

LIVRET PÉDAGOGIQUE

haut les courts!

Prix Jeunesse du court métrage
en Nouvelle-Aquitaine

[LIVRE, CINÉMA & AUDIOVISUEL]



Directrice
de la publication
Rachel Cordier

Coordination
de la publication
Sébastien Gouverneur

Rédaction
du livret
Bartłomiej Woznica



Sommaire

Du cinéma tout court.....	2
Coupeur de route	4
Sardine	8
Trona Pinnacles	12
Conte cruel de Bordeaux.....	16
Chemins de traverse	20

Du cinéma tout court

En quelques années, notre relation aux images en mouvement a profondément évolué. Avec le développement des plateformes vidéo, le déploiement de la 4G puis de la 5G à présent, l'augmentation exponentielle de la qualité et du nombre des écrans de poche, il est devenu possible et, a fortiori, d'un usage courant de « consulter des vidéos » n'importe où et à n'importe quel moment du jour et de la nuit. Un espace inédit ayant ainsi été ouvert pour la forme courte, nous avons assisté ces dernières années au succès foudroyant des séries télévisées et des vidéos en ligne, type Youtube, TikTok, Snapchat et consorts.

Tantôt associé à ces objets audiovisuels, tantôt rattaché à la production cinématographique dont il relève effectivement, le court métrage occupe dans ce paysage et auprès du public jeune une place mal identifiée, qu'il convient sans doute de préciser quelque peu en amont des projections.

Un désir de cinéma

La création cinématographique demande aux cinéastes de nombreuses compétences qui outrepassent largement le simple fait de vouloir raconter une histoire. Fine connaissance du découpage cinématographique, direction d'acteur, sens plastique, compétences techniques, orchestration d'une équipe parfois nombreuse dont il faut savoir tirer le meilleur en termes de créativité et de travail, la liste est longue et impressionnante. Quand on y ajoute les moyens humains, matériels et fi-

nanciers importants que nécessitent la mise en production d'un film, on saisit la difficulté qu'il y a à se risquer dans une telle entreprise, taillée semble-t-il pour des hommes et des femmes d'expérience. Dès lors comment pouvoir s'y préparer lorsque, habité par un désir de cinéma mais sans moyens, on cherche à le concrétiser ?

A l'écart des enjeux économiques de rentabilité qui pèsent également sur les films (le cinéma est un art mais aussi une industrie et un commerce), le court métrage a presque toujours été cette école permettant, en format réduit, d'éprouver son désir et de se frotter à la réalité d'un tournage. Même issus des meilleures écoles, les jeunes réalisateurs et réalisatrices se doivent de passer par cette étape. Sélectionné ensuite en festivals ou diffusé à la télévision ou en ligne, c'est par ce biais que leur travail pourra être remarqué voire distingué, leur permettant de gagner la confiance de producteurs qui les accompagneront peut-être ensuite vers des projets plus ambitieux.

Mais pensé en ces termes, le court métrage serait réduit au rang de simple carte de visite volontiers clinquante cherchant à vendre un savoir-faire capable de séduire et de fédérer un public aussi large que possible. Pour des artistes cherchant avant toute chose à se frotter aux exigences de la création, s'il est vrai que le court métrage peut parfois servir de tremplin, il doit avant tout être considéré comme un espace de totale liberté, où il est possible d'expérimenter, d'inventer, d'affiner des formes cinématographiques qui ne soient pas d'emblée conditionnées par les exigences présumées du marché du spectacle, et de faire advenir par la pratique la singularité de son propre langage.

Un élément vital

Le 20 décembre 1953, cherchant à défendre un système permettant la diffusion massive du court métrage dans les salles de cinéma, Le Groupe des Trente, constitué pour l'occasion, déclarait dans son manifeste : « A côté du roman ou des œuvres les plus vastes existent le poème, la nouvelle ou l'essai qui jouent bien souvent le rôle de ferment, remplissant une fonction de renouvellement, apportant un sang nouveau. C'est ce rôle que le court métrage n'a jamais cessé de jouer. Sa mort serait finalement celle du cinéma, car un art qui ne bouge pas est un art qui meurt ».

70 ans plus tard la déclaration reste d'actualité. Malgré la démocratisation des moyens de production et l'émergence de nombreux canaux de diffusion, le court métrage reste un espace unique servant de creuset pour l'émergence de nouveaux talents.

Ceci étant rappelé, il importe de préciser que la forme courte n'est pourtant pas l'anti-chambre du cinéma. S'il ne vient pas à l'esprit de considérer que Vermeer est un peintre moins important que Rubens du fait que le premier peignait des petits formats quand le second trouvait à s'exprimer dans les grands, pourquoi n'en est-il pas de même en cinéma ? Nombre de courts métrages sont de fait traversés par une puissance d'expression à faire rougir ceux qui sont généralement considérés comme les seuls « vrais » films : les longs métrages accédant aux salles chaque mercredi. Ces derniers ne sont en fait que la face visible d'un continent immense, d'une richesse insoupçonnée en termes de forme et de format. Nombre de cinéastes se plaisent au cours de leur carrière à alterner longs et courts métrages en fonction des désirs et des

projets, d'autres encore, tels des orfèvres ou des poètes, ne se consacrent exclusivement qu'à la production de formes courtes et il ne viendrait à personne l'idée de demander à Artavazd Pelechian ou à Thierry Knauff, entre autres, s'ils comptent un jour passer au long...

A ce titre, le court métrage n'est en aucun cas le cinéma de demain, une promesse, une esquisse voire un brouillon de film. Réussi ou non (ce n'est de fait pas toujours le cas, mais cela n'est-il pas vrai également pour les longs ?), il est d'emblée du cinéma, tout court.

Une réalité mal connue mais bien vivante

Bien que peu visible, cette importance du court métrage est ancrée dans le paysage cinématographique français. Après avoir été un temps délaissées, la production et la diffusion des formes courtes ont commencé à se structurer à la fin des années 70. A l'heure actuelle, plus de 700 courts métrages sont ainsi produits chaque année de manière professionnelle. Près de 300 festivals leur permettent de rencontrer un public partout sur le territoire. Des salles de cinéma choisissent de présenter des courts toute l'année en première partie de séance. De nombreuses chaînes de télévision ont également une case de leur grille consacrée à ce format. Des événements annuels tels que la fête du court métrage contribuent également à donner de la visibilité à ce format singulier.

Financés par le CNC, qui apporte plus de 10 millions d'euros au secteur tous les ans, les courts métrages sont aussi coproduits par les chaînes de télévision et les fonds régionaux d'aide à la production. Cherchant à valo-

riser leur territoire, à faire travailler les sociétés et les techniciens qui y sont implantés et à accompagner le travail d'artistes, ces fonds régionaux sont d'ailleurs des acteurs majeurs de la vitalité du secteur.

Le dispositif *Haut les courts !* participe directement de cet élan. Initié à l'ALCA, qui contribue au financement de nombreux courts métrages chaque année, parmi lesquels ont été sélectionnés les quatre films présentés aux élèves cette année, le dispositif vise à mettre en avant cette forme particulière. En invitant les lycéens à voter pour l'un d'eux et au-delà de leur faire exercer leur esprit critique, l'objectif est également de leur donner l'opportunité de découvrir des films forts mais sortant des formats auxquels on cantonne trop souvent le cinéma, des films mettant en scène un territoire qui est le leur et qui vont les engager, accompagnés de leurs enseignants, à prendre le temps de se pencher sur ce que ces films, par-delà leur format singulier, racontent de notre monde. ■



Coupeur de route

Fiche technique

France - 2022 - 20'46

Réalisation Christophe Granger

Scénario Christophe Granger

Image Christophe Chauvin

Son Maxime Berland

Décor Nathalie Tisne

Interprétation Théo Augier

Aurélie Lannoy

Arcadi Radeff

Montage Anaïs Manuelli

Musique Dougal Kemp

Production Antoine Delahousse

Thomas Jaeger

Un film produit par Haïku Films

Déroulé du film

Dans la lumière du petit matin, un jeune homme, Nino, replie une tente et la cache derrière des buissons dans un sous-bois. Quittant les lieux, il débouche sur une aire d'autoroute et aborde, très à l'aise, les routiers étrangers qui y font une pause. Il obtient de ces derniers une cigarette et du feu, n'hésitant pas au passage à aguicher outrageusement l'un d'eux. Puis il se rend dans les toilettes de l'aire de service pour y faire sa toilette. Il y croise Sarah, qui s'étonne de le trouver dans les toilettes réservées aux femmes. Sans ciller, Nino lui fait des avances et tente de lui soutirer de l'argent avant que celle-ci ne quitte les lieux. Le jeune homme traîne ensuite au soleil. Il joue avec des enfants, tente de fracturer une voiture, vole un pique-nique...

Le soir venu, il retrouve le jeune routier croisé le matin et, dans la cabine de son camion, monnaye une passe. Nino en profite pour subtiliser de l'argent. Au sortir du camion, le jeune croise une nouvelle fois Sarah. Il s'excuse pour son comportement lors de leur première rencontre et lui offre un verre. Ayant accepté la proposition, Sarah interroge le jeune homme. Elle le questionne et Nino lui parle de sa vie de gigolo. Une certaine complicité s'installe entre eux et Sarah invite le jeune homme dans son camion pour une passe. Mais se sentant mal à l'aise, elle préfère finalement ne pas donner suite. C'est alors que le camionneur volé et ses collègues assaillent le véhicule pour mettre la main sur Nino. Une vitre est brisée, le jeune prostitué prend la fuite.

Le lendemain, Sarah amène Nino, le visage tuméfié, sur une nouvelle aire d'autoroute. Après un dernier échange, la jeune femme reprend la route, renvoyant Nino à sa solitude.

Le Réalisateur

Né en 1984, Christophe Granger découvre le cinéma au sortir de l'enfance. Il a 9 ans lorsqu'il va pour la première fois au cinéma avec son frère et ses amis découvrir *Jurassic Park* de Steven Spielberg. Un problème technique empêche la séance de se tenir mais le garçon est marqué par l'attente partagée, l'ambiance électrique de la salle comble du cinéma. Quelque chose d'important se joue vraisemblablement ici ! La rencontre est fondamentale. Elle ouvre pour le jeune homme une fenêtre sur le monde et lui permet, lors de l'adolescence, de se construire. Celui-ci nourrit bientôt le désir d'en faire son métier.

Souhaitant prendre part à la création cinématographique sans se sentir tout d'abord capable de développer ses propres films, Christophe Granger se forme après le lycée à l'assistantat-réalisation et à la production dans une école lyonnaise d'audiovisuel. Après 3 ans d'études, il commence rapidement à travailler en tant qu'assistant puis chargé de production. Il évolue ainsi tout d'abord dans l'administration et l'organisation de tournage, essentiellement pour des documentaires télévisuels. Inspiré tant par le Nouvel Hollywood des années 70 que par le cinéma de Kelly Reichardt ou de Sean Baker, c'est vers 35 ans qu'il commence à écrire et à réaliser ses propres projets. *Coupeur de route* est son premier film. Il écrit actuellement un deuxième court-métrage et développe également un projet de long-métrage.



Inadaptés

Vivant à la marge de la société, se jouant des frontières et des normes qui structurent celles-ci, Nino est un inadapté, un anti-héros.

Admirablement incarné par Théo Augier, le jeune golo renvoie à toute une généalogie du cinéma, prenant sa source dans certaines figures du western et du film noir (le cow-boy/bandit épris de liberté et ne parvenant pas à se conformer au monde moderne, tels qu'on en croise chez Nicholas Ray ou Samuel Fuller par exemple), leurs héritiers de la Nouvelle Vague (Pierrot le fou, de Jean-Luc Godard (1965)), leurs émules du nouvel Hollywood des années 70 (Easy Rider, de Dennis Hopper (1969), Butch Cassidy et le Kid, de George Roy Hill (1969), L'Épouvantail, de Jerry Schatzberg (1973), Le Canardeur, de Michael Cimino (1974), qui sont les inspirations directes du réalisateur), jusqu'aux jeunes paumés du cinéma de Gus Van Sant ou Kelly Reichardt.

La recherche de liberté de ces personnages se définit tout autant dans leur rapport aux autres (incarnation du conformisme et limitant, par leur simple présence, la liberté d'action des personnages en question) que dans leur rapport à l'espace. Recherche de nouvelles frontières, de nouveaux horizons, ponctuée par des rencontres plus ou moins heureuses faites au hasard des chemins, un air de road-movie se dégage de Coupeur de route. La route et le désir d'ailleurs sont bien là, manque seulement la possibilité de s'y engager. ■



Analyse

« T'auras une brûlure, après. »

Un sous-bois, des chants d'oiseaux, une douce lumière matinale : le cadre au sein duquel nous découvrons, à l'entame de *Coupeur de route*, Nino en train de s'habiller et de replier des affaires de camping laisse à imaginer une échappée-belle bucolique en solitaire. Au son comme à l'image - un plan large, donnant de l'air au personnage et au spectateur, et qu'on pourrait croire fixe - semble transparaître une quiétude absolue. Mais il n'en est rien : derrière les piailllements des volatiles, une nappe sourde se fait entendre. L'image est quant à elle parcourue de légers tremblements, à peine perceptibles. Ce premier plan est le lieu d'un leurre ou, dans tous les cas, d'une promesse que la suite du film de Christophe Granger dissipera instantanément. Mais au-delà d'un simple tour de passe-passe, il ancre le récit à venir et son personnage principal sous un horizon qu'il faudra garder en mémoire. Et pose subrepticement une question : que se cache-t-il derrière l'insolente beauté estivale ? Que se joue-t-il derrière les apparences ?



Être libre

Une fois rejointe l'aire d'autoroute qui lui servira de décor quasi exclusif, *Coupeur de route* change radicalement de tonalité. Nino prend

soudain les rênes du film. Sa présence emplît le cadre. Son regard est direct, sa démarche assurée. Le jeune homme dégage instantanément une confiance absolue qui se traduit par sa facilité à passer d'un monde à l'autre, d'une langue à une autre au gré des groupes de personnes rencontrés. Devançant ou poussant devant lui la caméra portée à l'épaule, le jeune homme impose son tempo.

L'idée s'incarne particulièrement lors de sa demande de cigarette, filmée en un seul plan séquence nerveux. Si la caméra circule tout d'abord d'un personnage à l'autre, le plan se voit soudain dicter son rythme par le jeune homme qui fait durer à l'envie le cadre au sein duquel il côtoie de près le jeune routier russe qui partage avec lui son feu. Nino se fait ainsi chef d'orchestre, jouant de son charme comme d'une arme, pour infléchir comme il l'entend le monde autour de lui. Les frontières et les normes sociales semblent ne pas exister pour lui.



Faisant ainsi fi des distinctions de genre, on le retrouve ensuite dans les toilettes des femmes en train d'y faire sa toilette. La rencontre avec Sarah, étonnée de tomber dans un tel lieu sur le jeune homme, pourrait n'être

qu'un simple prolongement de l'échange furtif avec les camionneurs. Torse nu, Nino ressort d'ailleurs à la jeune femme son numéro de charme, avec rapprochement, œillade suggestive et sourire enjôleur lesté d'une lourde charge érotique. Mais la mise en scène de cette rencontre imprévue est pourtant tout autre. Filmant tout d'abord l'entrée du personnage de Sarah par l'entremise d'un miroir, l'idée suggérée par l'ouverture du film se trouve discrètement prolongée : lors d'une rencontre, que voit-on de l'autre, au-delà de sa simple image ? L'enchaînement des champs/contre champs sur les deux personnages qui s'ensuit marque par ailleurs une rupture. Le metteur en scène qu'est Nino tombe sur quelqu'un qui lui répond, lui résiste et n'hésite pas à le laisser planté là. Quelque chose de différent vient d'avoir lieu pour le jeune homme.

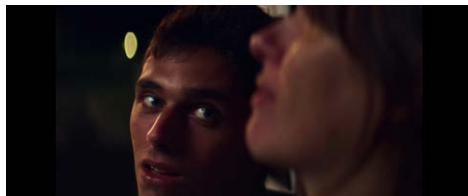
La séquence musicale qui prolonge cette rencontre complète la description du personnage : jouant au ballon avec des enfants avant de provoquer leur père, il apparaît désinvolte, aérien, solaire. Rien ne semble vraiment pouvoir l'affecter. Devançant toujours la caméra, porté par les notes vaporeuses de la musique, Nino mène la danse. Sa passe avec le jeune camionneur, lors de laquelle la caméra s'attarde sur son visage, son regard et sur l'argent qu'il convoite, achève de tracer le portrait d'un personnage en marge qui, derrière la légèreté affichée, est avant tout préoccupé par sa seule subsistance, au mépris de tout et de tous.

Une véritable rencontre

Après avoir situé Nino à la périphérie du monde social, le film va à la faveur de la nuit prendre une dimension plus intimiste et intérieure. La nouvelle rencontre avec Sarah en est

le pivot. S'excusant pour son comportement lors de leur premier face-à-face, Nino invite la camionneuse à boire un verre. Si l'invitation n'a sans doute rien d'innocent pour le jeune homme, elle est filmée frontalement, mettant les deux personnages à égalité et désamorçant d'emblée tout ascendant.

La discussion qui s'ensuit est une forme de mise à nue pour Nino. L'alternance des champs/contrechamps traduit la relation de confiance qui se tisse peu à peu entre Nino et Sarah. Le jeune homme fait part de la précarité de sa situation et un plan large, saisissant de loin les deux personnages et donnant surtout à percevoir l'espace vide autour d'eux, rend criante la solitude qui est la sienne, derrière l'aise et la volupté affichées.



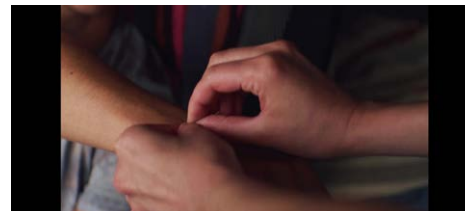
La partie de jeu autour du taser qui suit la discussion vient infléchir la rencontre. Débutant autour d'un corps à corps détaillé en gros

plans par le découpage et qui charge la relation d'une dimension charnelle et potentiellement sexuelle, elle prend également une dimension symbolique quant à ce qui est en jeu entre les deux personnages. Loin de l'idée du « coup de foudre », l'étincelle de l'arme de Sarah renvoie plutôt à la mise à nu et, consécutivement, à la mise en danger que représente potentiellement chaque nouvelle rencontre, notamment pour quelqu'un comme Nino qui affiche la volonté de vivre sans attache.

La marque de l'autre en soi

La passe sur laquelle aboutit la rencontre entre Nino et Sarah renvoie directement à celle ayant eu lieu précédemment dans le camion russe. Mais ce n'est plus Nino qui à présent mène la danse. La position des personnages est intervertie, quelque chose a basculé. Cette traversée du miroir vient se concrétiser dans la vitre qui vole en éclat, sous les coups des camionneurs russes cherchant à mettre la main sur Nino. Après l'apesanteur, Nino est brusquement ramené sur terre pour répondre de ses actes. Le point de bascule se concrétise également à la mise en scène : ce n'est à présent plus Nino que la caméra suit mais Sarah. Le cours du film a pris un embranchement.

Le lendemain, dans l'habitacle du camion de Sarah, Nino apparaît le visage tuméfié. Affleure alors toute la fragilité du garçon, mise en lumière par la dimension quasi maternelle du geste de Sarah accrochant au poignet de Nino le bracelet qu'il lui avait volé. Elle éclate encore plus crûment dans la dernière question que pose Sarah : « Qu'est-ce qui te fait croire que je veux repenser à toi ? ». Derrière le jeune homme qui faisait le féroce, c'est un enfant esseulé qui soudain paraît.



Et c'est bien cet enfant que l'on voit in fine, seul sur une aire d'autoroute, revenu à la case départ mais profondément changé semblait-il. Si le cadre retrouve la quasi fixité qu'il avait au début du récit, l'élan du personnage semble avoir été coupé net. A-t-il véritablement quitté l'Eden que promettait le premier plan du film ? Sa gueule d'ange sévèrement amochée semble être le stigmate d'une sortie du paradis qui correspond peut-être pour lui à une découverte : celui qui se pensait coupeur de route s'est laissé surprendre à une intersection par le chemin de quelqu'un d'autre. Celui qui se pensait détaché de tout et tous a renoué avec le besoin d'un lien que les derniers mots de Sarah, et la rencontre avec celle-ci, ont brutalement mis en lumière. Car c'est bien le danger et le prix de chaque vraie rencontre : se lier, c'est donner prise à l'autre sur soi et s'exposer à lui dans toute sa fragilité. ■



Pistes pédagogiques

Questions de genre

On pourra en premier lieu interroger les élèves sur la manière avec laquelle le film de Christophe Granger joue avec les genres. Faire se rencontrer un jeune homme qui se prostitue avec une camionneuse travaille évidemment l'inversion des rôles traditionnels. Quels sont les autres éléments qui, dans le film, participent à creuser la même question ? Qu'est-ce que ces choix produisent quant à notre rapport aux personnages ?



A mon seul plaisir

La liberté de Nino est toute relative. Il est de fait tout à fait possible d'y voir le reflet à peine déformée d'une époque qui, tout en prétendant en faire une vertu cardinale, la supposée liberté individuelle n'est de fait que le simple catalyseur du système. Précipité par les technologies et les plateformes numériques d'échange de service, l'auto-entreprenariat est devenu un fétiche bientôt présenté en modèle dont le contre-champ est une atomisation du corps social, une disparition des protections professionnelles et une précarisation accrue des individus. Si on peut bien évidemment mettre en lien Nino avec l'*American Gigolo* de Paul Schrader (1980) ou le *Macadam Cowboy* de John Schlesinger (1969), deux films mettant en scène la prostitution au masculin, on peut voir en Nino et dans son activité précaire et solitaire une incarnation contemporaine des transformations sociales à l'œuvre dans nos sociétés.

Caméra portée

Scrutant les moindres inflexions des visages, la nature des regards échangés, la mise en scène de *Coupeur de route* place le spectateur au plus près des personnages, le mettant quasi dans la même promiscuité que celle que Nino installe avec ses rencontres de passage. On pourra questionner avec les élèves cette manière de filmer les personnages ainsi que le fait de le faire caméra à l'épaule, donnant inconsciemment à sentir au spectateur la présence de « l'homme à la caméra ». Dans quel autre genre de films rencontre-t-on ce type de filmage ? Qu'apporte-il ici ?

Non-lieux

Coupeur de route est filmé intégralement sur une aire d'autoroute, l'un des multiples non-lieux de notre monde moderne. bercé par le vrombissement sourd de la circulation, le décor porte discrètement en lui le désir du voyage et la nostalgie des grands espaces. On pourra détailler avec les élèves la manière dont le film nous donne à voir les lieux et ce qu'il donne à en ressentir. Si le jour, il apparaît comme un vaste terrain de jeu et de transgression pour Nino, il prend de nuit une dimension plus mélancolique où les plans larges sur l'espace et les voitures qui s'en vont au loin renvoient plutôt au voyage et au désir d'ailleurs. ■



Sardine

Fiche technique

France - 2022 - 30'30

Réalisation Johanna Caraire

Scénario Johanna Caraire
Delphine Gleize

Interprétation Manon Kneusé
Jennifer Decker
Estelle Meyer
Alejandro Manuel
Diaz Polaino

Images Bruno Martin

Son Ugolin Crepin-Leblond

Décors Sophie Guichard

Costumes Johanne Languille

Montage Dinah Ekchajzer

Production Julie Paratian

Un film produit par Sister Productions

Déroulé du film

Accueilli par Juan, Eve débarque aux Canaries, sur l'île de Lanzarote. Sa grand-mère, qui aimait beaucoup cette île, est morte il y a trois semaines. Les deux femmes devaient y aller ensemble pour assister à la fête de la Sardine, le carnaval local. Pour honorer la mémoire de son aïeule et en faire le deuil, Eve a décidé de faire malgré tout le voyage. Elle s'installe dans une petite maison qu'elle a louée pour l'occasion. Deux amies, avec lesquelles elle partage une relation fusionnelle, Bonnie et Rita, viennent l'y retrouver. Rita vient de se séparer de son compagnon et Bonnie est pour sa part débordée en permanence par ses enfants qu'elle a laissés malades à la maison. Les trois amies partent en randonnée avec pour objectif le fait de rencontrer un bon ami de la grand-mère d'Eve. Partageant un verre d'alcool avec celui-ci, Bonnie annonce abruptement être enceinte. C'est la troisième fois pour elle. Mais leur hôte perd soudainement connaissance. Les trois amies filent à l'hôpital, mais le vieil homme revient à lui en chemin. De retour chez elles, les trentenaires échangent autour de la question de la maternité. Rita glisse dans la conversation que sa mère a été abusée sexuellement petite. Le lendemain, sur la plage, Eve avoue à ses amies avoir appris être enceinte le jour du décès de sa grand-mère et avoir fait une nouvelle fausse-couche lors de son enterrement. Bonnie et Rita se lancent alors dans un rituel ésotérique visant à redonner à leur amie les puissances trop longtemps enfouies de la féminité. Le soir venu, les trois femmes poursuivent leurs échanges sur la féminité, leur rapport au corps, la mort. Eve confie

qu'elle ressent le besoin d'être seule pour traverser son chagrin. Bonnie avoue ne plus savoir du tout où elle en est et fond en larmes.

Seule, Eve se rend à la fête de la Sardine. Y retrouvant Juan, le carnaval est pour elle l'occasion de renouer avec le désir et le sexe.

La Réalisatrice

Très jeune, Johanna Caraire découvre le cinéma par le biais de parents cinéphiles. Adolescente, elle est très marquée par les films de Leos Carax, Alejandro González Iñárritu et Pedro Almodovar. Aimant peindre mais n'y voyant pas la possibilité d'un métier, elle étudie les sciences de l'information et de la communication à l'université de Bordeaux avec l'idée de travailler ensuite dans un musée. Toujours passionnée par le cinéma, elle s'investit activement, en parallèle de ses études, dans une association bordelaise, Kino Session, qui œuvre localement à la production et à la diffusion de courts métrages. Elle réalise dans ce cadre ses premiers films, des courts métrages expérimentaux. La jeune femme commence ensuite sa vie professionnelle comme chargée de communication avant de devenir directrice artistique d'une agence de communication audiovisuelle. En 2012, elle co-fonde et devient directrice artistique du FIFIB, le Festival international du film indépendant de Bordeaux. Elle réalise en 2022 son premier film produit dans des conditions professionnelles, *Sardine*. Elle prépare actuellement un premier long métrage, *Vénus obsèques*, librement adapté de la nouvelle fantastique de Prosper Mérimée *La Vénus d'Ille*. Version augmentée de *Sardine*, elle y retrouvera le trio d'actrices de son premier film ainsi que l'île de Lanzarote, aux Canaries.

Bande de filles

L'histoire du cinéma a beaucoup filmé l'amitié entre hommes. Westerns, films de guerre ou de gangsters, comédies burlesques, road movies... plus d'un genre cinématographique se prête à mettre en scène un groupe d'hommes, généralement aux prises avec l'hostilité de son environnement (les indiens, l'ennemi, la police, le chaos, la société...) Si la notion de genre (sexuel ici) n'est pas centrale dans ces confrontations, elle n'en est pas moins présente, en creux tout du moins, les femmes y brillent souvent par leur absence.

Hormis quelques contre-exemples notables (dans les films musicaux de répétitions notamment, avec par exemple *Chercheuses d'or* de 1933 de Melvyn LeRoy (1933) ou *Pension d'artistes* de Gregory La Cava (1937) ou, dans d'autres registres, *Femmes de Georges Cukor* (1939), *Femmes entre elles* de Michelangelo Antonioni (1955) ou *Le Groupe* de Sidney Lumet (1966)), ce n'est que depuis récemment que les bandes de filles peuplent un peu plus fréquemment les écrans.

Il est souvent question pour elles de guerre des sexes mise en scène sur un mode musclé (*Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991), *Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino (2007), *Mad Max - Fury Road* de George Miller (2015)). Déjouant la simple confrontation avec la gente masculine, d'autres films, à l'image du court métrage de Johanna Caraire, explorent plutôt la question de la sororité. Parmi ceux-ci, on peut par exemple citer *Mes meilleures amies* de Paul Feig (2011), *Bande de filles* de Céline Sciamma (2014), *Divines* de Houda Benaymina (2016) ou bien encore la filmographie de la new-yorkaise Greta Gerwig. ■



Analyse

Tectonique intérieure

Si le voyage aux Canaries qu'Eve entreprend est évidemment une manière pour la jeune femme de se ressourcer et de partager un moment d'amitié, c'est aussi, pour ce personnage en deuil, un cheminement intérieur qui lui permettra de renouer avec elle-même et de retrouver, au terme du voyage, le chemin de la vie. Mais comment *Sardine* s'y prend-t-il pour rendre possible, et sensible, ce parcours de renaissance ?

Un trio explosif

Faisant le constat que l'amitié entre femmes n'est que peu représentée à l'écran, si l'on excepte les amitiés adolescentes des bandes de filles, le projet initial de Johanna Caraire est d'abord de réaliser un documentaire. Elle souhaite filmer ses deux amies, avec lesquelles elle partage une relation fusionnelle et qui, arrivées à la trentaine, se voient confrontées à de nombreux questionnements sur la féminité et la maternité. Mais les images produites, et dans lesquelles les jeunes femmes se dévoilent sans pudeur, relèvent trop de l'intime. La réalisatrice opte alors pour la voie fictionnelle.

Elle imagine ainsi un trio d'amies inséparables, un brin encore adolescentes, ayant entre 35 et 40 ans et se trouvant à cette étape de leur vie à la croisée des chemins. Malgré leur proximité, elles ont toutes fait des choix de vie très différents, notamment autour de la maternité, reflet en cela d'une époque où celle-ci n'est plus une injonction, dans une certaine mesure

tout du moins. Au regard de ces différences, elles sont entre elles d'une franchise absolue et, imprévisibles dans leurs réactions, n'ont pas peur de se dire des vérités qui blessent sur des sujets aussi divers que la sexualité, la procréation, de l'inceste ou de la mort. Elles multiplient ainsi les points de vue sur ce qui n'est peut-être qu'une seule et même question : qu'est-ce qu'être femme dans le monde contemporain ?



Johanna Caraire choisit pour incarner ses personnages un trio de comédiennes qui sont par ailleurs amies et qui partagent avec leurs doubles fictionnels une vitalité explosive non dénuée de failles.

Leur jeu, tout en ruptures de ton - on passe sans cesse du rire aux larmes, de la comédie truculente aux confidences feutrées sur l'oreiller - et laissant place également à l'improvisation, imprime au film un dynamisme qui fait rayonner la sororité existant entre les personnages et qui renoue avec l'énergie des films de la Nouvelle Vague ou leur émules contemporains tels que Antonin Peretjatko ou Sophie Letourneur.

Un décor éruptif

Sardine est un film charnel. Un film sur le corps des femmes en premier lieu, mais un film aussi où la peau, les matières, la dimension sensuelle des décors, va être un des sous-cis premiers de la mise en scène.

Au-delà de personnages qui s'embrassent et s'étreignent sans cesse, le choix de donner pour cadre au récit l'île volcanique de Lanza-rote (une île à la peau douce ?) instaure d'emblée une ambiance tactile singulière. Ses immensités de lave pétrifiée, ses plages de sable noir, ses paysages désertiques, tout en stylisant fortement l'esthétique du film, rendent également sensible ce moment de latence et de vide que traverse Eve, doublement en deuil de sa grand-mère et d'une grossesse avortée.

Les images d'archives qui ouvrent et ferment le récit, de par la granulosité particulière du Super 8, participent à donner du corps et de la matière au film de Johanna Caraire. Elles construisent surtout un arc traversant le film autour du motif du feu, celui éruptif du volcan en entrée vers celui de la fête en sortie. Un passage de relais entre le flamboiement du décor et la lumière finalement retrouvée du personnage. Ce parallèle entre le décor et le personnage se rejoue également entre l'écoulement visqueux de la lave volcanique et la peinture rouge étalée à même le corps du personnage principal lors du rituel chamanique organisé par Bonnie et Rita pour favoriser la régénération de leur amie.





Donnant ainsi une importance particulière aux matières, à leur texture, à leur couleur, *Sardine* déploie une approche esthétique très stylisée qui l'éloigne d'un certain réalisme à la française.

Composée essentiellement de bleus et de rouges, la palette colorimétrique du film est de fait très affirmée. Le bleu se voit ainsi associé aux éléments enserrant l'île : l'eau et le ciel. La couleur renvoie à l'idée d'immensité et d'infini. Elle est également traditionnellement associée à la figure virginale et à la pureté indissociable de ce symbole maternel. Par contraste, le rouge est associé au feu, celui de la lave, des éruptions et des passions, mais également au sang, menstruel notamment. Cette bichromie parsème l'ensemble du film à travers les décors, les costumes et les accessoires utilisés. Elle traduit plastiquement le choc de deux visions antithétiques de la figure féminine autour duquel se structure le propos du film de Johanna Caraire. La première, céleste et idéale. La seconde, tellurique et ancrée dans le corps. Une dialectique qui se cristallise notamment dans un simple raccord. Les trois femmes sont allongées sur un lit, Eve arborant en lieu et place du sexe, un cendrier d'un rouge éclatant évoquant à la fois une étoile de mer et un jaillissement de sang. En contre-champ, se dressant face à elles, à leur horizontalité et leur conversation ininterrompue, le silence d'une petite vierge dont l'auréole divine se trouve redoublée par les tentacules d'un poulpe écarlate.



Un moment transgressif

Peinturluré de couleurs vives, rythmé par la cacophonie de dialogues incessants, agrémenté de visions psychédélics, le tout pris dans une tonalité volontiers bouffonne, *Sardine* possède tous les aspects du carnavalesque. Et si la fête de la *Sardine* pour laquelle Eve est venue à Lanzarote vient clore le récit, c'est bien l'ensemble du film qu'il faut considérer comme un carnaval. Cette fête, qui célèbre traditionnellement à l'arrivée du printemps la fin d'un cycle et le début d'un autre, est également une célébration des forces vitales et régénératrices de la nature. Costumé ou masqué, c'est aussi un moment de liberté, lors duquel l'ordre social est comme suspendu et peut ainsi être transgressé.

Sardine est pour Eve ce moment où le temps quotidien se trouve suspendu, un moment chaotique et salvateur, intense en émotion et riche en couleurs, lui permettant de passer, métaphoriquement du moins, de la mort à la vie. Après avoir entremêlé le prosaïque au cosmique, le bouffon au tragique et fait se télescoper une vitalité débordante autour de

la question omniprésente de la mort, *Sardine* se conclue sur l'enterrement de la *Sardine*. Feu d'artifice final, c'est le moment qui vient cristalliser la renaissance d'Eve. Le film libère son corps et lui donne son envol. A sa course exaltée au milieu de la nuit, succède sa participation à la fête de carnaval qui rime pour le personnage avec un retour du désir. S'y conjuguent deux corps mais également les deux couleurs structurant l'ensemble du film.



Au terme de son voyage, Eve se tient seule, nue, filmée en contre-plongée devant un ciel complètement dégagé. Mâchouillant des sardines de manière badine, son regard semble traduire une transformation autrement plus profonde. C'est qu'elle fait écho au conte qui ouvrait le récit et qui associait curieusement gobage de sardine et sérénité retrouvée. Ayant réussi à traverser l'épreuve du deuil, c'est une nouvelle Eve qui se tient face à nous. Une femme qui semble avoir réussi à se deta-

cher du fardeau que la mythologie matriarcale lui imposait jusque-là, capable de se projeter vers l'avenir à nouveau et réalisant ainsi l'incantation proférée par Rita : « Que le prénom d'Eve soit rendu à sa splendeur ». ■



Pistes pédagogiques

Femmes des années 2020

En s'appuyant sur les échanges nourris de Eve, Bonnie et Rita autour de leur condition de femme, on pourra proposer aux lycéens de répertorier les pressions existant toujours sur le corps féminin, qu'elles soient physiques, sociales ou culturelles, et de discuter les différents événements qui ont, ces dernières années, contribué à remettre sur le devant de la scène l'horizon sans cesse différé d'une égalité homme-femme. On pourra évoquer, dans le sillage de l'affaire Weinstein qui éclate en octobre 2017 et qui servit de caisse de résonance au mouvement #MeToo, la création en 2018 du collectif 50/50 (<https://collectif5050.com>). Son travail vise à souligner les inégalités passées et présentes afin de promouvoir l'égalité des femmes et des hommes et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel français.



En s'appuyant sur des exemples tirés de l'expérience des lycéens, on pourra ensuite chercher à identifier ce qui, à leurs yeux, pose question dans les représentations des femmes que véhiculent les images qu'ils regardent sur les écrans (films de cinéma, séries télévisées, productions internet...) Que jugent-ils problématique ? Y a-t-il des films en particulier qui les ont surpris - agréablement ou non - à ce sujet ?

Un conte étrange

« Les filles, vous connaissez la légende de l'île ? Il y a mille ans, sur l'île volcanique à la peau douce et aux rivages déchainés fut célébré un mariage. Les tourtereaux s'étaient endormis après avoir danser toute la nuit. Mais à l'aube, le lit se mit à bouger. Le temps d'ouvrir les yeux, la mariée était prisonnière de gravats. Elle tentait de crier mais sa vois s'étrangla. Son bien-aimé avait disparu, emporté par une coulée de lave. Une chaleur l'inonda. Sur elle, les pierres bougeaient, mues par son ventre qui grossissait à vue d'œil. Un liquide visqueux coulait entre ses jambes. Dans un hurlement qui déchira le ciel, elle accoucha d'un poisson. La mère pris délicatement le minuscule poisson dans ses mains. Des larmes ruisselaient sur son visage. Ses yeux étaient clos, sa bouche ouverte. Elle goba la sardine. Depuis ce jour-là le volcan s'est endormi et les habitants de l'île vivent en paix. »

En s'appuyant sur le texte du conte qui fait l'ouverture de Sardine et en identifiant les similarités et les écarts qu'il entretient avec le film, on pourra proposer aux élèves de tenter un travail d'interprétation de celui-ci et notamment de sa fin, abrupte et quelque peu surprenante ! ■



Pina

Fiche technique

Belgique-France - 2022 - 23'38

Réalisation Giuseppe Accardo
Jérémy Depuydt

Scénario Giuseppe Accardo
Jérémy Depuydt

Personnages Grégory Cogels
Adriano Correia
Jérémy Depuydt

Décors Giuseppe Accardo
Jérémy Depuydt
Zélie Elkihel
Yohan Fontaine
Gustave Isheja

Interprétation Chiara Calandrino
Cesare Biondolillo
Maria Stellino

Son Laurent Martin

Musique Laurent Cabrillat
David Gana

Production Maxime Feyers
Lucas Tothe

Un film produit par Next Days Films
et Punchline Cinéma

Déroulé du film

A la fin du XIX^e siècle, un petit village de Sicile est en proie aux pillages permanents d'une troupe de mafieux. Au sein de ce village vivent la boulangère et sa fille Pina, qui a le pouvoir de régénérer la terre et qui protège ainsi les villageois de la famine. Mais la jeune femme, surprotégée par sa mère et fatiguée de sa responsabilité, aspire à une autre vie.

Un jour, lors d'un raid, la beauté de Pina frappe le chef des brigands. Et lorsque, en pleine forêt, la jeune femme tombe à nouveau sur celui-ci, elle accepte de le suivre dans la grotte qui leur sert de repère. Gâtée par les attentions et les promesses du mafieux, elle se donne à lui, accepte de se marier et tombe bientôt enceinte.

Désespérée, la boulangère part sur les chemins pour tenter de retrouver sa fille. Sa disparition finit par provoquer une grande sécheresse, faisant sévir la famine sur toute l'île. Victimes par ricochet du manque de nourriture, les bandits en viennent aux mains. Pina, comprenant finalement son statut de prisonnière, profite de la confusion pour prendre la fuite avec son enfant. A la surface, sa mère, pressentant que Pina est toujours en vie, parvient à ménager une ouverture donnant sur le repère des bandits. Elle aperçoit sa fille au fond du gouffre. Cette dernière fait pousser un grenadier pour regagner l'air libre. Elle parvient à faire sortir son bébé mais au moment où elle retrouve elle-même la surface, le chef mafieux l'agrippe et la précipite dans les entrailles de la terre.

S'écrasant au sol, Pina perd la vie mais son sang provoque miraculeusement la croissance du grenadier dans des proportions fantastiques. Entourée par les villageois et alors que la nature retrouve peu à peu ses couleurs et respire d'un nouveau printemps, la boulangère, qui tient au creux de ses bras sa petite fille, décide de donner un prénom à l'enfant : Pina.

Les Réalisateurs

Après avoir étudié l'illustration et l'animation, d'abord en Belgique à l'Institut Saint-Luc Tournai, puis à l'ESAAT (Ecole supérieure des arts appliqués et du textile) de Roubaix, Jérémy Depuydt réalise son premier court métrage d'animation en 2004, *Il pleut bergère* pour Les Films du Nord. Il travaille ensuite comme animateur 2D/3D sur des productions télévisuelles essentiellement destinées au jeune public. Il développe en parallèle sa pratique de la réalisation en travaillant sur des films publicitaires et institutionnels par le biais du studio d'animation Pixleon qu'il co-dirige. Il complète son activité par de l'enseignement en donnant des cours de *motion design* à l'ESA de Bruxelles. Riche de ces expériences, il revient finalement à la réalisation après sa rencontre avec Giuseppe Accardo avec le film *Pina*.

Né à Alcamo en Sicile, Giuseppe Accardo travaille entre Palerme et Bruxelles. Il exerce essentiellement une activité de scénographe mais pratique également la peinture, l'illustration et le graphisme développant un univers plastique à cheval entre le rêve et la réalité et cherchant à traduire une vision onirique de la condition humaine. Profondément marqué par les multiples attentats de

La mafia ayant ensanglanté l'histoire de la Sicile dans les années 90, il propose à Jérémy Depuydt d'adapter le mythe de Perséphone et d'Hadès dans un contexte mafieux.

Analyse

Eternel retour

Belle jeune fille, grand méchant, petit village perdu sur une île, immensité de la nature, exubérance de la végétation, présence du merveilleux... *Pina* présente de prime abord tous les atours d'un conte intemporel, tracé à la ligne claire et réhaussé par une palette de couleurs chatoyantes.

Si tout cela est exact, le film de Giuseppe Accardo et Jérémy Depuydt n'en demeure pas moins parfaitement ancré dans un univers culturel très spécifique.

Un conte sicilien

Langue, costume, musique, végétation et, pour dissiper tout doute possible, carte du territoire : tout concourt pour le spectateur à identifier la Sicile comme étant le cadre du récit proposé par *Pina*. Inspiré également par l'art de la majolique sicilienne, support privilégié de motifs narratifs et graphiques populaires, *Pina* en fait le cœur de son programme esthétique. Le film en reprend les motifs floraux et la palette vive et limitée essentiellement aux jaunes, bleus et à quelques touches de vert et de rouge. Il en fait même parfois un usage exclusif lors de séquences kaléidoscopiques animant des motifs traditionnels.



Si établir une date précise pour situer l'histoire est un peu plus complexe, on peut néanmoins la circonscrire à une époque située entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Que cela soit précisément la période lors de laquelle est apparue la mafia sicilienne ne tient évidemment pas du hasard. A l'heure où l'omerta couvrant les activités mafieuses (toujours vivaces quant à elles) n'a bienheureusement plus cours - la chose est de fait assez récente lorsqu'on pense que les attentats qui ont coûté la vie des juges Falcone et Borsellino ont tout juste 30 ans - *Pina* revient sur l'émergence de cette organisation criminelle ayant vérolé et vicié une terre si célèbre pourtant pour sa fertilité.

On peut même envisager son récit comme un arc métaphorique couvrant le XX^e siècle depuis l'apparition de *Cosa Nostra* jusqu'à son relatif déclin contemporain, permettant d'amorcer une nouvelle étape dans l'histoire de l'île.

Dimension mythologique

Participant de son ancrage culturel, le prénom de l'héroïne du film ouvre cependant sur un autre horizon. Pina est d'abord le diminutif du prénom Giuseppina, l'un des plus répandus en Sicile, notamment en milieu rural. Mais il renvoie également à Proserpina, le nom latin de Perséphone.

Le film de Giuseppe Accardo et Jérémy Depuydt est de fait un récit directement inspiré par le mythe de Perséphone et Hadès. On retrouvera ainsi dans *Pina* nombre de motifs issus de l'histoire de la fille de Déméter, déesse de l'agriculture et des moissons, élevée en secret en Sicile pour la protéger - du fait de sa très grande beauté - de la convoitise des hommes.

Pour rappel, la jeune déesse est enlevée près d'un lac par le dieu des enfers et emmenée au royaume des morts. La liant à jamais à elle en lui faisant manger à sa table quelques grains de grenade - toute personne mangeant la nourriture des morts appartient au royaume d'en bas -, Hadès en fait son épouse et l'intrône reine des Enfers. Partie à la recherche de sa fille et délaissant ses tâches, la déesse de l'agriculture prévient que la terre sera affamée si Perséphone n'est pas retrouvée. Plaidant finalement auprès de Zeus la cause de celle-ci, elle obtient de ce dernier que la jeune femme passe six mois de l'année aux Enfers aux côtés de son époux et six mois sur Terre pour redonner joie à sa mère, provoquant ainsi l'arrivée du printemps. Déesse du monde souterrain, elle est ainsi également associée au retour de la végétation après la saison froide.

Apportant une dimension plus universelle au récit spécifiquement sicilien proposé par Accardo et Depuydt, les éléments mythologiques

Sicile, mafia et cinéma

Profitant en Sicile d'un terreau favorable (hostilité contre l'Etat central, dissensions nombreuses entre grands propriétaires, émergence d'une bourgeoisie agraire concurrençant les notables établis), c'est vers 1860 que la mafia apparaît dans l'ouest de l'île. Très structurée, s'appuyant sur des liens étroits avec la classe politique locale, et faisant son miel des conflits, elle va bientôt faire régner sa loi sur l'ensemble du territoire. Ses modalités d'action - grande violence, racket, contrebande, trafics en tout genre - ainsi que son articulation avec l'ensemble d'une société en font tout naturellement un objet qui va trouver au cinéma, toujours en recherche de sujets spectaculaires, une caisse de résonance privilégiée.

Mettant en leur cœur des sujets et des thématiques telles que la famille, l'honneur, la corruption, les inégalités sociales, l'usage de la violence, le nombre de films traitant de la mafia (sicilienne ou pas) a fini par constituer un genre en soi. Principalement réalisés en Italie ou aux Etats-Unis (très majoritairement par des réalisateurs d'ascendance italienne), ces films explorent le sujet de manière très diverses. Lorsque les italiens cherchent à explorer les aspects politiques, sociaux ou historiques liés au phénomène et s'attardant sur les victimes de celui-ci (*Au nom de la loi* de Pietro Germi (1949), *A chacun son dû* d'Elio Petri (1967), *Lucky Luciano*, Francesco Rosi (1973), *Les Cent Pas* de Marco Tullio Giordana (2000) jusqu'au *Traître* de Marco Bellochio (2019)), les américains lui confèrent une dimension épique centrée autour de la figure du criminel (*Le Parrain 2* de Francis Ford Coppola (1974), *Le Sicilien*, Michael Cimino (1987), *Les Affranchis* (1990) ou bien encore *Casino* (1995), tous deux réalisés par Martin Scorsese). ■



logiques que reprennent à leur compte les réalisateurs - les pouvoirs magiques de Pina, Cerbère, la grenade... - confèrent également au film une actualité dépassant largement les problématiques socio-historiques de l'île.

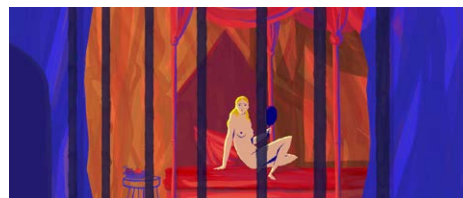
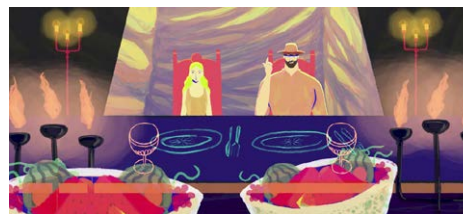
Eco-féminisme

Mis en tension entre l'histoire de la mafia et le mythe grec, *Pina* est également structuré autour de deux univers bien distincts. Le monde d'en haut d'une part, centré autour de la figure de la boulangère, mère de Pina, un monde paysan, simple et vivant dans la lumière en harmonie avec son environnement naturel. Le monde d'en bas d'autre part, dominé quant à lui par une figure masculine, le chef des bandits, et où règne la nuit, l'opulence et l'ivresse mais également le cynisme, le vol et la violence.

Entre ces deux mondes, une figure, celle de Pina, dont le positionnement n'est pas évident à appréhender. Si la jeune femme se révolte contre la mainmise des bandits sur le village, elle est visiblement aussi très attirée par ceux-ci. On comprend son dilemme en la voyant soupirer devant les jeunes gens du village qui jouent en contrebas de sa maison. La responsabilité que lui confèrent ses pouvoirs surnaturels de régénération de la nature la tient enfermée chez elle - « il faut que tu te reposes » lui répète sa mère - et, paradoxalement, éloignée de la vie. Sa décision de rester auprès des mafieux, après que leur chef lui a proposé de le suivre dans leur repère et d'y siéger à ses côtés, peut ainsi se comprendre comme étant pour elle la promesse d'une vie où l'abondance serait non plus une charge pesante mais bien au contraire une jouissance accordée.

Prise à son propre piège, Pina se découvre prisonnière, sans moyens semble-t-il d'y échapper. On pourrait bien sûr voir en elle un énième avatar du topos chrétien d'une Eve chassée du paradis pour avoir cédé à la tentation en croquant dans le fruit défendu. Mais on peut également y reconnaître une figure autrement plus contemporaine. Celle par exemple d'une génération de jeunes gens confrontée à des questions civilisationnelles telles que s'inscrire dans le modèle de consommation dominant de nos sociétés, aboutissant à une consommation des ressources naturelles disponibles sur la planète et au désastre écologique, ou trouver les moyens d'inventer, promouvoir et imposer un modèle de vie respectueux de notre environnement et capable ainsi d'assurer l'avenir. *Pina* pourrait dans cette perspective être reçu comme une réflexion s'appuyant notamment sur les thèses écoféministes contemporaines, mettant en parallèle l'oppression des femmes dans les sociétés patriarcales et l'exploitation intensive des ressources naturelles par les hommes. Selon cette approche, la protection du vivant face aux ravages de nos sociétés passerait nécessairement par une remise en question du rapport homme-femme qui ne ferait que rejouer à un autre niveau le rapport de force entre nature et culture.

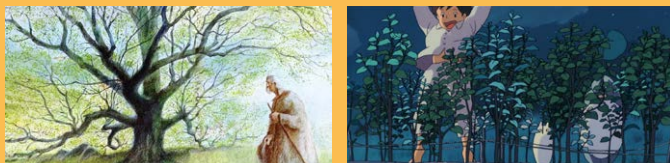
Prônant littéralement un écrasement des agissements mortifères menant le monde à sa perte pour renouer avec la possibilité d'un avenir, le film de Giuseppe Accardo et Jérémy Dupuydt renverserait alors la célèbre maxime énoncée par cynisme par Tancrède dans ce classique qu'est *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (et dont l'action se situe précisément en Sicile): « Si nous voulons que rien ne change, il faut d'abord que tout change ». ■



Pistes pédagogiques

Le cours des choses

Art du temps, le cinéma s'est plu depuis ses débuts à jouer avec l'accélééré et le ralenti pour en modifier l'écoulement et la perception. En se focalisant sur les mouvements d'un personnage, le procédé peut effectivement provoquer des effets dramatiques (le ralenti peut facilement intensifier une action particulière en en dilatant l'exécution) ou comiques (l'accélééré est de fait très souvent utilisé comme ressort burlesque dans le cinéma des premiers temps). Lorsque le procédé se focalise sur le décor ou des objets, naturels ou manufacturés, l'effet est cependant tout autre et renvoie à l'essence même de ce que peut proposer d'inédit l'expérience cinématographique. Dans *L'Intelligence d'une machine* (1946), Jean Epstein déclarait ainsi à propos de la nature du 7^{ème} art : « Un court-métrage documentaire qui décrit en quelques minutes douze mois de la vie d'une plante semble nous libérer du temps terrestre, c'est-à-dire solaire, de ce rythme auquel il semblerait que rien ne puisse nous arracher ».



En s'appuyant sur les pouvoirs surnaturels de Pina et leur traduction cinématographique, on pourra ainsi proposer aux élèves une réflexion sur l'émerveillement singulier que propose le cinéma en invitant le spectateur à contempler en accéléré les mouvements du monde vivant et qui parcourt son histoire depuis *Epanouissement de quelques fleurs* d'Emile Labrély (1919) jusqu'au time-lapse sur un ciel nuageux ouvrant *Paranoïd Park* de Gus Van Sant (2007), en passant par *L'homme qui plantait des arbres* de Frédéric Back (1987) et *Mon voisin Totoro*, Hayao Miyazaki (1988), pour s'en tenir à deux classiques du cinéma d'animation et vers lesquels Pina fait discrètement signe.

La beauté du diable

Si la figure du Diable tentateur a pris de multiples visages à travers les œuvres et selon les époques, l'incarnation du mal est toujours associée à une puissance d'attrait et de séduction quasi irrésistible. Dans Pina, la fascination du personnage principal pour le chef des bandits prend une dimension érotique, en étant médiatisée par la découverte des corps nus de ces derniers en train de se laver dans un étang. On pourra avec les élèves chercher à inscrire le personnage du mafieux au sein d'un horizon culturel plus large mais reposant sur les mêmes ressorts dramaturgiques en évoquant par exemple les figures du serpent du jardin d'Eden biblique, les sirènes d'Homère, le Méphistophélès de Goethe, la Lady Macbeth de Shakespeare ou bien encore l'Anneau de J.R.R Tolkien. ■



Le jour où j'étais perdu

Fiche technique

France - 2023 - 30'00

Réalisation Soufiane Adel

Scénario Soufiane Adel
Yassine Qnia

Image Eva Sehet

Son Sofia Kuzmenko

Décor Nils Brunel
Arsène Filliatreau

Interprétation Souleymane Sylla
Damien Bonnard
François Loriquet

Montage Jérémy Gravat

Musique Othman Louati

Production Lorenzo Bianchi
Anthony Lapia

Un film produit par Société Acéphale

Déroulé du film

Alors que dans l'espace la sonde Voyager s'apprête à quitter le système solaire après 40 ans d'exploration spatiale, Alain commence son premier jour de travail dans un technocentre automobile. Visitant l'usine d'assemblage, on le prend tout d'abord, de par sa couleur de peau, pour un ouvrier nouvellement arrivé. Sans mot dire, Alain poursuit sa route et va s'installer dans son bureau. Arpentant les couloirs de l'entreprise, il se retrouve vite face à une nouvelle situation discriminante : un collègue, Thomas, lui demande de vider sa poubelle. Toujours impassible, Alain obtempère. Face aux dirigeants de l'entreprise, Alain présente ensuite sa vision de l'avenir de l'automobile, empreinte de transhumanisme. Découvrant la fonction de directeur de la recherche et développement que va occuper Alain et comprenant sa bévue, Thomas est totalement abasourdi. Après quelques jours d'égarement, il décide d'aller s'excuser auprès d'Alain. Sans relever la chose, ce dernier l'emmène dans l'usine d'assemblage pour lui parler de ses idées quant à l'évolution de leur travail, laissant Thomas quelque peu circonspect. A plusieurs milliers de kilomètres de là, dans la salle de contrôle de la NASA, les scientifiques célèbrent la sortie de Voyager du système solaire, laissant le satellite poursuivre sa route vers l'inconnu.

Le Réalisateur

Né en 1981 en Algérie, Soufiane Adel arrive en France à l'âge de 8 ans. Fils de mécanicien

poids-lourds, il fait des études de design à l'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI-Les Ateliers) à Paris. C'est dans cette école qu'il découvre le cinéma. S'il a jusque-là été nourri par les films du Nouvel Hollywood, il découvre alors le cinéma expérimental et le cinéma néoréaliste italien. Deux films le marquent particulièrement : *Rome ville ouverte* (1945) et *Allemagne année zéro* (1948), tous deux réalisés par Roberto Rossellini. Commence pour lui une longue cinéphilie autodidacte et passionnée.

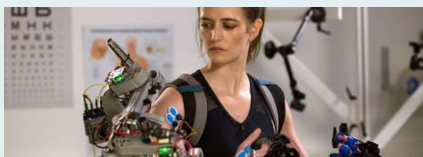
En 2004, il décide de filmer son père : il lui demande de rejouer une scène qu'ils ont vécus ensemble lorsqu'il était enfant. Ce sera son premier court métrage, *Nuits closes*, présenté notamment au festival du court métrage de Clermont-Ferrand. En 2006, Il réalise *La Casette*, un documentaire dont la matière principale est une cassette audio de correspondance entre ses grands-parents, restés en Algérie, et sa mère nouvellement arrivée en France en 1989. Ce film sonore, avec un simple écran noir et des sous-titres, invite le spectateur à créer ses propres images. En 2007, il réalise *Kamel s'est suicidé six fois, son père est mort*, sur la mort de son grand-père. Le film est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs et à l'ACID à Cannes. Après cette trilogie autobiographique, Soufiane Adel alterne la réalisation de fictions (*Sur la tête de Bertha Boxcar* (2009), co-réalisé avec Angela Terrail ; *La Faim* (2017)), de documentaires (*Go Forth* (2013)), d'essais (*La Lumière tombe* (2018)) tout en poursuivant son exploration de formes fictionnelles d'auto-filmage (*Les Bonnes* (2015) ; *Vincent V.* (2016)). Après la réalisation du film très ambitieux qu'est *Le jour où j'étais perdu*, le cinéaste est actuellement en préparation de son premier long métrage.

Exploration spatiale

Depuis une quinzaine d'année, l'exploration de l'espace, après avoir été un temps quelque peu délaissée, est revenue sur le devant de la scène. Entrant dans une nouvelle phase, avec l'apparition de nouveaux acteurs étatiques et privés, elle s'accompagne également dans l'opinion publique et la communauté scientifique d'une conscience accrue du devenir de notre planète.

Cette concomitance est tout à fait prégnante dans la manière avec laquelle le cinéma actuel rend compte de ces inflexions. A contrario du merveilleux qui imprégnait les premières productions cinématographiques relatives à l'exploration de l'espace (Cf exemplairement *Le Voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902)) ou des préoccupations politico-métaphysique des années 60-70 et contemporaines en cela des avancées technologiques marquantes auxquelles la guerre froide donna lieu (2001, *l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick (1968) ou *Solaris*, Andreï Tarkovski (1972)), les années 2010-2020 sont marquées par les inquiétudes liées à la vulnérabilité du vivant et de notre espèce. Centrés sur l'individu, ses névroses et ses fragilités (sans se départir évidemment du grand spectacle), on a ainsi pu découvrir des films tels que *Gravity* d'Alfonso Cuarón (2013), *Interstellar* de Christopher Nolan (2014), *Seul sur Mars* (Ridley Scott, 2015), *First Man* de Damien Chazelle (2018) ou bien encore *Ad Astra* de James Gray (2019).

Avec les élèves, on pourra ainsi proposer d'interroger l'imaginaire spatial du cinéma contemporain en confrontant le court métrage de Soufiane Abel à d'autres films récents tels que, pour s'en tenir à des productions françaises *High Life* (Claire Denis, 2018), *Proxima* (Alice Winocour, 2019) ou bien encore *Gagarine* (Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, 2021). ■



Analyse

Vers l'infini

Treizième court métrage de Soufiane Adel, *Le Jour où j'étais perdu* s'inscrit directement dans le parcours esthétique d'un cinéaste qui a cherché depuis ses débuts à faire de ses expérimentations plastiques le lieu d'un questionnement sur les schémas de domination et de discrimination qui structurent notre société, en partie ceux concernant les immigrés.

Entremêler les parcours

Empruntant son titre à une œuvre de James Baldwin¹, écrivain américain qui n'a cessé d'exhorter à travers ses écrits au rapprochement fraternel des hommes, au-delà de toute distinction, *Le jour où j'étais perdu* est construit autour d'une mise en rapport audacieuse : la trajectoire de la sonde Voyager et celle d'un personnage, Alain.

La première fut lancée par la NASA en 1977 avec pour mission d'explorer le système solaire jusqu'à ses confins afin d'aller en étudier les planètes extérieures. La sonde embarquait à son bord, fixée sur sa carlingue un disque de cuivre gravé (le *Golden Record*) de divers symboles permettant à une hypothétique intelligence extra-terrestre de faire connaissance avec l'humanité. En novembre 2018, plus de 40 ans après son décollage, elle parvient aux limites du système solaire et quitte l'héliosphère, la zone placée sous l'influence du Soleil. Depuis elle poursuit sa route vers l'inconnu, continuant de transmettre des données.



Si l'histoire de *Voyager* est bien réelle, Alain est pour sa part un personnage de fiction. Il est cependant l'émanation du souvenir rapporté d'un enseignant dont Soufiane Adel avait suivi les cours lors de ses études et qui avait eu à vivre l'expérience discriminatoire d'être invité par un collègue, sur sa seule couleur de peau, à descendre les poubelles lors de son premier jour de travail en tant de jeune designer dans une grande entreprise. Ayant décidé de se ressaisir de cette expérience, le cinéaste décide de faire de son personnage, Alain, un jeune cadre dirigeant porteur d'une vision transhumaniste, prônant le dépassement de la séparation des règnes entre les hommes et les machines et faisant de celui-ci la seule issue possible pour qu'un avenir soit envisageable pour les humains. Une autre histoire de franchissement de frontière.

Une troisième trajectoire pourrait par ailleurs être ajoutée, celle du personnage de Thomas qui se trouve totalement désorienté et mis à nu après avoir commis un impair, fort révélateur de l'inconscient collectif, des stéréotypes et des mécanismes de pensée latents dont le personnage se découvre être l'agent.

Trois parcours se trouvent ainsi entremêlés au sein du récit, trois histoires de saut dans un territoire inconnu, reconfigurant l'expérience commune qui poussent le spectateur à se demander qui dans le film est le véritable sujet, le « je », de la perte de repères qu'évoque son titre.

Brouiller les signes

Jouant avec les signes, *Le jour où j'étais perdu* s'amuse malicieusement à perdre également son spectateur, afin de lui faire prendre une part active à la méprise stigmatisante réalisée par Thomas.

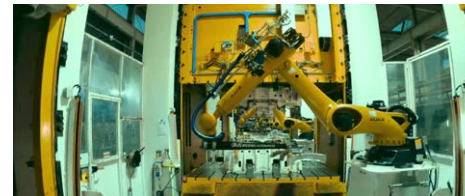
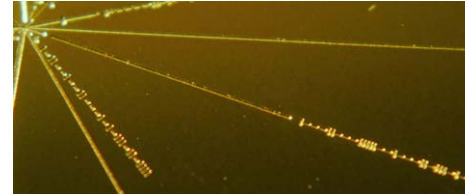
Thomas, celui qui ne croit que ce qu'il voit, ne peut qu'être enfermé par les représentations dominantes et par les éléments indiciels qui en constituent l'architecture. Il en est de même pour le spectateur de cinéma. Que comprendre ainsi de l'ouverture du film ? Une famille d'origine africaine partage le diner. Les murs de la pièce sont étrangement vides. Le repas est pris dans le silence le plus strict, si ce n'est le bruit de la télévision évoquant la sonde *Voyager*. L'atmosphère est pesante, soulignant le hiatus entre l'incroyable aventure technologique évoquée et le dépouillement de l'appartement. Celui-ci se creuse encore lors du dernier mouvement de caméra qui vient mettre en rapport les personnages avec une parka haute visibilité orange fluo, faisant signe vers les métiers du bâtiment et des travaux publics. Le personnage d'Alain est ainsi – semble-t-il – directement associé à une certaine classe socio-professionnelle. Le lendemain, le silence et l'air absent d'Alain dans les transports en commun, sa tenue simple et son sac à dos, sa lente arrivée dans l'usine d'assemblage, et les gros plans détaillant les visages des ouvriers, l'ensemble des choix de mise en scène laisse à penser qu'Alain vient ici prendre un nouveau poste de manœuvre. Ce que vient contresigner les mots que le chef d'équipe lui adresse d'entrée. Sa manière d'investir ensuite son bureau, ses regards, sa manière de toucher les meubles, d'être surpris par l'allumage de la lampe, concourt à faire de lui un étranger, curieux mais peu à l'aise dans cet environnement.



L'association troublante entre le parcours d'Alain et celui de *Voyager* se joue également à un niveau émotionnel. Ainsi, si la mise en scène cherche à « aplatiser » les émotions d'Alain (et la possibilité pour le spectateur d'y participer), l'hyperréalisme avec lequel est rendue la sonde ainsi que le fait de l'associer d'entrée à l'air le plus célèbre de *La Flûte enchantée* de Mozart (celui de la « Reine de la nuit ») contribue à susciter une forme d'empathie pour cet objet technologique, solitaire, précurseur, royal lui aussi dans sa course sans fin vers la nuit inconnue de l'espace intersidéral.

Sauter dans l'inconnu

Ce travail d'association esthétique entre une figure humaine et un objet renvoie bien évidemment à la vision dont Alain est le porteur. La porosité prônée comme seul avenir possible pour l'humanité entre des hommes qui en viendraient à s'automatiser de plus en plus et des machines intelligentes s'animant (au sens premier : doué de vie, de souffle) progressivement est le cœur même de la mise en scène de Soufiane Adel. Dans son film, quand Alain fait parfois l'effet d'un cyborg de science-fiction (un Répliquant issu de *Blade Runner* ?) et que les lieux qu'il traverse sont étrangement vides et épurés, les machines semblent quant à elles être devenues sensibles. Elles réagissent ainsi au contact d'une main, ou se trouvent étrangement dotées de regard. L'usage de dispositifs de prise de vue à 360° comme dans l'appartement de Thomas ou bien encore d'objectifs présentant des déformations très marquées contribuent également à cette inversion. Si les images de cinéma gomment généralement toute trace de fabrication, les choix de Soufiane Adel donnent l'impression que la perspective est renversée : Si les hommes ont un temps développé des machines pour mieux voir le monde, ce sont à présent celles-ci qui nous regardent.



L'aspect « papier glacé » de *Le Jour où j'étais perdu* se retrouve également au niveau dramaturgique. L'impair de Thomas ne débouche sur aucune explosion dramatique. Rien ne semble pouvoir faire dévier d'un iota les personnages de leur trajectoire. Mais vers où vont-ils ? C'est l'abyme devant lequel nous place le film. Que penser en effet de la vision d'Alain ? Est-elle à même de supprimer les barrières (sociales, raciales, culturelles...) et d'assurer un avenir où l'homme se verrait délesté de ses limitations et de sa finitude, flottant ainsi en apesanteur dans l'infini de l'univers ? Quel est la distance séparant ici l'utopie de la dystopie ? Le film de Soufiane Adel laisse ouverte la question. Libre au spectateur d'y répondre. ■

Au-delà des signes visuels semblant faire indice (et conduisant évidemment le spectateur à remettre en question sa propre manière de les lire), l'ambiguïté des situations et celle du personnage reposent également en large partie sur le jeu de Souleymane Sylla et sur les choix de direction d'acteur de Soufiane Adel. Son silence, son visage impassible et ne traduisant aucune émotion, la retenue de ses gestes font du personnage un mystère à décrypter. Il peut en cela être directement associé au *Golden Record* transporté par *Voyager*. Censé être un message envoyé à une possible intelligence extra-terrestre, il est impossible de savoir comment celui-ci pourrait être interprété, ni même si interprétation il y aurait (ses gravures pourraient de fait n'être perçues que comme de simples anomalies de surface). Il en est exactement de même pour le spectateur faisant face au visage d'Alain. Qu'y voir ? Qu'y comprendre ?

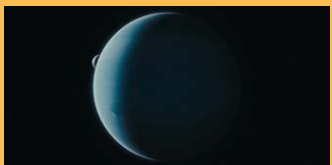
¹ *One Day, When I was lost*, James Baldwin, 1973, éd. Syllepse pour la traduction française. Il s'agit d'un scénario écrit en vue de réaliser un biopic autour de la vie de Malcolm X (et qui ne verra finalement pas le jour).



Pistes pédagogiques

L'homme et la machine

Le jour où j'étais perdu fait explicitement référence au classique de la science-fiction de Stanley Kubrick, 2001, *l'Odyssée de l'espace* (1968). On retrouve ainsi les mêmes séquences spatiales décrivant les mouvements d'aéronefs et de planète sur fond de musique classique.



Mais le lien entre les deux films est bien plus profond : tous deux proposent en effet une réflexion sur la manière avec laquelle les outils développés par l'homme changent en profondeur le rapport de ce dernier au monde et interrogent, avec une dimension quasi cosmique, le sens de notre histoire, dans les deux acceptations du terme : son devenir et sa signification. On pourra ainsi proposer aux élèves, en s'appuyant sur le film, de questionner la manière avec laquelle l'évolution accélérée des outils numériques a contribué à changer notre rapport à l'environnement et de leur proposer d'imaginer l'avenir (dystopique ou pas) dessiné par celles-ci.

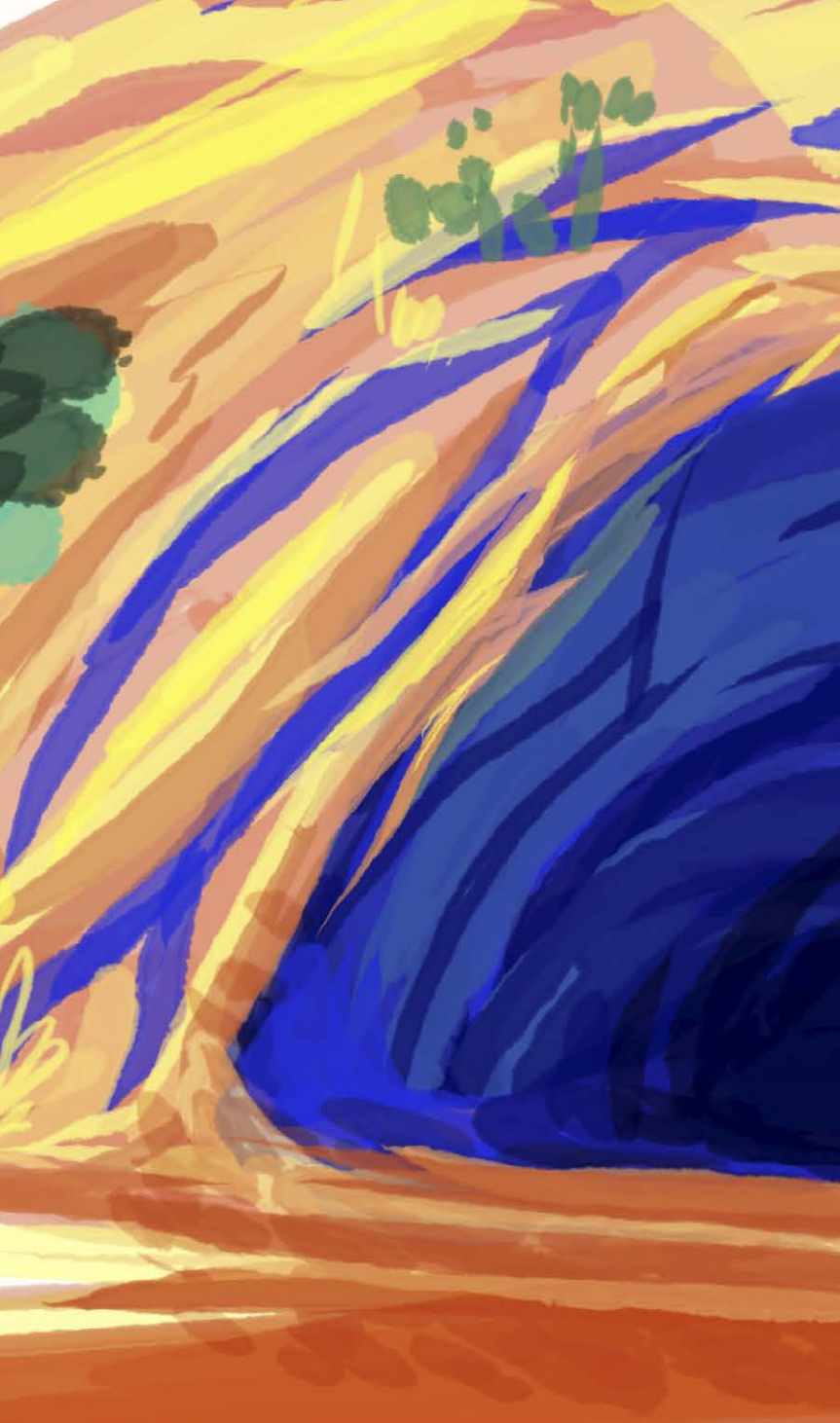


Trajectoires



Le film de Soufiane Adel est fortement empreint de sa formation initiale de designer. Tracer des lignes épurées est le métier de ses personnages. On pourra avec les élèves chercher à traduire graphiquement les trajectoires empruntées respectivement par Alain et Thomas. On s'apercevra ainsi qu'Alain est sans cesse présenté dans un mouvement d'élévation, montant les étages de l'entreprise ou bien encore le visage perpétuellement tourné vers le ciel quand Thomas est quant à lui associé au mouvement de descente, conduit à vider lui-même sa poubelle au pied de l'usine et finalement amené à quitter son bureau, invité par Alain à rejoindre les machines dans l'usine d'assemblage. ■





Chemins de traverse

La vie des courts métrages est vraiment trop injuste ! Comme les petits, les courts métrages n'ont, il est vrai, pas le droit de se rendre seuls en salle de cinéma. Même majeurs et vaccinés, sous un vil prétexte de taille, ils se doivent d'être toujours accompagnés, soit avec un grand métrage, soit avec des copains, en programme... Même s'il s'agira au final pour les lycéens de Nouvelle-Aquitaine d'en choisir un parmi d'autres, les quatre films découverts cette année dans le cadre de *Haut les courts* ! leur seront, de fait, présentés dans le cadre d'une séance de projection unique, sous la forme d'un programme de courts métrages, comme on peut en voir parfois en festival ou assez fréquemment dans le cadre de séances jeune public.

Bien qu'ils n'aient pas été choisis dans cette optique - faire programme - il peut être pertinent, dans une perspective pédagogique, de les envisager sous cet angle. Travailler autour d'un programme en tant que tel, plutôt que de s'arrêter sur chacun des films isolément - sans que les deux gestes ne soient par ailleurs exclusifs l'un de l'autre -, invite en effet à prendre du recul quant aux récits proposés par les films et dont il est parfois difficile de se décoller. Cela permet aussi de faire émerger, grâce au travail de comparaison entre les films, une réflexion plus globale sur les représentations et les moyens cinématographiques mis en œuvre par les artistes pour traduire leur point de vue.

S'il est ainsi possible de mener un travail d'analyse de chacun des films avec sa classe,

il est également envisageable d'entreprendre un travail transversal en mettant en regard chaque film autour d'une thématique, d'un motif ou d'un élément récurrent. Comparer la manière avec laquelle chaque film introduit son action et/ou son personnage principal est par exemple toujours riche d'enseignement. Pour mener plus en profondeur ce travail, voici à titre d'exemples quelques problématiques qui parcourent tout ou partie des films sélectionnés cette année par l'ALCA et à partir desquels il est possible de travailler avec les élèves.

Expérimentations plastiques

Le cinéma n'est pas seulement narratif, c'est même « essentiellement un art plastique » se plaisait à déclarer Henri Langlois. Partageant le point de vue le fondateur de la Cinémathèque française, qui entendait dans ce « essentiellement » un qualificatif se référant à l'essence même du 7^{ème} art, de nombreux artistes d'avant-garde ont exploré au début du XX^e siècle les potentialités inédites que leur offrait cet art nouveau, cherchant coûte que coûte à tenir à distance l'art ancien qu'était le théâtre (et avec lui la narration). Jouant notamment sur le montage, le cadrage, la vitesse de filmage, travaillant directement sur la pellicule, ils cherchaient à inventer un art de la lumière, du mouvement et de la sensation pure. Laminées par l'arrivée du cinéma parlant en 1927, ces expérimentations perdurent cependant à la marge du cinéma dominant, dans ce qu'on appelle précisément, et de manière assez vague, le cinéma « expérimental ». Cherchant à hybrider les approches, certains cinéastes introduisent dans des films narratifs des séquences proposant au public des expérimentations purement plas-

tiques. L'exemple de *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), est resté célèbre. Le film, qui a d'ailleurs été boudé par le public lors de sa sortie, était ainsi considéré par les critiques de l'époque comme un film expérimental. On pense aussi aux travaux d'autres cinéastes comme Peter Greenaway, Raoul Ruiz, Philippe Grandrieux, proposant des films à la dimension plastique et expérimentale importante. Le programme *Haut les courts ! 2023-2024* en porte également la trace, qu'on pense aux germinations florales de *Pina*, aux séquences psychédélices de *Sardine* ou bien encore à celles spatiales, musicales et contemplatives de *Le jour où j'étais perdu*. S'articulant chacune à la fiction de manière singulière, ouvrant à des sensations et des significations différentes, on pourra échanger à leur sujet avec les élèves.

Ambiguïtés

Pourquoi Pina accepte-elle de suivre le maïeux dans son antre ? A quoi pense Alain face à sa famille, à ses nouveaux collègues, aux étourneaux dessinant leurs formes étranges dans le ciel et face au film-annonce qui lui est présenté lors de son arrivée au technocentre ? Quels sont les sentiments qui habitent Sarah lorsqu'elle lance à Nino « Qu'est-ce qui te fait penser que j'ai envie de repenser à toi ? » avant de laisser le jeune Nino sur le bord de la route ? Quelles sont les réflexions que Eve garde par devers soi alors qu'elle mange, nue, face à la mer au terme du voyage de *Sardine* ?

Contrairement à l'expérience classique qui veille à rendre lisibles et compréhensibles les ressorts de l'action de peur de perdre le public, les 4 films de *Haut les courts ! 2023-2024* se plaisent à proposer des situations où les

personnages n'explicitent ni leurs pensées ni les motivations de leur agissements.

La chose peut évidemment être déstabilisante pour le spectateur, voire créer du rejet. Elle est plutôt à prendre comme une invitation à tenter d'aller au-delà de l'opacité des visages. Face à ce qui pourrait être considéré comme un simple mystère sans réponse – et c'est d'ailleurs parfois le cas ! –, les films proposent souvent lorsqu'on y prête attention des éléments permettant à chacun de proposer sa propre interprétation.

Et après ?

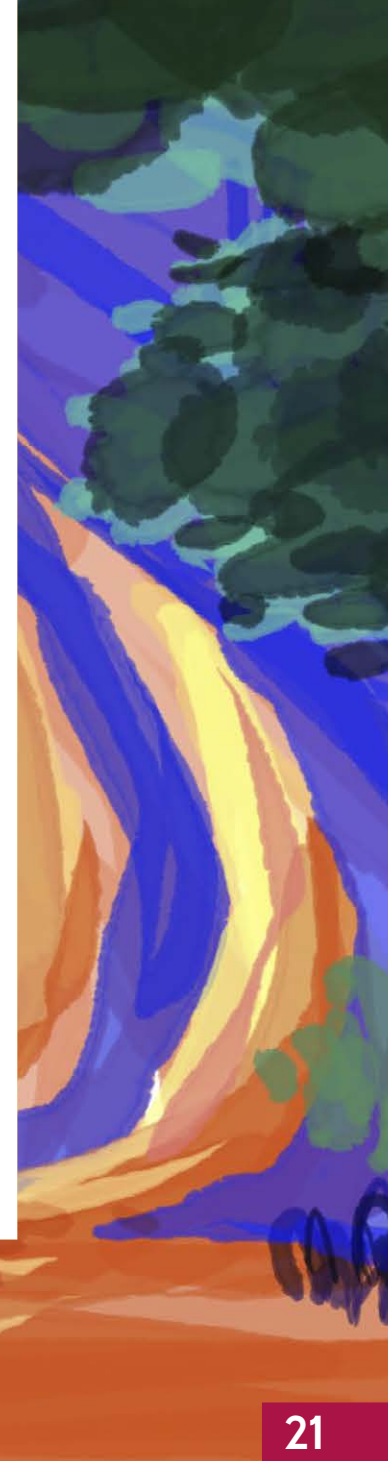
Comment envisager l'avenir ? Le temps du cinéma est celui d'une suspension du temps ordinaire permettant au spectateur, par l'expérience de la salle notamment, de s'en extraire et de prendre le temps de se poser des questions sur le cours des choses et de sa propre vie.

Etrangement, les 4 films du programme se terminent tous par un regard des personnages sur le décor environnant. C'est Eve face à la mer. C'est Nino découvrant la nouvelle aire d'autoroute qui s'appête à investir. C'est aussi la mère de Pina qui se découvre être grand-mère et qui se tourne vers un horizon reprenant des couleurs avec, dans ses bras, la petite Pina. Et c'est Thomas et Alain, faisant face à l'espace de l'usine d'assemblage dans lequel résonne encore les mots porteurs de la vision transhumaniste de ce dernier. On pourra chercher à questionner cette récurrence avec les élèves.

On notera en premier lieu que les quatre films du programme ont peut-être pour point commun de traiter de la question de la

transgression et de la frontière et que leurs personnages principaux sont chacun à leur manière de fragiles aventuriers explorant ou se dirigeant vers des territoires inconnus.

On pourra également souligner que chacun d'entre eux questionnent non seulement l'inconnu qui se dessine dans l'étendu de l'espace qui leur fait face mais aussi dans celui que le temps ouvre face à eux. Quel avenir sera le leur ? La question n'a évidemment de sens ici qu'à condition d'être reprise à notre compte. Quel futur se dessine pour chacun de nous mais également, et de manière beaucoup plus générale, pour l'humanité ? L'expérience du cinéma est de fait une expérience collective qui, comme toute véritable expérience esthétique et culturelle, dépasse la simple dimension individuelle. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ici : questionnant la fragilité des êtres et de ce qui les lie (*Coupeur de route*), la condition féminine (*Sardine*) notre relation au pouvoir et à l'environnement (*Pina*) ou bien encore les inégalités sociales et l'abîme métaphysique devant lequel nous place certaines des voies de la recherche scientifique actuelle (*Le jour où j'étais perdu*), chacun des films du programme *Haut les courts !* nous met face à une seule et même question : de quoi voulons-nous que l'avenir de notre monde soit fait ? ■



Avec le concours de l'Agence du court métrage
et la participation de la Région Nouvelle-Aquitaine
du Centre national du cinéma et de l'image animée
de la Drac Nouvelle-Aquitaine
des Académies de Bordeaux, Limoges et Poitiers



centre national
du cinéma et de
l'image animée



*Liberté
Égalité
Fraternité*



*Liberté
Égalité
Fraternité*



*Liberté
Égalité
Fraternité*



*Liberté
Égalité
Fraternité*