pouvoir de créer quelque chose qui n'était pas là, pouvoir de conserver quelque chose qui était ou aurait été là, pouvoir de transmission, d'intervention, d'affirmation, de suggestion. Aussi sophistiquées qu'elles semblent, la provenance et la substance technologique de l'image ne changent fondamentalement rien aux puissances archaïques qui structurent l'activité symbolique. Voici trois de ces puissances :

- Des puissances apotropaïques : apotropaïque vient du grec *apotropein*, qui signifie « détourner », détourner de soi un mal, conjurer une maladie. Un talisman est un objet apotropaïque. Que le son et l'image prennent en charge la souffrance et la mort, et puissent même rendre la mort « relative » en tant qu'ils conservent la voix et le reflet des disparus, motive les premiers concepteurs des outils d'enregistrement, à commencer par Thomas Edison. Ainsi naît le grand thème de la « résistance » par l'art dont héritent André Malraux, Jean Epstein, Jean-Luc Godard : le cinéma « résiste à la mort », écrit Gilles Deleuze. Or, le cinéma engagé, certes, résiste au sens propre, au sens où il vise à écarter l'injustice, l'oppression, les maux collectifs, mais surtout, avec ses moyens spécifiques, il travaille à contre-attaquer, sur le double terrain des conflits et des représentations.



- Des puissances cognitives : l'image documente, atteste, indique, informe, explique, argumente.
- Des puissances performatives : l'image assure une emprise tantôt ou tout à la fois sur son référent, son spectateur, son environnement. Elle révèle, modifie, intervient, agit.

Le cinéma engagé, en particulier dans ses formes documentaires ou dans la dimension documentaire de ses fables et fictions, porte à leur comble d'explicitation ces trois puissances. Pour un cinéaste engagé, il s'agit de tout sauf de faire carrière dans un monde qu'il réprouve et combat, pas plus qu'il ne s'agit de faire œuvre au sens classique de ce terme, c'est-à-dire de se contenter de constituer un corpus. L'enjeu principal du cinéma engagé concerne l'efficacité historique, et ce à trois égards :

- Dans l'immédiateté du combat : René Vautier a nommé ce cinéma de l'immédiateté performative, « le cinéma d'intervention sociale », celui qui vise la réussite d'une lutte et la transformation concrète d'une situation de conflit ou d'injustice.



- Pour le moyen terme, il s'agit de diffuser une contre-information et de soulever les énergies : ainsi par exemple Armée Rouge/FPLP : *Déclaration de Guerre Mondiale* réalisé par Masao Adachi, qui en 1971 depuis la Palestine occupée en appelle à la constitution d'une Armée Rouge anti-impérialiste.
- Pour le long terme, il s'agit de filmer pour conserver des faits au regard de l'histoire, de constituer des documents, de léguer une archive et de transmettre la mémoire des luttes aux générations futures. Cette dimension est par exemple cruciale dans le film *Douglas Bravo, la guerre de guérilla au Venezuela*, réalisé par Georges-Mathieu Mattéi et Jean-Michel Humeau en 1970, qui s'efforce non seulement de soutenir la lutte de libération menée par les Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), mais aussi de conserver avec la plus grande fidélité possible la parole et la présence de Douglas Bravo, aussi menacé dans sa jungle qu'Ernesto Che Guevara dans la sienne en Bolivie. La même

dimension conservatoire irradie dans le film de Tobias Engel *No Pincha !*, long métrage documentaire en noir et blanc tourné en 1972 en Guinée portugaise parmi les unités du Front National de Libération. Le film suit le quotidien des combattants mais a aussi pour but de conserver l'image de leur leader Amílcar Cabral, après l'exemple tragique de l'assassinat de Patrice Lumumba. Ou encore, de façon plus intime mais tout aussi efficace, le *Angela Davis : Portrait of a Revolutionary* de Yolande du Luart (1971) n'avait pas d'abord pour but de soutenir Angela emprisonnée puisque l'arrestation eut lieu seulement entre le tournage du film et son montage, mais d'abord de conserver l'image, la parole, le quotidien, d'une jeune professeur de philosophie militante alors inconnue au-delà de son cercle et menacée par la direction de son université.

Le cinéma engagé accorde le plus de droits et de devoirs aux représentations, car il sait tout le prix éthique et politique que peut coûter une image (par opposition à son coût industriel), prix qui peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie, comme dans le cas de Raymundo Gleyzer, cinéaste militant assassiné par la dictature argentine en 1976, à l'âge de 34 ans. En 1974, au cours d'une interview en Australie, Raymundo Gleyzer aura cette superbe formule : « *Nous, les cinéastes, nous devons devenir les pierres qui brisent le silence, ou la balle qui déclenche la bataille* ».

Nicole Brenez

Afrique 50

René Vautier

À l'origine, *Afrique 50* est une commande de la Ligue française de l'enseignement, destinée à montrer aux collégiens et lycéens de France « comment vivent les villageois d'Afrique-Occidentale française ». Mais, sur place, le réalisateur, âgé de 21 ans seulement, décide de témoigner de la réalité : le manque de professeurs et de médecins, les crimes commis par l'armée française au nom du peuple français, l'instrumentalisation des populations colonisées... Le film fut interdit pendant plus de 40 ans.

France, 1950, 19 min

Réalisation, texte, voix, montage : René Vautier /
Musique : Keita Fodéba

Les fronts de René Vautier

René Vautier (15 janvier 1928, Camaret-sur-Mer / 4 janvier 2015, Cancale), s'engage contre le nazisme à 15 ans. Membre des Forces françaises de l'intérieur, décoré de la croix de guerre à 16 ans, une fois la guerre terminée, il décide une fois pour toutes de se battre non avec des armes mais avec une caméra. En 1946, il entre à l'IDHEC (l'Institut des hautes études cinématographiques) et, durant ses études, participe clandestinement à la réalisation de *La Grande Lutte des mineurs*, œuvre collective signée par Louis Daquin (1948). En 1950, après un tournage épique et en dépit de la censure française qui lui confisque une grande partie de ses bobines, il réussit à terminer *Afrique 50*, chef d'œuvre du cinéma engagé, qui lui vaut treize inculpations et une condamnation à un an de prison. Dès lors, au prix de blessures physiques (il raconte avec humour qu'il doit être le seul réalisateur à avoir un morceau de caméra dans le crâne, en raison d'un tir essuyé sur la ligne Morice entre Algérie et Tunisie), au prix de nombreuses années de prison et d'une mémorable grève de la faim, la lutte de René Vautier contre toutes les formes d'oppression, politiques, économiques et culturelles (censure) ne cessera plus.

Son combat concerne des fronts multiples :

- contre le capitalisme (*Un homme est mort*, 1951, *Transmission d'expérience ouvrière*, 1973) ;



- contre le colonialisme et plus particulièrement la guerre d'Algérie (*Une nation*, *l'Algérie*, 1954, *Algérie en flammes*, 1958, *Avoir 20 ans dans les Aurès*, *Techniquement si simple* et *La Caravelle*, tous trois en 1971, ainsi que l'enregistrement de nombreux témoignages sur la torture) ;

- contre le racisme en France (*Les Trois Cousins*, *Les Ajoncs*, 1970, *Vous avez dit : Français ?*, 1987), contre l'apartheid en Afrique (*Le Glas*, 1970, *Frontline*, 1976) ;

- contre la pollution et l'industrie nucléaire (*Marée noire, colère rouge*, 1978, *Hirochirac*, 1995) ;

- contre l'extrême-droite française (*À propos de l'autre détail*, 1984-88).

Mais souvent aussi ses combats sont affirmatifs : combat en faveur des femmes (*Quand les femmes ont pris la colère*, cosigné par Soazig Chappedelaine, 1977) ; combat pour la Bretagne (*Le poisson commande*, 1976) ; essais sur les représentations collectives et leurs enjeux politiques (*Déjà le sang de mai ensemencerait novembre*, 1982). Évidemment indissociables (*Afrique 50* détaille les rapports entre capitalisme et racisme), les fronts s'articulent explicitement dans certains films, tel *La Folle de Toujane* (cosigné par Nicole Le Garrec, 1974), le film préféré de son auteur, qui conjoint, sur un mode interrogatif et profondément désespéré, résistance algérienne et autonomie bretonne.

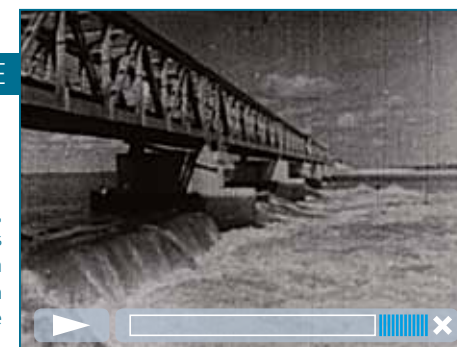
Simultanément, René Vautier crée des initiatives logistiques, les moyens nécessaires à la production et à la diffusion de films en lutte contre les circuits étatiques et commerciaux. Directeur du Centre audiovisuel d'Alger entre 1961 et 1965, il a formé la première génération des cinéastes algériens et dirigé la réalisation collective de *Un peuple en marche* (1963), sur la guerre et la première année de l'indépendance. Parallèlement, il crée les Ciné-Pops, association populaire de « culture

citoyenne par le film ». En 1972, il fonde l'Unité de production cinéma Bretagne (UPCB), dont le slogan proclame « Du colonialisme au socialisme ». En 1984, il fonde « Images sans chaînes » pour diffuser les films censurés par les chaînes de télévision françaises. Au cours des années 2000, il participe notamment à l'expérience Zaléa TV, tentative de créer une télévision libre sur réseau hertzien.

René Vautier disparaît à 86 ans, après avoir lutté pendant plus de dix ans contre un cancer, juste après avoir terminé le montage d'un essai filmique cosigné par sa fille Moïra et dont le titre résume à lui seul l'entreprise d'une vie : *Histoires d'images, images d'Histoire*.

EN LIGNE

Pistes de travail,
sélection de liens
autour du cinéma
colonial, présentation
du film par René
Vautier.



Exemplaire pour ses sept décennies de combats sur tous les fronts et sur trois continents (Europe, Afrique, Asie – il a également tourné au Liban en 1982), René Vautier représente aujourd'hui l'archétype du cinéaste engagé, qui inspire une nouvelle génération aussi intrépide, à l'instar d'Edouard Beau, Florent Marcie, Laura

Droits et devoirs des images

Waddington ou Olivier Dury. Son savoir-faire technique et logistique, sa capacité d'analyse historique, sa ténacité mais aussi sa malice, son esprit fraternel et sa bonté joyeuse nourrissent d'une part une extrême rigueur plastique, capable de faire au présent immédiat l'hommage de sa grandeur épique, et de l'autre une constante inventivité formelle, grâce à laquelle il surmonte en toutes circonstances les difficultés pratiques liées à une œuvre d'intervention sociale. En 2003, pour l'émission *Court-Circuit* qui lui consacrait un reportage, René Vautier a défini le cinéma d'intervention sociale et en a établi les 5 principes :

- « 1. Tâche de rapporter de vraies images plutôt que de raconter des histoires fausses.
2. "Il ne faut pas laisser les gouvernements écrire seuls l'histoire, il faut que les peuples y travaillent" (Kateb Yacine).
3. Écrire l'histoire en images. Tout de suite.
4. Créer un dialogue d'images en temps de guerre.
5. Face à la désinformation officielle, pratiquer et diffuser la contre-information. »

Marquée par l'expérience initiatique de *La Grande Lutte des mineurs*, film collectif de 1948 au cours duquel René Vautier fut arrêté par les CRS sur le port de Dunkerque, qui fut censuré et donna lieu à un décret instituant un visa non commercial pour toute projection cinématographique, l'œuvre de Vautier s'est entièrement consacrée à la libération concomitante des peuples et des images. René Vautier a en effet consacré de nombreux films à des problèmes d'images : ainsi *Le Remords*, tourné en 1974 mais dont le scénario est écrit en 1956, constitue un

pamphlet burlesque et cinglant sur la lâcheté des cinéastes trouvant mille raisons de ne pas s'engager dans l'histoire immédiate et de fuir leurs responsabilités, en particulier face à la guerre d'Algérie. *Et le mot frère et le mot camarade*, en 1988, décrit le rôle des poètes et de leurs images (littéraires) pendant la seconde guerre mondiale, ce qui permet d'apporter réponse à l'obsédante question de Hölderlin, « À quoi bon des poètes dans un temps de détresse ? ». *Destruction des Archives*, filmé par Yann Le Masson en 1985, montre René Vautier marchant dans les kilomètres de documents film et non-film découpés à la hache et mazoutés par un commando « non-identifié » (le cinéaste était parti témoigner dans un procès contre le Front national) : ce document brut constitue l'un des emblèmes les plus éloquents de la puissance des images, sur lesquelles il faut s'acharner tant et plus, moderne chapitre argentique dans la longue histoire du vandalisme et de l'exécution.

Ainsi, le trajet de René Vautier déploie une conception précise et ample des fonctions et usages des images : documenter, dire la vérité, rendre justice, attester, apporter preuve dans un procès, dialoguer avec d'autres images, informations, consignes et signaux, contredire, contre-attaquer, convaincre... René Vautier a explicitement investi les images de tous les devoirs : mais pour qu'elles puissent accomplir ceux-ci, il a fallu concevoir aussi, implicitement, un droit des images, qui les rendent irréductibles à l'ensemble des usages et des instrumentalisation auxquelles on peut les livrer. Chaque film de René Vautier constitue un pamphlet, un bouclier pour les opprimés et les victimes de l'histoire, une petite machine de guerre en faveur de la justice. Pour les images, on supporte la torture, la prison, la faim, on fait le coup de poing, on frôle sans cesse la mort, on assiste à celle d'autrui. Il y a là une foi stupéfiante, propre à un homme du XX^e siècle, une passion laïque, révolutionnaire et collectiviste, qui nous offre une idée de ce qu'avaient pu représenter les mots pour Denis Diderot. Pour René Vautier, les images argumentent une vérité critique dans un débat visuel sans fin dont l'horizon serait un état plus juste du monde.

Afrique 50 est le premier film signé par René Vautier, âgé de 21 ans lorsqu'il part tourner dans les colonies de l'Afrique-Occidentale française (AOF) ce qui deviendra le premier film anticolonialiste français. Au cours du tournage, René Vautier est poursuivi par les autorités administratives et policières, et connaît mille

L'histoire exemplaire d'un film militant

aventures hors du commun qu'il raconte en détail dans ses mémoires *Caméra citoyenne* (Rennes, édition Apogée, 1998). Il y explique sa motivation : « Je crois que ce qui m'a soutenu pendant tout ce temps-là (les conditions de vie n'étaient pas faciles, sans argent, sans médicaments – nous allions devenir de vrais laboratoires de maladies coloniales, des cas !) – c'est la rage. Je m'étais battu contre les occupants nazis et je trouvais des Français qui maintenaient en Afrique un « ordre » semblable à celui que les dirigeants allemands avaient voulu imposer chez nous. »

Le contexte politique international détermine aussi le film. En 1947, est proclamée la doctrine Jdanov, selon laquelle le Parti communiste de l'Union soviétique doit soutenir la lutte des pays colonisés en Asie et en Afrique pour contrer le « bloc capitaliste ». Jeune communiste français, organiquement dévoué à tous les combats contre l'oppression, l'exploitation et le racisme, René Vautier part en AOF sous l'égide de la Ligue de l'enseignement, dont le nom apparaît sur le premier carton du film. La Ligue de l'enseignement, fondée par Jean Macé en 1866 pour défendre une éducation populaire et laïque, abrite alors en Afrique nombre des activistes qui deviendront les cadres des luttes de libération, à commencer par Ouezzin Coulibaly, responsable de la Ligue à Treichville, qui héberge René Vautier. En octobre 1946, Coulibaly est l'un des cofondateurs du Rassemblement démocratique africain (RDA), mouvement séminale pour l'émancipation dont on peut voir certaines manifestations à

la fin d'*Afrique 50*. En 1949, tandis que René Vautier tourne, le RDA organise en effet ses premiers grands événements politiques, qui mécaniquement conduisent à toujours plus de répression coloniale. Parmi ceux-ci, une grève des impôts violemment réprimée par l'armée : « *En descendant de Bamako vers Abidjan, nous avons suivi, Raymond Vogel et moi, le trajet d'une de ces colonnes punitives* » (*Caméra citoyenne*).

Afrique 50 apparaît donc comme un pamphlet filmique singulièrement bien documenté : tandis que sur la bande-son s'égrenent les chiffres précis des bénéfices des Compagnies françaises et occidentales, la bande-image relève les traces des exactions coloniales – celles, structurelles, du pillage organisé, et celles, événementielles, de la répression militaire. En moins de vingt minutes, le film nous mène de l'Afrique immémoriale (paysages de plaines et de rivières, activités artisanales et agricoles, familles et jeux), à l'étude des méfaits du colonialisme qui s'est installé à partir de 1830, pour finir sur l'émergence contemporaine des mouvements africains d'émancipation, qui ne verront leurs premiers succès politiques que vers 1956.



René Vautier sur le tournage d'*Afrique 50*



Afrique 50 allie donc toutes les dimensions de la polémique visuelle : il informe sur une situation d'oppression économique et politique ; il déconstruit l'idéologie du progrès et en pointe les présupposés racistes ; il appelle à la lutte. Et, de même que *Une nation*, l'Algérie annonce dès 1955 une indépendance inéluctable, l'élan collectif sur lequel se clôt *Afrique 50*, sous ses aspects de rhétorique optimiste, n'en constitue pas moins une prise de rendez-vous avec l'histoire d'une impeccable prescience. Une telle prescience, qui caractérise l'œuvre de René Vautier, se fonde, comme tous ses films et ses actes, à la fois sur une analyse politique, sur son expérience de résistant contre le nazisme, et sur sa confiance absolue dans le pouvoir révolutionnaire des peuples.

À Paris, les trois-quart des bobines d'*Afrique 50* sont confisquées par la police française dans les locaux de la Ligue de l'enseignement. En substituant des boîtes vides à des boîtes pleines, René Vautier récupère le matériel qui lui permet de monter les vingt minutes subsistantes. Il rédige et lit lui-même le texte du film et confie la musique au groupe du poète, musicien, danseur et activiste guinéen Keita Fodéba, membre du RDA et censuré en AOF, qui connaîtra un tragique destin (il sera fusillé en 1969 par le gouvernement de Sékou Touré). C'est la première fois qu'une musique africaine sonorise l'ensemble d'un film.

Les conditions politiques de son tournage expliquent pourquoi *Afrique 50* est en mauvais état mais, comme l'a élégamment formulé un

jour René Vautier : « *les cicatrices font partie du film* ». Le film est revenu de sa guerre tout couturé et a contribué de façon à la fois pionnière, modeste et magistrale aux guerres de libération en Afrique, l'une des pages les plus enthousiasmantes du XX^e siècle.

La diffusion du film

Interdit en France pendant cinq décennies pour sa dénonciation du colonialisme, *Afrique 50* est cependant montré dans les pays communistes et obtient le prix du meilleur documentaire au festival de Varsovie. Sur le territoire français, en dépit de son caractère illégal, il est diffusé par des organisations de jeunes comme les Éclaireurs de France ou l'Union de la jeunesse républicaine de France, mais aussi par des organisations d'anciens combattants. L'association Peuple et Culture, fondée par d'anciens résistants, mouvement essentiel pour l'éducation populaire après la seconde guerre mondiale, le distribue à la faveur de « valises pédagogiques », de sorte que, sans avoir jamais demandé de visa, *Afrique 50* aurait été vu par un million de personnes entre 1951 et 1990 (selon René Vautier). Ironie de l'histoire : en 1990, le Ministère des Affaires étrangères achète les droits du film et en tire des copies pour le diffuser par le réseau des ambassades françaises partout dans le monde. Grâce à ce court métrage interdit, la France peut en effet se targuer d'avoir fait preuve d'un « *sentiment anticolonialiste* ». En somme, René Vautier sauve l'honneur de son impitoyable adversaire.

En 2007, le cinéaste Richard Hamon réalise un documentaire sur le tournage d'*Afrique 50*, intitulé *René Vautier, le petit breton à la caméra rouge*. Il ramène René Vautier sur le théâtre de son périple en Afrique de l'Ouest comme, l'année précédente, Leila Morouche et Oriane Brun-Moschetti avaient ramené celui-ci en Algérie pour refaire le circuit des Ciné-Pops tel qu'il l'avait organisé après l'indépendance en 1962 (*Algérie Tours Détours*, 2007).

Nicole Brenez

PISTES DE TRAVAIL

Afrique 50 peut permettre de découvrir les origines du « *sentiment anticolonialiste* » de l'après-guerre. Que représentait l'Afrique-Occidentale française en 1950 ? Quelles sont les mouvements contestataires ? Quand commencent les mouvements d'indépendance ?

Néanmoins, ces éléments de contextualisation nécessaires ne doivent pas empêcher d'étudier cette œuvre originale pour ses qualités littéraires, cinématographiques et sa force polémique propre.

Posture du narrateur

Ce qui frappe d'abord, c'est la force de ce texte à l'énonciation complexe. Qui parle ? Pour qui ? À la lumière des premières minutes du film, quelle posture Vautier adopte-t-il vis à vis du spectateur ? Comment interpréter cette prise à parti et le



vocabulaire employé (« *ambassadeur* », « *guide* ») ? En quoi le film prend-il ici le contre-pied du regard colonisateur ? Si l'on considère les pronoms employés, comment l'auteur redéfinit-il le sentiment d'une solidarité humaine (« *nous* ») en réaction à la prétention d'unité coloniale ?

Construction par le son

Dans un autre temps, on peut proposer aux élèves de revoir le film en notant les étapes, à chaque changement de la bande son. Caractériser la musique entendue

pendant cette partie et proposer un titre pour mettre au jour la construction. On peut identifier une progression du discours, de plus en plus dénonciateur et virulent, dont on énoncera la thèse finale.

Nous et les Autres

La définition de ce qui est ou non acceptable humainement passe par une opération logique d'assimilation ou de répulsion : en ce sens, l'entreprise de Vautier est de susciter une adhésion humaniste qui s'efforce de reconnaître en l'autre une proximité culturelle. De 1 min 07 à 5 min 22, on invitera les élèves à retrouver les éléments qui esquissent cette identification entre « *nous* » (le Français) et l'Autre (l'Africain).

A contrario, de 6 min 34 à 13 min 39, on peut dégager les liens qui sont faits entre texte et image et qui contribuent à exclure le regard colonisateur de toute forme d'humanité. Quelles sont les ressources de l'argumentation ? Quel sens donner aux comparaisons ?

Mémoire avant l'oubli

Enfin, de 13 min 39 à 14 min 30 : quelle construction repère-t-on ? Comment est-elle dramatisée ? Cette partie évoque des personnes et des lieux réels. Sont-ils connus ? Quelle est l'intention du cinéaste en convoquant des épisodes de la guerre 1939-1945 ? Que peut-on en déduire de son entreprise ?

Xavier Orain

NB : des éléments de réponse à certaines des questions posées ici sont en ligne sur la page du site de Ciclic consacrée à *Afrique 50*.

L'île aux fleurs

Jorge Furtado

Le film commence par deux cartons : « *Ceci n'est pas une fiction* », « *Dieu n'existe pas* ». Personne ne contestera la première affirmation et ce que raconte le film laisserait facilement entendre que la deuxième est plus que probable.

Comment résumer *L'île aux fleurs* ? On pourrait, par exemple, choisir comme fil rouge, la tomate, et dire que ce film montre l'itinéraire de ce « végétal, plante de la famille des solanacées », de sa cueillette jusqu'à sa consommation en passant par sa vente et sa préparation culinaire. Les mauvaises tomates sont jetées aux ordures, et finissent dans la décharge de l'île aux fleurs. Alors, la différence entre les tomates, les porcs et les êtres humains devient claire.

Ce n'est qu'une des manières de le trahir. Film-pamphlet, fable, pastiche, cette profusion d'images, cette construction protéiforme, à l'humour à la fois simple et ravageur et à la logique étrange et imparable, se réduit difficilement à quelques mots.

Brésil, 1989, 13 minutes

Production : Casa de cinema (Porto Alegre, Brésil) / Scénario et réalisation : Jorge Furtado / Images : Roberto Henkin, Sergio Amon / Musique : Thèmes extraits de « O Guarani » de C. Gomes / Son : Vengus / Montage : Giba Assis Brasil / Interprétation : Cica Reckziegel (Dona Anete), Douglas Trainini, Julia Barth, Igor Costa (la famille Anete), Gosei Kitajima, Takehiro Zusuki (les Japonais)



Jorge Furtado

Né en 1959, Jorge Furtado, après des études de médecine, de journalisme et de sculpture, a travaillé à la télévision (TVE, Rio Grande Do Sul) comme reporter, animateur, programmeur, chargé de production. Directeur du musée de la communication de l'État de Rio Grande Do Sul de 1984 à 1986, il collabore comme auteur à Tele Globo (la plus grande chaîne de télévision brésilienne).

L'île aux fleurs reste son film le plus connu à l'international, mais il a depuis réalisé et signé les scénarios de plusieurs documentaires et fictions (courts et longs métrages), pour la télévision et le cinéma, dont *L'homme qui photocopiait*, qui a reçu l'équivalent brésilien du César du meilleur film en 2003.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1984 *Temporal* (coréalisateur : José Pedro Goulart)
1986 *Odia em que Dorival encarou a guarda*
1988 *Barbosa* (coréalisatrice : Ana Luiza Azevedo)
1989 *Ilha das flores* (*L'île aux fleurs*)
1991 *Esta não é sua vida* (*Ce n'est pas notre vie*)
1994 *Veja Bem*
1994 *A Matadeira*
1995 *Estrada* (Partie du film *Felicidade É*)
1997 *Angelo Anda Sumido*
2003 *O Homem que copiava* (*L'homme qui photocopiait*) [long métrage cinéma]
2004 *Meu Tio Matou um Cara* [long métrage cinéma]
2014 *Doce de Mãe* [long métrage TV]

EN LIGNE



Analyse des premiers plans du film, sélection de liens.

« *Ceci n'est pas une fiction* », annonce malicieusement un carton inaugural. Si on voulait définir à quel genre appartient *L'Île aux fleurs* et qu'on emploie pour ce faire la méthode dont Jorge Furtado use dans son film, on serait amené à définir la fiction, le documentaire et corrélativement le réel, la mise en scène, la

Un chef-d'œuvre d'humour noir

manipulation, la vérité, bref, toute une série d'explications propres à donner le tournis¹. Nous vous invitons à ne pas chercher à trancher cette question préalablement.

L'Île aux fleurs commence comme un reportage de la télévision (caméra portée, personnage pris sur le vif, commentaire standard : « *Nous sommes à Bela Novo, banlieue de Porto Alegre, État de Rio Grande do Sul à l'extrême sud du Brésil...* »), que corrobore le premier plan, un globe terrestre en rotation, image du générique type de beaucoup de journaux télévisés. Mais très vite le ton adopte celui d'une sorte de documentaire pédagogique, aux précisions néanmoins bizarres, en tout cas, semble-t-il, mal hiérarchisées. Ce film a un ton bien à lui qui ne gagne pas à être rapporté à des catégories existantes même s'il emprunte à plusieurs une certaine rhétorique qui vire au pastiche. Pour s'en sortir, on serait tenté de parler d'« essai ». Mais cet emprunt au domaine littéraire, même s'il a le mérite d'englober une multitude d'expressions sans les réduire à un moule commun, suppose une certaine présence du « je ». Or *L'Île aux fleurs* épouse un ton qui singe l'objectivité encyclopédique.

Au début était le Verbe

La question rituelle « Qui parle ? » peut constituer un point de départ commode tant est prépondérante ici la fonction de la parole. Si l'on veut bien admettre que la télévision c'est de la radio avec des images et que le commentaire y est bien souvent, comme le dit Agnès Varda, un « *comment taire* », les racines du film de Furtado, une œuvre proliférante profondément originale, plongent dans le magma télévisuel. La parole s'y donne en effet comme la porteuse officielle du

sens, les images n'arrivant que comme illustration du discours explicatif.

Qui n'a jamais été pris par le vertige que suscite l'auto-circularité des définitions d'un dictionnaire, qui empruntent des mots dont chacun est défini à une autre page ? *L'Île aux fleurs* évoque un peu ce parfum d'infini à la limite de l'absurde. Le discours, au lieu de suivre de manière rectiligne la logique d'une pensée, musarde, s'attarde à définir des mots, donne une impression de profusion désordonnée. Ce cheminement en arborescence n'est d'ailleurs pas sans évoquer la structure qui gouverne celle de nouveaux modes de transmission comme Internet. On clique sur « tomate » ou « Japonais » et un texte (une voix) en donne la définition.

Ce mode de construction évoque l'idée d'un tout, d'un monde circulaire — le globe terrestre initial en est l'emblème — où tout renvoie à tout selon une logique implacable, une parfaite mécanique, une chaîne dans laquelle chaque élément peut être défini, trouver sa place logique et imparable : poule, baleine, argent, Japonais, cours d'histoire, cochon, tomate, parfum... *ad infinitum*. On rit bien sûr de cette accumulation apparemment désordonnée, de la prétention à une impossible exhaustivité, du décalage entre le ton scientifique de la voix et la nature tellement disparate, fantaisiste des substantifs définis, même si la plupart des définitions pourraient sans rougir figurer dans d'honnêtes dictionnaires.

La voix du commentateur est néanmoins ce qui constitue le liant du film, le fil continu qui permet une profusion encore plus étonnante d'images sans souci de raccords homogènes. Jorge Furtado fait feu de tous bois : scènes prises sur le vif, mises en scène, animations, inscriptions, collages, archives... pour « illustrer » le discours. On dit souvent qu'un commentaire permet de plaquer un sens à des images auxquelles on confère une aura d'objectivité². Par une sorte de renversement, ici, la voix égrène des informations objectives par rapport auxquelles le jaillissement des images apporte une illustration plus ou moins fantaisiste mais aussi le démenti, décalage, dérision, ironie, à la vitesse d'un zapping plus ou moins effréné. Et là encore, on apprécie l'humour du procédé, les collusions temporelles quand, par exemple, la voix évoque l'invention de l'argent et que des objets ou publicités contemporaines s'agrègent à des représentations du passé (une



Image à double sens illustrant la capacité de l'homme à opposer pouce et index, mais aussi évoquant la minceur d'un intellect pas si développé que ça !



Cette image des camps de concentration met un terme à une suite d'associations d'idées entre le Christ, les Juifs et l'idéologie nazie. Le film dès lors bascule, le rire fait place à l'horreur, et sur un même ton implacable, nous invite à prendre conscience d'un système économique qui relègue des femmes et des enfants, bien que pourvus d'un « *télencéphale hautement développé* » mais cruellement démunis d'argent, juste derrière les porcs !

bouteille de Coca-Cola sur le plateau d'Égyptiens, un gros haut-parleur à côté d'une femme découpée dans un tableau classique...). La voix énonce un progrès tandis que les images, par ces intrusions saugrenues d'objets de consommation, le dénoncent comme obscène.

Lorsque le rire s'étrangle

On rit franchement quand, au terme d'une accumulation qui va s'accéléralant de chefs-d'œuvre de l'humanité, on entend cette sorte de refrain : « *Le télencéphale* (ici régulièrement prononcé

« *télé-encéphale* »...) *hautement développé allié à la capacité de faire un mouvement de pince avec les doigts donna à l'être humain la possibilité de réaliser d'innombrables améliorations sur sa planète. Entre autres* (la voix reste un peu en suspens, nous voyons et entendons le champignon atomique, puis reprend sur l'image d'une main qui cueille une tomate à la fraîcheur idyllique), *cultiver des tomates.* » On perçoit la satire dans cette collusion qui, faisant succéder à l'évocation furtive de la célèbre *Création d'Adam* de Michel-Ange l'explosion atomique — perfection artistique et instrument de mort hautement perfectionné, naissance de l'humanité et horizon possible de sa destruction —, détourne la tonalité ingénuement euphorique du commentaire.

L'humour prend le pas sur le sérieux, nous sommes disposés à rire mais notre rire s'étrangle quand, pour illustrer la définition de « *Juif, être humain* », nous découvrons des images de l'Holocauste. Cet effet, si grinçant qu'il suscite un malaise, ne vise bien sûr pas les Juifs mais dénonce une humanité capable d'infliger un tel sort à une partie d'elle-même. Cet effet de douche écossaise sonne comme un avertissement, nous impose de ne pas mettre en berne notre vigilance perceptive et annonce la tonalité tragique de la fin.

On ne saurait dresser l'inventaire de tous les effets à l'œuvre. Cela fourmille, à la vitesse grand V, à la limite parfois de la perception. Nous n'avons pas toujours le temps de « lire » toute l'information transmise par les images d'autant que, de son côté, la voix assène une foule de renseignements, d'autant plus difficiles à assimiler qu'ils partent dans tous les sens. À l'instar d'un discours qui passe allègrement, sur le mode « marabout - bout de ficelle », d'une échelle à l'autre, de la baleine à la poule, de la mesure temporelle d'une journée au repas du midi, de la seconde au césium radioactif, des ordures à un contrôle d'histoire, les images jouent d'une micro information au cœur de beaucoup d'entre elles. Étourdis par ce foisonnement qui nous dérouté, nous ne percevons pas à la première vision tous ces petits détails dont on se régale à chaque nouvelle vision du film (tel bruit, les semblants de drapeaux plantés sur le cerveau...) un peu à la manière de ces personnages microscopiques qui mènent leur vie autonome dans les cases de certaines bandes dessinées.

L'humour repose très souvent sur des effets de

contraste, des jeux d'opposition. Trop générale pour définir *L'île aux fleurs*, cette considération en donne au moins la tonalité majeure. Un lecteur assidu de Pierre Fontanier³ trouverait sans doute des termes métaphoriquement propres à rendre compte de la rhétorique à l'œuvre. Nous nous contenterons de souligner combien le film



s'approche de l'antinomie, du paradoxe dont le titre, le lieu qu'il désigne, offre le meilleur emblème. Cette île aux fleurs fait en effet naître des rêves de paradis odorant alors qu'elle accueille les ordures de la ville voisine. Dès lors, il est logique, et d'autant plus acerbé, que celle que l'on voit contribuer à « alimenter » les ordures avec une tomate, ait acheté ce légume en gagnant son argent par la vente de parfums, eux-mêmes extraits de fleurs. On ne saurait mieux dire l'opposition entre le monde de la consommation, du superflu, générateur d'ordures et celui des exclus qui se nourrissent de ce que leur laissent les porcs engraisés par les ordures.

Une image moderne de l'enfer

Le film instaure ainsi un mouvement cyclique (figuré par l'effet-dictionnaire, réflexif, les répétitions, les reprises du raisonnement...), image d'un cycle écologique, logique et rationnel, qui se révèle finalement être un cercle vicié puisqu'il relègue les pauvres de l'île aux fleurs au plus bas de cette circulation alimentaro-économique. Ce mouvement est aussi celui d'une pensée qui avance par cercles concentriques, de plus en plus serrés pour nous conduire *in fine* sur la fameuse île. Le ton change alors, plus de schémas plaisants, plus de fiction enjôlée aux séductions publicitaires, c'est l'image d'une réalité crue qui nous saute au visage et nous

étréint. La dramatisation est renforcée par des ralentis, le son strident d'une guitare électrique. Nous comprenons alors, rétroactivement, que ce pastiche d'exposé encyclopédique, ce pseudo raisonnement logique, quelque peu dispersé, était en fait d'une précision diabolique pour nous amener là.

La dernière phrase (tirée de *Romanceiro da Inconfidencia* de Cecilia Meireles) bat en brèche clairement, s'il en était encore besoin, la prétention à un savoir exhaustif : « *Liberté est un mot que le rêve humain alimente. Il n'existe personne qui l'explique et personne qui ne le comprenne* ».

La vérité du film n'est ni dans le commentaire, ni dans les images, ni même dans leur rencontre, elle n'est pas à proprement parler verbalisable, mais résonne dans le sentiment que le film éveille en nous, qu'on l'appelle indignation, dégoût, révolte. Avec *L'île aux fleurs*, Jorge Furtado mériterait de figurer dans l'*Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, par exemple à côté de Jonathan Swift et de sa « *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à charge de leurs parents ou de leur pays, et pour les rendre utiles au public* ».

Jacques Kermabon

1 - Sur la question du documentaire, lire Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Nathan université, 1995.

2 - Chris Marker a réalisé un film célèbre sur cette question, *Lettre de Sibérie* (1957), dans lequel la même séquence (trois plans) est répétée avec, à chaque fois, un commentaire d'obédience différente.

3 - Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion.

PISTES DE TRAVAIL



Une construction en arborescence

Dégager la structure apparente de la narration, en tentant de reconstruire le cheminement du principal fil conducteur : le parcours de la tomate. Montrer comment cette tomate qui évoque le fruit du péché originel dans le paradis de la Genèse (une île aux fleurs, à n'en pas douter !), se trouve dévalorisée par un système qui l'a réduite à la fonction de marchandise. Ce parcours reprend le principe du développement en arborescence des hypertextes, un parcours labyrinthique à valeur initiatique.

Le rapport texte/image

Pointer les décalages entre ce qui est montré et ce qui est dit. Noter les différents effets produits : illustration, preuve, déni, dérision, ironie, cruauté, etc. Dans quelle mesure l'habitude relation entre le montage image et la voix off de commentaire se trouve ici inversée pour don-



ner aux images ou aux collages le rôle habituellement dévolu au commentaire.

Que devient, dans ces conditions, la fonction du montage telle qu'on l'entend ordinairement ?

Une mise en crise de l'humanisme

L'humanisme de la Renaissance s'est constitué sur une conception anthropocentrique de l'univers : l'homme, à l'image du célèbre dessin de Léonard de Vinci repris au début du film, est au



centre du monde et donne sa mesure à toutes choses. Comment ce modèle est-il peu à peu démonté par le foisonnement anarchique du texte et de l'image qui brouille à plaisir tous les repères ? Car le vrai le dispute au faux sans qu'on sache jamais si c'est du lard ou du cochon ! Et lorsqu'au plus profond du labyrinthe, nous ne savons plus où nous en sommes, que nous sommes totalement perdus, le ton soudain change. Analyser les modalités de cette rupture.

Enfin, montrer combien il était nécessaire de se perdre pour être en mesure de découvrir l'issue, de se faire à l'idée que l'homme n'est pas forcément au centre du monde, qu'un cochon peut lui en disputer la place.

JK

Musique pour un appartement et six batteurs

Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson

Cinq hommes et une femme entrent par effraction dans l'appartement d'un couple. Ils transforment chaque objet en instrument de musique, chaque pièce en salle de concert.

Suède, 2001, 9 min

Scénario et réalisation : Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson / Musique : Ola Simonsson; Magnus Börjesson / Son : Håkon Garpestad / Image : Johannes Stjärne Nilsson, Charlotta Tengroth, Robert Blom / Décor : Madeleine Schwanz, Cecilia Sterner / Costumes : Kajsa Tosting / Interprètes : Johannes Björk, Magnus Börjeson, Marcis Haraldson, Fredrik Myhr, Sanna Persson, Anders Vestergård / Production : Kostr-Film AB, Stora Södergatan 8A

Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson

Amis d'enfance nés en 1969 à Lund en Suède, Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson ont des parcours complémentaires : le premier est musicien de formation tandis que le deuxième a suivi des études d'arts visuels. Le duo se fait connaître dès les années 1990 avec des courts métrages abordant bien souvent sur un mode absurde, grinçant et burlesque les déboires et angoisses de l'homme ordinaire contemporain. Ainsi, *Nowhere man*, présenté à la Semaine de la critique en 1996, et *Hotel Rienne* témoignent déjà d'un goût prononcé pour le dysfonctionnement d'univers très formatés. Les dérèglements vont passer par des expérimentations sonores à partir de *Musique pour...* (2001) puis *Woman and gramophone* (2006) dans lequel une femme place sous l'aiguille de son gramophone plusieurs objets inappropriés. Leur premier long métrage *Sound of Noise* développe ces créations bruitistes à l'échelle d'une ville et orchestre de véritables attentats sonores. Comme dans *Musique pour un appartement*, « ce que l'on voit dans le film, c'est presque toujours ce que l'on entend réellement. La musique est vraiment faite à partir ces objets-là. Mais au moment de tourner la scène, on est obligé de le faire en play-back » (source : Écran noir).



Répercussions des percussions

L'intrusion bruitiste menée par les six batteurs est d'autant plus intense et percutante qu'elle s'inscrit dans des espaces bien souvent étriqués ou des cadres resserrés (filmés au grand angle, qui déforme et crée un effet bocal, notamment sur les gros plans). Chaque pièce apparaît ainsi comme une véritable boîte à musique à partir duquel le montage crée du jeu, du relief, du dialogue en alternant entre les parties (un instrument isolé du cadre) et le tout (le groupe au complet).

À partir de ce dispositif se met en place un système de circulation sonore et rythmique qui va évoluer au fil des pièces traversées. Cette progression passe en partie par les corps des musiciens, porteurs d'énergie d'un plan à un autre, via notamment leurs mouvements de tête de plus en plus prononcés. Un son¹ donne lieu à une posture souvent étonnante, parfois comique. Une étape est franchie dans la chambre quand est intégrée à cette partition domestique une respiration humaine ; son et corps deviennent alors indissociables. Par ailleurs, le jeu des musiciens suggère de manière de plus en plus significative une certaine violence domestique en faisant ressortir le potentiel compulsif mais aussi agressif de certains gestes comme celui de brandir le batteur comme une arme ou de jeter par terre les livres de la bibliothèque, comme dans une scène de ménage.

Les corps apparaissent progressivement comme des machines enrayées (le brossage de dents) qui rappellent l'appareil fou des *Temps modernes* de Chaplin destiné à faire manger en accéléré les ouvriers. La mise en scène finit elle aussi subir les conséquences d'une telle agitation. Les

cadres deviennent de plus en plus audacieux et tordus, le montage s'emballe, les plans se mettent en mouvement comme pour battre eux aussi la mesure et finir d'agiter le bocal. Ajoutez à cela un désordre de plus en plus apparent et vous obtenez un cocktail explosif, mélange d'aliénation domestique et de frénésie musicale, anarchique et festive.

1. Peut-on parler de son ou de bruit ici ? Sachant qu'un bruit est un son considéré comme indésirable, on pourra constater ici qu'il s'agit exactement de jouer sur les deux tableaux.

EN LIGNE

Analyse de la
séquence de la
chambre, liens vers
d'autres films et
performances des six
batteurs



La première minute de *Musique pour un appartement et six batteurs* ne semble laisser aucun doute sur son genre cinématographique : le film de casse. Certes, le groupe en position d'attente ne fait guère preuve de la discrétion requise dans une telle situation. Il brille même par son extrême visibilité, stationné juste devant l'immeuble d'une paisible banlieue dans une Volvo rouge qui ne saurait échapper aux regards. Cet affichage clinquant est néanmoins représentatif d'une certaine imagerie du groupe de cambrioleurs de haut vol (*Ocean's*

Effraction musicale

Eleven de Soderbergh) ou de truands (*Reservoir Dogs* de Tarantino). La bande est vêtue de manière élégante et harmonieuse, ses membres portent des costumes en velours et des vestes en cuir marron ou beige tout droit sortis des années 1970. Leurs visages fermés et concentrés sont emblématiques des expressions propres aux professionnels du vol ou du crime au cinéma (Alain Delon dans *Le Samourai* de Melville). Le registre du film de casse se précise lorsqu'est montré un plan de l'appartement sur lequel sont dessinés des points stratégiques. Le compte à rebours lancé au moment de la sortie du couple et le démarrage au quart de tour du groupe passant à l'attaque confirment cet ancrage dans le genre jusqu'à ce que ne se dévoile un projet d'une toute autre nature.

Excluant la phase souvent incontournable de préparation du coup, les réalisateurs retiennent du film de casse la mise en place d'un certain suspense. Celui-ci est lié au retour imminent des habitants de l'appartement (leur chien a-t-il flairé quelque chose ?) et entretenu par le minutage des passages dans chaque pièce. Cette tension apparaît néanmoins secondaire si ce n'est factice, car la logique de décompte propre à ce type de séquence (voir la série et saga *Mission : impossible*) laisse place à un autre découpage du temps, une rythmique sonore et musicale venue d'une manipulation inédite des objets domestiques (le réveil est remonté comme une boîte à musique ou une bombe à retardement). Un principe de plaisir, de transe et de transgression prend progressivement le pas sur la logique et la résolution narratives. Cela ne minimise pas l'effet d'effraction, mais le déplace sur un autre terrain : les agissements de la bande deviennent un geste symbolique et un spectacle en soi. Soit une démarche frôlant le happening et assimilable à une performance artistique.

Mixage d'une vie

Si quelque chose est dérobé dans ce faux film de casse, ce ne sont pas les objets, d'ailleurs sans grande valeur (ce qui provoque un décalage comique), mais leur fonction première. Bien que l'on assiste à une sorte de détournement du quotidien domestique, le langage musical qui s'élabore n'est pas aussi étranger à la réalité qu'il en a l'air, au contraire. L'orchestration des sonorités diverses et variées des objets usuels crée des effets de répétition, de boucle, de sample qui soulignent un certain rapport au temps : le poids des habitudes, les gestes mécaniques de la vie de tous les jours. Comme dans le cinéma burlesque, à l'origine d'une tradition souvent subversive du détournement d'accessoires divers et variés, cette transformation des objets en instruments de musique agit comme révélateur d'un monde poétique (l'aspirateur-contrebasse) niché dans un environnement banal mais aussi comme révélateur de la réalité : le rapport automatique, absurde et parfois usé des hommes à la vie matérielle et au temps qui passe (les pilules jetées par terre, les pantoufles qui traînent).

On ne traverse pas seulement un décor mais presque une vie entière compressée en quelques minutes, comme si l'on avait changé de vitesse, à l'image du mixeur manipulé dans la cuisine qui annonce le programme du film. Ce mixage temporel est aussi parfaitement illustré par le plan d'ensemble montrant les six batteurs à leur poste d'attaque dans la chambre. Toutes les places de la pièce, occupées en temps normal de manière successives, sont prises d'assaut par les percussionnistes. Cela donne l'impression (renforcée par la similitude des vêtements) d'une même présence démultipliée dans l'espace et charge la scène d'une singulière épaisseur existentielle. Ainsi, loin d'être secondaire, l'image participe pleinement à cette relecture du quotidien. Au fond, deux partitions se superposent dans ce processus de concentration de gestes, deux partitions réglées comme du papier à musique : celle d'une vie que l'on devine bien rangée (en témoigne la ponctualité du couple lors de leur sortie attendue par les percussionnistes à une heure très précise) et celle des intrus tenus, dans ce temps d'effraction, de suivre un programme également minuté à la seconde près. D'où le sentiment d'un glissement habile dans les coutures serrées du temps et d'une vie pour les faire littéralement craquer. Ce débordement finit, semble-t-il, par prendre tout le monde par surprise, en témoigne le flagrant délit final. À moins que ce court-circuit ne soit le but ultime de la manœuvre.

Amélie Dubois

PISTE DE TRAVAIL

Fauteurs de troubles

Il y a une infinité de manières de raconter des histoires au cinéma qui ne passent pas forcément par des dialogues explicatifs et des scènes d'action explicites. Quelle(s) histoire(s) se cache(nt) derrière l'expérimentation musicale de *Musique pour un appartement et six batteurs* ? Quelle vie de couple se raconte en creux ? Le court métrage laisse la porte ouverte à plusieurs hypothèses et interprétations.



Comment expliquer que les intrus connaissent aussi bien l'appartement, l'existence de certains objets et leur emplacement ? En les voyant se diriger tout droit vers les objets de la cuisine, il est difficile d'imaginer que leur orchestration est improvisée : ils composent avec des sonorités qu'ils semblent parfaitement connaître (le bruit du mixeur, le cordon de la lampe) et qu'ils ont intégrées à un minutage très précis. Même le jouet en plastique tombé sur le tapis dans le salon semble prévu dans la partition des musiciens. On peut voir dans cette parfaite connaissance des lieux et des habitudes qui s'y rattachent une manière de mettre en évidence leur caractère standardisé et familier : les retraités pourraient être les parents des percussionnistes.

Puisque le film établit de manière détournée un inventaire inventif de la vie d'un couple, il pourra être éclairant de relever tous les objets manipulés et les gestes auxquels ils sont associés pour s'interroger sur ce qu'ils révèlent de

leurs propriétaires, de leur mode de vie et de l'époque dans laquelle ils se situent. Cette recherche pourra être complétée par une observation plus large des divers éléments qui composent la décoration de



l'appartement et qui nous renvoient pour la plupart au style des années 1970. Le film se situe a priori aujourd'hui dans un décor qui n'a pas bougé au fil des ans. Bien que marqué par le style vestimentaire des *seventies*, le groupe est totalement raccord avec l'allure *vinatge* de nombre de musiciens d'aujourd'hui. Certains objets laissent néanmoins planer un léger doute sur le contexte, comme l'emballage des croquettes Frolic quelque peu daté.

Quelle image ressort de cette époque à laquelle les réalisateurs se réfèrent ? Une modernisation des foyers porteuse de bonheur et de liberté ou d'aliénation ? Un travail d'analyse comparative pourra également être mené avec des séquences de films où le détournement d'objets passe aussi par des expérimentations sonores et invite à poser un regard critique sur la vie domestique et la société : les burlesques *Temps modernes* de Charlie Chaplin et *Mon oncle* de Jacques Tati, l'explosif *Saute ma ville* de Chantal Akerman (visible sur internet).

AD

Guy Moquet

Demis Herenger

La nuit dans un jardin public, un garçon entraîne son amie vers une surprise qui survient trop tard. Qu'à cela ne tienne, il lui propose de l'embrasser en public dès le lendemain. Comme au cinéma.

France, 2014, 29 min

Scénario, réalisation, montage : Demis Herenger / Musique : Stéphane Damiano / Image : Julien Perrin / Renaud Hauray / Son : Samuel Ripault / Montage son et mixage : Mikaël Barre / Étalonnage : Pascal Nowak / Production : Naïm Aït-Sidhoum (Baldanders films, Vill9 la série)

Demis Herenger

Né en 1973 à Grenoble où il vit et travaille encore aujourd'hui, Demis Herenger a été formé à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD). Également metteur en scène de théâtre et comédien, il réalise des films qui sont autant d'expériences hybrides menées, sur un mode participatif, avec des amateurs (notamment en milieu carcéral : *Tour de main* en 2010, *Le Boléro de Ravel* en 2014). Tourné dans un esprit semblable, *Guy Moquet* est, à l'origine, une commande passée par une association grenobloise, Vill9 la série. L'association fut créée en 2010, à la suite d'émeutes fortement médiatisées dans le quartier de la Villeneuve, ainsi que d'un discours sécuritaire prononcé par le Président Sarkozy et connu depuis sous le nom de « Discours de Grenoble ». Le projet consistait à offrir aux habitants du quartier de produire leurs propres images, à rebours des clichés médiatiques, sous la forme d'une série diffusée d'abord localement. Parallèlement à la série, Demis Herenger s'est vu offrir une carte blanche pour tourner un court métrage dans ce quartier qu'il connaissait bien, pour y avoir réalisé plusieurs spectacles participatifs dans les années 1990. Le film a fait depuis une belle carrière dans les festivals, lancée par sa présentation en 2014 à Cannes, à la Quinzaine des réalisateurs.



Un « film de banlieue » ?

Au cours de l'interview figurant dans le dossier de presse de son film, Demis Herenger est interrogé, fatalement, sur sa « *manière très originale d'aborder le "film de banlieue"* ». Les guillemets disent un embarras significatif, dès lors qu'est figurée à l'écran la jeunesse de ces cités désœuvrées devenues le premier marronnier des journaux télévisés. Le « film de banlieue » est-il un genre ? Si oui, quels en seraient les codes ? Sont-ils des codes fictionnels ou seulement un reste narratif tombé du marronnier sociologique ? Hormis le décor, qu'y a-t-il de commun entre *De bruit et de fureur* (Jean-Claude Brisseau, 1988), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Ma 6-T va crack-er* (Jean-François Richet, 1997), *L'Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004), *La Désintégration* (Philippe Faucon, 2011) et *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014) ? Surtout : si le « film de banlieue » est un genre, alors à quoi bon les guillemets ? Peut-être ces surprenantes précautions disent-elles la zone incertaine où se situent souvent ces films, entre inscription socio-géographique (les quartiers défavorisés et pluriethniques à quoi l'on pense en disant banlieue) et lourds fantasmes alimentés par les médias (la paire de guillemets).

Né d'un projet lui-même conçu en réaction au traitement médiatique des émeutes du quartier de la Villeneuve, *Guy Moquet* ne peut échapper à une lecture politique. Pourtant, à ladite question, Demis Herenger commence par répondre que son premier désir n'était pas de réaliser un film de banlieue. *Guy Moquet*, en vérité, se confronte d'une très belle manière à l'aporie persistante de beaucoup de ces films : voulant à toute force, et avec les meilleures intentions du monde, rendre justice au « réel », beaucoup d'entre eux ne rendent pas justice à leurs personnages, en se privant d'imaginaire. Or le « réel » n'existe pas au cinéma (qui n'a pas vocation à faire des thèses de sociologie), il n'est que l'autre nom d'un imaginaire qui ne s'assume pas toujours en tant que tel. La question est au cœur de *Guy Moquet*, qui précisément plaide pour un

imaginaire libérateur, contre les cloisons du contexte : celui d'un personnage obsédé par le cinéma et désireux de repeindre sa prison de réel aux couleurs de ses fantasmes hollywoodiens. Manière de rappeler que derrière les guillemets avec lesquels on les menotte, les « jeunes de banlieue » ne sont pas qu'un substrat sociologique, parqués dans une réserve de réalité. Et que si changer le monde est, possiblement, l'affaire de l'administration de la cité, c'est aussi celle d'une politique universelle du désir.

EN LIGNE

Analyse de la première séquence, sélection de ressources sur le film (dossier pédagogique, critiques, entretiens)



« Mais les films, c'est quoi ? C'est la réalité, pauvre con ! Même Disney, c'est la réalité ! ». Devant l'écran d'ordinateur où glissent des images de dessin animé, Guy Moquet s'énerve parce que son comparse, incrédule, met en doute ses projets (un vrai baiser de cinéma, au beau milieu de son quartier de la Villeneuve) et sa conviction : le cinéma est une école de la réalité. Sa formule en rappelle une autre, attribuée à tort à

« La réalité, pauvre con ! »

André Bazin par Jean-Luc Godard au début du *Mépris* (elle est en fait de Michel Mourlet) : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ». Autrement dit : le cinéma a vocation à changer le monde. C'est que Guy Moquet est un sentimental, et donc un idéaliste. Il doit son surnom au fait d'avoir pleuré à la lecture, en classe, de la fameuse lettre du jeune résistant, alors instrumentalisée par le contexte politique. Mais qu'importe le contexte pour qui, de la réalité, préfère « se faire des films ». Qu'importe le contexte pour qui lui substitue un monde fidèle à ses désirs. Le contexte est pourtant pesant, pour l'adolescence de Guy Moquet, contrainte par une pudeur qui est celle de son âge mais que décuple encore la culture du « quartier ». Dans ce contexte-là, la foi de Guy Moquet dans l'imaginaire (« Moi, j'aime bien que les gens ils se fassent des films ») ne peut que prendre la forme d'un geste chevaleresque, un élan d'amour fou qui est aussi une morale, presque un geste politique : non seulement il embrassera Ticky en dépit de la pression du groupe, mais il « s'affichera » en public, au double sens d'un défi à la honte et d'une authentique affiche de cinéma. Il l'embrassera comme dans un film, et transformera tout le quartier, à son insu, en salle de cinéma.

C'est un pari d'amoureux qui est d'abord un pari de metteur en scène. C'est celui de Guy Moquet (qui dit « moteur, action ! », et cadre tout à travers ses doigts tendus) en même temps que celui de Demis Herenger, lequel interroge ici subtilement la représentation de la « banlieue ». Dans *Guy Moquet*, la « banlieue » est partout et nulle part. Partout : dans les cloisons dressées entre garçons et filles, à la fois opposés et réunis par le montage en deux blocs de conversations parfaitement symétriques ; dans celles qui se lèvent entre un imaginaire ici dominant (*Scarface* et la morale des caïds plutôt que les baisers hollywoodiens) et l'exotique romantisme de Guy Moquet (qui s'entend dire : « Y a pas de romantiques à Villeneuve ! »). Nulle part : on cherche en vain le décor usuel de la « banlieue ». En ne filmant que le parc du quartier de la Villeneuve (on n'a jamais

vu autant de verdure dans un « film de banlieue »), Herenger ne triche pas avec la réalité mais la sort de son carcan de clichés pour lui restituer sa part de fiction. Le film commence de nuit, et il est alors difficile de le situer, sinon dans le seul désir de son personnage : les néons crus des halls d'immeuble semblent bien loin, sous la lune bienveillante qui ramène à Hollywood ces adolescents abandonnés d'ordinaire aux images du JT de 20h.

C'est que la mise en scène de Demis Herenger est d'emblée acquise à Guy Moquet et à son souhait d'accorder le monde à ses rêves sentimentaux. De la réalité, faire un feu d'artifice : la dynamiter pour lui rendre son pouvoir d'émerveillement. Que le dehors soit pareil à un écran de cinéma, comme le dit ce plan fugace et très beau qui superpose la fenêtre de la chambre de Guy Moquet aux images floues d'un dessin animé. Ou comme le dit aussi la manière très douce qu'a Herenger de passer de Guy Moquet, ressassant son souhait « que les gens se fassent des films », à l'image de Ticky dans le parc, image « réelle » et en même temps image mentale de l'amoureux.

« Toujours l'eau... »

Les baisers de cinéma, dit Guy Moquet, « c'est toujours l'eau, l'eau... ». Il a raison : des déluges de *L'Homme tranquille* (John Ford) ou *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards) à l'océan de *Titanic* (James Cameron), l'eau est la condition des beaux baisers hollywoodiens. Alors il embrassera Ticky, au crépuscule, au beau milieu du lac de la Villeneuve. Idée magnifique que ce lac artificiel, qui finit de nous sortir de *La Haine* pour nous ramener chez Rohmer (*L'Ami de mon amie*). Pourtant réel, ce lac est d'emblée du côté de la croyance. D'abord parce qu'il est artificiel : il faut y croire pour y voir un lac. Ensuite parce que Guy Moquet, en faisant de ce décor la scène et la condition de son baiser, ne fait pas que se donner du courage avec un peu de pensée magique. Il lui donne un contour proprement utopique : au beau milieu du quartier, le lac devient un îlot de fantasmagorie. C'est un ailleurs qui est aussi un dedans : en somme, la définition même de l'imaginaire. Et quand le baiser, au crépuscule, vient enfin, c'est tout le quartier qui est métamorphosé, transformé en salle de cinéma autour du lac qui est devenu le décor d'un film et en même temps, instantanément, l'écran où ce même film est projeté. Tout autour, dans les yeux des garçons, dans les yeux des filles, les cloisons ont sauté : à la Villeneuve, un baiser vient de changer le monde.

Jérôme Momcilovic

PISTES DE TRAVAIL

À la lecture en classe d'une lettre qu'a écrite Guy Môquet – résistant communiste de 17 ans fusillé par les Allemands en 1941 – à sa famille, le héros du film *Guy Moquet*, alors à l'école primaire, a pleuré « comme un trou du cul » devant ses copains. Cet aveu de « faiblesse » lui a valu son surnom, Guy Moquet.

« J'aime bien que les gens se fassent des films »

Le 7^e art foisonne de personnages sensibles qui utilisent le cinéma pour façonner le monde dans lequel ils vivent selon leurs désirs. Plusieurs fois, Guy Moquet fait le geste du metteur en scène avec ses doigts pour créer son cadre, « une fenêtre ouverte sur le monde ». Dans le film, deux catégories de personnages entretiennent un rapport très spécial avec le cinéma.



D'un côté les « cinéastes » : Guy Moquet et son comparse avec qui il parle constamment du cinéma et prépare la séquence-clé de son film, un baiser cinématographique au milieu du lac avec Ticky, l'héroïne du film.

Dans la seconde catégorie on retrouve les « spectateurs » : les copains de Guy Moquet, les copines de Ticky, enfin le cousin de Ticky, caïd agressif et intimidant issu de la cité. Le baiser de cinéma de Guy

et Ticky est le point de départ des observations à partir desquelles les personnages se font leur propre film, car ils y projettent leur(s) fantasme(s).

On peut imaginer un jeu de construction du regard en champ-contrechamp, entre CELUI QUI regarde et CE QU'IL regarde. Cet exercice, réalisable avec un téléphone portable, montre comment on installe une tension entre l'origine du regard et son objet.

Voir aussi le complément en ligne qui propose deux séries de plans à mettre en relation dans un jeu de champ-contrechamp, ainsi qu'un exercice d'écriture à partir de la mise en tension de plans du film.

Filmer la jeunesse

La discussion qui tourne autour de la sexualité, les dialogues très réalistes, la volonté des filles de s'affranchir de l'emprise des garçons et de leur influence, tous ces thèmes ne sont pas sans faire penser à Maurice Pialat et son film *À nos amours* (1981). On peut montrer aux élèves une des nombreuses scènes où Sandrine Bonnaire dialogue avec ses proches, leur demander de la comparer avec *Guy Moquet*, son style et son époque et d'indiquer quelle représentation de la jeunesse les convainc le plus.

David Ridet

Copier-cloner

Louis Rigaud

Un ordinateur gère devant nous un élevage de bovins, qui prend rapidement des proportions déraisonnables, aggravées par des manipulations en laboratoire.

France, 2009, 4 min

Scénario, réalisation, production : Louis Rigaud

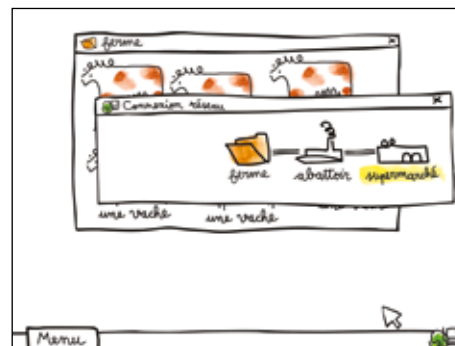
Dix doigts bien occupés

Quand on a comme Louis Rigaud un bac SVT en poche (2003) doublé des félicitations du jury pour un DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique) en didactique visuelle (2009), il est tout naturel d'avoir un goût pour la chose artistique-scientifique ou pédagogique-culturelle. Formé à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg¹, Louis Rigaud est aujourd'hui un artiste multi-cartes, aussi bien à l'attention des juniors que des seniors : auteur, illustrateur, graphiste, animateur, réalisateur, créateur pour le web et, enfin, programmeur, non pas de cinéma, mais informatique pour la conception de ses propres jeux vidéos ou applications. Toujours à Strasbourg et dans la même école, il rencontre Anouck Boisrobert avec qui il entame, dès 2009, une série de livres *pop-up*². Le fruit de leur première collaboration sera *Popville*, livre remarquable et remarqué. Cette même année 2009, il réalise son premier film d'animation *Copier-cloner*.

On l'aura compris, que ce soit *pop-up* ou dessin animé, pour Louis Rigaud il faut que ça bouge et quand ça bouge c'est plus rigolo. Actif voire interactif sur le front de la page ou de l'écran, du papier ou du numérique, il mérite, mieux que quiconque, le statut de créateur ludique et multi-média. (pour en savoir plus, son site : <http://ludocube.fr/>)

1. Tendez l'oreille : depuis 2011, cette école s'appelle la Hear (Haute école des arts du Rhin) après avoir fusionné avec deux autres établissements.

2. Livre *pop-up* : livre à systèmes, parfois traduit aussi livre animé. Visitez <http://www.livresanimes.com/histoire/histoire1.html>



Production, reproduction

Dans la dernière année de ses études, Louis Rigaud écrit un mémoire intitulé *Copier-coller* et sous-titré « *La quête des techniques de reproduction – De l'invention de l'écriture aux biotechnologies* ». Ce titre résume alors assez bien le parcours scolaire et universitaire de cet étudiant, de l'ouverture aux sciences de la vie et de la Terre à l'apprentissage de la communication visuelle.

La reproduction biologique c'est ce que la nature a inventé pour assurer la sauvegarde et l'évolution de l'espèce humaine ; la reproduction technologique c'est ce que l'homme a inventé pour la sauvegarde et l'évolution de sa culture. Mais quand l'homme veut marier le vivant avec la technologie, il entre dans une spirale, celle de l'ADN, du génome humain et des biotechnologies, hérissée de questions éthiques. Quand l'industrie et le génie génétique se donnent la main, ils changent le monde. C'est certain ! Mais le clonage, les OGM, les manipulations génétiques ne devancent-elles pas la nature, se demande Louis Rigaud qui a sa petite idée sur la question.

Dans la continuité de son mémoire, il doit réaliser une œuvre plastique. Ce sera *Copier-cloner*. Mais il hésite : jeu vidéo, application interactive, film d'animation ? Ce sera ce dernier. Il n'a pas de références particulières en matière d'animation mais les dessins qui bougent l'ont toujours fasciné. L'ESAD de Strasbourg ne forme pas aux métiers de l'animation. C'est donc en autodidacte qu'il s'attelle à son dessin animé dans une économie de moyens qui force le respect : un ordinateur, un logiciel (Flash) et personne d'autre que lui-même au générique.

Copier-cloner n'est pas un documentaire d'intervention mais c'est une fiction engagée. Ce n'est pas un brûlot politique car Louis Rigaud adopte

le ton plaisant de la fable. C'est une fable écologique qui s'inquiète des dérives des avancées scientifiques et de leurs applications. Avec comme arrière-fond la crise de la vache folle (1996), le réalisateur développe une histoire très courte, sans paroles tout en étant parfaitement éloquente.

Mais Louis Rigaud a aussi pensé la cohérence entre la réalisation du film et son mode de diffusion. Autrefois, pour envoyer un message, on pouvait jeter une bouteille à la mer. Le monde a évolué. L'auteur a choisi sa bouteille, un ordinateur, pour y loger son message animé, de sorte qu'elle se voie mieux sur les flots d'Internet. Grâce aux sites de partage de vidéos, il fait le pari d'une diffusion très large et plus immédiate. Vision idéaliste ? Peut-être, mais peut-on changer le monde sans idéal ? En tous cas, le travail de Louis Rigaud est la marque réelle d'un engagement, d'un point de vue. Et tout ça en 196 secondes !

EN LIGNE

Le film, une sélection de liens vers le travail de Louis Rigaud et vers un photo-reportage dans des fermes immenses.



Vous prenez une vache, voire plusieurs. Pour bien débiter votre élevage, il vous faut aussi un espace. Les vaches dans cet espace forment une ferme. Vous mettez celle-ci en relation avec un abattoir et un supermarché et vous obtenez un réseau qui connecte le producteur au consommateur. La chaîne est en place. Il faut maintenant se mettre au boulot : il faut produire. Et très vite la ferme basique se transforme en ferme-usine.

La boîte à meuh

On rationalise, les vaches sont bien rangées, d'autres fermes apparaissent jusqu'au moment où l'espace va manquer. On envoie quelques bêtes à l'abattoir. Cela ne suffit pas, entendez par là que cela n'est pas assez rentable. Alors on va jouer avec l'animal, améliorer ses « performances ». Pour cela on va adjoindre, en amont du réseau, un laboratoire. Ce nouveau type de vache, dont on n'oubliera surtout pas de déposer la marque, est cloné illico. Mais bientôt, deux vaches meurent. Pour éviter l'épidémie, elles sont incinérées. Un anti-virus est administré au reste du troupeau. La production bat son plein. La recherche biologique prend la place du naturel. Et les virus peuvent s'en donner à cœur joie. La fuite en avant est lancée. On fabrique de nouveaux anti-virus dans une course à l'abîme. Le système court à sa perte vers une apocalypse sans retour. Adieu veau, vache, cochon, couvée... et, peut-être, humanité.

Pour nous raconter cette histoire, le réalisateur a pris le parti de nous montrer un écran d'ordinateur dans lequel quelques icônes spécifiques, pas beaucoup, vont se déplacer ou s'animer (vache, ferme, abattoir, supermarché, laboratoire, gélules, cadavres, steaks et feu) accompagnés des icônes usuelles dans l'utilisation d'un ordinateur (fichier, dossier, menu, sablier, barre de chargement, curseur de souris). On sait que les écrans d'ordinateur qui peuplent notre environnement ne sont guère cinégeniques. Mais Louis Rigaud, par la force du dessin, de croquis parfois rehaussés de couleurs immédiatement reconnaissables, réussit à donner un ton de légèreté à son film. Voilà donc pour le parti-pris graphique qui serait, somme toute, banal, si l'auteur n'avait eu la bonne idée de pousser l'analogie entre environnement informatique (via l'utilisation d'un ordinateur) et environnement agricole (via l'élevage de bovins). Paradoxe amusant que de se saisir d'un outil numérique pour jouer avec l'analogique.

Une souris et des vaches

Tout le film est une suite d'analogies, dès le titre *Copier-cloner* qui nous renvoie au copier-coller. Il faut néanmoins s'arrêter sur les quinze premières secondes du film qui diffèrent totalement du reste par un fond noir sur lequel apparaissent des lettres et des signes verts typiques des premiers ordinateurs

des années 1980, un passé métaphorique d'un temps idyllique où les vaches évoluaient encore dans un espace naturel non confiné. Le passage de l'écran noir à l'écran blanc nous indique un saut dans le temps. L'informatique a évolué. Une fenêtre s'ouvre : « *Nouveau système disponible - Installer* ». Quelques vaches à peu près ordonnées, un espace avec une petite croix dans un coin et en un clic de souris cette fenêtre se ferme pour laisser place à un dossier intitulé « *ferme* ». Nouveau système informatique, nouveau type d'élevage.

C'est donc sur ce type de construction analogique que le film se développe. On peut en citer quelques exemples :

. « *Réseau* » : analogie entre internet et le réseau ferme/abattoir/supermarché

. « *Mémoire insuffisante - Libérez de l'espace vert* » : analogie entre espace mémoire (ou de stockage) et espace vert

. « *Program editor* », « *Photo paint* » : analogie entre des logiciels informatiques et des systèmes de modifications génétiques

. « *Biotic-anti-virus* » : analogie entre un anti-virus informatique et un anti-virus biologique.

La grande qualité du film de Louis Rigaud réside aussi dans une économie de signes : avec peu de choses le discours est éloquent. On retrouve la même chose sur la bande sonore : bruits de clavier, meuglements, bips d'ordinateur, clics de souris, sons de modem. Une bande-son minimaliste mais efficace car familière.

Enfin, la dernière grande question qu'il faut se poser est celle du statut de celui que j'ai appelé l'utilisateur. Il aurait pu s'appeler le manipulateur, au sens propre et au sens figuré. Qui est-il vraiment ? Le dispositif cinématographique, avec l'écran frontal, désigne le spectateur. Nous sommes à la place du manipulateur, tel un demiurge, une sorte de dieu créateur. Et pourtant le spectateur sait que l'outil informatique est aussi le symbole du progrès scientifique, celui-là même qu'on veut nous vendre comme le meilleur des mondes, dans lequel on peut modifier génétiquement et cloner à tout bout de champ. Cette double lecture du statut du manipulateur, qui peut être à la fois le spectateur ou le créateur, nous engage donc à envisager voire à désigner les responsabilités de chacun dans ce monde qui change vite. Une fable sert à cela, réfléchir sur le monde et sur notre rapport au monde. L'œuvre de Louis Rigaud aurait ainsi pu s'appeler *La souris qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf*.

Antoine Lopez

PISTES DE TRAVAIL

Copier-cloner s'appuie sur une animation simple et innovante, peut-être familière des élèves mais déconcertante à bien des égards. À quelle forme ou à quel genre peut-on la rattacher ? Parodie d'interface informatique ? Satire ? Forme narrative ? Visée argumentative ?



Un récit exemplaire

Une autre entrée possible serait d'interroger la place du spectateur face à l'image : sommes nous témoin passif ou joueur complice comme le semble entendre cette mise en scène interactive ? L'interface informatique, la bande-son, l'onglet de la souris sur l'écran invitent le spectateur à croire que quelqu'un est en train de jouer. En quoi cette simultanéité implique-t-elle le spectateur ? Aurions-nous fait les mêmes choix ? Si nous avions joué nous-mêmes, à quel moment aurions-nous pu éviter la catastrophe ? Un autre modèle de ferme était possible : l'utilisateur a fait le choix d'une ferme industrielle (à cheminée d'usine), la taille de l'exploitation pouvait être revue à la baisse...

Si *Copier-cloner* est bien un récit (dont le personnage, le joueur, serait hors champ), il raconte l'histoire d'une autodestruction qui sert de mise en garde au spectateur, et dont on peut reformuler ainsi la

thèse : de la même manière que les choix du joueur mènent au plantage définitif de son ordinateur, mettant fin à la vidéo, le développement de ce modèle d'industrie agroalimentaire met en danger la vie elle-même et notre système écologique de manière irréversible.

On pourra étendre cette étude à d'autres récits reposant sur l'analogie, soit économiques (la *Fable des abeilles*, de Bernard Mandeville, comme justification du libéralisme), soit politiques (*Les Membres* et *L'estomac*, *Les grenouilles qui demandent un roi* de La Fontaine) et proposer la rédaction de courts paragraphes sur ce modèle analogique, par comparaison ou métaphore, l'intérêt étant de trouver un maximum de correspondances entre les deux thèmes donnés. On peut partir d'idées très communes : la vie est une route... ; l'élève est comme une plante qui grandit... ou de thèmes plus déconcertants : la démocratie fonctionne comme un moteur de voiture... ; l'homme en société est comme le porc-épic... On pourra proposer à ce sujet la parabole de Schopenhauer sur la sociabilité (parabole du porc-épic dans *Parerga & Paralipomena*).

Ouvertures

À quels faits réels renvoie cette mise en scène virtuelle ? Quelle réalité dénonce-t-elle ? On proposera ainsi des pistes de travail et d'exposé : gestion de la biodiversité ; ferme des 1000 vaches ; maladie de Creutzfeldt-Jakob...

XO

D'un film à l'autre

Faire passer un message

Chacun à sa façon, les cinq courts métrages sont des films engagés. Ils font une proposition esthétique et/ou politique marquée, qui peut être l'occasion de discussion avec les élèves. Quel message le film cherche-t-il à faire passer ? Comment le réalisateur a-t-il choisi de faire passer ce message ? Y a-t-il une forme plus convaincante qu'une autre ?

Musique pour un appartement et six batteurs : y a-t-il un message politique dans le fait de détourner les objets du quotidien à des fins poétiques ? Pourquoi les musiciens sont-ils présentés comme des bandits préparant un casse ?

Guy Moquet : les différents personnages sont porteurs de points de vue contradictoires (embrasser une fille devant tout le monde, ça se fait/ça ne se fait pas). À l'égard de ces messages, quel point de vue le réalisateur privilégie-t-il ? À quoi le voit-on ? Par ailleurs, une autre forme d'engagement, de la part du cinéaste, est de se démarquer des clichés tenaces sur les cités. À quoi le voit-on ?

Copier-cloner : discuter avec les élèves de la cohérence entre le message politique du film et sa forme : dénonciation de l'agriculture industrielle d'un côté, réalisation artisanale du film de l'autre (animation simple, autoproduction, travail en solitaire).

L'Île aux fleurs : comment résumer le message politique du film ? Est-ce que la forme et le ton du film rendent ce message convaincant ? S'agit-il de nous convaincre avec des arguments rationnels ou d'agir sur notre sensibilité ?

Afrique 50 : c'est certainement le film qui formule son message le plus directement et avec le plus de véhémence. Comment se manifeste la virulence du cinéaste ? Le film illustre-t-il bien les propos de René Vautier, quand il affirmait vouloir « raconter le monde tel qu'il est pour pouvoir le changer » ?

La place du spectateur

Une façon intéressante d'aborder les films est de se demander la place qu'ils réservent au spectateur et la façon dont ils l'impliquent. C'est très pertinent dans le cas des films engagés, qui cherchent à convaincre, à faire changer le spectateur. Comment cela se passe dans nos cinq courts ?



Musique pour un appartement et six batteurs : comment les réalisateurs nous font-ils participer au récit ? On peut citer : le montage alterné entre les batteurs et le couple au chien, qui engendre une attente, voire une inquiétude ; les espaces resserrés et les gros plans qui nous immergent dans la performance musicale. On peut aussi se demander ce que produisent l'absence de dialogue et d'informations sur l'identité et les motivations des batteurs : le spectateur est-il dérouté ? Se raconte-t-il des histoires ?

Guy Moquet : le récit met en scène des confrontations. Guymo et Tikky face à leur groupe d'amis, Guymo face au cousin plus âgé, Guymo face à Tikky, Guymo avec son assistant Éric (« les films c'est quoi, c'est la réalité pauvre con, même Disney c'est la réalité »). À chaque fois, on peut se demander si le réalisateur privilégie un point de vue et s'il invite le spectateur à le partager. L'emplacement de la caméra et le montage sont des indices permettant d'éclaircir des prises de position.

Copier-cloner : le dispositif du film nous place dans une position ambiguë, à la fois spectateur et auteur. Quel est l'effet produit ? Se sent-on particulièrement impliqué, voire pris en otage par ce dispositif ? Si le film nous implique pour faire passer un message important, il joue aussi sur l'humour : quel type de rire provoque-t-il chez le spectateur ?

L'Île aux fleurs : comme dans *Copier-cloner*, l'humour et la gravité sont mêlés. S'agit-il du même dosage ? Le spectateur se sentira sans doute davantage malmené. Par quels états passe-t-on au cours du film ? Dans quel état d'esprit en sort-on ?

Afrique 50 : sur la place laissée au spectateur dans ce film, voir la piste de travail proposée en page 6.

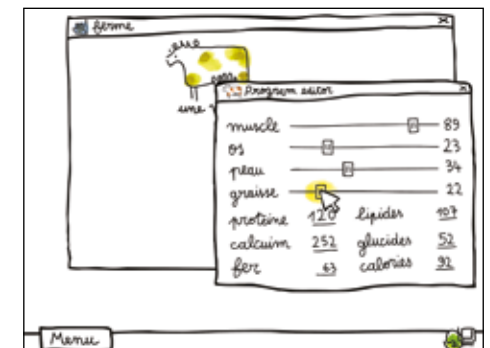
Finalement, on pourra demander aux élèves s'ils se sentent changés par chaque film et si oui en quoi. Le message porté par le cinéaste a-t-il été identifié et les a-t-il convaincus ?



Filmer le travail

Chacun à leur manière *Copier-cloner*, *Afrique 50* et *L'Île aux fleurs* sont porteurs d'une dénonciation de certaines formes de travail. Qu'est-ce qui est précisément dénoncé dans chacun des cas ? Pénibilité (le travail des Noirs), absurdité (la tomate de l'agriculteur japonais finit aux ordures), frivolité (la vendeuse de parfum), dangers (les manipulations génétiques) sont quelques unes des caractéristiques mises en avant par ces films. On pourra demander aux élèves de repérer comment elles sont mises en évidence par la mise en scène ou le scénario.

Simon Gilardi



Avant/après la séance

Les titres

Afrique 50 : « 50 », c'est-à-dire 1950. Ce titre peut paraître prétentieux, ou du moins ambitieux : dresser un portrait de l'Afrique en 1950, en moins de vingt minutes ?

Le titre renvoie à la commande passée à René Vautier par la Ligue de l'enseignement, qui souhaitait montrer aux collégiens et lycéens « comment vivent les villageois d'Afrique-Occidentale française ». *Afrique 50* répond-il à cette commande ?

Par ailleurs, si le titre annonce un programme ambitieux, il correspond à l'engagement de René Vautier qui disait vouloir « raconter le monde tel qu'il est pour pouvoir le changer ».

L'île aux fleurs : le titre désigne une île brésilienne bien réelle, où le film fait mine d'avoir été tourné, avant que le générique de fin précise que les images ont en fait majoritairement été prises sur « l'île des marins » (ilha dos marinheiros). Pourquoi avoir préféré « l'île aux fleurs » plutôt que « l'île des marins » ? Quel est l'effet produit par ce titre ?

Musique pour un appartement et six batteurs : n'est-ce pas un drôle de titre pour un film ? En imaginant qu'il s'agit plutôt d'un titre d'œuvre musicale, à quel genre de musique pourrait-on s'attendre ? Après avoir vu le film, ce titre paraît-il bien trouvé ?

Guy Moquet : un petit rappel historique sera nécessaire afin que ce titre ait un sens pour les élèves. Mais on peut le faire après la séance, pour laisser les élèves découvrir la raison de ce surnom bizarre. Le personnage du film porte-t-il bien le nom de ce jeune martyr de la résistance ?

Voici comment le réalisateur Demis Herenger parle de ce surnom donné par ses camarades à un élève sensible (et explique la suppression de l'accent circonflexe de Môquet) : « C'est une référence à Sarkozy et une blague du chef op qu'on a gardée. Quand tu as 15 ans et que le Président de la République incite les professeurs à lire une lettre de Guy Môquet en classe et que ça fout le bordel dans les médias, tu retiens ce nom, tu t'en sers. Ça devient banal, autre chose, un surnom. [...] "Guy Moquet" ce n'est plus Guy Môquet mais une sorte de contraction, d'hyperlien vers la politique Sarkozy. Une sorte de métonymie avec une certaine ironie, c'est l'anti biopic, c'est prendre un esprit et pas la lettre. »

Copier-cloner : quel sens donner au jeu de mots avec l'expression « copier-coller » ? Étant données les fréquentes erreurs qu'engendrent les « copiés-collés », le titre laisse craindre des dérapages. Ce titre ouvre-t-il à d'autres interprétations ou anticipations du film à venir ?

Fiche élève

Les images du recto de la fiche élève peuvent servir à préparer la séance. Qu'est-ce qu'elle laisse imaginer des films ? Peut-on anticiper le genre des cinq films ? Leur thématique ? Quels échos y a-t-il entre les images ? Quel rapport pourrait-on faire entre ces images et la thématique du programme, « changer le monde » ?

SG

Images-échos

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



N.B. : ces images sont reproduites sur le dvd pour faciliter leur usage en classe.

Il est minuit Dr Schweitzer, de André Haguet, 1952, produit par Nordia Films

Afrique 50

Dessin de A. Gulland extrait du journal *Mer et Colonies* n° 265, mars 1934



Copier-cloner

Oblivion, de Joseph Kosinski, 2013, produit par Universal



Guy Moquet

La Dolce Vita, de Federico Fellini, 1960, produit par Riama, Gray, Pathé



L'île aux fleurs

Le Cauchemar de Darwin, de Hubert Sauper, 2005, produit par Mille et une productions, Coop 99, Saga film



Musique pour un appartement et six batteurs

La Ruée vers l'or, de Charles Chaplin, 1925, produit par Charles Chaplin



Sélection vidéo et bibliographique

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

Autour d'Afrique 50

- *Afrique 50*, livre-dvd édité par la coopérative Les Mutins de Pangée, 2013, avec de nombreux compléments :
 - entretien avec René Vautier
 - entretien avec Nicole Brenez, historienne du cinéma
 - entretien avec Alain Ruscio, historien de la colonisation
 - entretien avec Damien Millet, porte-parole du CADTM France
- *De sable et de sang*, de Michel Le Thomas : documentaire sur l'expérience mauritanienne de René Vautier
- *Sarkolonisation* : détournement du discours de Nicolas Sarkozy à Dakar avec des images d'*Afrique 50*.
- *Caméra citoyenne*, de René Vautier, éditions Apogée, 1998 : René Vautier revient sur son parcours de cinéaste militant.
- *L'Afrique*, d'Hélène d'Almeida-Topor, collection « Idées reçues », éd. Le Cavalier Bleu, 2009.

Représentations de l'industrialisation de l'agriculture (L'Île aux fleurs et Copier-cloner)

L'Île aux fleurs fait presque figure de précurseur d'une série de documentaires sur l'industrie agroalimentaire très à charge contre celle-ci. Sur le même thème, *Copier-cloner* adopte un tout autre ton.

On retiendra :

- *Le Cauchemar de Darwin* (2005), de Hubert Sauper
- *We Feed the World* (2005), de Erwin Wagenhofer
- *Notre pain quotidien* (2007) de Wolfgang Widerhofer et Nikolaus Geyrhalter : peut-être le plus impressionnant, ce documentaire privé de voix off enchaîne des séquences spectaculaires dans des usines agroalimentaires d'où l'homme, quand il n'est pas absent,

fait figure de simple auxiliaire des machines. Certains plans mettent en avant l'élevage intensif, auquel renvoie *Copier-cloner*.

- *6 mois* n° 9, printemps 2015 : le magazine dédié au photo-journalisme consacre une partie de ce numéro au « business de la terre ». Le reportage photo de George Steinmetz dans des fermes immenses fait écho à *Copier-cloner*.

Sur le cinéma engagé

- *Cinéma d'avant-garde*, Nicole Brenez, collection « les petits cahiers », Cahiers du cinéma et Scérén CNDP, 2006.
- *Cinéma d'aujourd'hui*, mars-avril 1976, « Cinéma militant », sous la direction de Guy Hennebelle.
- *Du cinéma direct au documentaire, les évolutions du cinéma militant* : conférence de Romain Lecler https://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/31_du_cinema_direct_au_documentaire_les_evolutions_du_cinema_militant.4636
- *Cinéma et engagement : quelques jalons*. Une conférence de Nicole Brenez, professeure à la Sorbonne, autour de l'engagement au cinéma : Sources, richesses et enjeux du cinéma engagé. Conférence initiée par l'Acap-Pôle Image Picardie. <http://ressources.acap-cinema.com/page-conference-107.html>

Frises interactives

En complément du livret, on pourra utiliser certaines des frises chronologiques éditées par Ciclic, à consulter sur www.ciclic.fr/lyceens (rubrique « les films », « courts métrages ») :

- Histoire du cinéma engagé : cette frise sera en ligne en janvier 2016.
- Histoire du court métrage français.

Sur le court métrage

- *Bref, la revue du court métrage* : revue trimestrielle consacrée au format court. Éditée par l'Agence du court métrage, la revue est accompagnée d'un dvd. À suivre sur : www.brefmagazine.com
- Le Kinétoscope : plateforme pédagogique de l'Agence du court métrage, le Kinétoscope met à disposition un vaste catalogue de films visionnables en ligne et dont les droits ont été acquis pour un usage pédagogique. www.lekinetoscope.fr

Sites ressources pour l'éducation aux images

- <http://www.transmettrelecinema.com> : portail des dispositifs d'éducation aux images (*École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma, Passeurs d'images*), ce site agrège des informations et contenus pédagogiques sur les films programmés.
- <http://www.lefildesimages.fr> : publication des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images, ce site offre des ressources et permet de suivre l'actualité de l'éducation artistique aux images.
- <http://upopi.ciclic.fr> : webmagazine et plateforme pédagogique de Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique. Chaque mois de nouveaux contenus sont réunis autour d'une thématique (animation, documentaire...) et d'un court métrage à voir en ligne.



Compléments de programme

Le dvd *Changer le monde*

Le dvd contient tous les films du programme dans leur intégralité, les images-échos de la page 17 du présent livret, ainsi que des compléments :

Afrique 50 : *Réalisations coloniales en Afrique-Occidentale française*, actualité filmée produite par le régime de Vichy, vantant les mérites de la colonisation française. On y voit les Africains travailler sur le barrage de Markala, comme dans *Afrique 50*, mais avec un commentaire bien différent (source : Institut national de l'audiovisuel).

L'Île aux fleurs : le court métrage *Tomatl* de Luis Briceno.

Musique pour un appartement et six batteurs : analyse de la séquence de la chambre ; « Corps étrangers », montage sur les objets dans le cinéma burlesque ; « Music for You and Six Drummers », performance télévisuelle en direct des six batteurs.

Guy Moquet : analyse de la séquence d'ouverture.

Sur www.ciclic.fr/lyceens

(rubrique « les films », « courts métrages »)

Outre un fichier réunissant l'ensemble des textes édités sur chaque film, nous proposons en ligne des documents spécifiques.

Afrique 50

- Pistes de travail : les pistes de la page 6 sur la posture du narrateur et sur la bande-son sont complétées en ligne.
- Sélection de ressources Internet : présentation du film par René Vautier, ressources sur le réalisateur

et liens vers des films coloniaux réalisés en Afrique de l'Ouest dans les années 1940-50 (INA).

L'Île aux fleurs

- Analyse d'extrait : l'ouverture du film.
- Sélection de ressources Internet : documents de travail du réalisateur, critiques...

Musique pour un appartement et six batteurs

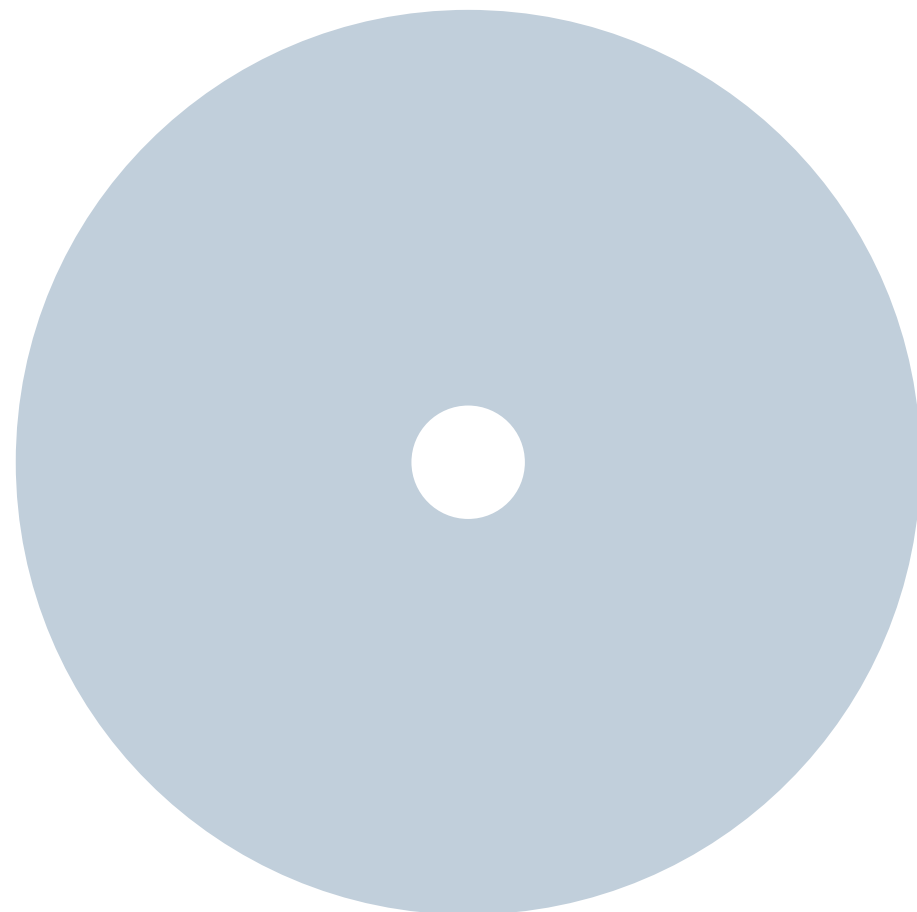
- Analyse d'extrait : la séquence de la chambre
- Sélection de ressources Internet : liens vers d'autres films et performances des six batteurs, critiques de leurs films, interviews.

Guy Moquet

- Analyse : la séquence d'ouverture.
- Pistes de travail sur les champs-contrechamps dans le film.
- Sélection de ressources Internet : dossier pédagogique, dossier de presse, entretien avec Demis Herenger, critique.

Copier-cloner

- Note d'intention de Louis Rigaud.
- Sélection de ressources Internet : site de Louis Rigaud, liens vers le clonage au cinéma et vers un photoreportage dans des fermes immenses au Brésil, en Chine et aux États-Unis, pour comparer cette représentation des effets pervers de l'industrialisation de l'agriculture avec celle de *Copier-cloner*.



Les structures Clair Obscur, Sauve qui peut le court métrage et Ciclic font chacune la part belle au court métrage, à travers des actions d'aide à la production, de diffusion ou de sensibilisation. Portant la coordination de Lycéens et apprentis au cinéma dans les régions Bretagne, Auvergne et Centre-Val de Loire, ces structures se sont naturellement associées pour concevoir le programme *Changer le monde*.

Alors même que chaque année deux fois plus de courts que de longs sont produits, comment ne pas organiser la rencontre entre nos élèves et ce format méconnu ? Il s'agit à travers ce programme d'affirmer que le court est une forme à part entière, avec sa

ment très précieux. S'il permet d'aborder l'essence du langage cinématographique et par ricochets ses origines, la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey autant que les pionniers de l'animation, la forme brève est aussi un idéal poste d'observation de la création cinématographique contemporaine, de ses plus petites hybridations. La découverte de ce programme de courts, comme le parcours de la frise « histoire du court métrage français » (en ligne sur le site de Ciclic), permet aux élèves d'approcher de manière vivante et dynamique le cinéma et son histoire, en évitant le regard muséal et figé sur le patrimoine.

La présentation sous forme de programme organisant le dialogue entre classiques et modernes donne donc tout son sens au travail sur le court. S'amusant à tisser des liens parfois secrets entre les films, jouant sur les variations de rythme et opérant d'étranges mariages, le geste de la programmation contient en germe la cinéphilie, cet art d'aimer les films que nous transmettons aux élèves : un rapport à la fois sensible et passionné aux images en mouvement, cherchant à s'étonner de chacune d'entre elle, à identifier la singularité de chaque film. N'est-ce pas un des principaux combats de l'École que de rendre les élèves curieux de tout ?

Situé un peu en marge de l'industrie du cinéma, le court métrage jouit d'une précieuse liberté qui permet à ses auteurs d'emprunter des chemins de traverse, à la rencontre des autres arts, de donner naissance à des œuvres personnelles, offrant de nouvelles possibilités au cinéma.

Parce que le court expérimente, parce qu'il cherche, parce qu'il s'affranchit et parce qu'il est libre, il a quelque chose à voir avec l'adolescence, cet âge des possibles où l'on teste, se cherche et se construit.

Adrien Heudier

Bref, aimons le court !

singularité et ses exigences propres, au même titre que la nouvelle l'est en littérature. Une conviction que partagent nombre de cinéastes – Jean-Luc Godard, Luc Moullet et Artavazd Pelechian notamment – dont les œuvres battent en brèche l'idée reçue qui réduit le court métrage à un petit film, à un brouillon de long. Cette façon de dénigrer le court au motif de sa brièveté semble absurde, appliquée à d'autres disciplines artistiques : reproche-t-on à Léonard De Vinci d'avoir choisi un châssis ne mesurant que 77 x 53 cm pour peindre sa Joconde ?

Au commencement le cinéma était court. Des minutes Lumière aux saynètes de Méliès, les films de moins d'une heure ont constitué le standard de production jusqu'aux années 1910. Avant, on ne parlait même pas de courts métrages. Ainsi, le court métrage entretient avec la naissance du cinéma un lien privilégié, pédagogique-

