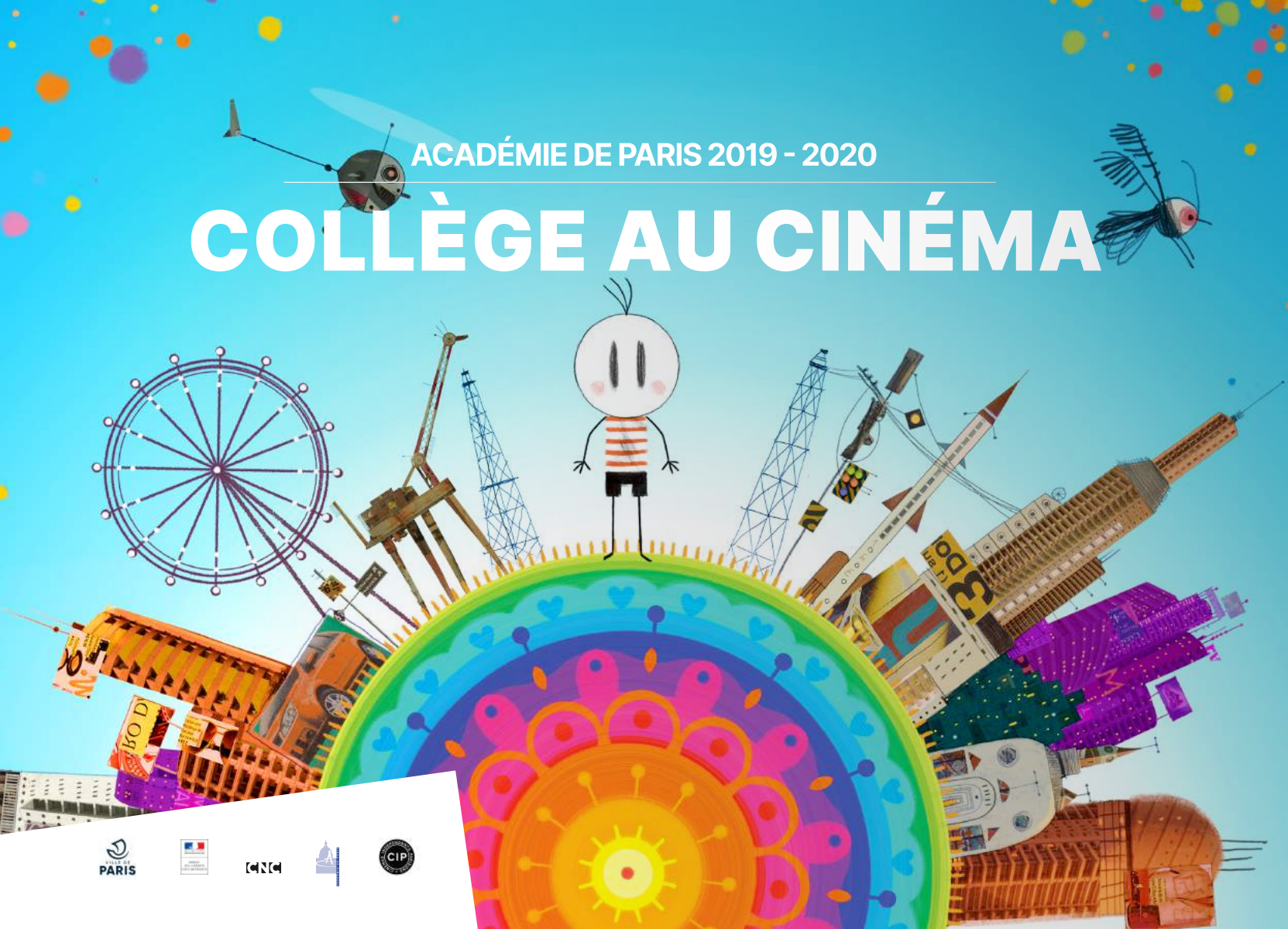


ACADÉMIE DE PARIS 2019 - 2020

COLLÈGE AU CINÉMA



COLLÈGE AU CINÉMA

COLLÈGE 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^e à la 3^e, 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^e, 5^e, 4^e et 3^e des collèges publics et privés sous contrat d'association.

LES INSCRIPTIONS

Les candidatures s'effectuent jusqu'au **vendredi 6 septembre 2019, 16h** 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. Il 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 2019-2020 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 :

- 16, 17 et 18 octobre 2019 : formations sur les films au programme
- mars 2020 : formations thématiques

Renseignements : CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

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

DES CLASSES DE COLLÉGIENS À LA RENCONTRE DES FILMS ET DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

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 ET DE LIEUX CULTURELS PARISIENS

- Festival international Jean Rouch, au Musée de l'Homme
- Paris International Fantastic Film Festival au Max Linder
- 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 2019-2020

CLASSES 6^e - 5^e

1^{er} trimestre
LE GARÇON ET LE MONDE
de **Alê Abreu**

2^e trimestre
E.T.
de **Steven Spielberg**

3^e trimestre
BILLY ELLIOT
de **Stephen Daldry**

CLASSES 4^e - 3^e

1^{er} trimestre
MOONRISE KINGDOM
de **Wes Anderson**

2^e trimestre
VANDAL
de **Héliel Cisterne**

3^e trimestre
LA MORT AUX TROUSSES
de **Alfred Hitchcock**

L'ensemble de cette programmation est présenté dans les pages suivantes par
François Barge-Prieur.

Après plusieurs années comme chercheur dans la restauration numérique de films, François Barge-Prieur s'initie à la réalisation avec l'une des premières Web-série françaises, *Parisk!*, en 2007. En parallèle de l'écriture de scénarios de long-métrages, il est critique pour *Les Fiches* du cinéma, association dont il devient le président en 2016. En 2014, il réalise l'émission culturelle *Le Bon Plan*, qui décrypte la mise en scène de séquences de films, diffusée par *Vodkaster* puis *Télérama*. Depuis plusieurs années, il intervient auprès du jeune public et anime des formations pour les enseignants. Il donne également des conférences sur le cinéma auprès de divers publics.

LE GARÇON ET LE MONDE

de Alê Abreu - Brésil - 2014 - animation - couleur - 1h22



UN REGARD D'ENFANT SUR LE MONDE DES ADULTES, ET VICE-VERSA

Un petit point coloré sur une feuille blanche : c'est ainsi que s'ouvre *Le garçon et le monde*. Ce petit point s'élargira en cercles, puis en kaléidoscope multicolore, avant de se matérialiser en un élément du récit à venir : une pierre peinte qui servira à un petit garçon, dont on ne connaîtra jamais le nom, à marquer l'emplacement où il enterrera une boîte contenant une note de flûte jouée par son père, juste avant le départ de celui-ci pour la grande ville. A son tour, le garçon prendra le train afin de le retrouver, et découvrira ainsi un Brésil chamboulé par les révolutions industrielles et numériques...

UNE EXPLOSION DE SONS ET DE COULEURS

Le ton est donné en quelques minutes : *Le garçon et le monde* est un film à la fois visuel et musical, sans que jamais l'une des facettes ne puisse se dissocier de l'autre, tant la bande sonore, mélange de bruits d'ambiance, de percussions et de lignes mélodiques, fait partie intégrante du récit. De la même façon que les sons semblent omniprésents, et en constante évolution, les séquences visuelles s'enchaînent les unes aux autres sans la moindre interruption. Le réalisateur Alê Abreu a voulu retrouver l'impression que peuvent donner les dessins d'enfants : à la fois une simplicité apparente du trait, et également une grande liberté dans l'évolution des formes et des couleurs, dans un enchaînement de moments narratifs et oniriques, sans qu'aucune rupture ne vienne clairement en marquer la transition. Le spectateur a ainsi l'impression d'entrer dans l'esprit de l'enfant, à la fois narrateur et acteur de l'histoire, d'éprouver ses sentiments, de partager ses rêves comme ses craintes, de vivre ses péripéties comme ses pensées.

Rarement un film d'animation aura poussé aussi loin sa cohérence visuelle, et n'aura rassuré pleinement son absence apparente de construction – apparente, car évidemment, l'orchestration, visuelle comme musicale, du film, est composée avec une précision et une minutie incroyables. Comme *La tortue rouge* (2016) de Michael Dudok de Wit, autre chef d'œuvre de l'animation sorti trois ans après celui-ci, *Le garçon et le monde* refuse de tout expliquer, de tout surligner comme le font la plupart des films pour enfants : c'est avant tout à une véritable expérience sensorielle que le film nous invite.

Car c'est peut-être cela la vraie force du film, ce qui en fait sa réussite auprès de tous les publics, jeune et moins jeune. En accordant au spectateur une place pour l'interprétation et les sensations, en refusant de trop guider le regard comme l'ouïe, Alê Abreu fait appel tant à notre cœur qu'à notre tête... Et peut ainsi aborder des sujets qui seraient, traditionnellement, réservés aux adultes. Car au-delà du récit d'un enfant à la recherche de son père disparu, *Le garçon et le monde* dresse également un tableau sans tabou ni concession du Brésil actuel, et condamne (en le montrant mais sans le dire explicitement, et c'est là toute sa force) les ravages de la révolution industrielle sur un pays qui était, il n'y a pas si longtemps, essentiellement agricole.

La transformation de l'industrie textile qui a mis au chômage les traditionnels cueilleurs de coton, l'entassement dans des villes bondées et polluées d'une population de plus en plus pauvre, la présence inquiétante d'une force militaire dont l'emblème, un sinistre oiseau noir, n'est pas sans rappeler le fascisme qui frappe aujourd'hui le pays... Les sujets sont abordés sans concessions, avec la candeur, l'abstraction, mais aussi l'extrême lucidité et l'hyper-émotivité dont peuvent faire preuve les enfants. Ainsi, en traitant d'égal à égal enfants et adultes, mais surtout en ne privilégiant pas le regard des uns sur celui des autres, Alê Abreu, au prix d'un travail qui s'est étalé sur cinq années, livre une œuvre profonde et émouvante, qui marque un jalon important de l'histoire du cinéma d'animation.



©1982 & 2002 Universal Studios. Tous droits réservés.



6^e/5^e 2^e trimestre

E.T.

de Steven Spielberg - Etats-Unis - 1982 - couleur - 2h



Dans les nouvelles maisons résidentielles qui fleurissent sur les hauteurs de Los Angeles, Mary élève seule ses trois enfants Michael, Elliot et Gertie. Non loin de là, dans les collines couvertes de forêts, un vaisseau spatial venu du ciel se pose sur le sol... De petits êtres étranges en sortent, et commencent à explorer les environs, avant que l'arrivée impromptue d'une équipe de scientifiques ne force le vaisseau à décoller en catastrophe, en laissant derrière lui l'un des leurs. La créature, bientôt baptisée E.T. (comme Extra-Terrestre), va trouver refuge dans la maison d'Elliot...

A HAUTEUR D'ENFANT

Dans le film, les adultes sont toujours montrés selon l'angle de vue d'un regard à hauteur de taille, ou en se focalisant sur les détails sur lesquels s'attardent les enfants. Ce sont les chaussures du professeur de biologie dont le cours semble ennuyer Elliot à mourir, le trousseau de clés du chercheur au début du film, ou encore les instruments électroniques des scientifiques, qui occupent le cadre. E.T. lui-même, de par sa petite taille, et par le fait qu'il soit littéralement adopté par les enfants, intègre de fait le monde de l'enfance.

Dans une séquence brillante, E.T se promène dans l'appartement sous les yeux amusés de la petite Gertie, mais sans que jamais sa mère Mary, trop occupée à ranger les courses dans le frigo, ne le

remarque... Par de simples jeux de découpage du cadre, de mouvements des personnages et de variations entre les différents plans de l'image, le sujet principal du film est abordé : face à des adultes tour à tour distraits, malheureux, cyniques, décevants ou menaçants, les enfants s'organisent un monde à eux, fait de jeux, de camaraderie, de rêves et d'angoisses. C'est en se mettant à hauteur de cet univers complexe et passionnant qu'est celui de l'enfance que Spielberg parvient à entraîner le spectateur dans un enchaînement de péripéties et d'émotions, qui pourraient, si elles étaient filmées de haut, sembler ridicules.

Le film est aussi un merveilleux conte d'apprentissage. En définitive, *E.T.* est une sorte de postulat fantastique qui filtre les personnes « bonnes » des « mauvaises » : croire en son existence, puis l'aimer, sont les étapes nécessaires afin de réintroduire un peu de chaleur dans la mécanique grippée des rapports humains. Par sa simple présence, amicale et onirique, *E.T.* réapprend aux adultes à retrouver leur regard d'enfant, et ce mélange intense d'énergie et de rêverie qui rend la vie riche et pétillante.

RÉENCHANTER LES OBJETS DU QUOTIDIEN

Après avoir vu *E.T.*, quel enfant n'a pas rêvé de posséder un vélo BMX, et de s'imaginer pouvoir s'envoler en pédalant très fort? De la même façon, la dictée magique utilisée par E.T. pour apprendre la langue des hommes, ou encore les smarties dont se sert Elliot pour l'amadouer au début, prennent une connotation fantastique, intégrés au récit comme des éléments magiques et sources de fiction. C'est cette sorte de fétichisme envers des objets communs qui va alimenter toute la pop-culture des années 80 : pour s'en convaincre, il suffit de penser au skate-board volant de *Retour vers le futur* (1985), par exemple, devenu un véritable objet de fantasme pour toute une génération...

Dans le film, il est amusant de noter les références glissées par Spielberg à d'autres films : on y croiera ainsi un menaçant requin en plastique, ainsi qu'un enfant déguisé en Yoda le jour d'Halloween... Autant de façons de mêler réalité et fiction, tout en posant les bases de ce qui deviendrait bientôt une véritable tendance populaire, ainsi qu'une manne financière pour les auteurs : le marché des goodies – c'est-à-dire tous les objets dérivés de l'univers d'un film. Ce sont notamment Spielberg et son comparse Georges Lucas (auteur de la franchise *Star Wars*) qui en sont à l'origine. Si les objets peuvent devenir magiques dans les films, peut-être le peuvent-ils également dans la réalité ?

6^e/5^e 3^e trimestre

BILLY ELLIOT

de Stephen Daldry - Grande-Bretagne - 2000 - couleur - 1h50

Dans la banlieue pauvre d'Everington, en Angleterre, vit le jeune Billy Elliot, dans une petite maison de briques qu'il partage avec son père Jacky, son grand frère Tony, et sa grand-mère. Sa mère, décédée récemment, lui manque cruellement. Tandis qu'un grand mouvement de grève oppose les mineurs, au nombre desquels Tony et Jacky, au gouvernement de Margaret Thatcher, Billy découvre qu'il préfère, aux virils cours de boxe auxquels son père s'échine à l'envoyer, les leçons de danse de Madame Wilkinson. Cette passion va s'avérer pour lui plus difficile à assumer que prévu...

GRANDIR TROP VITE

Deux scènes montrent les adolescents dans des rôles étonnamment matures. La première est celle où Billy court rattraper sa grand-mère, que les nombreuses absences condamnent à se perdre régulièrement dans le quartier, sans pouvoir retrouver son chemin. La deuxième montre une discussion très crue entre Billy et Debbie, la fille de Madame Wilkinson, où celle-ci raconte que sa mère est d'autant plus absorbée par sa pratique de la danse qu'elle souffre de ne plus avoir de relations sexuelles avec son mari.

Le ton est donné : face à des adultes défaillants, qui peinent à affronter les difficultés de la vie (l'absence d'un être cher, ou les difficultés sociales et financières), les enfants ont grandi trop vite, et voient immédiatement leurs rêves confrontés à des obstacles. Ainsi, nul penchant vers le conte de fée dans *Billy Elliot*, mais au contraire une tonalité brute, désenchantée, qui prend pour acquis le fait que devenir adulte est une opération difficile, et que les aspirations intimes sont souvent contrariées par les aléas de la vie.

Ainsi, l'enjeu de l'émancipation de Billy est double : d'une part, assumer ses choix et les faire accepter par son entourage. En l'occurrence, dans l'univers majoritairement masculin des collègues mineurs de son père, le fait de faire de la

danse, plutôt que de la boxe ou du foot, est particulièrement mal vu, et fait planer au sein de la communauté un doute quant à son homosexualité éventuelle. D'autre part, c'est finalement autour de Billy que va se ressouder la famille, à l'image de ce plan saisissant où tous attendent, dans la cuisine, qu'il ouvre la lettre lui annonçant ses résultats au concours d'entrée au Conservatoire de danse classique... C'est ainsi que, bien malgré lui, Billy se retrouve être le pilier de la famille.

UNE FABLE SOCIALE

En toile de fond du parcours adolescent de Billy, c'est un tableau sombre des inégalités sociales que dresse le réalisateur Stephen Daldry. Les mouvements de grève auxquels participent Tony et Jacky font clairement référence à la situation explosive qui opposa, de 1984 à 1985, une partie du prolétariat anglais au gouvernement de Margaret Thatcher, surnommée la « Dame de fer ». Dans le film, quelques plans magnifiquement cadrés opposent les forces de l'ordre et les ouvriers, et, plus généralement, le monde industriel et le monde rural (à l'image du cimetière où est enterrée la mère de Billy, et à côté duquel s'est implantée une gigantesque usine).

Mais cette opposition entre les mineurs et le gouvernement est doublée d'une opposition de classes entre Jacky, le père de Billy, et Madame Wilkinson, la professeure de danse issue des quartiers bourgeois de la ville. Dans la réticence du père à accepter la passion pour la danse de son fils, il y a également un refus du monde bourgeois. D'ailleurs, la question de savoir comment financer l'école de danse sera cruciale pour lui, qui peinait déjà à économiser la pièce permettant, à l'origine, de payer les entraînements de boxe. Le voyage jusqu'à Londres pour l'audition, et le fait de monter les marches du magnifique bâtiment du Conservatoire, participeront, au propre comme au figuré, d'une véritable ascension sociale pour Billy – qui sera source de grande fierté pour son père.







4^e/3^e 1^{er} trimestre

MOONRISE de Wes Anderson - Etats-Unis - 2012 - couleur - 1h34 KINGDOM



Dans une maison située à la pointe d'une petite île au large de la Nouvelle-Angleterre, en 1965, la jeune Suzy, âgée de douze ans, scrute le paysage avec ses jumelles. Elle attend l'arrivée de Sam, un scout qui s'est échappé de son groupe pour venir la rejoindre. La fugue amoureuse des deux adolescents va plonger tous les habitants de l'île dans l'agitation, d'autant que se profile, dans les jours qui suivent, une tempête particulièrement violente...

FILM OU DESSIN ANIMÉ ?

Wes Anderson a la particularité, peu commune chez les réalisateurs, d'alterner les œuvres en images réelles et celles en image d'animation. *Moonrise Kingdom* appartient à la première catégorie, mais, réalisé en 2012, soit trois ans après son premier projet d'animation *Fantastic Mister Fox*, c'est un film fortement marqué par une esthétique cartoonnesque, qui lui confère un cachet particulièrement original. Tout d'abord, le travail incroyable fait sur la lumière, et sur les contrastes des décors et des costumes, arache d'emblée le métrage à un quelconque ancrage réaliste. La composition des cadres, qui met en valeur la couleur des paysages comme des objets, fait définitivement penser à des cases de bande dessinée. D'ailleurs, les mouvements de caméra, alternance de panoramiques et de travellings, font effectivement

défiler les différents plans comme autant de tableaux indépendants. Cette prédominance des plans fixes, théâtre de multiples petites saynètes, et entre lesquels le regard passerait de l'un à l'autre avec fluidité, est l'une des marques de fabrique de la mise en scène de Wes Anderson.

Mais les analogies avec le dessin animé ne s'arrêtent pas là : les gros plans sur certains détails vestimentaires ou sur les regards des personnages, les vues subjectives qui donnent l'impression d'être dans la peau du héros, les ellipses soudaines, les situations gaguesques, les bruitages, et enfin, évidemment, les effets spéciaux volontairement «vintage» (comme l'inondation finale ou les éclairs) contribuent à créer cet étrange objet filmique non identifié.

LE RIDICULE NE TUE PAS, IL REND PLUS FORT

Comme souvent dans les récits sur l'enfance, tout y est question de croyances, et de la façon dont ces croyances sont perçues par les autres. L'échappée belle de Sam et Suzy se cristallise autour de convictions fortes, et de passions pleinement assumées et vécues. Sam s'enorgueillit de ses techniques et de son matériel de scout pour s'orienter dans la forêt, avec le même enthousiasme qui anime Suzy lorsqu'elle lit ses récits fantastiques, ou lorsqu'elle écoute la musique de Françoise Hardy sur sa platine vinyle. De même, retrouver la fameuse crique anciennement habitée par les indiens, ou se marier, même symboliquement, participent d'une même foi dans les objets et les êtres, d'une façon très romantique, mais également mélancolique, de vivre les choses pleinement, intensément, et sans arrière-pensées. Avec cette faculté déconcertante qu'ont les enfants d'alterner émerveillement inconscient et lucidité transperçante, ils appréhendent les choses de la vie avec une sorte de maturité distancée.

En comparaison, les adultes semblent bien pathétiques, et sont systématiquement tournés en dérision. Du shérif solitaire et mélancolique aux parents aigris de Sam, en passant par un professeur raté devenu chef scout, ou la raide et sèche employée de l'assistance sociale, l'échec des grandes personnes à incarner une quelconque figure d'autorité semble implacable. Ainsi, le ridicule provient plus des adultes que du jeune couple de fugueurs, qui va d'ailleurs entraîner à sa suite d'abord les autres membres de la confrérie scout, puis les adultes eux-mêmes. Littéralement embarqués sur leurs traces, et donc renvoyés aux souvenirs de leur propre enfance en comparaison de laquelle leur vie peut leur apparaître un peu terne, les adultes vont retrouver un peu de cette énergie, parfois ridicule mais tellement pleine de vitalité, que seule peut contenir et déployer une âme d'enfant.

VANDAL

de Héliar Cisterne - France - 2013 - couleur - 1h24

Chérif, un adolescent solitaire et turbulent, est envoyé par sa mère chez son oncle et sa tante à Strasbourg, pour y suivre une formation de maçonnerie, en alternance avec un stage sur un chantier où travaille également son père. Deux découvertes vont lui ouvrir de nouveaux horizons : celle d'un amour naissant avec sa camarade de classe Elodie, et la vie nocturne de graffeur, aux côtés de son cousin Thomas et de son équipe, occupés à débusquer un mystérieux rival, Vandal, qui couvre la ville de somptueuses peintures...

UN RÉALISME ESTHÉTIQUE

De prime abord, on pourrait classer *Vandal* dans la longue liste des films que l'on qualifie de «réalistes» - et on n'aurait pas complètement tort. La caméra à l'épaule, les tournages en extérieur et en lumière naturelle, la présence de nombreux comédiens non professionnels, des séquences dialoguées travaillées pour sonner de la façon la plus crédible possible, et un montage brut enchaînant les scènes sans transition : tous ces éléments donnent au film un cachet proche du documentaire, et l'inscrivent définitivement dans un lieu (Strasbourg) et une époque (contemporaine du film, sorti en 2013) précis.

Cependant, malgré des moyens que l'on devine limités, le réalisateur Héliar Cisterne parvient à donner de l'ampleur à son récit. Les scènes nocturnes sont magnifiquement travaillées pour que l'obscurité, quasi-complète, et ce qu'elle révèle à la faveur d'une lampe torche ou d'un lampadaire, devienne un vrai élément du récit, un écran inquiétant et magique, livrant parfois des visions graphiques proche des peintures réalisées par les personnages – en témoigne cette magnifique scène où pour la première fois, la beauté du graff est révélée à Chérif. Le graff, cette discipline peu connue et peu représentée au cinéma, que le réalisateur a l'intelligence, tout en ancrant sa pratique dans la réalité, de montrer comme un véritable moteur

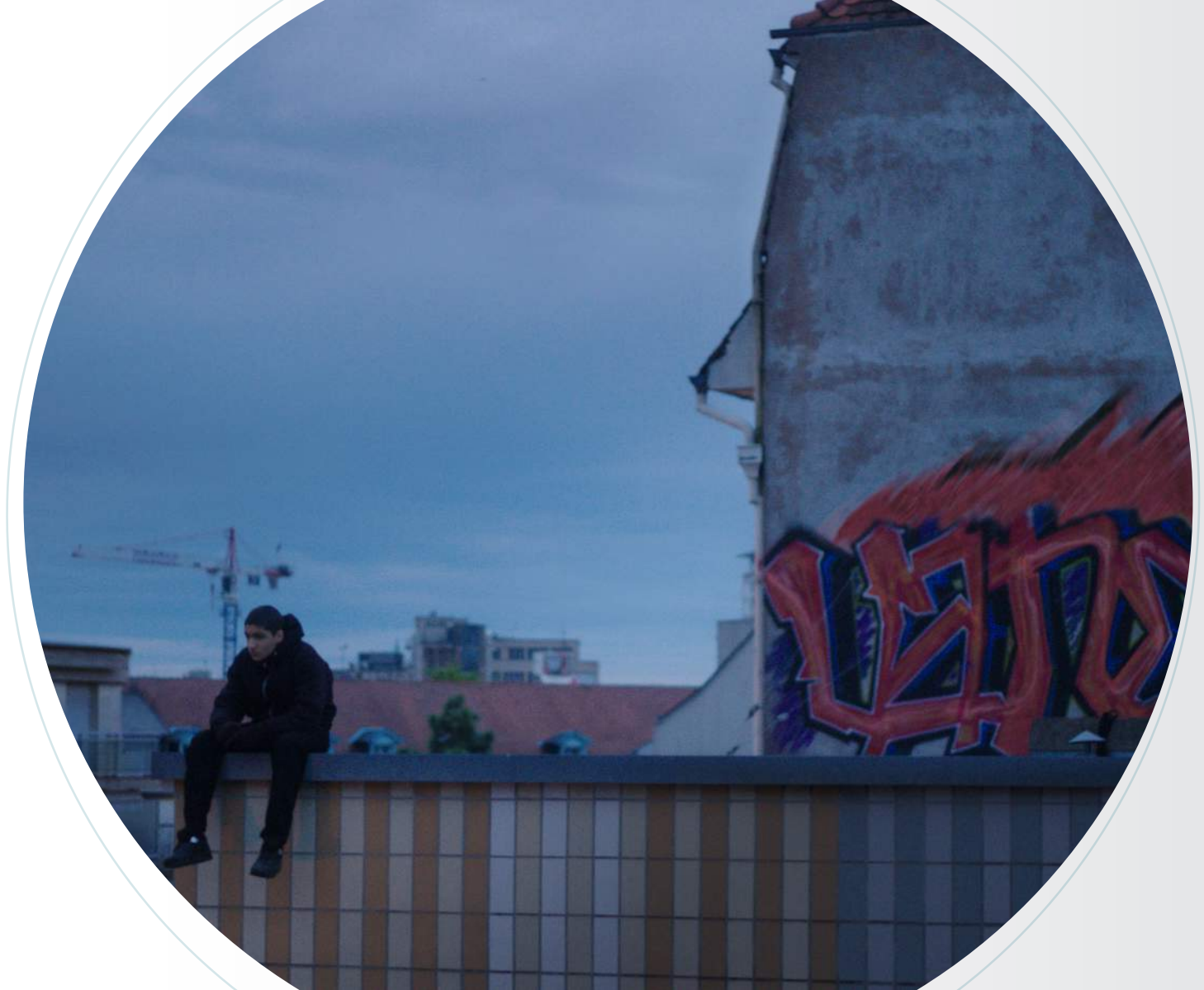
du récit, source à la fois de fantasmes, de peurs et de fierté. A partir du matériau brut du réel, c'est en effet à un véritable récit mythologique qu'il nous convie.

LE MASQUE DES SUPER-HÉROS

V*andal* est également un film de super-héros, certes déguisé (comme il se doit !), mais qui en décline, avec astuce, tous les codes. D'ailleurs, lorsque Chérif demande à Thomas s'il ne s'est jamais fait prendre, celui-ci, à la manière de Superman se déguisant en Clark Kent, remet ses lunettes, redevenant ainsi le bon élève que ses parents voient en lui la journée. Car le graff est une activité qui se pratique la nuit, de façon anonyme, qui nécessite d'enfiler une tenue spécifique (noire, de préférence), d'avancer masqué (pour ne pas être reconnu de la police), d'opérer sous pseudonyme (les fameuses signatures des peintures), et peut même comporter des déplacements dangereux (rappelant le Parkour pratiqué par les Yamakasis), pour atteindre les endroits, souvent difficiles d'accès, les plus visibles de la ville...

Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là : comme Bruce Wayne ou Peter Parker avant de devenir respectivement Batman et Spiderman, Chérif souffre d'une structure familiale bancale (ses parents étant divorcés), et peine à trouver une voie qui lui plaise. Manque affectif et crise d'adolescence forment ainsi le terreau propice à la découverte d'une passion, ou de ce que l'on pourrait considérer comme des super-pouvoirs. Couvrir des murs de couleurs, et découvrir avec fierté, à l'aube, une ville façonnée par le travail effectué la nuit – une ville dans laquelle on peut désormais lire son empreinte : telle est la pratique, grisante, à laquelle s'adonnent nos personnages. Ainsi, l'émancipation de Chérif, c'est-à-dire le chemin parcouru pour aboutir à une définition de soi, passera par le choix d'une figure référente, élue et non imposée, en la personne de Vandal. Dans la vraie vie comme dans celle des super-héros, le problème à résoudre reste le même : trouver le rôle que l'on est prêt à endosser pour soi, ainsi qu'aux yeux des autres...







LA MORT AUX TROUSSES

de Alfred Hitchcock - Etats-Unis - 1959 - couleur - 2h16



Confondu avec un mystérieux agent du gouvernement nommé George Kaplan, Roger Thornhill est kidnappé par des hommes de main, et parvient à échapper de justesse à la mort. Ayant prévenu la police, il tente de remonter la piste de ses assaillants, mais toutes les traces ont déjà été effacées... Il se retrouve donc contraint de mener l'enquête lui-même, jusqu'à retrouver la trace d'un certain Philippe Vandamme, un trafiquant recherché par les autorités. Sur sa route, Thornhill va tomber sous le charme de la mystérieuse Eve Kendall, qui semble, elle aussi, jouer un double jeu...

LES CODES DU FILM D'ESPIONNAGE

En 1962, soit trois ans après ce film, sortait *James Bond contre Docteur No*, premier volet de la célèbre franchise... C'est une information à garder à l'esprit tant il apparaît, à la vision de *La mort aux troussees*, que le maître du suspense y avait défini les codes, aujourd'hui devenus monnaie courante, des films d'espionnage. Prendre un personnage principal lambda, auquel il est facile de s'identifier, le plonger malgré lui dans une intrigue à laquelle il ne comprend rien, puis s'attacher à ses pas, et inviter le spectateur à remonter la piste, indice par indice, à ses côtés : partant de ce postulat classique, Hitchcock y rajoute deux ingrédients dont il a non seulement le secret, mais aussi la parfaite maîtrise.

Le premier, c'est le jeu permanent concernant les informations qu'il compte, ou pas, partager avec les personnages et le spectateur. En jouant sur le premier plan et l'arrière-plan, sur l'angle de la caméra qui révèle au spectateur quelque chose caché aux yeux des personnages, sur la bande sonore qui vient parfois couvrir les conversations en nous laissant donc en supposer le contenu, en choisissant de s'intéresser tour à tour à Thornhill, à ses assaillants ou aux agents du gouvernement, le réalisateur ne cesse de créer, en permanence, de légers décalages de regard, et d'informations, entre les protagonistes mais aussi avec le spectateur, qui est manipulé par la mise en scène

avec autant de brio que le héros par ses ravisseurs. Chaque scène, même d'apparence insignifiante, est donc suspendue à un enjeu dramatique : c'est la clé d'un suspense permanent, qui nous tient en haleine tout le long du film.

Le second, c'est l'humour pince-sans-rire qui accompagne à merveille ces jeux de dupe. Car le flegme et la légèreté avec lesquels Thornhill (incarné par un Cary Grant au sommet de son art) traverse les situations les plus périlleuses donnent une étonnante tonalité au récit : tout y est dramatique, et pourtant rien n'y semble porter à conséquence. C'est encore une fois tout l'art de prendre sans cesse le contre-pieds des attentes du spectateur qui caractérise le cinéma d'Hitchcock. Ainsi, la relation entre Thornhill et sa mère est un élément comique majeur, tout en cachant sans doute quelque chose de plus profond...

JEUX DE MAINS...

Car *La mort aux troussees* est aussi l'histoire de la trajectoire amoureuse d'un homme d'âge mûr, qui était jusque là incapable de s'installer dans une relation stable avec une femme. Visiblement maintenu, malgré ses apparences d'homme d'affaires actif et respecté, dans une dépendance vis-à-vis d'une mère autoritaire et castratrice, Thornhill va devoir apprendre à se saisir des choses par lui-même, au lieu de se contenter de les déléguer, comme dans la scène d'ouverture, à sa secrétaire. Et pour saisir, il faudra donc qu'il apprenne à se servir de ses mains – des mains que Cary Grant avait immenses. Ainsi, en quelques scènes-clés, les mains nous apprendront beaucoup sur notre héros : celle, timide, se retirant après avoir allumé la cigarette d'Eve Kendall, qui la retiendra pour appuyer ses avances ; celles, suspicieuses, refusant l'étreinte après la découverte de la double identité de celle-ci ; et finalement celle, salvatrice, la rattrapant au sommet du mont Rushmore, et la tirant, dans un raccord parfait, sur la banquette du wagon-lit qui les emmènera vers une nouvelle vie...



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
www.cip-paris.fr