

HORIZONS ET SENTIMENTS

LYCEENS & APPRENTIS au CINÉMA 25-26 - COURTS MÉTRAGES

en région centre-val de Loire



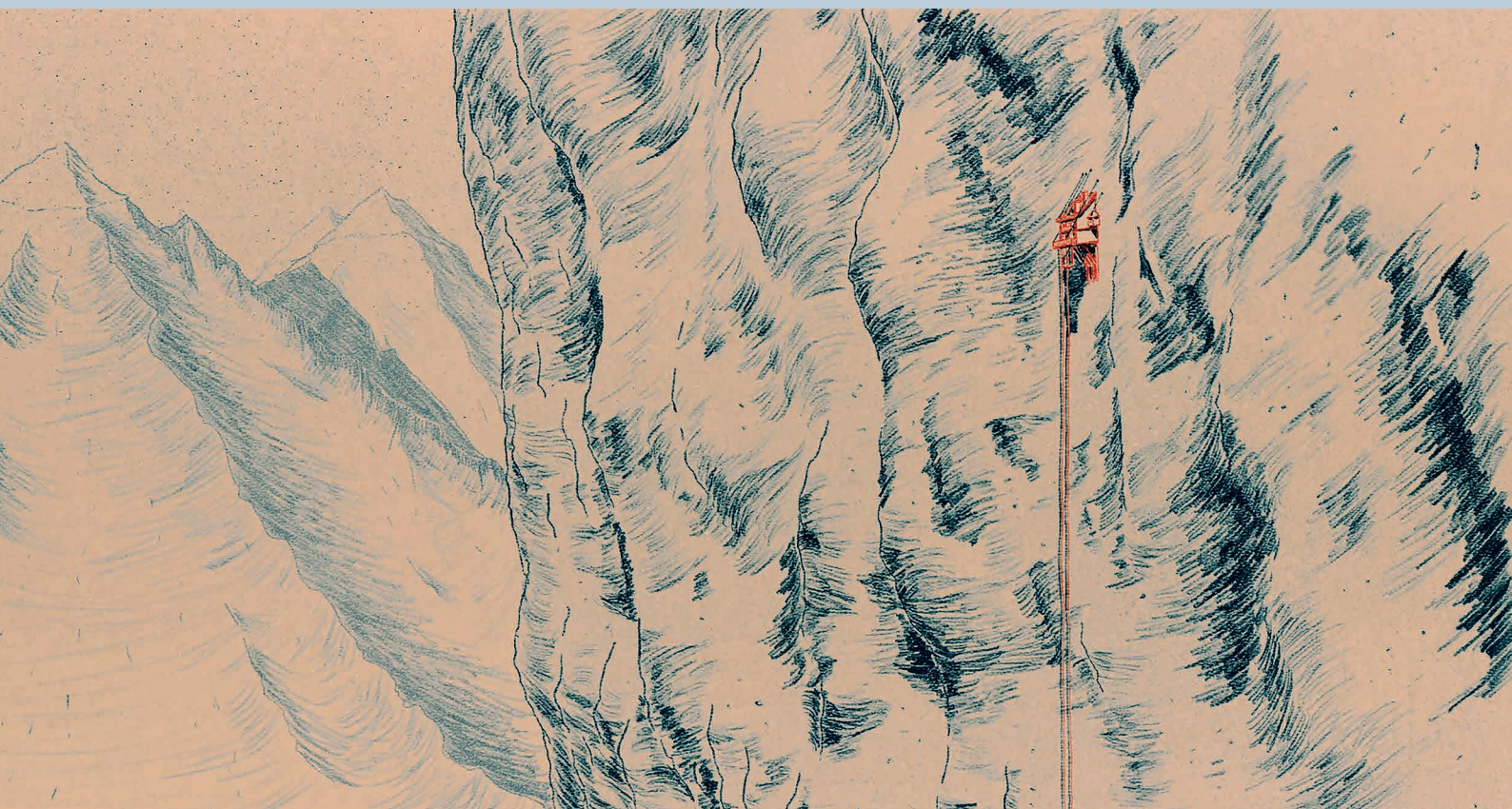
Horizons et sentiments

Qu'est-ce qu'un territoire ? Quelle place occupe la notion de paysage dans nos vies ? Comment ces dernières peuvent-elles être animées par un environnement familier ou hostile, ou par les traces de notre passé ? Ces questionnements se retrouvent dans le programme « Horizons et sentiments » que les élèves sont invité.es à découvrir cette année. Cinq courts métrages autour des motifs du paysage et du territoire ; qu'il s'agisse de paysages montagneux, urbains, périphériques, en ruines ou bientôt désertiques. Avec des approches thématiques variées : l'urbanisme, le combat militant pour la défense de l'environnement, un paysage détruit par la guerre, un autre en passe de l'être à cause du réchauffement climatique, ou la question des modes de déplacement et de voyage. Et, bien entendu, l'humain au cœur de ces espaces (les « sentiments » du titre du programme). Une fois n'est pas coutume, ce programme fait la part belle à des œuvres uniquement contemporaines.

Ce programme a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignant.es et les partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre-Val de Loire. Il est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage, avec le soutien du « CNC - Ambassadeurs jeunes du cinéma ». Le film *Ice Merchants* a été choisi par cinq classes pilotes issues des établissements suivants : Lycée Voltaire d'Orléans (45), Lycée professionnel Paul Gauguin d'Orléans (45), Ensemble scolaire Sainte Croix - Saint Euverte d'Orléans (45), Lycée professionnel Jean Lurçat de Fleury-les-Aubrais (45), Ensemble scolaire Charles de Foucauld de Beaugency (45).

Sommaire

Introduction	3
<i>Ice Merchants</i>	6
<i>Ville éternelle</i>	8
<i>Transalpin</i>	10
<i>200 000 fantômes</i>	12
<i>Gagarine</i>	14
Images échos	16
Avant / Après la séance	18
Ressources	19



POÉTIQUE DE L'ESPACE

TABLEAUX VIVANTS

Dans les mois qui suivent la naissance officielle du cinéma (le 28 décembre 1895 à Paris, date de la première projection publique d'un film des frères Lumière), les célèbres inventeurs du cinématographe chargent plusieurs opérateurs de parcourir la France, l'Europe et le monde afin d'enregistrer des vues de moins d'une minute. Bon nombre d'entre elles marquent l'histoire naissante du cinéma par leurs expérimentations formelles : pensons par exemple au *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* d'Alexandre Promio (1896), considéré comme l'un des premiers travellings de l'histoire du cinéma, faisant inmanquablement penser aux tableaux paysagers du vénitien Canaletto (tels que *Le Grand Canal avec Santa Maria della Salute*). Pour les premiers spectateurs qui voyagent encore très peu, la fascination est autant motivée par la découverte de l'inconnu que par le mouvement qui s'y déploie. Des usines Lumière de Lyon à la gare de La Ciotat, le contexte assez commun (une sortie d'usine, l'entrée d'un train) est transcendé par le déplacement des badauds au sein d'un espace délimité par le cadre. À la différence de la photographie (déjà révolutionnaire), l'image de cinéma s'inscrit « dans une continuité narrative et chaque photogramme n'est plus un « tableau », mais un instant, qui ne tire son sens que du photogramme qui le précède et celui qui le suit »¹. Au-delà du jeu inédit avec le hors champ ou sur les perspectives qu'un tel média induit, l'étonnement que suscitent ces premiers films tient aussi de cette illusion d'une reproduction du réel où l'humain est associé à l'environnement au sein duquel il évolue. Tout comme pour les peintres humanistes du 15^e siècle ou les premiers photographes du milieu du 19^e siècle, la question du point de vue devient alors inséparable de la vision du monde — au sens psychologique et moral — que l'on souhaite restituer : « le point de vue, c'est celui que choisit le cinéaste dans une intention particulière, un point de vision organisé, calculé dans un but particulier : voir l'objet, le paysage, un morceau de réalité sous un certain angle pour le faire voir à un spectateur sous cet angle particulier »².

FANTASMES D'AILLEURS

En 1922, lorsque Robert Flaherty réalise *Nanouk l'esquimau*, les spectateurs s'émerveillent de pouvoir partager le quotidien d'une famille inuit vivant près de la baie d'Hudson au Canada. Présenté comme l'un des premiers documentaires de l'histoire du cinéma, cet objet ethnographique a pourtant fait l'objet de nombreux commentaires, le réalisateur ayant fabriqué pour les besoins du film certaines situations



Warner Bros.

ou des décors adaptés à la taille de la caméra. Mais dans les années 1920 et 1930, certains films s'embarrassent peu de ces questionnements éthiques en cultivant délibérément le goût du factice et en exploitant la confusion entre l'œil de la caméra et celui du spectateur. Proposant un monde hermétiquement fermé, indifférent à la présence d'un public conforté dans son désir de voir, de nombreux films exploitent l'idée de la contrée lointaine et jouent des représentations qui en découlent. Pour Hollywood, l'Extrême-Orient devient un espace fantasmagorique de prédilection propice à l'exploration de pulsions (meurtrières ou sexuelles) alors que ces paysages exotiques sont paradoxalement systématiquement reconstitués en studio : de *Shanghai Express* de Josef Von Sternberg à *La Grande Muraille* de Frank Capra en passant par *La Belle de Saïgon* de Victor Fleming ^[1] ou encore *Pluie* de Lewis Milestone (tous sortis en 1932), on ne peut que constater combien le cinéma pré-Code³ a su tirer parti d'un imaginaire colonialiste pour explorer en souterrain la psyché de ses personnages. Mais l'Afrique n'est pas non plus en reste : que ce soit dans le tortueux *À l'Ouest de Zanzibar* (1928) où Tod Browning revient sur ses thèmes de prédilection (la monstruosité, la vengeance) ou dans le sensuel *Tarzan, l'homme-singe* de W.S. Van Dyke (1932), l'espace dans lequel évoluent les personnages joue un rôle à part entière dans leur lâcher-prise.

CONSTRUIRE LES MYTHES

Indissociable de la question du territoire, le genre du western a prospéré à des moments-clés de l'histoire américaine du 20^e siècle : durant les années 1930 au moment de la Grande Dépression et au cours des années 1950 alors que sourd la menace de la guerre froide. Envisagé comme un moyen

2

Warner Bros.



par Hollywood — à un moment où les réalisateurs migrent eux-mêmes de New York ou de l'Europe vers l'ouest californien — de contribuer à l'édification d'un récit national sur la grande construction états-unienne, « (...) le western cinématographique ne doit pas avoir pour ambition de constituer un document historique sur l'expansion de l'État américain vers l'Ouest. Mais en revanche, il propose un témoignage d'une rare valeur sur la façon dont les générations d'Américains se sont représentées ce moment essentiel de leur propre histoire »⁴. Le maître incontesté en la matière reste John Ford : si sa position envers les Amérindiens a progressivement évolué vers une reconnaissance de la culpabilité américaine dans le génocide dont ils ont été victimes (*Les Cheyennes*, 1964), l'enjeu de la conquête est resté constant, à l'image de ce magnifique contre-jour en ouverture de *La Prisonnière du désert* (1956) [2] qui nous happe vers l'immensité saisissante d'un territoire à « civiliser ». L'impact populaire de son cinéma a d'ailleurs transformé Monument Valley (à la frontière de l'Utah et de l'Arizona, terre des Indiens Navajo) en paysage-symbole puisque le réalisateur y tourna de nombreuses scènes de *La Chevauchée fantastique* en 1939, *La Poursuite infernale* en 1946 ou encore *La Charge héroïque* en 1949. Ce site à la silhouette immédiatement reconnaissable offre une vision immuable d'un autre monde tout en renvoyant à l'audace des pionniers. Que Sergio Leone décide de le filmer à nouveau dans *Il était une fois dans l'Ouest* (1969), relecture plus crue du mythe américain, ou que des *road movies*⁵ comme *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969) ou *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1990) le prennent pour toile de fond n'est pas non plus le fruit du hasard. Mais probablement parce que le western a longuement exploité un « paysage type, devenu modèle de référence sans cesse repris et imité, en somme la convention » alors qu'ils « correspondent à des lieux et à des paysages qui ne furent pas le théâtre des événements de la *Conquête de l'Ouest* »⁶, la réalisatrice Kelly Reichardt a choisi d'en prendre le contrepied dans *La Dernière Piste* (2011) : dans ce western anti-spectaculaire, elle filme la longue marche de pionniers épuisés et inquiets de leur survie dans un territoire inhospitalier et anonyme, loin de l'imagerie dominante dans le cinéma américain.

DOCUMENTER LES MUTATIONS CITADINES

Le cinéma documentaire ou de fiction s'avère aussi être une précieuse archive lorsqu'il s'agit d'ausculter les mutations (architecturales et sociales) d'un lieu. À ce titre, Paris et sa banlieue en constituent une belle démonstration. Dès les débuts du cinéma, la ville la plus filmée au monde a fait l'objet de prises de vues (d'abord par les frères Lumière) auxquelles ont succédé des centaines de films d'actualité dont la

3

Gebeka Films



réalisatrice et monteuse Nicole Vedrès s'est servi pour son film *Paris 1900* (1948). D'autres réalisateurs proches de l'avant-garde et du surréalisme ont offert un visage inédit de la capitale. C'est le cas de René Clair dans *Paris qui dort* (1925), étrange déambulation dans une ville figée et désertique (bien avant le premier confinement !), ou encore d'André Sauvage et son documentaire aux tonalités expérimentales *Études sur Paris* (1928). Dans celui-ci, au-delà de l'étonnement que peut susciter l'immuabilité de certains lieux (la Place de l'Opéra) ou d'autres devenus méconnaissables (l'île Saint-Denis), ce qui émeut surtout est la place accordée à la foule de Parisiens. Peuplée de 2,9 millions d'habitants à l'époque (800 000 de plus qu'aujourd'hui !), la plus grande ville française donne surtout à voir un éventail de professions (dont certaines totalement disparues), d'individus de tout âge et de toute classe sociale arpétant inlassablement les trottoirs ou traversant les rues encombrées. D'autres films permettent de mesurer le phénomène de gentrification qui a peu à peu exclu les ouvriers et les classes populaires de Paris intra-muros, même si *Le Joli Mai* de Chris Marker (1963) rappelle l'insalubrité généralisée qui régnait dans certains quartiers : dans *Le Ballon rouge* (1956) [3], Albert Lamorisse offre un témoignage rare de Belleville et Ménilmontant avant les grandes destructions des années 1960 tandis que dans *Le Clair de terre* de Guy Gilles (1970), on découvre les façades craquelées du Marais alors investi par des artisans et des enfants jouant dans la rue, loin des showrooms et locations saisonnières onéreuses qui ont depuis vidé le quartier de ses habitants. Dans le western parodique *Touche pas à la femme blanche* (1974), Marco Ferreri se sert même du trou béant laissé par la destruction des pavillons Baltard pour offrir une parabole sur la disparition annoncée d'un Paris populaire.

LIEUX FANTOMATIQUES

« La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail. La peinture est immobile ; le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le côté mortel de la vie »⁷ : on pourrait ajouter que les lieux ne sont pas étrangers à la formule de Jean-Luc Godard. La réalisatrice israélienne Michale Boganim ne le sait que trop lorsqu'elle décide d'hanter des espaces en lien avec ses origines ukrainiennes : d'abord à travers un documentaire *Odessa... Odessa !* (2005) qui questionne la place de cette ville de cœur au sein de la diaspora juive, puis dans la fiction *La Terre outragée* (2012) qui prend pour cadre la municipalité de Prypiat, entièrement évacuée en deux jours suite à l'explosion en avril 1986 de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Tourné au cœur de la zone interdite (la radioactivité y est encore extrêmement élevée), le film traque a posteriori

les traces de ceux qui y ont vécu avant d'être finalement contraints à un exil qui allait littéralement effacer la ville de la mémoire collective. C'est le chemin inverse que suit Jia Zhang-ke lorsqu'il décide de poser sa caméra à Fengjie pour y tourner *Still Life* (2006) : alors que la ville chinoise doit être complètement submergée dans le cadre de la construction d'un barrage sur le Yang-tsé, le réalisateur entremêle fiction et documentaire en suivant deux personnages seuls face à la désagrégation annoncée de leur passé, perdus dans une société alors en pleine mutation. Le cinéma a-t-il donc un rôle à jouer pour préserver de manière vivace le souvenir des lieux disparus ? En dehors d'un bouleversant film de trois minutes



Tamasa Distribution

posté sur YouTube par le Hiroshima Peace Memorial Museum, très peu de témoignages vidéos viennent nous raconter ce que furent Hiroshima et Nagasaki avant que les bombes atomiques ne les rasent instantanément en août 1945. Les films tournés ont-ils disparu dans les méandres de l'Histoire ou bien n'a-t-on tout simplement pas pensé à sauvegarder sur pellicule ces lieux et le mouvement des personnes qui y vivaient avant que l'impensable ne s'y produise ? Si le cinéma japonais s'est attaché à revenir régulièrement sur ce trauma national (jusqu'au récent film d'animation *Dans un recoin de ce monde* de Sunao Katabuchi), c'est que la mémoire des lieux est indissociable de celles de nos aïeux et donc de notre identité. Dans une forme d'écho croisé au leitmotiv « Tu n'as rien vu à Hiroshima » entendu dans *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais (1959) [4], Kiju Yoshida structure *Adieu, clarté d'été* (1968) autour de deux Japonais marqués par le bombardement de Nagasaki dont il ne reste plus rien, voyageant à travers l'Europe pour tenter de reconstruire à travers les lieux patrimoniaux un pont vers eux-mêmes.

ENTRE PATRIMOINE ET CRÉATION

« Say. I have an idea. Let's go to the Loire together to judge which castle is the more beautiful, Chambord or Chenonceau! ». Depuis Paris, sur la proposition d'une amie, les deux Japonais se rendent dans le Val de Loire : leur déambulation à Chenonceau offre la vision troublante d'un site touristique désert, d'une architecture à la fois grandiloquente et hermétique à leur quête. « Which castle do you like better? Well then, just tell me if you would like to live in this castle » : à cette question, leur amie n'obtient que le silence pour réponse. Une architecture-décor inhabitable : cette dérive est précisément formulée par le plan de gestion du Val de Loire patrimoine mondial, site inscrit il y a tout juste 25 ans par l'Unesco. Prolongeant et adaptant les

modèles italiens, les châteaux de la Loire ont tendu à une composition de prestige dont Chambord serait « l'exemple achevé, puisqu'il ne fut pratiquement pas habité mais suscita une admiration universelle ». Les châteaux de la Loire, trop beaux pour cet art vivant qu'est le cinéma ? À l'exception de *Peau d'âne* (Jacques Demy, 1970), on peine effectivement à se remémorer des films ayant investi ces lieux d'exception. Pourtant, leur valeur historique et artistique semble pouvoir offrir une matière riche pour l'écriture cinématographique, qu'elle se place du côté de l'Histoire ou de la fiction. Dans son documentaire *Ô saisons, ô châteaux* (1958) [5], Agnès Varda fait preuve d'une fantaisie réjouissante lorsqu'il s'agit de



Les Films du Jeudi

questionner le caractère imposant de ces morceaux de l'Histoire et la carte postale touristique auxquelles on serait tenté de les réduire. Décors de leur propre histoire, doublures pour d'autres châteaux, incarnations de châteaux romanesques ou fantasmés ? Les universitaires Jean-Pierre Berthomé (*Le décor de film*) et N.T. Binh (*Monuments stars du 7^e art*) n'ont jamais cessé de questionner le lien entre le décor de cinéma (qu'il ait été créé pour le film ou qu'il soit chargé d'une identité propre) et le parcours des personnages. Le paysage, reflet de notre intériorité ? Pour s'en convaincre, (re)lisons Merleau-Ponty : « Le problème est de comprendre ces relations singulières qui se tissent entre les parties du paysage ou de lui à moi comme sujet incarné et par lesquelles un objet perçu peut concentrer en lui-même toute une scène ou devenir l'image de tout un segment de vie. Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie ». Dans cette entreprise, le cinéma reste l'un de nos plus précieux alliés.

Clément Graminiès

1. Joël Magny, *Le point de vue*, éditions Cahiers du Cinéma, 2001, p.55.
2. Joël Magny, *Le point de vue*, éditions Cahiers du Cinéma, 2001, p.16.
3. En 1934, dans un contexte de grave crise économique, Hollywood met en place le Code Hays afin de répondre aux exigences des ligues de vertus dont l'influence peut nuire à la carrière commerciale d'un film.
4. William Bourton, *Le western : une histoire parallèle des États-Unis*, éditions Presses Universitaires de France, 2008, p.9.
5. Si on estime que le *road movie* (littéralement « film de route ») existe depuis le début des années 1930 (avec des films comme *New York - Miami* de Frank Capra en 1934), c'est en pleine contestation de la guerre du Vietnam (fin des années 1960 - début des années 1970) que le genre va prospérer, San Francisco incarnant à ce moment-là le cœur de la culture hippie. Dans certains films, Monument Valley constitue alors encore un marqueur territorial et la promesse d'une émancipation.
6. Alain Roger, *Court traité du paysage*, éditions Folio, 2017, p.122.
7. Jean-Luc Godard, *Entretien* (1962). *Godard par Godard* [tome 1], Paris : Cahiers du cinéma, 1998, p.222.
8. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éditions Gallimard, 1976, pp.64-65.

ICE MERCHANTS

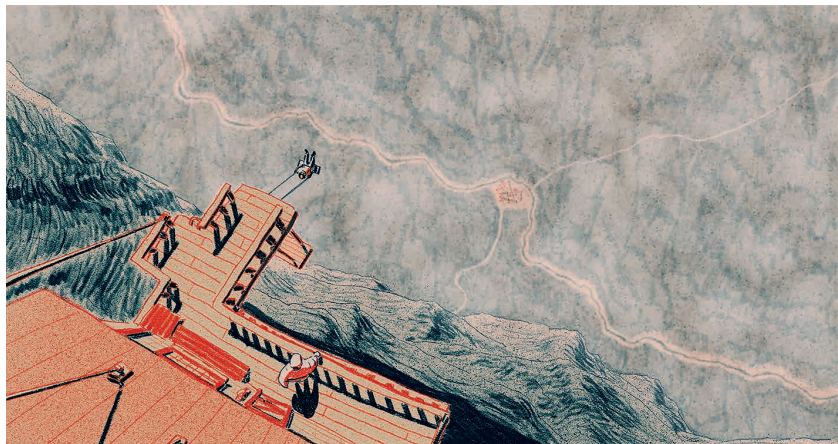
Portugal, Royaume-Uni, France / 2022 / 14 minutes / animation

Réalisation João Gonzalez / Scénario, image João Gonzalez / Son Ed Trousseau, Ricardo Real et Joana Rodrigues / Montage João Gonzalez / Musique João Gonzalez, Nuno Lobo / Production Bruno Caetano, Michaël Proença

JOÃO GONZALEZ

João Gonzalez est né à Porto en 1996. Sa première vocation artistique est musicale, puisqu'il étudie longuement le piano classique dans son enfance. En commençant une formation en art multimédia à l'ESMAD au Portugal, il découvre l'animation en même temps que le design, le graphisme et la programmation informatique. Son premier film, *The Voyage* (2017), est réalisé dans le cadre de cette licence. Il saisit l'occasion de renouer avec sa première passion, le piano, en accompagnant en live une séquence du film lors des différentes projections. Après une année à perfectionner ses connaissances en animation et en dessin, il poursuit ses études au sein d'un master au Royal College of Art, à Londres. Il y réalise son deuxième film, *Nestor* (2019), et son projet de fin d'études, *Ice Merchants*. Le cinéaste continue de travailler sur ce film deux ans après la sortie de l'école pour finalement l'achever en 2022. Il est présenté en compétition à La Semaine de La Critique au Festival de Cannes, où il remporte le prix principal. Ce troisième film lui vaudra également une nomination aux Oscars et des sélections dans plus de 350 festivals à travers le monde.

João Gonzalez écrit ses films à partir d'images qui lui viennent, souvent en rêve. Pour *Ice Merchants*, c'est l'idée d'une cabane perchée à flanc de falaises qui s'est d'abord imposée à lui, avant de construire l'ensemble du scénario. Dans tous ses projets, la musique occupe une place centrale. Il en compose systématiquement la bande originale et *Ice Merchants* marque une nouvelle étape dans ce registre. Pour la première fois, le réalisateur écrit pour d'autres instruments que le piano et s'est entouré d'un chef d'orchestre pour parfaire la partition ambitieuse de son film.



Ice Merchants se distingue par sa dimension poétique et merveilleuse, tout en abordant des thèmes qui parlent à la plupart des spectateurs. La relation père-fils, la famille, le foyer ou encore les enjeux climatiques, cette diversité de sujets confère à l'histoire une portée intemporelle. En optant pour une narration visuelle et musicale, sans dialogue, le cinéaste s'affranchit même de la barrière de la langue, rendant son œuvre accessible à tous et conférant au film une dimension proche du conte.

Un enfant qui fait de la balançoire, suspendu dans le vide. Une maison retenue par quelques cordes et crochets. Un marchand de glace qui livre en chute libre avant de déployer un parachute. Les premières secondes d'*Ice Merchants* dessinent un univers qui tend vers l'imaginaire, tant ces situations paraissent trop improbables pour être vraies. Le medium choisi, l'animation, permet au cinéaste de s'affranchir de la réalité et de créer un monde qui n'obéit qu'à ses propres règles. Nul besoin d'aller affronter les hautes montagnes enneigées, ni d'exposer ses comédiens à des risques démesurés, João Gonzalez travaille depuis son ordinateur, en deux dimensions. Une méthode lui permettant de gérer l'intégralité des éléments de son projet.

ANIMER POUR MIEUX CONTER

L'animation donne la possibilité de jouer avec les curseurs du réel. Déformer, exagérer ou épurer pour mieux raconter le monde et les sensations qui l'accompagnent. Lors de la première chute depuis la maison, le cinéaste s'amuse avec la perspective. Les jambes du père s'allongent de manière disproportionnée, son corps devient immense, renforçant l'impression de vitesse créée par ce saut dans le vide. Ce changement s'effectue alors que l'enfant reste à sa taille d'origine, dans les bras de son père. Un jeu d'échelle qui accentue la fragilité du fils, tout en annonçant dès le début du film le rôle de protecteur qu'endosse l'adulte. João Gonzalez utilise l'animation pour créer un habile jeu d'échelles, passant sans cesse du gigantesque à l'infiniment petit. Par exemple, dans ce même premier saut, lorsque le parachute se déploie, la silhouette des personnages se réduit en un seul point dans le cadre. En une fraction de seconde, nous pouvons ressentir le choc du passage de la chute libre à une descente beaucoup plus calme. C'est avec ce même type de contraste que la maison d'*Ice Merchants* procure ce sentiment de vertige. Elle est minuscule, perdue dans l'immensité de la montagne et du vide qui l'entoure.

Le cinéaste est donc le maître du monde qu'il crée, jusque dans le choix de la palette de couleurs. Une nouvelle fois, celle-ci ne cherche pas à imiter le réel mais le restreint dans quelques tonalités pour mieux jouer des contrastes. Du blanc, du noir et diverses nuances de bleus représentent cette nature glacée, tandis que

PISTES PÉDAGOGIQUES

Le son raconte...

Quand João Gonzalez fait le choix narratif d'un film sans dialogue, il s'astreint à produire une image la plus explicite possible, mais c'est surtout la bande-son qui prend en charge l'aspect réaliste. Avec les rafales de vent sifflant, la tension des cordages, le spectateur comprend vite que l'environnement quotidien des personnages est hostile. Le son accentue la force des images tout au long du film. La séquence d'ouverture doit permettre aux élèves de réfléchir aux éléments constitutifs d'une ambiance sonore au cinéma.

Ils pourront mettre leurs remarques en application en créant une atmosphère sonore réaliste à partir de la projection d'une photo de lieu, comme une forêt par exemple. Les élèves les plus à l'aise pourront créer une piste sonore à partir d'une simple consigne : sonoriser une émotion comme l'angoisse, la nostalgie ou bien l'ennui. Ces deux exercices nécessiteront l'utilisation du téléphone portable et de CapCut, application gratuite très populaire chez nos élèves.

Un seul être vous manque...

Après leur dure journée, le père et son fils se retrouvent dans la maison, le soir. Un détail survient alors, qui confronte le spectateur à ce qui est sans doute le sujet profond du film : nous découvrons un mug au fond d'un placard, évocation subtile et inattendue d'un 3^e personnage. Ce mug, manipulé délicatement par le fils puis par le père, devient le symbole d'une mère absente et d'une épouse disparue. On peut remarquer que chaque personnage est symbolisé par un objet qui lui est propre : la balançoire pour l'enfant, le parachute pour le père, le mug pour la mère. Ces symboles ont une fonction : la balançoire évoque tour à tour l'immobilisme ou l'ennui, le parachute, quant à lui peut suggérer le vide et la mort, enfin le mug et la boisson chaude qu'il contient décrivent le réconfort, voire l'évocation douloureuse de la vie d'avant.

On demandera aux élèves de choisir chez eux un objet qui les symbolise et de rédiger un texte dans lequel ils expliqueront la raison de leur choix en insistant sur la couleur de l'objet, sa forme, sa fonction. Nous pourrions aussi demander aux élèves d'apporter un objet qu'ils affectionnent, symbolique ou non. Une fois tous les objets disposés sur une table, ils en choisiront un, autre que le leur, et l'utiliseront comme point de départ d'une histoire sur l'absence. Choisir l'objet d'un autre stimulera la créativité et l'imaginaire des élèves tout en leur évitant de projeter des émotions trop intimes.

David Ridet

des teintes plus chaudes sont utilisées pour la maison, les lumières et les personnages. On retrouve cette même précision dans l'univers sonore d'*Ice Merchants*, pour lequel le cinéaste a méticuleusement choisi les sons qu'il souhaite donner à entendre. L'importance du vent pour souligner l'altitude, les différents craquements lors de la catastrophe ou encore les trois musiques qui ponctuent le film et renforcent l'intensité des sauts. À travers l'animation, mais aussi l'omniprésence du cinéaste aux différents postes du film (scénario, montage, musique...), *Ice Merchants* est indéniablement l'œuvre d'un créateur qui façonne chaque détail de son récit.

Fonte des neiges

Au cours d'une séquence musicale, le film parvient parfaitement à nous faire comprendre l'inlassable quotidien de ce duo père/fils. En altitude, l'eau devient glace, permettant de livrer cette précieuse marchandise aux populations alentours. Rapidement, la routine se rompt quand le thermomètre ne passe plus sous la barre du zéro. Les températures augmentent, l'eau reste liquide et la neige fond, mettant en péril le commerce mais aussi le domicile de cette famille. *Ice Merchants* fait directement référence au réchauffement climatique. Il nous montre son impact concret sur des personnages pour lesquels nous avons ressenti de l'empathie dès les premières minutes du récit. João Gonzalez aborde le sujet en restant dans un registre émotionnel. C'est l'incompréhension du père face à cette nouvelle situation, mais aussi la destruction de la maison, qui est présentée comme une véritable scène de tension.

Le cinéaste apporte aussi une nuance en ne montrant pas seulement ses personnages comme des victimes de la situation. S'ils subissent bien le dérèglement du climat, le film suggère aussi qu'ils en sont en partie responsables. Le père ne se déplace pas uniquement en parachute, mais utilise aussi une moto, qui participe à l'augmentation des températures. *Ice Merchants* montre également que chaque saut entraîne la perte des bonnets, inébranlablement rachetés chaque jour pour se préparer à un nouveau départ. Une forme de surconsommation qui, elle aussi, a un impact indirect sur la situation qu'ils sont en train de vivre. L'enjeu environnemental est bien au cœur du film, mais gagne en complexité en montrant un monde où chacun participe à la crise qu'il subit.

Anatomie d'une famille

En nous montrant un monde resserré autour de deux personnages, le film met l'accent sur cette relation intime où la compréhension mutuelle ne passe pas par le dialogue. Un échange de regard ou un simple mouvement de la main suffisent à montrer l'union entre ce père et ce fils. L'enfant reproduit les moindres faits et gestes de son géniteur dans un film qui montre l'importance de la transmission entre deux générations. Dans le prolongement de l'utilisation des couleurs du film, chaque personnage a d'ailleurs le droit à sa propre nuance. Rouge pour le père, orange pour l'enfant, tandis qu'une tasse jaune renferme un secret que le film ne délivre que dans son dernier acte, avec la réminiscence de cette mère disparue. Cette famille a bien compté trois membres et vit un deuil qui passe par la précision des gestes plutôt que par les mots.

La mère finit par apparaître lors de l'ultime saut, offrant son parachute au père qui a perdu le sien lors de la destruction de la maison. Cette étreinte finale est aussi émouvante qu'elle est fantasmée par les personnages. La mère est une figure protectrice, comme descendue du ciel pour aider ses proches dans cette épreuve. Cette apparition renvoie aussi à la solitude du duo père/fils qui vit alors un double deuil. Celui de cette femme absente, mais aussi le deuil d'un mode de vie voué à disparaître. Ce dernier saut est un adieu à cette maison perchée sur la falaise et à tous les souvenirs familiaux qui y sont associés. L'atterrissage en douceur sur une nouvelle montagne, de bonnets colorés, permet au cinéaste de refaire l'archéologie du passé de cette famille. C'est bien la somme des souvenirs amassés qui a permis aux personnages d'être sauvés. Le film se termine sur une invitation à ouvrir une nouvelle étape du deuil, en acceptant le passé et en s'apprêtant à vivre d'une nouvelle manière. De la métaphore à l'universel, de l'intime aux changements planétaires, *Ice Merchants* manie parfaitement les grands écarts vertigineux.

Léo Ortuno

EN LIGNE
Sélection d'articles,
de liens.

VILLE ÉTERNELLE

France / 2022 / 19 min / fiction

Réalisation Garance Kim / Scénario Martin Jauvat, Garance Kim / Image Vincent Peugnet / Son Emeline David / Montage Alexis Noël / Musique originale Exgirlfriend / Interprétation Garance Kim, Martin Jauvat, Alexandre Gallo, Pablo Lamy / Production Garance Kim

GARANCE KIM

Née en 1996, Garance Kim a grandi en région parisienne jusqu'à ses dix ans avant de s'installer à Nantes avec sa famille. Après une licence de cinéma à Paris I puis à Paris VIII à Saint-Denis, elle commence à travailler comme assistante mise en scène et parfois costumière. Mais le désir de création se fait de plus en plus pressant et la jeune femme ne tarde pas à se lancer dans ses propres projets, en tant que scénariste, réalisatrice et même comédienne. Elle rencontre Martin Jauvat lors d'une soirée de fin de tournage. La complicité est immédiate et l'envie de travailler ensemble arrive très vite. Elle lui propose de co-écrire le scénario de *Ville éternelle*, son premier film. Très rapidement ils décident de jouer ensemble dans le film et de se mettre en scène. Tourné avec très peu de moyens et une équipe réduite en seulement quelques jours, *Ville éternelle* a par la suite remporté plusieurs prix en festivals.

Depuis, Garance Kim a réalisé deux autres courts métrages : *Bruits de souvenirs* (2023), un film expérimental pensé comme une exploration sonore, et *Tomber l'amour* (2024), un court métrage co-écrit avec Théo Costa-Marini, qui joue également avec elle dans le film. Elle a par ailleurs performé avec des artistes contemporaines et travaille actuellement sur son premier long métrage. Aujourd'hui, grâce à la très belle exposition en festivals de *Ville éternelle*, la plupart de ses projets sont soutenus et financés par des sociétés de production. Ce qui ne l'empêche pas de continuer à faire des films de manière indépendante, afin de retrouver une plus grande liberté créatrice, et une énergie nourrie par l'implication d'une équipe très réduite mais passionnée.



Ville éternelle est saisissant de simplicité dans son dispositif : deux personnages, une rencontre hasardeuse, et une déambulation dans un décor qui se déploie à perte de vue. Ce dispositif n'est pas sans rappeler celui du *road movie*, littéralement « film de route », dans une approche qui pourrait s'apparenter à celle de Wim Wenders dans des films comme *Alice dans les villes*, *Au fil du temps* ou *Paris, Texas* : le voyage en lui-même importe peu, c'est avant tout le cheminement intérieur qu'il provoque qui compte. Le déplacement n'est pas uniquement physique, il est aussi symbolique et existentiel. Comme dans un *road movie*, le paysage dans lequel le récit prend place occupe un rôle central, en agissant comme une sorte de révélateur d'émotions.

Pour Thibault et Lili, les deux personnages du film, la traversée d'un territoire indéterminé et le « temps du voyage » vont permettre la rencontre, en offrant un espace de proximité propice à libérer la parole. Ainsi, *Ville éternelle* fait directement écho à la thématique de ce programme : « Horizons et sentiments ». Ici, paysages et intériorité sont étroitement et intimement liés. Ils constituent à la fois les fondements et le cœur battant du récit.

ALTÉRITÉ

Au premier abord, tout semble opposer ces deux personnages. Lui la reconnaît immédiatement, alors qu'elle n'en a aucun souvenir et le considère en premier lieu avec distance et une certaine forme de dédain. Visage jovial et l'air un peu benêt, Thibault semble s'épanouir dans une vie plutôt simple et routinière : il n'a jamais quitté sa banlieue natale, se souvient précisément de ses années au collège, et ne paraît pas embrasser de grandes ambitions professionnelles. À l'inverse, Lili, sac de voyage sur le dos, se présente comme quelqu'un en mouvement, dynamique et aventurière. Elle a fait ses études à Paris, travaillé puis beaucoup voyagé, et se rend justement à l'aéroport pour partir à Rome, la « Ville éternelle », rejoindre son petit ami. Le lieu de leur rencontre, qui est aussi celui de leur enfance, apparaît alors comme leur seul point commun tant leurs trajectoires peuvent sembler divergentes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si le titre du film évoque en premier lieu Rome, la ville où se rend Lili, il peut également faire référence à la ville de leur enfance commune, celle qu'ils ne quitteront jamais vraiment et qui constitue entre eux une sorte de lien éternel.

Garance Kim et Martin Jauvat font ainsi de leurs deux personnages les figures inversées d'une même géographie de l'intime : elle, incarne le mouvement, l'échappée, tandis que lui représente l'ancrage, la permanence. Et c'est bien ce déséquilibre initial, cette asymétrie entre les deux qui va devenir le moteur narratif du récit.

La rencontre fortuite entre Lili et Thibault aurait pu s'arrêter à un banal échange à l'arrêt de bus. Elle sera en fait le point de départ d'une déambulation dans la campagne alentour ; un voyage symbolique au cours duquel les deux personnages vont rouvrir une mémoire commune, celle de l'adolescence, d'un territoire et des identités perdues.

GÉOGRAPHIE DE L'INTIME

Si les personnages semblent d'abord très différents, le film ne les oppose pour autant à aucun moment. Au contraire, il les fait marcher ensemble, côte à côte, sur un même rythme, le temps d'un voyage qui suspend leur trajectoire personnelle pour les faire se rencontrer. Durant tout leur parcours, Lili et Thibault vont traverser un territoire indéfini entre ville et campagne, dans un paysage plat et sans relief, dépourvu de toute présence humaine. Au milieu de ces vastes étendues désertes, on aperçoit parfois, en arrière-plan, les signes d'une activité humaine (des pylônes électriques, un château d'eau, une maison...) qui nous rappellent que la ville n'est pas très loin. Ce territoire caractéristique de la banlieue parisienne plus rurale, bien moins connue ou médiatisée que sa partie urbaine, est souvent considéré comme une zone de « non-lieu » dans laquelle on ne s'arrête habituellement jamais. Cela en fait un espace de pure traversée. Dégageant une grande poésie, et sublimé par un traitement résolument naturaliste – variations de lumière naturelle, sons ambiants – ce décor quasiment vierge et particulièrement esthétique, offre toutes les conditions d'une exploration intime.

Usant principalement de plans larges, qui souvent s'étirent dans le temps, le cadre ouvre un espace et un rythme propices aux digressions et au dévoilement. Ils laissent aux personnages, qui ne sont jamais enfermés dans l'image, toute la liberté et l'espace d'évoluer à leur rythme. Quand la caméra se rapproche et que surgissent quelques plans plus serrés sur un visage ou un regard, c'est toujours pour laisser s'exprimer cette intériorité. Les silences en disent alors autant que les dialogues. Comme le hors-champ sonore, ils participent à élargir l'espace perceptif au-delà de ce qui est montré, ouvrant une fenêtre sur l'invisible et les projections intérieures des personnages. Dès la 1^{ère} séquence et tout au long du film, on distingue des bruits d'avion, plus ou moins présents, et le plus souvent hors-champ. Ils fonctionnent comme un rappel constant du départ imminent de Lili, une évocation en filigrane de l'avion qu'elle doit prendre, symbole de voyage, de mouvement et d'échappée.

MOUVEMENTS

Si les plans larges offrent un espace où va pouvoir se déployer l'intériorité de chacun, ils permettent aussi de saisir l'ampleur du déplacement physique des personnages dans l'image. Il est intéressant de noter qu'ils traversent le champ tantôt de droite à gauche, tantôt de gauche à droite. L'alternance de direction à l'intérieur du cadre, en plus d'abolir tous repères géographiques pour le spectateur, peut aussi traduire l'oscillation intérieure des personnages : entre désir de départ et attachement à ce lieu, entre ancrage et envol, entre passé et avenir. Le film n'impose pas de trajectoire rigide ou de direction unique. Le chemin qu'ils effectuent ensemble n'est pas linéaire mais fait de digressions et de détours (émotionnels).

Le montage alterne entre plans fixes et mouvements de caméra qui accompagnent le déplacement des personnages. En suivant la trajectoire de Thibault et Lili, ces mouvements très discrets soulignent également le mouvement qui s'opère à l'intérieur d'eux, les lignes qui bougent et les masques qui tombent. Au fil de leur déambulation à travers la campagne, ils vont s'observer, s'écouter, et peu à peu se dévoiler. Cette lente ouverture à l'autre permet progressivement une forme de reconnaissance mutuelle. Pour Lili, elle va même ébranler ses certitudes. Thibault semble s'épanouir dans une vie plus routinière, exprimant une forme d'acceptation entendue de sa situation. Sans filtre ni faux-semblant, il va malgré lui fendre l'armure de la jeune femme, qui face à sa touchante spontanéité, son authenticité et sa bienveillance, finira par lui dévoiler ses doutes et ses faiblesses. Peut-être a-t-elle enfin trouvé les réponses qu'elle cherchait depuis longtemps en voyageant.

À la fin du film, Lili s'envole comme prévu pour Rome. Thibault, lui, retourne à ses occupations habituelles. Mais dans le fond quelque chose a changé et ne sera plus comme avant. Un lien s'est tissé entre eux, qui se poursuit au-delà de la distance à travers leur échange de messages vocaux. Lili pensait savoir pourquoi elle souhaitait partir, elle sait maintenant pourquoi elle veut revenir. Dans le dernier plan, le ciel nocturne apparaît comme un fil tendu entre eux, à partir duquel s'ouvre une infinité de possibles.

Nadège Roulet

PISTES PÉDAGOGIQUES

La carte et le territoire

Le parcours des personnages est une entrée : à la déambulation physique, sorte de *road movie* revisité avec humour (dont la temporalité est rendue perceptible par l'évolution de la lumière) se superpose l'évolution de la relation. On peut partir d'une observation des lieux traversés : l'action se déroule dans un tiers-espace, entre la ville et la campagne, aux frontières floues. On peut proposer aux élèves un travail d'observation sur leur propre environnement : comment pourrait-il inspirer une histoire et devenir le cadre d'une fiction ? En partant d'un croquis de leur espace de vie, on peut essayer d'en identifier les caractéristiques : quels sont les types de paysages ou d'habitat ? Dans *Ville éternelle*, on constate par exemple que les zones pavillonnaires sont brutalement interrompues par des étendues agricoles. Comment perçoit-on les traces d'une activité économique ? Dans le film, les activités industrielles constituent là aussi un décor insolite à la déambulation et offrent un contrepoint humoristique à une romance naissante. Il s'agit de s'interroger sur le rapport entre l'espace représenté et les personnages que les élèves peuvent imaginer. Ainsi, Thibault apparaît comme enraciné dans un lieu (accès difficile aux transports, à l'emploi ou aux loisirs...) tout en étant caractérisé par celui-ci. On peut enfin demander aux élèves de définir les enjeux de leur propre environnement sonore (ici, l'aéroport dont la proximité progressive est rendue par les sons en hors-champ).

Le cinéma, lieu de projections

On peut ensuite s'interroger sur l'imaginaire que cultivent certains lieux. Rome, ville mythique, idéalisée, à laquelle le titre fait référence, reste un espace fantasmé pour le spectateur (les obélisques à « tous les coins de rue »). On peut demander aux élèves quelles images suscitent en eux le Danemark ou le Japon (pays qui fait rêver Thibault et l'image sur son bob est, à ce titre, un clin d'œil au spectateur) et pour quelles raisons. Partir des représentations, voire des clichés afférents à chaque destination, pour montrer les liens que *Ville éternelle* entretient à la fois avec des espaces concrets mais aussi imaginaires. Ainsi, pourrions-nous demander aux élèves de présenter un lieu qui, selon eux, cristallise cette ambivalence entre représentations stéréotypées, façonnées par un regard étranger (Paris dans le cinéma américain par exemple) et réalités.

Aurore Delmas

EN LIGNE

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



TRANSALPIN

France / 2024 / 21 minutes / documentaire

Réalisation Clara Nicolas et Léo Gatinot / Image Léo Gatinot / Montage Juliette Zafimehy / Son Clara Nicolas / Production La Fémis / Support Super 16 et Super 8

LÉO GATINOT & CLARA NICOLAS

Cosigné par un duo d'ancien.ne.s étudiant.e.s de la Fémis, *Transalpin* a été produit dans le cadre scolaire d'un film de fin d'études. Si l'on imagine que ce type d'exercice est l'occasion de montrer ses compétences acquises durant sa scolarité, *Transalpin* synthétise des préoccupations fondamentales pour ses deux cinéastes.

Coréaliser tout en assurant les parties techniques (Léo Gatinot étant également chef opérateur et Clara Nicolas ingénieure du son) permet de travailler en équipe réduite et de se déplacer avec légèreté dans ce territoire montagnard que tous deux pratiquent assidûment depuis leur enfance. Ce tournage alpin leur permet autant de renouer avec une sensation d'émerveillement que de témoigner d'une inquiétude écologique et politique, manifeste sur ce territoire.

Il y a ensuite, l'attachement au support argentique. Léo Gatinot est l'un des membres de L'Abominable, « laboratoire cinématographique partagé » bien connu dans le petit monde du cinéma expérimental. Cette coopérative est autant un lieu de création que de transmission de savoirs et de techniques liés à la pellicule. De fait, *Transalpin* ne pouvait pas se tourner sur un autre support (super 16 mm, plus économique que le 35 mm, mais s'approchant de son format et de son rendu). Ce choix implique une limitation du matériel : seulement deux heures de pellicule pour un tournage de trois semaines. Autant dire que le moment de la prise de vues est sacralisé et surtout que les cadres ont été choisis avec soin, au prix parfois de longues randonnées. Mais le film a été préparé en amont, par un travail photographique de Léo Gatinot, *Le Valli che resistono*¹ mené en 2023 et 2024.

Il y a enfin, le souci de traiter le son de manière autonome, en prenant le parti de ne pas filmer les entretiens, induisant là aussi une attention particulière au moment de la prise de son, et un investissement particulier du montage sonore. Quelles images vont le mieux faire écho à ces voix ?



UNE CONSTRUCTION GÉOLOGIQUE

Transalpin est un « portrait de paysage ». Il restitue, en une vingtaine de minutes, une représentation à la fois « audio » et « visuelle », du Mont d'Ambon, massif alpin culminant à plus de 3300 mètres situé à la frontière entre la France et l'Italie. Portrait « visuel » puisque le film est constitué d'une succession de vues en plan large, sur la montagne et sa vallée. La pellicule capte, de manière impressionniste, le modelé des roches, les nuances de reliefs et de lumières, les lentes transformations des brumes et des ciels. Portrait « audio » puisque sur ces images, d'abord dénuées de toute présence humaine, viennent se superposer des témoignages des habitants des lieux.

La toute première parole, sur un écran noir, évoque un lieu qui pourrait être imaginaire, une « région très riche en eau [...] où les habitants qui la boivent parviennent à vivre plus de cent ans. ». Il y a quelque chose d'idyllique, voire de magique, dans les premières images. Un flanc rocailleux qui semble émerger des limbes du brouillard, une rivière qui bruisse dans la vallée, des sommets chatouillant des nuages qui semblent à portée de main. Voilà un lieu d'air pur et de verdure, suspendu entre terre et ciel.

Le film est construit de manière géologique. Il paraît très paisible en surface, mais gronde souterrainement d'une vraie colère militante qui se sédimente au gré des témoignages. L'objet du conflit est tapi sous la montagne : le tunnel pour la future ligne de TGV Lyon-Turin. Outre que les travaux attaquent la topographie, ils ont aussi pour conséquence le détournement et l'assèchement de sources d'eau, essentielles à la vie des villages alentour.

Si les plans larges dessinent une vue panoramique, le montage de témoignages suggère une échelle beaucoup plus personnalisée des lieux. Si ces voix restent sans visage, on ne peut pas dire pour autant qu'elles restent anonymes. En alternant l'italien et le français, en laissant deviner différentes générations rien qu'aux timbres entendus, ces paroles d'âges et de pays différents parlent d'une seule voix. À travers cette polyphonie, c'est même la montagne qui nous parle. Le jeu d'écho qui s'opère entre les paroles émises d'un versant à l'autre renforce l'idée que ce paysage unit plutôt qu'il ne divise.

C'est tout le paradoxe topographique du film. Ce lieu frontalier a vocation à être unitaire. Le chantier qui doit normalement établir du lien (une ligne de transports) crée, au contraire, du morcellement. Cette double atteinte est inédite dans l'histoire d'un territoire qui a établi les règles de sa propre exploitation raisonnée, avant l'avènement des États nations et loin du pouvoir central, puisqu'un témoignage nous apprend que ces réglementations remontent au 14^e siècle.

LES RAISONS DE LA MONTAGNE

Transalpin réinterprète, avec des enjeux contemporains, la mission d'exploration d'un cinéma des premiers temps. Ses plans demeurent des vues d'ensemble,

1. Travail visible sur le site de Léo Gatinot : <https://leogatinot.com/photo/>

sans fractionnement du montage, sollicitant d'emblée l'attention du spectateur dont le regard va, de lui-même, fouiller dans les détails de l'image. Ce parti-pris de réalisation contient même son aspect ludique, particulièrement explicite dans le dernier plan du film : un vallon ponctué de rochers qui semble d'abord inerte. Pourtant, une forme semble bouger : c'est un bouquetin de la même taille que les grosses pierres environnantes. Il broute tranquillement, sans que nous l'ayons d'abord remarqué. Faire apparaître l'animal au milieu d'un règne minéral et végétal, c'est aussi indiquer que l'humain n'est plus au centre de la perception et de l'échelle du paysage. La montagne a sa raison, plus forte que celle que les hommes tentent de lui imposer. C'est aussi le sens de la lutte, synthétisé dans une formule : « En disant non, la vallée a construit beaucoup de oui ». Les habitants ont retrouvé une solidarité déjà inscrite dans l'unité du paysage, qui saute aux yeux dès les premiers plans du film et qu'il s'agit désormais de reconquérir.

Cette logique se devine dans la façon dont les activités humaines rentrent peu à peu dans les images. Après les premiers plans purement paysagers, vient l'image d'une agricultrice rentrée « de sa saison en altitude », puis des bâtiments abandonnés au bord de la route, des vues des rues des villages où les inscriptions et drapeaux NoTav fleurissent aux balcons, et enfin des vues éloignées du chantier du tunnel.

Le film met alors à profit une propriété simple du paysage montagnard : sa façon de proposer des balcons naturels et donc des vues plongeantes. Si le film magnifie le paysage naturel en le cadrant droit avec un horizon dégagé, il se fait plus ironique avec les vues de chantier. Les nombreuses plongées — dont certaines s'approchent parfois de la vue zénithale — rendent l'infrastructure presque dérisoire. Les tractopelles, camions et voitures ressemblent à des accessoires de modélisme. L'autoroute qui surplombe la vallée paraît à peine plus solide qu'un pont de lianes. Comme si la montagne se retournait alors sur elle-même pour observer avec un œil sceptique, ce grouillement industriel en son sein.

Le plan large permet ainsi de comprendre la coexistence problématique de deux logiques dans cette vallée, celle de la montagne et celle de l'infrastructure. Le chantier apparaît comme une dernière strate qui ne respecte pas la logique de la sédimentation géologique. Suivant les vues, il apparaît comme un cratère ou une entaille qui modifie jusqu'aux teintes des sols, devenus blanchâtres.

RACCORDS SONORES

Cette sérénité des plans larges est cependant parfois volontairement heurtée. L'évocation des moments de tension se fait alors principalement par un son devenu sciemment agressif. Le chevauchement entre les sons du chantier et ceux naturels de la montagne en dit déjà beaucoup sur le conflit tapi au sein de ce paysage. Les images de manifestation, captées par une caméra aux abois, frôlent l'abstraction (fumigènes et lances à eau dans la nuit) quand le son se fait plus cinglant (détonations des forces de l'ordre, jets d'eau lancés sur les manifestants, slogans antifascistes repris en chœur). Enfin, quand un militant No Border évoque les « cœurs battants » des migrants à qui il a fait franchir la frontière, des sons d'hélicoptère viennent rappeler l'incessante surveillance policière dans cette zone.

C'est sur ce frottement sonore des pales d'hélicoptère que s'opère un saisissant dernier raccord, avec une séquence en rupture. Un rassemblement festif et estival des NoTav. L'irruption soudaine de la foule (alors que les figures humaines étaient jusqu'alors plutôt réduites à des silhouettes), le grain affirmé de l'image laissent éclater une humeur plus rugueuse et frontale, à l'unisson de la rythmique, de plus en plus affirmée, des slogans. La surprise produite par la séquence - un film-tract en soi - provient aussi de la texture du super 8 évoquant aussi bien un film de famille que des images d'archives, inscrivant cette contestation dans le temps plus long de l'Histoire.

Usons encore des métaphores géographiques pour évoquer la progression du film. Les affluents des voix séparées se sont enfin rejoints dans ce rassemblement qui éclate comme un geyser de sons et de couleurs. Quelque chose couvait sous la surface minérale et jaillit soudainement, consacrant *Transalpin* en film d'arpentage et d'intervention, patient et sensible mais pas moins déterminé.

Joachim Lepastier

PISTES PÉDAGOGIQUES

L'eau, source de conflit

« C'est une région très riche en eau ». Mais celle-ci se tarit à cause du creusement du Lyon-Turin et devient objet de conflit. La première piste de réflexion serait d'étudier l'impact des aménagements sur les ressources. Alors que l'eau et son clapotis sont omniprésents dès le début du film, ils s'effacent peu à peu pour disparaître sous la roche et le vrombissement des machines. Comment les élèves perçoivent-ils dans le film la tension autour de cette ressource ? Car l'eau est au centre de l'attention mais c'est de son manque qu'on parle. Comment cette ressource vitale peut-elle être source de conflit ici ou plus largement dans le monde ? Cette question pourrait être mise en parallèle avec le dérèglement climatique et d'autres conflits d'usage, par exemple les méga-bassines ou la forêt amazonienne.

NoTav : s'engager pour préserver son paysage

La préservation du patrimoine naturel et la lutte pour la sauvegarde de l'environnement sont des enjeux majeurs du débat public. La deuxième piste de réflexion pourrait s'intéresser aux formes d'engagement utilisées par les habitants des vallées pour empêcher l'installation de la ligne TGV. Les actions de protestations ont construit une unité : le mouvement NoTav. Les élèves pourraient enquêter sur des combats qui semblent perdus d'avance mais pour lesquels la solidarité d'un groupe a permis d'inverser la tendance. Quel a été leur point de bascule ? Tous ces combats sont-ils médiatisés ? Les élèves pourraient aussi caractériser l'universalité de cette lutte et illustrer la transversalité de ce défi de société par des exemples, notamment celui de Notre-Dame-des-Landes dont on voit le drapeau.

« NO BORDER » ?

« Ce n'est pas la frontière qui nous divise mais le fait que nous habitons sur les deux versants de la montagne qui nous unit ». Cette troisième piste de réflexion invite à travailler sur l'image de la frontière. Les élèves auront remarqué l'omniprésence de la montagne marquant l'identité commune. Ils reconnaîtront peut-être le poste frontière. Ils auront certainement vu la frontière entre les paysages naturel et industriel. Mais le titre du film, *Transalpin*, instaure le trait d'union entre deux vallées inséparables. Quelles sont les différentes frontières présentées par le film ? Sont-elles marquées spatialement ? Hermétiques ou poreuses ? Pour qui, pour quoi ? Pourrait-on dire que, dans la lutte citoyenne, « Qu'il s'agisse de l'eau ou des personnes, les frontières n'existent pas » ?

Élodie Barale



200 000 FANTÔMES

France / 2007 / 10 minutes / documentaire

Réalisation, scénario Jean-Gabriel Périot / Musique
Current 93 / Montage Xavier Thibault, Laure Arto /
Production Envie de tempête productions

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Né en 1974, Jean-Gabriel Périot devient assistant monteur, puis monteur avant de passer assistant réalisation puis réalisateur. Sa formation joue un rôle important dans son œuvre, puisque dans plusieurs de ses films il utilise comme matière première des images préexistantes : images d'archives ou photographies, qu'il transforme, manipule, monte de manière à leur donner du sens. Il réalise des films en formats vidéo et pellicule, crée des installations.

Plusieurs de ses films traitent de la violence sociale, comme *We Are Winning, Don't Forget* qui explore l'image du monde du travail. Dans *21.04.02*, le cinéaste interroge les flux d'images et de violences historiques qui ont amené à faire passer Jean-Marie Le Pen au second tour des élections présidentielles. Dans son premier film de fiction *Entre chiens et loups*, il s'intéresse à un jeune homme à la recherche d'un emploi.

Son œuvre entremêle le politique, l'historique et l'intime. Périot croise ainsi l'autobiographie de Didier Eribon avec son propre parcours dans *Retour à Reims (Fragments)* en 2021. Ses thèmes de prédilection sont la mémoire face à l'histoire de notre civilisation, les complexités et ambiguïtés des points de vue sur l'Histoire, les responsabilités individuelles et collectives. Dans *Eût-elle été criminelle...* il questionne ainsi la France de la Libération et l'image que nous voulons bien en garder. Il explore ses questions à travers une approche documentaire, comme dans *Se souvenir d'une ville* (2023) qui montre le quotidien des habitants de Sarajevo ou dans *Une jeunesse allemande* (2015), film de montage sur la Fraction armée rouge ou encore à travers la fiction, comme dans le très beau *Lumières d'été* (2016) qui décline la question de la catastrophe de Hiroshima avec poésie et mélancolie.



LE TÉMOIN

1914, Hiroshima, des ouvriers travaillent sur un chantier. Le Palais d'exposition des industries et des arts s'érige peu à peu. Le bâtiment s'inscrit dans un paysage urbain qui évolue. La guerre et le danger s'immiscent avec le bruit d'un avion. Le 6 août 1945, c'est l'explosion de la bombe nucléaire, l'image s'efface. Au lieu de la ville, il n'y a plus que désolation. Mais une silhouette se dresse encore : celle du Palais. Peu à peu, les lieux se raniment : les soldats posent fièrement devant le centre de l'impact, les Japonais reconstruisent la ville. La vie reprend ses droits autour du Palais. Le 25 décembre 1947, l'empereur vient saluer le peuple. Les gens viennent au mémorial faire leur travail de mémoire. Les enfants, nouvelle génération, jouent à côté du Palais. Une manifestation contre la bombe se déroule devant le bâtiment. La ville vide s'élève et s'élargit autour du Palais. Les saisons passent. Nous tournons autour du Palais, nous nous approchons, nous nous éloignons. Le soir tombe et la rivière se couvre de lanternes. C'est la cérémonie Obon qui accompagne l'esprit des morts vers l'au-delà. Les cloches sonnent les fantômes des disparus.

REGARDER POUR SE SOUVENIR

Entourées de noir et dans le silence, six photographies apparaissent l'une après l'autre. Elles ont déjà quelque chose en commun qui dit les enjeux du choix fait par Jean-Gabriel Périot. Les photographies montrent un bâtiment en construction, mais dont nous ne voyons que des morceaux : il s'agit en réalité de découpes faites par le réalisateur dans la photographie que nous découvrirons en septième position, celle du Palais de l'industrie en construction en 1914. Plus troublant encore, les hommes perchés sur le bâtiment ne travaillent pas, ils posent. Cette immobilité et leur regard dirigé vers l'objectif de l'appareil photographique et par-delà ce dernier vers nous, spectateurs du film, pose la question du regard. Il y a ainsi immédiatement quatre instances de regard mises en place : le regard des acteurs de l'histoire, le regard des témoins de l'histoire qui ont pris les photos, le regard du cinéaste qui réutilise ces photos, et enfin notre regard à nous, spectateurs.

Par ailleurs, chaque témoin-photographe possède un point de vue spécifique : il y a dans le film des photographies officielles, des images de reportage, mais aussi des photos de touristes. Périot insistait sur ces différentes perspectives dans un entretien avec Marion Klotz (www.objectif-cinema.com) : « Chaque image a été produite à un moment donné avec un but, une volonté précise. Ainsi, elle n'est pas neutre à la base même de sa fabrication. Donc sa réactivation dans une autre époque n'est pas neutre non plus car le regardeur arrive avec

son propre bagage historique qui la détermine toujours d'une manière différente. » Notre regard de spectateur venu d'une autre époque ne peut que différer de celui qui participe aux événements historiques. Le malaise face aux photographies des soldats posant devant le lieu d'impact de la bombe, sourire aux lèvres, nous renvoie à cette distance.

« J'avais besoin de faire passer le message qu'en quelque sorte ces gens morts m'avaient légué. Quand j'ai lu les témoignages, regardé les interviews sur Hiroshima, c'est un peu comme si ces gens me demandaient de transmettre ce que moi j'avais pu comprendre de leur histoire. Il me semble que les survivants – et d'une certaine manière les morts aussi – me demandaient de les écouter, de transmettre leur parole. Ces hommes attendent de nous que l'on perpétue leur mémoire. » Le but du film est bien celui de faire se croiser le regard des disparus avec le nôtre. Le film commence et finit par là : regards vers l'objectif des hommes sur le chantier et regards tournés vers nous de la famille sur la dernière photographie.

UN RITUEL DE MÉMOIRE

Périot préfère assimiler ses films à des constructions de mémorial plutôt que d'évoquer le « devoir de mémoire ». Un rituel sonore et visuel s'installe, en effet, dans la première partie du film qui consiste en une lancinante mélodie et une lente et systématique apparition de nouvelles photographies. L'explosion nucléaire efface et interrompt son et image, l'un disparaît brutalement, l'autre est littéralement brûlée. Lorsque l'image réapparaît, le rituel a été rompu, il ne reprend que lorsque, à la cinquième photographie, le spectateur découvre avec stupeur que le bâtiment a survécu. À partir de cette découverte, le rituel peut reprendre : superposition de photographies et mélodie.

Le texte de la chanson « Larkspur and Lazarus », du groupe de musique expérimentale Current 93, ne commence qu'après l'explosion. Il s'agit d'un choix intéressant, car il est non illustratif. Périot se refuse à faire coïncider les mots accentués par la voix avec une image plus mémorable, d'adapter le rythme de surgissement des photographies à celui de la diction, comme il est fait d'habitude dans les montages de photographies sur une musique. Cette désynchronisation donne l'impression d'une avancée inexorable du temps et le changement de photographies contrarie notre tendance à interpréter les événements à travers les mots de la chanson. Cependant certaines paroles dialoguent avec les images : elles évoquent « les rues vides », « les forêts maussades » et « les poissons mourants ». En opérant ces rapprochements entre images et sons, le spectateur utilise ainsi la possibilité laissée par Périot de poser un regard personnel sur les photographies.

Eugénie Zvonkine

PISTES PÉDAGOGIQUES

Une narration remplie de hiatus

L'une des conséquences principales du choix formel de Jean-Gabriel Périot, celui de ne faire son film qu'avec des images fixes, des photographies, est de constituer une narration extrêmement elliptique.

Dans un premier temps, la classe pourra travailler à élaborer un synopsis du film. Comment créer du lien sémantique entre les images ? Comment rendre compte de l'ensemble des images vues et des images globales constituées par superposition sans faire de description trop détaillée ? Comment rendre compte de l'immobilité des images constitutives du film ? Faut-il, par exemple, utiliser des verbes ou opter pour des phrases nominales jusqu'au « mouvement » final ?

Dans un deuxième temps, les élèves peuvent à leur tour s'essayer à construire une narration à partir de quelques photographies choisies sur un sujet différent. Ce deuxième exercice permet de vérifier l'importance du choix des éléments visuels et de leur mise en ordre pour l'élaboration d'un discours cohérent.

Photographier le dôme

L'analyse des objets qui apparaissent devant le dôme permet d'éclairer notre perception des différents passages du film. Comment chacun des objets influence notre impression ? À quoi fait penser l'écriteau « Center of impact » devant lequel posent différentes personnes ? Pourquoi l'écriteau est-il anglais ? Que signale l'écriteau avec la photographie du dôme en face du dôme lui-même, qui apparaît à la huitième minute du film ? À l'inverse, quelle atmosphère créent les branches fleuries qui apparaissent sur plusieurs photographies vers la fin du film ?

Tout au long du film, Jean-Gabriel Périot utilise des photographies préexistantes du dôme. Il peut être intéressant d'analyser quelques photographies en se demandant qui était le photographe et à quelle occasion il prenait la photographie. S'agit-il de photographies officielles (par exemple, lors du salut de Hirohito) ou alors de photographies touristiques (faites par les Américains peu après l'explosion ou plus tard dans la ville contemporaine). Que veut raconter chacune des photographies et comment leur choix de cadrage et le moment capté servent-ils le discours cinématographique de Jean-Gabriel Périot ?

Undo et Under Twilight

Les films de Jean-Gabriel Périot tournent souvent autour des questions de la mémoire et de la responsabilité de chacun dans le cours de l'histoire. Dans la série « 10 minutes pour changer le monde », il a réalisé le court-métrage *Undo* où à travers une série d'images préexistantes il remonte le cours de l'histoire, défaisant les catastrophes une à une. Le discours se construit une fois de plus à travers la manipulation du matériau : le cinéaste met les bobines en marche arrière, tout simplement. Parmi les événements dramatiques ainsi effacés il y a l'explosion nucléaire, peut-être celle d'Hiroshima. Le film remonte ainsi jusqu'à Adam et Eve (images tirées d'un film), car il semblerait que le seul moyen d'endiguer le cours des catastrophes serait d'annuler l'existence même du monde. Le trou noir avale le monde dans un geste ultime d'effacement. *Undo* aborde ainsi les mêmes questions que *200 000 fantômes* en les prenant à l'envers : comment empêcher l'inexorable passage du temps ? Comment empêcher les catastrophes meurtrières ? Un autre film qu'il est intéressant d'aborder pour étudier *200 000 fantômes* est *Under Twilight* qui raconte un bombardement non du point de vue des victimes, mais de l'agresseur, des machines militaires : avions, viseurs et obus. Ces trois films peuvent ainsi former une trilogie autour de la guerre et de son impact sur l'humanité à travers trois prismes différents : le point de vue de l'agresseur, le point de vue du survivant et le point de vue du témoin de l'histoire, dont les sentiments de culpabilité et d'empathie poussent à repenser l'Histoire.

Eugénie Zvonkine



GAGARINE

France / 2015 / 15 minutes / fiction

Réalisation, scénario Fanny Liatard et Jérémy Trouilh /
Image Victor Seguin / Montage Daniel Darmon / Musique
Nathan Blais / Son Olivier Leroy / Interprétation Idrissa
Diabaté, Tella Kpomahou, Yvette Bruneau Thénard /
Production Capital Films

FANNY LIATARD & JÉRÉMY TROUILH

Après leur rencontre à l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, Jérémy Trouilh et Fanny Liatard ont beaucoup voyagé et ont hésité entre plusieurs voies professionnelles. Lui s'est formé au cinéma documentaire à l'école de Lussas en Ardèche, elle s'est dirigée vers l'urbanisme et des projets artistiques en lien avec la ville. Alors qu'ils vivaient à Paris depuis peu, des amis qui menaient un travail de thèse urbanistique et sociologique sur la cité Gagarine d'Ivry-sur-Seine alors en passe d'être démolie, leur ont proposé de réaliser des portraits filmés des habitants pris dans ce futur incertain. *Gagarine*, leur premier court métrage, naît de cette expérience documentaire et donnera lieu à leur premier long métrage. Portant le même titre, le film a été sélectionné au Festival de Cannes en 2020 et reprend la trame du court en la complexifiant. Leur deuxième court métrage, *La République des enchanteurs* (2016) aurait pu donner son titre à tous leurs films s'attachant à des personnages en prise directe avec une réalité sociologique dont ils s'efforcent de révéler la beauté esthétique. C'est le cas de *Chien bleu* (2018), où la déambulation dans une cité un peu morne se voit transfigurée par la teinture d'un chien aux couleurs de l'azur et par la danse d'une jeune fille sur le toit d'une tour. La même année, en 2018, les réalisateurs travaillent avec des jeunes de la maison de quartier Gagarine pour un film d'atelier, *Sarah, reviens*, qui quitte le décor urbain pour une échappée en forêt. Tourné en Colombie, *Bacata* (2024) fait, comme le reste de leur œuvre, le lien entre l'architecture et les hommes qui les occupent. Fanny Liatard et Jérémy Trouilh commencent en mai 2025 le tournage des *Yeux verts*, leur deuxième long métrage qui réunit Anamaria Vartolomei, Sayyid El Alami et Douae Butarbuch Mzaouki.



JUSQU'ICI TOUT VA BIEN

« C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer : "Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien." Mais l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage ». L'incipit de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz pourrait s'appliquer à ce que vit le personnage de Gagarine qui, malgré les annonces de destruction de son bâtiment, refuse de quitter le lieu où il a grandi. Le film emprunte à l'imaginaire du film de banlieue en subvertissant le genre pour l'emmener hors des sentiers habituels. En premier lieu, Fanny Liatard et Jérémy Trouilh ont choisi de s'éloigner des attendus du film social en dépeignant un personnage qui aime follement la cité où il vit depuis l'enfance, loin d'une représentation de la banlieue comme un repoussoir et un territoire à problèmes. Le film combine cette dimension sociale avec une touche d'onirisme à la lisière du fantastique (davantage présent dans le long métrage du même nom) comme dans le premier plan contemporain de la cité. Le soleil y apparaît en temps réel derrière l'immeuble dont la façade sombre forme comme un volet qui viendrait obstruer l'image du ciel. Cet effet de concurrence entre le béton et l'azur va marquer l'ensemble du récit se présentant comme la perception subjective de Youri, personnage ambigu qui a les mains concrètement en prise avec son bâtiment dont il assure les menues réparations, mais dont l'esprit rêve de conquête spatiale. Un personnage curieux des habitants de son quartier tout en s'avérant très replié sur lui-même.

GAGARINE AVANT YOURI

La première fois où les cinéastes ont découvert la grande barre de briques rouges en forme de L, la comparaison avec un vaisseau spatial leur a sauté aux yeux. La fiction se structure autour de cette prime intuition qui mêle une visite subjective du bâtiment avec les portraits réalistes de personnages qui s'apprêtent à quitter la cité — voire s'en réjouissent — comme la femme avec sa chienne Laika, la voisine turfiste, la mère de Youri ou ses amis. Au naturalisme des premiers répond l'onirisme du second, largement inspiré par le réalisme magique qui imprègne l'art latino-américain et que Fanny Liatard a découvert lors de ses voyages. Au récit naturaliste social se mêle donc une narration seconde, plus libre, qui se décolle du récit d'une cité qui rejette ses habitants pour faire appel à nos sens. L'obsession pourrait n'être qu'anecdotique chez le protagoniste qui porte le prénom du premier astronaute, cite Neil Armstrong et dont la chambre est décorée d'une fusée, d'un mobile reproduisant le système solaire ou de *La Chasse au météore* de Jules Verne. Mais elle s'insinue plus intimement dans la mise en scène au point de modifier la perception de l'espace

et du son. Les effets visuels et sonores donnent la sensation que la caméra navigue dans un monde sans gravité (les visions anamorphosées de l'espace, l'image qui bascule autour de son axe, les sons réels gommés dans un fondu). Les filtres de couleur rouge ou bleue, le mélange du son *in* du dialogue et de celui d'une navette spatiale avec sa tour de contrôle : tout concourt à nous décaler du récit anthropocentré pour se placer à l'échelle du bâtiment ou même du cosmos. Avec les moyens du court métrage, les cinéastes et leur chef opérateur Victor Seguin inscrivent leur film dans les pas du space opera, tel que *2001, L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick ou *Gravity* de Alfonso Cuarón. Occupant les premiers et derniers plans, le bâtiment apparaît finalement comme le protagoniste du film. Si *Gagarine* organise un jeu avec les échelles de plan où une ampoule et le soleil entrent en concurrence, il met aussi en jeu une échelle temporelle plus vaste que les quelques jours sur lesquels se passe le récit en convoquant des archives de l'inauguration du bâtiment en 1963.

LES ARCHIVES, MATIÈRE VIVANTE

Dans son processus de création, le film s'est élaboré à partir d'un matériau documentaire récolté au cours de plusieurs mois d'entretiens et d'ateliers de cinéma dans le quartier. Ces rencontres ont permis de nourrir des personnages de générations différentes qui incarnent la durée de l'histoire du bâtiment et des récits de migration variés. Cette matière tirée du réel s'est fondue dans le corps du récit, contrairement aux images d'archives qui ouvrent et ferment le film et dont le noir et blanc tranche net avec la couleur de la fiction. Les cris de liesse des futurs habitants de la Cité scandent le prénom du héros soviétique venu inaugurer le grand ensemble : « Youri, Youri, Youri » et finissent dans une allitération « Hourrah ! ». Youri Gagarine y apparaît en uniforme militaire, un grand sourire aux lèvres, comme une incarnation bienveillante de l'utopie soviétique de la ceinture rouge que formaient les villes communistes entourant Paris dans les années 1960. Le rêve lié à la conquête spatiale vient libérer les imaginaires des populations laborieuses auxquelles le pouvoir politique veut permettre d'accéder à une vie plus facile. Les archives télévisées en noir et blanc de 1963 remettent en perspective la chance que représentait alors l'accès au confort moderne, d'avoir une salle de bain, de bénéficier d'espaces verts... Ce que le cinéma ou le journal télévisé ont pu stigmatiser comme « le malaise des banlieues » retrouve dans *Gagarine* son origine utopique et humaine. En replaçant ce que vivent Youri et ses amis à l'aune du passé du bâtiment, le film renvoie aussi à une certaine histoire du cinéma. Le documentaire a en effet observé les banlieues se développer. On pense alors à deux cinéastes que Trouilh et Liatard admirent beaucoup et dont le travail irrigue l'esprit de *Gagarine*. Dominique Cabrera qui, dans *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), invite, dans un immeuble appelé à être dynamité, les familles à revisiter les appartements vides dans lesquels elles ont passé leur vie, ont vu naître et grandir leurs enfants d'une part. Et Chris Marker qui, avec *Le Joli Mai* (1962), enregistre le passage d'une ère à une autre. Le commentaire dit par Yves Montand sur une musique de Michel Legrand analyse ainsi cette migration du centre vétuste de Paris vers les périphéries : « C'est qu'une menace pèse sur Paris. Du haut des tours, le Paris futur apparaît au ras des collines, là où Sainte-Geneviève vit poindre les barbares. Sur cette métamorphose qui devrait être une fête de l'architecture, l'anarchie et l'âpreté veillent comme deux sorcières. Même si les névroses de la solitude à mille fenêtres, même ce que l'on a dû baptiser la pathologie des grands ensembles n'arrive pas à nous faire regretter les taudis originels, on sait du moins qu'ici, il y avait place pour le bonheur. Et là, on ne sait pas ». *Gagarine* ne raconte rien d'autre que le deuil que représente l'abandon d'un lieu où l'on a été heureux. Ses personnages pourraient reprendre à leur compte cette réponse d'un cafetier de la rue Mouffetard lorsque Marker lui demande ce qu'il regrettera le plus de son logement : « On est chez soi ici, alors qu'ailleurs, on serait des déportés ».

Raphaëlle Pireyre

PISTES PÉDAGOGIQUES

Photogénie d'une banlieue rouge

Les cités Gagarine et Maurice Thorez d'Ivry-sur-Seine sont emblématiques de ces grands ensembles « rouges » par la teinte de leurs murs et la couleur politique de leur mairie (on pourra se référer à ce sujet à l'essai *Ivry, banlieue rouge* de l'historien Emmanuel Bellanger, 2017). Les deux immeubles reconnaissables à leur façade de briques, conçus par les frères Chevallier dans les années 1950-1960, ont connu des destinées contraires : l'un sera détruit, l'autre classé « Patrimoine architectural du XX^e siècle ». Les élèves pourront effectuer un travail de recherche sur internet et reconstituer cette histoire ambivalente à partir des traces vidéo que ces grands ensembles ont laissé au fil du temps. Quelles visions expriment les nombreuses images présentes sur le web, entre promotion d'un nouveau mode de vie, reportage pessimiste sur la dégradation du quartier victime de la désindustrialisation, images spectaculaires de sa démolition ? On pourra efficacement confronter les archives INA de l'inauguration de la cité par Youri Gagarine en 1963 avec le clip de PNL « Deux frères » (2019). En quoi le premier témoigne-t-il de l'aspiration enthousiaste des ouvriers à une « conquête de bonheur » ? En quoi, dans le second, Adamo et N.O.S. disent-ils leur fierté d'avoir grandi ici en même temps que l'envie d'en sortir ? On pourra mesurer combien les joyeuses aspirations des années 1960 ont laissé place à la dystopie désenchantée d'une banlieue dure où la « peine » se mesure « en grammes (...) dans le bend », référence à la drogue vendue dans le « bendo » (le quartier).

L'espace rêvé

Le film de Jérémy Trouilh et Fanny Liatard n'occulte pas la misère sociale de la cité : on pourra relever avec les élèves les indices témoignant de cet abandon (murs délabrés, éclairages vacillants) et de l'aspiration de ses locataires à une vie meilleure (en jouant au PMU, en fuyant). Autre forme d'évasion : la caméra transfigure la « banlieue grise » en planète rouge. Proposons aux élèves de suivre les traces de Youri et de rêver leur monde à leur tour, comme des aventuriers de l'espace : invitons-les à capturer des images de leur environnement en lui donnant des allures de planètes extraterrestres. On pourra recourir à la macrophotographie, comme pour *Planet Z* de Momoko Seto, jouer sur les échelles de plans, les filtres de couleur, le décadage, la perspective avec des contre-plongées vertigineuses, de manière à ouvrir leur quotidien sur les espaces infinis ou merveilleux d'univers inexplorés.

Xavier Orain



IMAGES-ÉCHO

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 les pages ressources de chaque film pour faciliter leur usage en classe.

ICE MERCHANTS

De gauche à droite : *Maroon Bells*, Ansel Adams (1951), *Neige à l'entrée du sanctuaire Inokashira Benten*, Hasui Kawase (1929)



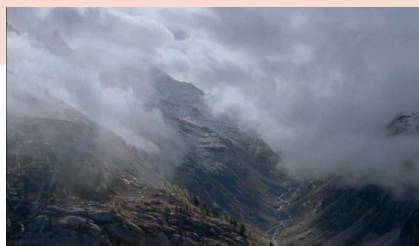
VILLE ÉTERNELLE

De gauche à droite : *Champ de blé*, Claude Monet (1881), *Geum Urbanum*, Geoffroy Mathieu (2013) [photographie empruntée du triptyque]



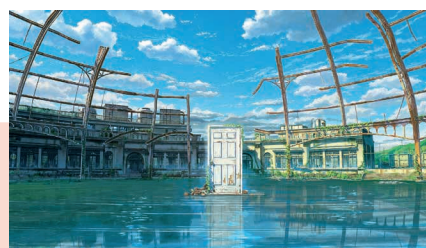
TRANSALPIN

De gauche à droite : *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, Caspar David Friedrich (1818), *Pompoko*, Isao Takahata, Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Nippon Television Network Corporation, Hakudo Inc. (2006)



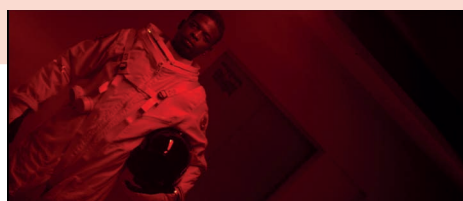
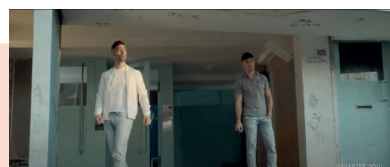
200 000 FANTÔMES

De gauche à droite : *Les Enfants d'Hiroshima*, Kaneto Shindō, Kōzaburō Yoshimura (1952), *Suzume*, Makoto Shinkai, Aniplex, CoMix Wave Films (2022)



GAGARINE

De gauche à droite : *2001, l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, Metro-Goldwyn-Mayer (2001), *Deux Frères*, PNL, QLF Records (2009)



AVANT/APRÈS LA SÉANCE



ESPÈCES D'ESPACES

Lieux, espaces, territoires : les mots n'ont pas les mêmes connotations ni les mêmes usages. L'habitat est lié étymologiquement à l'avoir, à la possession, comme l'habit, qui fait l'interface entre l'homme et son monde. À partir de photographies des films du programme ou de photographies personnelles, les élèves pourront esquisser un premier inventaire topographique : quels paysages sont privilégiés ? À quels territoires appartiennent-ils ? Cette typologie permettra d'aborder les courts métrages avec des éléments de problématisation : lieux vides, lieux pleins ? Espaces naturels ou construits ? Reliefs ou plaines ? Centres ou marges ? Espaces fermés, ouverts, frontières ?

DES LIEUX ET DES HOMMES

À l'aune de ces premières explorations, on constatera que les films du programme font la part belle aux lieux isolés, avec des populations humaines raréfiées, soit parce que ces environnements sont hostiles ou rigoureux (*Ice Merchants*, *Transalpin*...) soit parce qu'ils sont détruits par des forces humaines (*200 000 fantômes*, *Gagarine*). La définition de la notion de milieu permettra d'interroger le déterminisme social et le lien affectif que nous tissons avec certains territoires dans le temps : lieux familiers, liés à notre histoire ou à nos origines (*Ville éternelle*, *Gagarine*) ou espaces lointains qui participent de l'ailleurs... Comment habite-t-on ces lieux ? Comment s'y forme-t-il une identité individuelle, familiale ou collective ? *Gagarine* comme *Ice Merchants* célèbrent le lien familial qui se noue à travers la maison ou l'habitat collectif.

Tous explorent à leur façon la difficulté de la perte : perte des origines, des amis, des souvenirs, ou de milliers de vies dans le film de Jean-Gabriel Périot.

PLANS, CARTES ET PAYSAGES

De même que le paysage est une « vue » construite, qui « découpe le réel et le cadre » pour citer Anne Cauquelin dans l'essai *L'invention du paysage* (2004), chacun des films construit une topographie des lieux. Après la séance, on incitera les élèves à dessiner une carte ou un plan pour chaque court métrage, afin de voir quel espace il recrée dans le cadre. *Ice Merchants* et *Gagarine* sont cantonnés à un point sur la carte mais se déploient tout en verticalité : l'intrigue se noue dans l'aspiration aux hauteurs ou dans la nécessité de revenir au sol. D'une autre manière, *200 000 fantômes* ne quitte pas le lieu mais questionne les traces du temps : le film tourne autour du centre d'Hiroshima, devenu soudain tragiquement plat, au sein duquel s'élève seul le dôme de Genbaku comme un phare, symbolisant l'espoir d'une élévation humaine pour la paix. Certains de ces espaces sont des zones frontalières dont on interroge l'identité culturelle : zone de transition, « non-lieu » entre ville périurbaine et monocultures (*Ville éternelle*) ou territoire franco-italien partageant une même identité transalpine.

MONDES HABITÉS, MONDES RÊVÉS

Enfin et surtout, les lieux sont investis d'un imaginaire ou d'une solidarité humaine qui leur donnent leur cohérence : le rêve de Youri transfigure la cité en vaisseau ; l'illusion d'une vie meilleure à Rome (« la ville éternelle ») amène Lili à se séparer malgré elle de Thibault, l'éternel collégien qui reste attaché à sa mémoire et à sa « ville éternelle » de Seine-et-Marne. Dans *Transalpin*, en exprimant leur colère contre un tunnelier qui exploite la montagne, les villages défendent d'abord une vision du monde plus harmonieuse, où l'homme prendrait soin d'un environnement qu'il habite.

Xavier Orain

RESSOURCES

SUR CICLIC.FR

> Lycéens et apprentis au cinéma > Les films de la 31^e édition

Sur la page de chacun des courts métrages, retrouvez le film (avec un accès sécurisé par mot de passe pour les enseignants), une analyse de séquence en vidéo, les images écho de ce livret, et diverses ressources.

SUR LE COURT MÉTRAGE

- *Bref, la revue du court métrage* : éditée par l'Agence du court métrage, cette revue consacrée au format court est accompagnée d'une sélection de films en DVD. À suivre aussi sur le web : <http://www.brefmagazine.com>.
- *Une encyclopédie du court métrage français*, de Jacky Évrard et Jacques Kermabon (dir.), Festival Côté court/Yellow Now (2004).
- Le Kinéscope : plateforme pédagogique de l'Agence du court métrage, le Kinéscope met à disposition un vaste catalogue de films visionnables en ligne et dont les droits ont été acquis pour un usage pédagogique. Renseignement et abonnement : <http://www.lekinoscope.fr>.
- Sur Upopi, le 51^e numéro dédié au format court, avec notamment un parcours pédagogique inédit signé Bartłomiej Woznica



UPOPI N° 54

LES PAYSAGES AU CINÉMA

En janvier 2026, Ciclic Centre-Val de Loire publiera un numéro d'Upopi consacré aux paysages au cinéma. Sur cette plateforme pédagogique dédiée à l'éducation aux images, vous retrouverez en lien avec cette thématique : un tutoriel pour « filmer un paysage », des articles, des vidéos...

upopi.ciclic.fr

Lycéens et apprentis au cinéma

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

Auteurs du livret

Élodie Barale : enseignante de lettres - histoire géographie.

Aurore Delmas : enseignante de lettres.

Clément Graminiès : auteur et critique de cinéma, fondateur du site Critikat.com, rédacteur en chef de ce livret pédagogique.

Joachim Lepastier : critique (AOC.Media), enseignant (en écoles d'architecture et à Paris III) et intervenant en salles (dans le réseau ADRC).

Xavier Orain : enseignant de lettres et dessinateur.

Léo Ortuno : critique de cinéma, auteur de podcasts, et programmeur pour des festivals (Semaine de la Critique...).

Raphaëlle Pireyre : critique de cinéma pour Études, AOC, Bref et Trois couleurs.

David Ridet : enseignant d'anglais et de cinéma-audiovisuel.

Nadège Roulet : intervenante cinéma et rédactrice en cheffe des ressources pédagogiques *Maternelle au cinéma* et *École et cinéma*

Eugénie Zvonkine : réalisatrice, critique de cinéma, et professeure à l'Université Paris 8.

Édition

Directeur de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic Centre-Val de Loire, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS 70031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Rédaction en chef : Clément Graminiès / Conception éditoriale : Clément Graminiès, Julien Hairault et Messaline Porchet Attinger / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des pages en ligne et recherches documentaires : Messaline Porchet Attinger, Anna Venon / Remerciements : L'Agence du court métrage (Cécile Horreau et Lucie Herail).

Sources iconographiques : tous droits réservés (Bruno Caetano, Garance Kim, La Fémis, Envie de tempête productions, Caporal Films). 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.

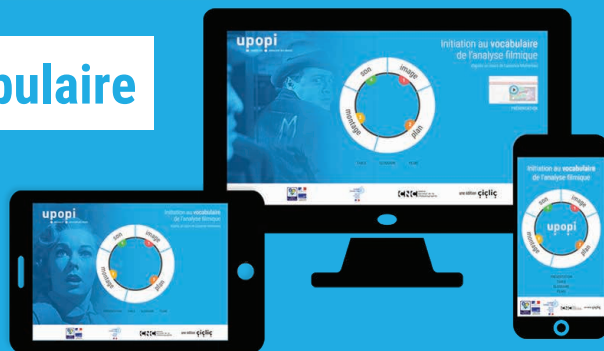
Publication : octobre 2025.

Cours de cinéma

en ligne



upopi.ciclic.fr/vocabulaire



upopi

● UNIVERSITÉ ● POPULAIRE DES IMAGES

Tous les numéros d'UPOPI sont à découvrir sur
<https://upopi.ciclic.fr>