



COLLÈGE AU CINÉMA  
ACADÉMIE DE PARIS 2017-2018

MAIRIE DE PARIS



CNC



# COLLÈGE AU CINÉMA

**C**OLLÈGE AU CINÉMA est un dispositif national initié conjointement par le Ministère de la Culture, le Rectorat de Paris et le Ministère de l'Éducation nationale et par les collectivités locales, en l'occurrence la Ville de Paris. Sensibiliser les collégiens à l'art cinématographique constitue l'objectif de COLLÈGE AU CINÉMA, une action qui s'inscrit dans le cadre du soutien qu'apportent la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (DRAC) et la Ville de Paris au cinéma. De la 6<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup>, COLLÈGE AU CINÉMA propose aux élèves de découvrir trois œuvres cinématographiques par an lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma et de constituer ainsi, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants, les bases d'une culture cinématographique. La DRAC Île-de-France et la Ville de Paris ont confié la coordination de ce dispositif aux *Cinémas Indépendants Parisiens*. L'association est chargée de la mise en œuvre du dispositif : suivi technique, calendrier des projections, diffusion des documents pédagogiques, propositions d'accompagnement culturel et organisation des stages de formation.

## Le public concerné

Le dispositif s'adresse aux classes de 6<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> des collèges publics et privés sous contrat d'association.

## Les inscriptions

Les candidatures s'effectuent jusqu'au **vendredi 8 septembre 2017, 16 h** auprès des *Cinémas Indépendants Parisiens*. L'engagement au dispositif est annuel. En s'inscrivant, les enseignants choisissent une salle de cinéma partenaire (dans certains cas, la coordination pourra leur en proposer une) et désignent un enseignant-coordonateur au sein de leur équipe. Celui-ci est l'interlocuteur privilégié de la coordination tout au long de l'année :

- il transmet les documents, recueille et diffuse les informations dans son établissement,
- il est consulté pour la mise en place des calendriers de projections et responsable de la diffusion des dates auprès de ses collègues.

## Les documents pédagogiques

Chaque enseignant reçoit, pour chaque film, un livret pédagogique édité par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC). Complémentaire à la formation, ce livret est conçu pour permettre aux enseignants de travailler sur les films avec leurs élèves avant et après la projection. Les élèves reçoivent un document spécifique comportant synopsis, fiche technique et artistique ainsi que quelques éléments d'analyse du film.

## Le tarif et les horaires des séances

Le prix des places est fixé à 2,50 € par élève et par film, soit une participation de 7,50 € pour l'année scolaire (gratuit pour les enseignants et les accompagnateurs). Accueil des séances à 9h15 et début des projections à 9h30.

## La carte *Collège au cinéma*

Les élèves et les enseignants parisiens inscrits au dispositif *Collège au cinéma* pour l'année 2017-2018 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours au tarif préférentiel de 5 € dans les salles partenaires.

## La formation destinée aux enseignants

La formation, inscrite au Plan Académique de Formation, est conçue et organisée par la coordination en collaboration avec la DAAC du Rectorat de Paris. Plusieurs journées de formation, réparties en deux modules différents, sont proposées à tous les enseignants :

- **18, 19 et 20 octobre 2017** : formation sur les films au programme,
- **mars 2018** : formation thématique, focus sur «le scénario».

Ces formations sont « à public désigné ». Les convocations sont établies à partir des demandes de chaque collège, signifiées dans le formulaire en ligne de candidature : il n'y a pas lieu de s'y inscrire par le biais du PAF. Chaque enseignant recevra une convocation à ces 2 sessions.

## Des classes de collégiens à la rencontre des films et des professionnels du cinéma

### Interventions en classe

Répondre aux interrogations des élèves, leur apporter des pistes de réflexion en mettant à profit leur expérience de spectateur.

### Ateliers «Expériences de cinéma»

Expériences de cinéma est un projet d'éducation au cinéma qui s'articule autour de la réception et l'étude d'un ou plusieurs films du dispositif dont l'analyse sert de base à la réalisation d'un exercice de création cinématographique.

### Découverte des festivals de cinéma parisiens

Festival international Jean Rouch, au Musée de l'Homme, Paris International Fantastic Film Festival au Max Linder, Ciné-club Univers Convergents, au Grand Action, Ateliers au Forum des Images, toute l'année, Visites de cabines de cinéma, toute l'année.

### Nous vous proposerons tout au long de l'année d'autres événements cinématographiques auxquels vous pourrez vous inscrire.

Certaines propositions d'accompagnement culturel sont à la charge des établissements. Inscriptions dans la limite des places disponibles.

## PROGRAMMATION 2017-2018

### CLASSES 6<sup>e</sup> - 5<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> trimestre  
**CHANTONS SOUS LA PLUIE**  
de Stanley Donen, Gene Kelly

2<sup>e</sup> trimestre  
**ADAMA**  
de Simon Rouby

3<sup>e</sup> trimestre  
**OLIVER TWIST**  
de David Lean

### CLASSES 4<sup>e</sup> - 3<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> trimestre  
**KOKO, LE GORILLE QUI PARLE**  
de Barbet Schroeder

2<sup>e</sup> trimestre  
**SOYEZ SYMPAS, REMBOBINEZ**  
de Michel Gondry

3<sup>e</sup> trimestre  
**SIDDHARTH**  
de Richie Mehta

L'ensemble de cette programmation est présenté par **Yal Sadat**.

Journaliste et critique pour plusieurs revues (Chronic'art, Première, Technikart, Carbone...), Yal Sadat prépare un doctorat d'histoire du cinéma à l'Université Caen-Normandie, consacré à la figure du «vigilante» (justicier solitaire) dans le cinéma américain des années soixante-dix.

### Renseignements : CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

Coordination Collège au cinéma - Académie de Paris - Virginia Bon - virginia.bon@cip-paris.fr - 01 44 61 85 54

## CHANTONS SOUS LA PLUIE

de Stanley Donen et Gene Kelly (Etats-Unis, 1953, couleur, 1h42)

Dans les esprits, c'est la reine des comédies musicales. Celle dont tout le monde conserve un souvenir plus ou moins vif, celle qu'il faut recommander en premier à qui n'en aurait jamais vue une seule. La quintessence du genre. Tout cela est juste, et pourtant *Chantons sous la pluie* est un cas à part dans sa lignée. C'est une comédie musicale consciente d'elle-même, en quête de la beauté secrète logée dans les numéros de claquettes ; une comédie musicale qui ne rêve que de comédies musicales.

Le film est un produit des chatoyantes *fifties*, mais son intrigue se situe en 1927. L'année où le cinéma - et le monde, mais c'est ici un peu la même chose - est chamboulé par *Le Chanteur de jazz*, le tout premier film parlant. Une révolution compromettant, dans le récit, la carrière du tandem de stars du muet Don Lockwood (Gene Kelly) et Lina Lamont (Jean Hagen) : la sonorisation révèle la voix de crécelle de Lina qui, pour ne rien arranger, brûle d'un amour à sens unique pour Don. Après l'avant-première calamiteuse du Spadassin royal, premier « talkie » de Lockwood et Lamont, une solution est proposée par Cosmo, fidèle ami de Don : transformer ce drame historique en comédie musicale. Lina sera doublée par Kathy Selden (Debbie Reynolds), aspirante comédienne dont Don s'est épris.

Dès lors, le film se mue en ode à l'expression scénique, présentée par Stanley Donen et Gene Kelly (également co-réalisateur) comme parade suprême face aux contraintes du réel. Certes, le « *backstage musical* » a l'habitude de mettre en abîme le monde du spectacle : dès les années 1940, ce sous-genre est peuplé de personnages, de chanteurs, de danseurs, d'acteurs ou d'anonymes tentés par l'aventure des planches ou de l'écran, tels que Fred Astaire et Judy Garland dans *Parade de printemps* de Charles Walters (1948). Mais *Chantons sous la pluie* mène le procédé autocritique à son point d'orgue, se choisissant pour sujet le poumon du genre - le son cinématographique, qui a rendu possible

son hégémonie. Moyen de raconter les coulisses hollywoodiennes, et d'interroger au passage l'essence du cinéma lui-même.

Entre les envolées radieuses et les pas de danse virtuoses, s'écrit donc en filigrane un véritable manifeste pour une existence en forme de longue chorégraphie exaltée. Les claquettes transcendent le cinéma et la vie elle-même, pas moins absurde que les pantomimes des stars du muet. L'usine à rêves est filmée comme outremonde ubuesque et comme royaume des apparences («vous n'êtes rien qu'une ombre sur un écran !», assène Kathy à Don avant de tomber amoureuse de lui). À sa fausseté s'opposent les moments de liesse inscrits dans le quotidien, loin des projecteurs : on danse partout, dans les coulisses, sous la pluie ou même dans la cuisine où le trio Reynolds-Kelly-O'Connor improvise *Good Morning*. Plus qu'une discipline, les claquettes sont ici un rituel purificateur, une manière presque religieuse de renouer avec le monde. Rien d'étonnant quand l'on sait ce qui unit Donen et Kelly - le premier fut le chorégraphe attiré du second, alors étoile montante de Broadway, et mis sur pieds ses numéros les plus fameux.

*Chantons sous la pluie* peut être vu non seulement comme le zénith de leur collaboration, mais aussi comme l'affirmation de leur foi indéfectible dans le pouvoir de la danse. Allant contre les apparences, les auteurs font du jeu de jambe frénétique un langage en soi, plus chargé de sens et de vérité que les mots du quotidien. *Singin' in The Rain*, l'hymne entonné en pleine averse par un Kelly détrem-pé, résume cette mystérieuse puissance de sublimation : même si le réel reprend ses droits, même si la mélancolie du monde se déverse sur les hommes, la performance musicale reste salvatrice. Comme si l'expression d'une joie, même infime, par le corps et la voix permettait de se retrouver, pour un instant fugace, en adéquation avec la vie.





6/5e 2e trimestre

Le succès public et critique de *Kirikou* en 1998 a fait souffler un vent de fraîcheur dans le milieu parfois isolé du dessin animé français. Suivant l'exemple de Michel Ocelot, d'autres réalisateurs se sont mis en tête d'explorer par l'imaginaire les contrées d'Afrique, continent à la fois proche et lointain dont les riches mythologies s'offrent comme une source d'inspiration inépuisable. Ainsi de Simon Rouby, jeune réalisateur diplômé de l'école des Gobelins, qui s'est lancé avec *Adama* dans un projet à la croisée de tous les chemins - techniques comme géographiques, esthétiques comme culturels.

*Adama* est d'abord inspiré des destins des combattants de la "Force noire", désignant les tirailleurs africains arrachés à leurs familles et à leur quotidien pour aider l'armée française lors de la Première Guerre Mondiale. Des destins mais surtout un destin, celui d'Abdoulaye N'Diaye, qui fut le dernier survivant de ces troupes anonymes. À partir de ce témoignage se déploie un récit hybride, suivant la trajectoire d'Adama : le jeune garçon se lance sans autorisation à la poursuite de son grand frère, parti s'aventurer "au-delà des montagnes" contre l'avis de tous les sages de son village traditionnel.

Une poursuite qui conduira Adama jusqu'aux ruelles humides de Paris, avant de finir nez-à-nez avec l'horreur des tranchées. Son voyage n'est pas que géographique, il est aussi intime : de l'autre côté de la frontière, il y a la curiosité de l'ailleurs, de l'autre, mais il y a surtout la quête de soi. Le film parcourt dès lors avec beaucoup d'élégance chaque passage obligé du récit initiatique, multipliant les rencontres éphémères avec des individus dont l'existence se contient dans une ou deux scènes - le temps d'aider le héros à mener à bien sa mission impossible, tout en lui inculquant une leçon de vie éclairante.

Mais *Adama* vaut surtout pour l'étonnant parti pris esthétique oeuvrant à l'image. Après avoir modelé les personnages en terre puis en

## ADAMA

de Simon Rouby (France, 2014, animation, couleur, 1h22)

plâtre, Rouby et son équipe ont scanné ces différentes figures en dur pour les modéliser et les animer sur ordinateur. À l'arrivée : un rendu entre la sculpture et l'image de synthèse, l'animation en volume et le dessin animé à l'ancienne. L'intelligence d'*Adama* repose d'ailleurs sur une façon d'utiliser ce métissage formel pour gommer progressivement les frontières entre réalisme et fantastique. Les singularités de la civilisation occidentale sont observées à travers un double filtre - celui de l'étranger, celui de l'enfant - qui agit comme miroir grossissant et amplifie le ressenti du jeune héros face à chaque situation. Il y a le Paris des années 1910 et son enivrante architecture haussmannienne, ses gares gigantesques, ses cabarets où se mêlent bourgeoises élégantes et petits voyous des faubourgs ; mais il y a surtout le spectacle intimidant du monde industriel : ces paquebots qui s'élancent à travers les mers tels des monstres mythologiques, ces locomotives et ces automobiles fulminantes, ou encore ces avions qui s'abattent du ciel sans préavis.

Un registre fantasmagorique culminant quand Adama découvre les atrocités de la guerre, dans une séquence expérimentale où tout le déploiement des hostilités se change en pétaradant théâtre d'ombres : les figures et les formes se réduisent alors en spectres charbonneux, qui se désagrègent et se recomposent dans un incroyable ballet hallucinatoire. Si le jeune héros n'en voit presque rien, c'est parce qu'un mystérieux ange gardien vient justement de déposer sur son visage un masque, qui lui évitera toute sa vie d'être aveuglé par le gaz moutarde que l'armée allemande est en train de bombarder sans ménagement sur le *no man's land*. Propulsé dans le chaos de l'histoire, Adama sauvegarde donc par la grâce de ce geste la virginité de son regard. À la croisée du conte et du récit historique, le film rappelle ainsi qu'un cauchemar, ce n'est rien d'autre que la violence des adultes, assimilée violemment par la sensibilité d'un enfant.

## OLIVER TWIST

de David Lean (Grande-Bretagne - 1948 – noir et blanc - 1h56)

Immanquablement, le nom de Charles Dickens évoque l’imaginaire rêche de l’Angleterre victorienne : destins misérables, enfances dévoyées, dommages collatéraux de la révolution industrielle. Paru originellement sous forme de feuilleton au long cours dans la revue *Bentley’s Miscellany*, *Oliver Twist* est en grande partie à l’origine d’une telle vision. Aussi visualise-t-on aisément, en se souvenant des péripéties de ses jeunes héros – inspirées de sa propre adolescence - une société anglaise tourmentée par les rapports de classes, et dépeinte avec la crudité du naturalisme.

L’adaptation du Britannique David Lean ne s’ouvre pourtant pas de manière naturaliste - et pour cause, en 1947, les approches réalistes s’observent plutôt au sein de la mouvance italienne incarnée par Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica. Les branches d’un arbre mort se découpent sur un ciel alourdi d’épais nuages, dans un plan en contre-plongée annonçant une forme d’emprise divine sur le sort des personnages. Une jeune femme enceinte progresse dans les prés, contre les bourrasques et la pluie ; elle parvient aux portes d’un hospice, où elle accouche d’Oliver avant de succomber. Après une ellipse de neuf ans, on retrouve l’enfant au travail dans une usine non moins hostile que l’établissement rural où il a vu le jour. En ces lieux dont la mise en scène souligne l’allure carcérale, le garçon va oser un affront impensable : réclamer une double-ration de gruau. Il s’attire ainsi les foudres de ses supérieurs, ce qui l’entraîne dans une suite infinie de déboires, et le décide à s’enfuir pour Londres. Recueilli par Fagin (Alec Guinness), voleur organisé et dangereusement duplice, il découvre un système plus carnassier encore que celui de l’usine.

Familier de Dickens depuis qu’il a adapté *Les grandes espérances*, David Lean restitue son tableau de la société londonienne du XIXème siècle en prenant nombre de libertés stylistiques. Il y a d’abord cette manière de déréaliser le monde, usant d’une griffe

expressionniste affirmée dans la géométrie urbaine, faite de lignes menaçantes, de masses anguleuses noyées par les ombres - on songe à F.W. Murnau ou à la période allemande de Fritz Lang. Ainsi ce plan récurrent sur la passerelle menant au repère de Fagin, situé au sommet d’une tour : ce Londres-là tient davantage d’une cité de conte de fée que d’une réplique historiquement conforme.

Si Lean insiste sur l’expressivité de chaque objet, c’est aussi pour mieux faire jaillir un vaste réseau sémantique. Comme Lang avec *Metropolis*, le cinéaste anglais bâtit une symbolique immensément riche, donnant à chaque plan le poids de l’histoire - celle de la lutte des classes, tout particulièrement. Tous les rapports de domination typiques du capitalisme naissant sont ici à l’oeuvre. Saisis derrière les barreaux d’une lucarne, espionnant avec envie les plantureux diners des adultes, les petits collègues d’Oliver sont le reflet d’un prolétariat aliéné. La rue interlope, surchargée de matière, s’oppose à la pureté des intérieurs cossus investis par la bourgeoisie. Par ailleurs, les dialogues rappellent combien les hommes sont soucieux de faire valoir leurs privilèges auprès des femmes - comme en témoigne l’attitude du bedeau adipeux, M. Bumble.

Pour autant, ce portrait d’une société stratifiée à l’extrême ne se contente pas de broser les surfaces. Lean sonde l’intériorité de ses personnages, veillant à décrire d’authentiques trajectoires individuelles. Il suffit du poignant spectacle d’Oliver errant sur un marché où s’affairent des centaines d’âmes indifférentes, et buvant l’eau sale d’une fontaine, pour que naisse l’empathie la plus franche. Alors, pour un instant, les esquisses néo-réalistes de Rossellini ou de De Sica s’invitent aux côtés des influences germaniques. C’est que Lean, s’élevant au-dessus des écoles, des genres et des frontières, réussit à parler la langue universelle de la compassion, et à susciter le désir impérieux de voir enfin triompher la justice.



**KOKO, LE GORILLE QUI PARLE**

de Barbet Schroeder (France, 1978, couleur, 1h25)

Homme multiple et apatride, Barbet Schroeder a engendré une oeuvre fascinée par les modes de vie alternatifs et les renversements de perception. D'origine suisse et allemande, il grandit à Téhéran et vit en Colombie avant de devenir critique et cinéaste à Paris. Dans les années soixante, il saute dans le train de la Nouvelle vague, alors lancé à pleine vitesse. En 1978, son documentaire *Koko, le gorille qui parle* vient clôturer une décennie dédiée aux joies du défrichage de mondes neufs, balayés par le regard vierge d'un personnage : *More* (1969) se penchait sur la contre-culture et ses revers insoupçonnés, *La vallée* (1972) s'engouffrait dans une quête métaphysique et picaresque, tandis que *Maîtresse* (1976) jetait la lumière sur des sexualités encore méconnues.

*Koko* marque le retour du cinéaste au documentaire (après *Général Idi Amin Dada : Autoportrait*), tout en prolongeant l'entreprise de ses fictions. C'est à nouveau un monde à part entière, avec son héroïne, sa langue, ses codes, qu'il s'agit de décapsuler : celui du gorille Koko, femelle élevée par la chercheuse Penny Patterson sur le campus de l'université de Stanford. Pendant une année, Schroeder a filmé le quotidien de ce singe possédant plus de deux-cent mots de vocabulaire, et capable de s'exprimer en langue des signes. Penny lui a tout appris, et c'est de leurs échanges ahurissants, mêlant pédagogie et amitié, que le cinéaste tire sa dramaturgie.

Car c'est bien l'un des enjeux du film : s'éloigner du documentaire scientifique pour déployer une vraie trame dramatique, un récit aux résonances humaines. Les grands singes sont évidemment les meilleurs sujets pour relever un tel défi - aussi deviendront-ils les héros d'un genre représenté par *Nénette* de Nicolas Philibert (2009) ou *Le projet Nim* de James Marsh (2011), que *Koko* aura contribué à lancer. Ne serait-ce que par leurs attitudes et leurs jeux complexes, les primates se font aisément les avatars des hommes : ce qu'on lit dans leur regard, c'est l'archéologie de la conscience de soi telle que nous la possédons.

Puisqu'il s'agit de raconter une histoire, Schroeder s'efforce de ne pas faire apparaître le singe comme « proto-humain », mais bien comme personnage de cinéma. Par le découpage et le montage, il fabrique donc un film à hauteur de gorille. Cela revient non seulement à travailler la proximité avec Koko en privilégiant une grammaire filmique qui la mette en valeur, mais aussi à capter suffisamment de saynètes quotidiennes révélant sa personnalité. Passant de la sphère intime - les témoignages d'affection à Penny, les rendez-vous avec son fiancé - à sa facette « publique » - ses journées d'apprentissage, ses exercices quotidiens -, le documentaire accorde à l'animal la place d'un protagoniste de fiction autonome. Les interventions du directeur du zoo de San Francisco, qui considère Koko comme sa propriété, ne font que renforcer l'impression de voir un antagoniste cherchant à entraver la liberté de l'héroïne.

Des questions de dramaturgie filmique rencontrent donc des préoccupations philosophiques : Koko est-elle une personne ? Où commence une individualité, et où se termine-t-elle ? Pour Schroeder, cela se traduit par une question esthétique : Koko est-elle un personnage ? Comme Penny, il choisit de répondre par l'affirmative. Et c'est sans doute grâce à sa conviction d'avoir affaire à un sujet conscient de lui-même qu'il réussit à nouer de puissants liens d'identification avec le gorille. Le premier plan du film mettait la puce à l'oreille : on voyait Koko se saisir d'un petit jouet optique remis par Penny, dans lequel elle plongeait son regard pour passer en revue des images à l'aide d'une molette. Ce personnage marginal se révélait alors dans une position identique à la nôtre, celle d'un spectateur de cinéma hypnotisé par des visions défilantes. Tel est donc le postulat de cet ambitieux documentaire, conçu comme une ingénieuse expérience de pensée : Koko le gorille, c'est nous.





4/3e 2e trimestre

## SOYEZ SYMPAS, REMBOBINEZ

de Michel Gondry (G.B./Etats-Unis, 2008, couleur, 1h34)

Quand Michel Gondry sort *Soyez sympas, rembobinez* en 2007, il est déjà une personnalité très installée, mondialement reconnue pour ses nombreux clips («Around the World» pour les Daft Punk, «Declare Independence» pour Björk). Artiste « touche à tout », il devient réalisateur entre Paris et Hollywood, rencontrant le succès avec *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ou *La Science des rêves*. Chaque fois, Gondry s'appuie sur une intrigue à la lisière du fantastique pour déplier des expérimentations plastiques détonnantes, au croisement de toutes les technologies à sa disposition.

Mais, pour lui, la technologie ne doit jamais donner le sentiment de domestiquer l'art. Au contraire, il s'agit d'en profiter pour stimuler la créativité, l'audace, la générosité. C'est d'ailleurs toute la philosophie de *Soyez sympas, rembobinez* : un tandem haut en couleur tente de sauver un video club des griffes d'une compagnie immobilière, en improvisant des remakes de productions hollywoodiennes avec les moyens du bord. *SOS Fantômes*, *Rush Hour 2*, *Robocop*, toute la culture populaire est vampirisée par la folie des ces deux *movie brats* pour être recrachée sous la forme de videos amateurs à la fois rudimentaires et délirantes, qui entendent embrasser toute la complexité narrative d'un film à l'aide de trois bouts de scotch et d'un rouleau de papier crépon.

Et à leur plus grande surprise : ça marche ! Ces pastiches à l'emporte pièce rencontreront en effet un succès fulgurant chez les habitants de la petite ville de Passaic, qui intégreront progressivement la manufacture de ces productions fauchées. Mais cette émulation ne se réduira pas aux limites de la fiction, puisqu'une vague de films suédés (appellation donnée à ces nouvelles versions pirates), reprenant les codes et tics gondryens, envahira la toile peu de temps après la sortie du film. Un prolongement assez logique, pour une œuvre qui pense avant tout le cinéma comme une thérapie sociale autour de laquelle s'amalgament toutes les énergies positives du peuple - on pense

beaucoup au Franck Capra de *La vie est belle*, et sa peinture de la solidarité comme rempart indéboulonnable contre toutes les injustices. Rejouer un film, c'est réécrire l'histoire sous un meilleur jour : ainsi dans le dernier tiers, les habitants de Passaic s'unissent pour tourner ensemble le biopic de fortune du jazzman imaginaire Fats Waller, et conjurer le destin de leur bourgade à l'agonie. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre la signification du titre : *Soyez sympas, rembobinez* — "S'il-vous-plait, donnez-nous une nouvelle chance".

Mais cet appel est surtout une déclaration d'intention poétique, qui rappelle qu'avant de devenir une des économies le plus lucratives de l'ère industrielle, le cinéma n'était rien d'autre qu'une lubie d'hurluberlus, un vulgaire joujou optique, une invention de technophile saltimbanque, qui s'est longtemps contentée de foires pour exprimer son potentiel magique. "N'oubliez pas d'où vous venez", c'est tout le sens de ces films "suédés" qui perdent en accomplissement technique ce qu'ils gagnent en âme et en humanité.

Car chez Gondry, la sophistication plastique doit toujours se mettre au service d'une forme de poésie artisanale, dont les coutures se rendent visibles : la beauté ne tient pas à la perfection discrète d'un effet spécial, elle tient au contraire à l'exposition de cet effet — elle est cette petite ficelle permettant à une étoile en carton de planer dans les airs, ou ce cut grossier qui donne à croire qu'un ectoplasme dissimulé sous une housse de couette vient de traverser une cloison. Tout au long de sa carrière, le réalisateur a ainsi fui l'hyperréalisme des standards américains en lui privilégiant une touche expressionniste rafraichissante, exhumant des «trucs» (nom donné aux trucages primitifs de Méliès) et des artifices vieux comme le monde, pour mieux réinvoquer les puissances magiques et foraines enfouies dans la préhistoire du cinéma..

## SIDDHARTH

de Richie Mehta (Inde/Canada, 2013, couleur, 1h36)

Du cinéma indien, l'Occident connaît les romances musicales à l'imagerie exubérante. L'abondante production de «Bollywood» dissimule toutefois des manières beaucoup plus singulières de filmer le pays. Ces dernières années, une jeune garde incarnée notamment par Anurag Kashyap (*Gangs of Wasseypur*) ou Anand Gandhi (*Ship of Theseus*), biberonnée aux fictions américaines et européennes grâce à l'essor du téléchargement (le cinéma hollywoodien reste peu distribué là-bas), a largement renouvelé les formes cinématographiques locales. Bien que Canadien, le cinéaste d'origine indienne Richie Mehta a ajouté sa pierre à ce jeune édifice avec *Siddharth*, portrait de l'Inde contemporaine mêlant chronique sociale et drame familial, réglé sur une urgence de thriller effréné.

Le canevas, de fait, se prête à un mixte d'approche documentaire et de spectacle aux influences anglo-saxonnes. Un garçon d'une douzaine d'années, Siddharth Saini, quitte seul New Delhi pour aller travailler dans la ville de Ludhiana. Ses parents l'y ont envoyé afin de le faire contribuer aux dépenses futures de la famille. Ils le regretteront vite : à la date prévue de son retour, leur fils manque à l'appel. Le père, Mahendra, se lance donc dans une enquête mouvementée permettant à Mehta de se livrer à une radiographie de son pays d'origine. *Siddharth* opère ainsi une plongée dans les boyaux les plus défavorisés de Delhi et de Bombay, zones scabreuses où pister un enfant livré à lui-même revient à chercher une aiguille dans une meule de foin.

Portant un regard à la fois familier et étranger sur ces eaux troubles de la société indienne, l'auteur exploite le tumulte ordinaire des faubourgs désargentés pour en extraire une sève kafkaïenne insoupçonnée. Difficile de mener une investigation dans ce dédale où les hommes refusent de se livrer totalement. Chaque déplacement est une épreuve, chaque rencontre est un moment d'incommunicabilité dont la mise en scène souligne la rudesse. Mais peu importe à

Mahendra, qui ne renonce devant aucun obstacle, et s'enfonce dans une quête qui se déploie sur un mode aussi haletant que réaliste.

Ses pérégrinations fébriles revêtissent une double fonction : autant qu'elles permettent aux rebondissements de proliférer, elles servent de véhicule à l'état des lieux inquiet que *Siddharth* dessine pas à pas. Bien qu'étant issu lui-même d'une couche sociale plus que modeste, Mahendra découvre cette Inde-là avec des yeux aussi hébétés que les nôtres : il recherche l'un des siens mais ne fait que se heurter aux problèmes d'autrui, affrontant une réalité si proche et pourtant ignorée en temps normal.

De ce point de vue, *Siddharth* fonctionne comme une fable à la fois politique, sociale et philosophique. En bâtissant l'intrigue sur une absence, Mehta invite à constater que celle-ci a le pouvoir paradoxal de rendre visible des maux abstraits, ordinairement noyés dans la multitude des visages composant un peuple donné. Un père cherche son fils des yeux, le spectateur aussi ; aucun des deux ne peut le voir. Le jeune Siddharth brille par son absence, et les milliers d'enfants et d'hommes sacrifiés à la cruauté ordinaire brillent alors avec lui. Il y a là comme une métonymie aussi signifiante que lyrique : le sort de tous les laissés pour compte du pays semble se comprimer dans celui d'un seul être. En un sens, la personne fantomatique dont le héros tente de suivre la trace n'est autre que l'Inde elle-même, constituée de destins sans doute semblables à celui de Siddharth, mais dont nous nous sommes habitués à ne rien voir - ou presque rien. Habile procédé que celui-là : pour dépeindre fidèlement une population si foisonnante qu'elle en est devenue invisible, le mieux était encore de s'en tenir au récit d'une seule quête, d'une seule destinée, mais dont les enjeux semblent tracter une nation entière avec elles.







## LES CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

Depuis 1992, l'association CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS met en place différentes actions destinées au public scolaire qui participent d'une même volonté : permettre au jeune public une approche de l'art cinématographique en salle de cinéma.

**Cinémas Indépendants Parisiens**

135, rue Saint-Martin 75004 Paris - 01 44 61 85 54

[virginia.bon@cip-paris.fr](mailto:virginia.bon@cip-paris.fr)

[www.cip-paris.fr](http://www.cip-paris.fr)