



2020
—
2021

Académie de Paris

Collège au cinéma



Collège au cinéma

Collège au cinéma est un dispositif national, initié à Paris conjointement par le Ministère de la Culture, le Rectorat de Paris, le Ministère de l'Éducation nationale et la Ville de Paris.

RENSEIGNEMENTS

Cinémas Indépendants

Parisiens : coordination Collège au cinéma Académie de Paris

Déléguée générale :

Chiara Dacco

Déléguée générale adjointe :

Amandine Larue

Chargée de coordination :

Virginia Bon

virginia.bon@cip-paris.fr

01 44 61 85 54

De la 6^e à la 3^e, Collège au cinéma a pour objectif de sensibiliser les collégiens à l'art cinématographique, en leur proposant de découvrir trois films par an lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma. Grâce au travail pédagogique mené parallèlement par les enseignants, les élèves acquièrent 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 sa mise en œuvre : suivi technique, calendrier des projections, diffusion des documents pédagogiques, propositions d'accompagnement culturel et organisation des stages de formation.

Suite aux conséquences sanitaires de la pandémie de Covid-19, la coordination, en lien avec ses partenaires institutionnels et professionnels mettra tout en œuvre pour garantir la sécurité sanitaire de tous, en appliquant les restrictions qui s'imposeront et adaptera, au besoin, l'organisation des séances de projection et des formations.

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.

INSCRIPTIONS

Les candidatures s'effectuent jusqu'au lundi 7 septembre 2020,

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.

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.

TARIF ET 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.

CARTE COLLÈGE AU CINÉMA

Les élèves et les enseignants parisiens inscrits au dispositif Collège au cinéma pour l'année 2020-2021 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours au tarif préférentiel de 5 € dans les salles partenaires.

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 :

octobre 2020 formations sur les films au programme*

1^{er} trimestre 2021 formations thématiques.

Depuis la rentrée 2019, les inscriptions aux formations font l'objet d'une inscription individuelle par l'enseignant demandeur.

* L'impossibilité d'anticiper, à l'heure où nous imprimons, les mesures sanitaires qui s'imposeront à la rentrée pour les rassemblements publics, nous conduit à envisager l'éventualité d'un remplacement des formations habituellement proposées en octobre par des formations à distance : la coordination tiendra informés les établissements scolaires à la rentrée.

LES PROPOSITIONS D'ACCOMPAGNEMENTS CULTURELS

Pour accompagner le dispositif, la coordination met en place toute l'année différentes propositions. Les ateliers sont pris en charge par la coordination. Certains projets sont à la charge des établissements. Inscriptions dans la limite des places disponibles.

« EXPÉRIENCES DE CINÉMA »

projet, sur l'année, 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, en classe. (3 classes)

« RESIDENCE L'ART POUR GRANDIR »

projet, sur l'année, qui s'articule autour de la résidence d'un réalisateur ou d'une réalisatrice et de l'étude d'un film du dispositif dont les thématiques servent de base à la réalisation d'un exercice de création cinématographique, en classe. (2 classes)

ATELIERS DE PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

de deux heures en classe avec des professionnels du cinéma

DÉCOUVERTE DE 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, **Carrefour de l'animation** au Forum des Images... Partenariat avec **Les Archives de Paris**, **le Musée de la Libération**... Nous vous proposerons tout au long de l'année d'autres événements auxquels vous pourrez vous inscrire.



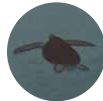
La coordination, en concertation avec les cinémas et festivals partenaires, mettra tout en œuvre pour garantir la sécurité sanitaire des élèves et des enseignants participant aux actions culturelles.

PROGRAMMATION

Classes 6^e – 5^e



1^{er} trimestre
La Chasse au lion à l'arc
de Jean Rouch



2^e trimestre
La Tortue Rouge
de Michael Dudok de Wit



3^e trimestre
Le Mécano de la Générale
de Buster Keaton

Classes 4^e – 3^e



1^{er} trimestre
Quai des Orfèvres
de Henri-Georges Clouzot



2^e trimestre
The Fits
de Anna Rose Holmer



3^e trimestre
Douze hommes en colère
de Sidney Lumet

2020
– 2021

L'ensemble de cette programmation est présenté dans les pages suivantes par **Bartłomiej Woźnica** qui encadre ateliers et formations autour du cinéma avec l'association L'Esprit de la ruche. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à la Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs dossiers pédagogiques pour les trois dispositifs École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma, ainsi que du livre *Chris Marker, le cinéma et le monde* (À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

—
Programmation



1^{er} trimestre

La Chasse au lion à l'arc

de Jean Rouch

France - 1967 - couleur - 1h18

Aux confins du Niger, dans la brousse qui est plus loin que loin, au pays de nulle part, le lion a rompu le pacte d'amitié qui le lie aux bergers Peuls. Il a outrepassé son droit de pouvoir tuer les bêtes malades pour préserver la santé du troupeau. Il est devenu un lion assassin, qui tue pour le plaisir. Alors les bergers vont chercher les derniers chasseurs de lion à l'arc, les Gao. Avant de partir, ceux-ci préparent leurs arcs, leurs flèches et leur poison. Et après avoir consulté le devin et avoir accompli les rites nécessaires, ils se mettent bientôt en chasse.

6^e
-5^e

IL ÉTAIT UNE FOIS

Couronnée d'un lion d'or à la Mostra de Venise en 1965, la réalisation de *La Chasse au lion à l'arc* s'est étalée sur sept longues années, au gré des campagnes effectuées par les chasseurs Gao. De ce tournage au long cours, Jean Rouch tire un film unique, inassignable à quelque catégorie que ce soit.

En regard d'une chasse qui mêle intimentement technique et sorcellerie, le cinéaste produit une œuvre alliant précision du geste et puissance de la parole, ethnographie et mythologie. Décrivant avec méthode les différentes étapes de fabrication des armes des chasseurs, détaillant les diverses techniques de chasse, les lieux, les rites et les chants qui leur sont attachés, Jean Rouch se fait aussi conteur : « Les enfants, au nom de Dieu, écoutez. Écoutez l'histoire de Gaweye Gaweye... Gaweye Gaweye, l'histoire de vos pères, l'histoire de vos grands-pères, l'histoire des chasseurs de lion à l'arc. » N'hésitant pas à mêler observations scientifiques et trucages à la Méliès, le cinéaste cherche à rendre compte dans le même temps du visible et de l'invisible.

Ce débordement des gestes et des genres, jouant également des porosités entre fiction et documentaire, entre personne et personnage, est un des marqueurs du cinéma de Jean Rouch. En se saisissant adroitement des évolutions techniques de son époque et en intégrant pleinement les personnes filmées au processus de création, *La Chasse au lion à l'arc* est un film « avec » et non pas un film « sur » les chasseurs de lion, la différence est de taille. Ce cinéma à la liberté de ton extraordinaire, réinvente les modalités d'approche de la réalité par la caméra.

LA TRACE DES HOMMES

À l'ouverture du film, alors que la Land Rover de Rouch est au milieu de paysages désertiques, en route pour le pays de nulle part, la caméra s'arrête un instant sur des formations rocheuses. Sur celles-ci sont dessinées des peintures rupestres : « Ici il n'y a plus rien, pourtant il y a longtemps, des hommes vivaient là. Ils ont laissé sur les rochers un livre d'images qui montre ce qu'ils étaient ». Ce livre d'images immémoriales qu'on ne sait plus lire – les cercles qu'on y voit

sont-ils des roues, des signes magiques ou bien encore les pièges utilisés par les hommes d'avant pour attraper les animaux ? – est le miroir dans lequel se réfléchit, aux deux sens du terme, le livre d'images, livre de conte, qu'est aussi *La Chasse au lion à l'arc*.

Dessins tracés par les hommes disparus, excréments, empreintes, traces que les lions et autres animaux laissent derrière eux, traces des pièges que les chasseurs cherchent à dissimuler, souvenirs de chasse, montagnes dont le nom a été oublié, chants... *La Chasse au lion à l'arc* est un film-chasseur, traversant les pays et traversant le temps, à l'affût des traces que laissent les vivants derrière eux et n'ayant pas peur de regarder la mort en face. Mais troquant la visée de l'arc par celle de la caméra, il produit en lieu et place de la mort des images éternelles, arrachées au fil du temps, des images à l'attention des archéologues du futur, à ces spectateurs qui ne connaissent plus les secrets de la nature, les secrets du monde, à ces petits enfants qui ne savent plus ce qu'est Gaweye Gaweye, l'histoire des grands chasseurs de lion à l'arc.

La Tortue Rouge

de Michael Dudok de Wit

Belgique/France/Japon/Allemagne
2016 - animation - couleur - 1h20

Ayant été pris par une tempête en haute mer, un homme échoue sur une île déserte. Après avoir passé un temps à explorer ce petit bout de terre, l'homme construit rapidement un radeau pour tenter de traverser la mer. Mais une fois à l'eau, le radeau est disloqué de manière inexplicable. Revenu sur son île, l'homme tente sa chance une seconde fois. En vain. Au troisième essai, il découvre la raison de ses échecs successifs : une gigantesque tortue à la carapace rouge, aussi imposante que mystérieuse, qui semble décidée à l'empêcher de quitter l'île.

6^e
-5^e

LE MOUVEMENT DE LA VIE

Dans *La Tortue Rouge*, Michael Dudok de Wit nous raconte l'histoire d'un homme qu'on pourrait hâtivement associer au Robinson de Daniel Defoe. Pourtant, à l'inverse du célèbre naufragé, il ne sera question ici ni de survie ni de retour à la civilisation. Notre homme ne va pas chercher à recréer dans l'île déserte un monde à son image. Aucune transformation de l'environnement, aucun projet de civilisation, la seule construction entreprise – le radeau – sera rapidement oubliée. Il s'agit simplement ici de vivre au milieu de la nature et de trouver une place en son sein.

Rehaussée de quelques percées oniriques qui donnent au récit une dimension fantastique, la simplicité de cet argument se voit rythmée par les différentes étapes du cycle de la vie, états de la nature, âges de l'existence. Libérée des oripeaux et des poncifs de la narration traditionnelle, la magie du cinéma d'animation – cet émerveillement de voir l'inanimé prendre vie – aura rarement été autant perceptible que dans *La Tortue rouge*. Dans le plaisir de suivre

un homme nager, un crabe se déplacer, le vent parcourir une forêt de bambous, les vagues s'effacer doucement sur le sable, le spectateur retrouve ce qui a dû constituer l'éblouissement et la fascination des spectateurs découvrant en 1895 la magie du cinématographe.

LE MONDE SENSIBLE

L'épure de la narration est accompagnée par l'épure graphique, saisissante dès les premières images. Évoquant la ligne claire qui a fait le succès d'Hergé, le style du dessin et le travail de la couleur font le choix de rester loin de l'épate technique, installant une atemporalité presque surprenante. Elle s'accompagne d'autres partis pris formels, qui vont signer avec force la mise en scène de Dudok de Wit. Comme dans les courts métrages qui l'ont révélé au public – *Le Moine et le poisson* (1994), *Père et fille* (2000) – le cinéaste néerlandais choisit de faire l'économie de deux piliers sur lesquels se fonde traditionnellement le cinéma : la parole et le gros plan sur les visages.

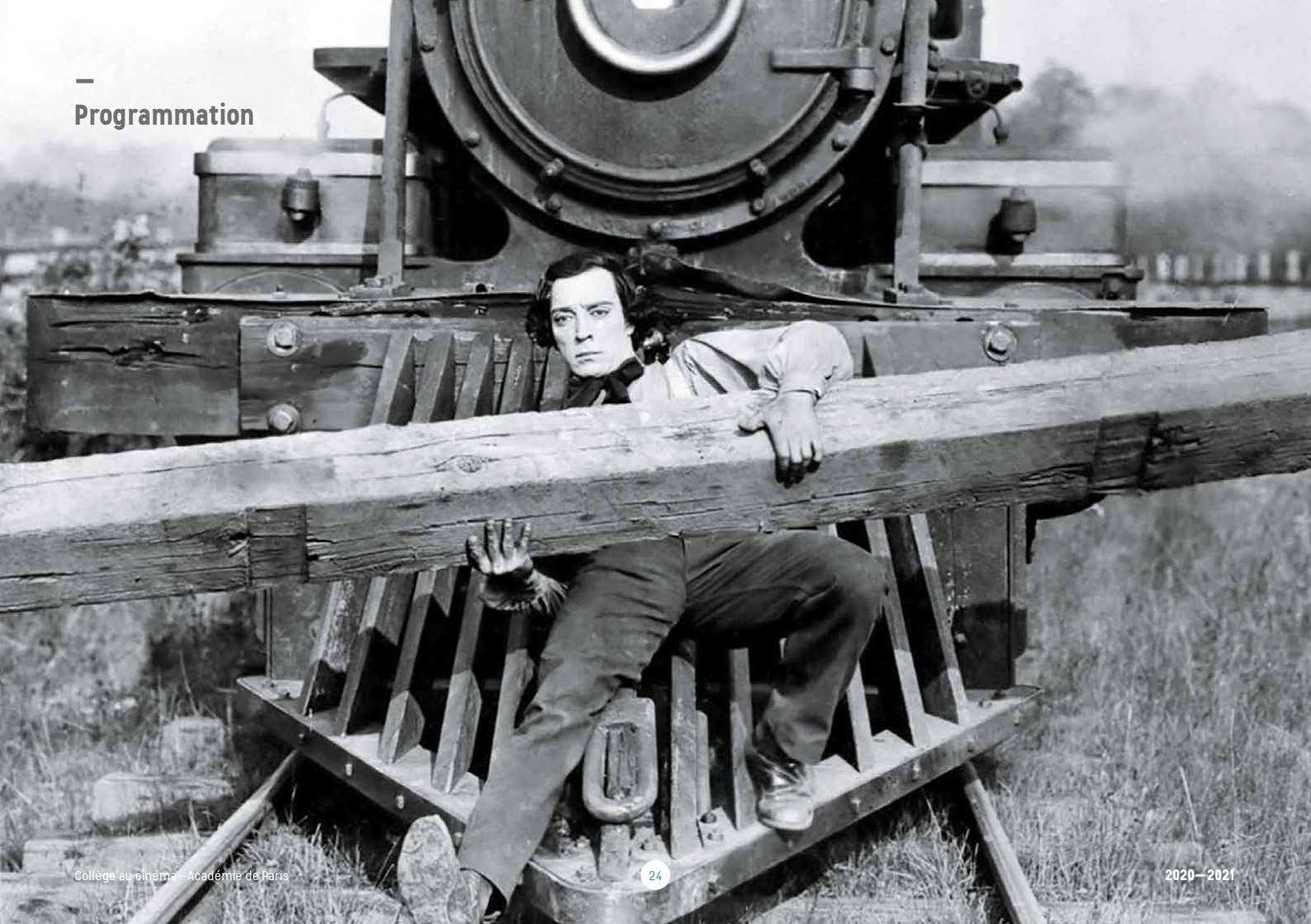
L'absence de ces éléments, qui font habituellement naître au cinéma intensité, émotion et sens, semble d'abord laisser un vide. Mais peu à peu, la place laissée libre attire le regard et permet l'éclosion d'une attention particulière, proche de celle que suscite notamment la contemplation propre à la culture japonaise. Le fait que Dudok de Wit soit le premier cinéaste non nippon produit par le studio Ghibli n'est pas un hasard. Son film va, comme dans l'art du sumi-e japonais – cette peinture à l'encre qui travaille avec un minimum de traits et se compose à partir du vide – offrir toute la place aux seules sensations – bruits, lumières, couleurs – et à la poignante fragilité des êtres.

Dans un monde tourmenté, où la place toujours plus importante de la technologie et l'urgence climatique viennent largement questionner les liens que l'homme entretient avec son environnement, découvrir *La Tortue rouge* est précieux. D'une élégance et d'une poésie rares, le film de Michael Dudok de Wit est de fait une véritable invitation à reconsidérer notre manière de regarder le monde, et de l'habiter.

— Programmation



—
Programmation



Le Mécano de la Générale



de **Buster Keaton** et **Clyde Bruckman**
États-Unis - 1926 - noir et blanc - 1h19

1861, la guerre de Sécession vient d'être déclarée aux États-Unis. Mécanicien dans le sud, Johnnie Gray a deux amours dans sa vie : *La Générale*, sa locomotive, et Annabelle Lee, sa fiancée. Pour prouver à celle-ci sa vaillance et son amour alors que le front s'approche, Johnnie décide de s'engager dans l'armée. Mais étant considéré plus utile en tant que mécano qu'en tant que soldat, sa candidature est refusée. Johnnie perd tout crédit aux yeux de sa fiancée. C'est alors que des espions nordistes dérobent la *General* avec

Annabelle à son bord. Johnnie va tout mettre en œuvre pour les rattraper.

À PLEINE VAPEUR

Dans ses mémoires, Buster Keaton évoque *Le Mécano de la Générale* comme étant son film préféré. Bien qu'il n'ait pas rencontré de succès auprès du public, il est vrai que le film est un des sommets de l'art burlesque, cristallisant dans toute sa pureté le style du cinéaste.

A bien y réfléchir, le train est l'objet keatonien par excellence. Si Buster Keaton est le cinéaste de la vitesse, de la course-poursuite et du rapport entre le très grand et le tout petit, le train est le véritable prolongement de son personnage. Décuplant la rapidité et les rapports d'échelle, la machine permet de retravailler les motifs récurrents du cinéma keatonien, mais avec une toute autre dimension. Dans *Le Mécano de la Générale*, les courses-poursuites, les accidents, les chutes sont toujours là, mais c'est en grande partie le train qui, soumis à la thématique des rails, embranchements, aiguillages et autres voies de garage, les effectue.

Avec la *General*, Buster Keaton trouve ainsi le moyen de parfaire son écriture. Contrairement à Chaplin ou Laurel et Hardy, qui usent souvent du gros plan pour mettre en valeur leurs mimiques, Buster Keaton - l'homme qui ne rit jamais - est un cinéaste du plan d'ensemble. Ses films racontent toujours l'histoire d'un personnage cherchant non pas à devenir riche, héroïque ou reconnu mais simplement à trouver une place, auprès de la femme qu'il aime, dans un monde semblant avoir ligué les forces du cosmos contre lui. Un cinéma de l'espace et du corps, un cinéma géométrique et physique. Filmer un train lancé à toute vapeur sur une ligne droite, quelle plus belle gageure pour qui cherche à émouvoir par la seule force du mouvement ?

RISQUER SA VIE POUR UN ÉCLAT DE RIRE

Il y a ainsi une forme de discrétion et d'humilité chez le personnage keatonien. Cet effacement du personnage derrière l'objet ou l'espace - qui explique peut-être aussi que le cinéaste malgré le génie de son œuvre ait été oublié pendant plusieurs décennies - est étonnant lorsqu'on

prend conscience de toute la démesure du projet du *Mécano de la Générale*. Car si Keaton ne cherche pas à se mettre en avant, il tient par contre absolument à la vérité de ce qu'il filme. Adaptant une histoire véridique, Keaton s'est fait fort de reconstituer le plus exactement possible l'univers du récit. Costumes, décors, locomotives ont ainsi été fidèlement reproduits pour les besoins du film. Mais cette folie maniaque de la précision et de l'exactitude prend tout son sens dans les gags qui font le sel de l'œuvre.

Keaton sait bien que pour que sa mécanique comique fonctionne, il lui faut filmer « pour de vrai » les gags insensés qu'il conçoit. Un acrobate qui triche, ça n'impressionne personne. Lorsque Keaton tombe d'un train en marche, c'est donc pour de vrai, lorsqu'une locomotive - et le pont sur lequel elle passe - s'effondre, c'est pour de vrai aussi (constituant au passage une scène longtemps réputée pour avoir été la plus chère de l'histoire du cinéma). Mais au vu de la folie d'un monde qui marche sur la tête, celle de Keaton - prêt à tout pour faire rire - est peut-être le seul moyen de le remettre à l'endroit.

Quai des Orfèvres

4^e
-3^e

—
de Henri-Georges Clouzot

France - 1947 - noir et blanc - 1h43

—
Jenny Lamour, jeune chanteuse de cabaret, cherche à percer sur les planches du Paris d'après-guerre. Accompagnée sur scène par son mari pianiste, Maurice Martineau, Jenny n'hésite pas à accepter les invitations des producteurs, plus ou moins bien intentionnés, dans l'espoir de décrocher un contrat. Mais Maurice est terriblement jaloux et voit d'un très mauvais œil le rendez-vous que Georges Brignon, vieil homme puissant et libidineux, a proposé à sa femme. Apprenant que les menaces de mort qu'il a proférées en public n'ont pas empêché Grignon de l'inviter dans sa villa, Maurice décide de traduire en acte ses avertissements.

—
AU CŒUR DU MENSONGE

Depuis *L'Assassin habite au 21* (1942) jusqu'à *La Prisonnière* (1968), Henri-Georges Clouzot aura été tout au long de sa filmographie un explorateur des ténèbres de l'âme. Personnages mesquins, menteurs, manipulateurs : les hommes selon Clouzot sont profondément travaillés par le mal. Réalisé juste au sortir de la Deuxième guerre mondiale, *Quai des Orfèvres* s'inscrit dans cette vision pessimiste du monde tout en livrant dans le même temps un portrait plein d'humanité de la société française.

Troisième film policier réalisé par celui qu'on a parfois surnommé le « Hitchcock français », *Quai des Orfèvres* est un véritable joyau du film noir, genre qui est à la même époque tout juste en train d'éclore outre-Atlantique. Développant une esthétique du noir et blanc somptueuse, fortement inspirée par les clairs-obscur de l'expressionnisme allemand, le film suit le travail d'enquête mené par l'inspecteur Antoine, interprété par Louis Jouvet, pour mettre la main sur l'assassin de Grignon. Ironique autant que bienveillant, le policier évolue dans

un univers nocturne fait de faux-semblants et de mensonges.

Mais le polar n'est pour Clouzot qu'un point de départ. Et au-delà de la seule intrigue criminelle et d'un simple travail sur le genre, Clouzot réalise un film tout entier traversé par la question des apparences, du spectacle et du chemin souvent tortueux qu'il faut parcourir avant de toucher à la vérité des êtres.

—
AU-DELÀ DES APPARENCES

Situé en large part dans le milieu du music-hall, avec son clinquant, ses costumes à paillettes et ses décors de carton-pâte, *Quai des Orfèvres* multiplie les scènes où les personnages se mettent en scène, peaufinent leur rôle, leur texte, cherchant sans cesse à dissimuler aux autres leurs pensées et intentions véritables.

Couronnée lors du festival de Venise en 1947, la mise en scène magistrale de Clouzot multiplie les jeux visuels, notamment avec les miroirs et les ombres, qui dédoublent les personnages et mettent en évidence leur duplicité. Le travail précis et audacieux autour du cadre et de la

profondeur de champ, mettant en tension les premiers et les arrières plans et évoquant parfois les films d'un Orson Welles, permet également au cinéaste de creuser son propos. Soulignant non seulement le feuilleté de voiles et d'écrans derrière lesquels se dissimulent les personnages, et qui sont autant d'obstacles que l'inspecteur Antoine devra traverser, il offre également à Clouzot la possibilité de faire exister pleinement tout le petit monde gravitant autour des personnages principaux.

Car si *Quai des Orfèvres* emprunte à l'évidence au cinéma allemand et américain, il est également un conte de Noël s'inscrivant pleinement dans l'héritage du réalisme poétique français, celui de Marcel Carné, de Julien Duvivier ou de Jean Grémillon, avec la sophistication de ses dialogues, sa description minutieuse des milieux populaires et ses portraits de personnages pleins de gouaille et d'humanité.

Cette rencontre, unique dans l'œuvre d'Henri-Georges Clouzot, fait toute la singularité de *Quai des Orfèvres* et achève de faire de lui l'un des chefs-d'œuvre du cinéma français d'après-guerre.

—
Programmation





—
Programmation

The Fits

—
de Anna Rose Holmer

États-Unis - 2015 - couleur - 1h12

—
Toni, jeune fille de 11 ans, s'entraîne tous les jours à la boxe dans le gymnase où travaille son grand frère.

Un jour, elle découvre les Lionnes, un groupe d'adolescentes qui pratique le drill, une danse issue du hip-hop.

Toni est fascinée et, tournant le dos à la salle de boxe, elle rejoint bientôt les jeunes filles.

Mais des phénomènes étranges vont frapper le groupe : les adolescentes sont tour à tour prises de mystérieuses convulsions.



— TRAVERSÉES

Au centre de *The Fits*, un personnage : la petite Toni, interprétée avec ardeur et délicatesse par Royalty Hightower, dont c'est le premier rôle à l'écran. Tel un sismographe, le film enregistre avec finesse les imperceptibles turbulences qui traversent la jeune fille, en équilibre sur un point de bascule, un moment de vie tendu entre la fin de l'enfance et l'entrée dans l'adolescence.

Avec la découverte des Lionnes, de leur danse, de leur énergie, qui vont l'amener à s'éloigner progressivement de la tutelle bienveillante de son frère et de son univers masculin, Toni s'émancipe et se révèle peu à peu à elle-même. La mise en scène du film est entièrement pensée pour rendre sensible l'éveil de la subjectivité du personnage et pour y plonger le spectateur. Profondeur de champ minimale focalisant l'attention sur le visage de la jeune fille, caméra à sa hauteur, travail du mixage sonore qui renforce l'impression d'immersion, les choix formels d'Anna Rose Holmer, dont c'est le premier long métrage, redoublent autour de son personnage la bulle que forme

la gymnase. Loin des adultes – on n'en croquera aucun dans le film – les jeunes gens évoluent entre pairs, se prennent en main eux-mêmes, les plus âgés encadrant les plus jeunes.

The Fits est pourtant tout le contraire d'un film sur l'enfermement. Portée par sa curiosité, Toni observe derrière les fenêtres ou cachée derrière les portes et, suivie par une caméra sans cesse en mouvement, navigue constamment entre les espaces et les groupes. Personnage passerelle, principe de circulation, Toni fait de *The Fits* un film chorégraphique bien au-delà d'être simplement un film sur la danse. C'est par le mouvement même que le film fait sens, mettant en regard la boxe et la danse, le masculin et le féminin et, plutôt que de jouer sur les antagonismes, soulignant au contraire les porosités qui existent entre ces pôles.

— POSSESSIONS

S'inspirant des phénomènes d'hystérie collective, *The Fits* est également un film de virus, un film de contagion qui n'est pas sans lien avec les films d'horreur ou les films fantastiques qui voient une pe-

tite communauté aux prises avec une entité étrangère, insaisissable et violente. Comme dans le *Alien* de Ridley Scott, les personnages tombent un à un. Et une partie de la tension du film d'Anna Rose Holmer repose sur la simple question : qui sera la prochaine à être touchée ? Mais à la différence du cinéma d'horreur, le mal mystérieux prend, à travers les yeux de Toni, un étrange visage désirable. Car celles qui tombent sont aussi les plus âgées d'entre les jeunes filles, celles qui fréquentent les garçons, qui parlent de leurs émois amoureux et qui exercent sur Toni une véritable fascination.

Anna Rose Holmer fait le choix de rester silencieuse sur la nature des étranges convulsions dont les protagonistes de son film sont la proie. Maladie ? Envoûtement fantastique ? Émergence de la puberté ? Le flou savamment entretenu laisse en suspens pour le spectateur les causes de ces phénomènes. Associés au caractère tribal des chorégraphies des Lionnes, ils prennent toutefois la forme d'un véritable rite initiatique autant craint qu'espéré, marquant de leur singulière danse de possession le délicat passage de l'enfance à l'âge adulte.

Douze hommes en colère

4^e
-3^e

de Sidney Lumet

États-Unis - 1957 - noir et blanc - 1h35

Au tribunal de New-York, douze hommes doivent se prononcer sur le cas d'un jeune homme accusé d'avoir tué son père. Enfermés dans la salle de délibération, ils ne pourront en sortir qu'une fois décidé à l'unanimité si l'accusé est innocent ou coupable. Tous les indices laissent à penser que le jeune homme est bien l'auteur du crime et la délibération s'annonce de courte durée. L'ensemble des jurés vote d'ailleurs en faveur d'une condamnation à l'issue d'un premier tour de table, à l'exception de l'un d'entre eux. Celui-ci souhaite simplement prendre le temps de la discussion. Peut-on condamner un homme à mort si rapidement ?

— SOUS PRESSION

Adapté d'une pièce de théâtre de Reginald Rose, *Douze hommes en colère* repose sur les trois unités du théâtre classique : unité de temps, de lieu et d'action. Pour son premier film de cinéma, Sidney Lumet s'appuie sur ces contraintes pour produire un film aussi dense qu'épuré. Le réalisateur ne dispose que de très peu de moyens financiers mais avec son chef-opérateur Boris Kaufman, rompu aux conditions de tournage difficiles, il orchestre minutieusement la partition de son film. Et pour réussir la gageure que constitue le fait de réaliser un huis-clos, Lumet joue avec tous les moyens que lui offre la caméra pour moduler la perception de l'espace et faire peu à peu monter la tension dans la salle de délibération.

C'est la journée la plus chaude de l'année et la petite pièce où sont enfermés les personnages devient rapidement suffocante, semblant faire office de véritable cocotte-minute. Sous pression, les corps transpirent, les voix s'échauffent et les esprits ne vont pas tarder à se déchaîner. Dans ce qui ne devait être au départ qu'un échange de point de vue,

un débat d'idées ayant pour terrible enjeu la vie d'un homme, les corps pris au piège vont rapidement prendre beaucoup de place. Et au-delà des mots du texte original, ce sont sur ces derniers que la mise en scène de Sidney Lumet va se focaliser.

Incarnés par un groupe de comédiens exceptionnels emmenés par un Henry Fonda incandescent, les jurés se déchirent face à quelque chose d'aussi évanescence qu'implacable : la vérité. Partant des seuls témoignages dont ils disposent pour se figurer le déroulement exact du crime à juger, les douze hommes vont bientôt être confrontés à une expérience fondamentale, qui est aussi au cœur du cinéma lui-même : la réalité n'est jamais qu'une affaire de point de vue.

— LA JUSTICE DES HOMMES

Réalisé à une époque où les États-Unis vivent les prémices de ce qui constituera la lutte des minorités ethniques pour l'égalité des droits civiques, *Douze*

hommes en colère vient offrir une réflexion puissante sur l'idée de justice et sur la question de la peine de mort. Venant battre en brèche la représentation d'une justice immuable et absolue, existant à l'état pur, loin des vicissitudes du monde des hommes, le film de Sidney Lumet rend sensible la manière dont la justice repose en fait sur la seule conscience humaine, avec ses préjugés, ses humeurs, ses faiblesses et avec parfois aussi, sa grandeur.

Si la logique de groupe impose dans un premier temps sa dynamique aux délibérations du jury, les diverses individualités vont peu à peu apparaître et trouver les moyens de s'exprimer. La place singulière que le film ménage aux visages de ses personnages porte ce parcours fondamental. Le trajet de *Douze hommes en colère*, et toute sa force, se niche peut-être d'ailleurs dans cette simple formule : partir d'un plan d'ensemble pour parvenir à un gros plan, donner à chacun – par-delà des évidences un peu trop rapidement établies – le temps de formuler son propre point de vue, d'affirmer sa propre voix, afin de pouvoir rendre ce qui constitue au final la justice des hommes.



Programmation



Les Cinémas Indépendants Parisiens

Depuis 1992, l'association Cinémas Indépendants Parisiens (CIP) fédère les salles de cinéma indépendantes, promeut leur richesse culturelle auprès de tous les publics et œuvre pour l'éducation aux images afin de défendre le cinéma dans toute sa diversité.



→ **Contact** Virginia Bon ; 01 44 61 85 54 — virginia.bon@cip-paris.fr
CIP 135, rue Saint-Martin 75004 Paris — www.cip-paris.fr