



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA
en région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Chroniques Méditerranéennes

6 courts-métrages



Sommaire

Édito	P 3
Introduction par Stratis Vouyoucas	p 4
On dirait le Sud / Teenage dreams	P 5
Naturalisme(s) / Animation	P 6
Brûleurs	P 7
Le jeune fauve	P 10
Un Ogre	P 14
Nice	P 18
Petite Blonde	P 22
La Fugue	P 25
L'agence du court-métrage / Liens	P 28

Édité par Cinémas du sud

Directeur de la publication : Alain Bombon
 Rédacteur en chef : Vincent Thabourey
 Rédacteur : Stratis Vouyoucas
 Coordination éditoriale : Eva Brucato
 Révision : Nadia Crespin

Crédits

Brûleurs © Les films Velvet
Le Jeune Fauve © Haïku films
Un orgre © Lardux films
Nice © Mezzanine films
Petite Blonde © Shellac
La Fugue © Les films de la Croisade

Graphisme : Caroline Brusset

Cinémas du Sud et *Lycéens et apprentis au cinéma* en région PACA remercient pour leur collaboration leur disponibilité et leur attention, les réalisateurs et réalisatrices :

Maud Alpi, Emilie Aussel, Farid Bentoumi, Jérémie Dubois, Jean-Bernard Marlin, Gérard Ollivier

L'Agence du court métrage

Les producteurs et distributeurs :

Les films Velvet, Pierre-Louis Garnon et Frédéric Jouve

pour *Brûleurs*,

Haïku films, Claire Trinquet et Mathieu

pour *Le Jeune Fauve*

Lardux films, Christian Pfohl

pour *Un Orgre*

Mezzanine films, Mathieu Bompont et Camille Bouloc

pour *Nice*

Le G.R.E.C. , Shellac, Thomas Ordonneau et Francine Cadet,

pour *Petite Blonde*

Les films de la Croisade, Valentine de Blignières et Perine,

Adastra films, Sylvain Eymard pour *La Fugue*

Les festivals :

Un festival c'est trop court et l'association **Héliotrope, Nice**

Tous courts, Aix-en-Provence

Édito

Ce programme de six courts métrages de fiction soutenus par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur a pour objectif de faire découvrir la richesse de la jeune création aux lycéens et aux apprentis. Que ce soit par la caméra portée de Brûleurs, la fiction chantée de Nice, l'aspect documentaire du Jeune fauve ou l'animation en noir et blanc d'Un Ogre, tous ces films renvoient à des formes aussi diverses qu'originales. Enjeux de territoire, de classe et de séduction dans Petite Blonde, confrontation à la délinquance et espoir d'un avenir meilleur dans La Fugue sont autant de questionnements sur des jeunes en devenir, autant de regards singuliers sur le réel.

Ces films ont été sélectionnés en partenariat avec L'Agence du court métrage, Un festival c'est trop court de Nice, le Festival Tous courts d'Aix-en-Provence et des programmeurs de salles de Cinémas du Sud. Choisis pour leurs qualités d'écriture et de réalisation, ils ont comme point commun de dessiner des parcours d'adolescents qui racontent le monde d'aujourd'hui.

La trajectoire des personnages principaux de chacun des films nous a mis en haleine. Nous aurons à cœur de suivre le parcours de leurs auteurs promis à un bel avenir de cinéma.



La distinction entre courts et longs métrages n'est en rien une donnée naturelle. Les films, pendant les quinze ou vingt premières années qui suivirent l'apparition du cinéma étaient d'abord tous courts, puis de durées diverses en fonction des différents types de récits et des différents cadres de projection. C'est à partir de la construction des salles de cinéma que la durée standard (entre 70 et 90 minutes environ) se calibre pour répondre à des impératifs d'exploitation.

Le court métrage n'a donc pas toujours été, par essence, une forme subalterne de l'art cinématographique, certains cinéastes y ont même donné toute la mesure de leur talent et cela à toutes les époques.

Néanmoins, n'étant soumis à aucun impératif commercial, le court métrage sera toujours un formidable réservoir de recherche et d'expérimentation, ainsi que le cadre privilégié pour permettre aux cinéastes d'inventer et d'affiner leur style. De construire leur univers singulier.

Les films de cette programmation (sauf *Un ogre*, sur lequel nous reviendrons) tournent autour d'une même aire géographique et ont pour intérêt commun la jeunesse. Ou plus exactement la fin de l'adolescence, ce court et délicat moment qui précède l'entrée dans l'âge adulte où l'on est tiraillé entre doutes et affirmation de soi, entre besoin d'émancipation et dépendance affective, entre amour et haine pour sa famille, entre attirance pour le sexe opposé et peur de son propre désir.

***Cette brume de mer
me caressait comme un bonheur.***

Guy de Maupassant, *Chroniques méditerranéennes.*

On dirait le sud

Ces chroniques dévoilent une Méditerranée plurielle et plutôt sombre. Les villages de Provence que traverse le cirque Landri sont battus par la pluie et l'été n'évoque jamais la morsure du soleil ou le bonheur des vacances. Si le soleil a plus d'éclat sur les rochers en contrebas de la Corniche, à Marseille, il n'en dissimule que mieux les clivages invisibles qui séparent les différents groupes sociaux qui se côtoient habituellement sans se rencontrer. C'est à peine si on aperçoit la mer dans *La Fugue* qui révèle comme l'arrière-plan de dureté qui se cache derrière l'indolence apparente de la cité phocéenne. Même à Nice, on est loin de la douceur de vivre de la French Riviera et c'est plutôt les quartiers périphériques que l'on découvre avec leurs zones pavillonnaires, leurs cités HLM et leurs rocades autoroutières. A la plage, l'eau est froide et la baignade n'y semble pas très épanouissante. Comme si l'on pressentait que la mer charriait les cadavres des migrants, ces brûleurs venus de l'autre côté de la Méditerranée, noyés en essayant de rejoindre nos rivages malgré tout plus cléments.

Teenage Dreams

Tous ces films traitent de l'adolescence ou d'un état de la jeunesse.

Mais on peut voir d'emblée que la jeunesse est, elle aussi, plurielle. Ses aspirations, ses craintes, ses joies, ses doutes sont différents d'une ville à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'un adolescent à l'autre et bien entendu de part et d'autre de la Méditerranée.

Pourtant, chacun à leur façon, ces jeunes sont en fuite, en rupture de ban ou quête d'ailleurs. C'est le point commun entre l'énergie inconsciente et pleine d'espoir des brûleurs qui fuient l'Afrique du nord au péril de leur vie pour essayer de trouver une vie meilleure et Sabrina, jeune délinquante qui fuit le tribunal, son foyer, sa vie passée ; entre Martial, jeune apprenti pâtissier qui erre dans les rues de Nice à la recherche des traces de sa mère et Angélique, jeune bourgeoise marseillaise, qui cherche le contact avec des jeunes des Quartiers nord venus, comme elle, se baigner au pied de la Corniche ; ou avec Alexandre, pris au piège d'une famille à la fois aimante et étouffante, qui rêve de partir adopter un jeune lion.

Le rôle de la famille varie profondément d'un film à l'autre. Elle est l'enjeu central du *Jeune Fauve* qui décrit un univers quasi-autarcique duquel Alexandre, le jeune homme du film doit s'extirper ou plutôt au sein duquel il doit changer de statut, passant de l'enfant que l'on protège à celui du jeune adulte responsable de ses propres choix. Dans ce contexte presque archaïque, c'est la place de mâle dominant qu'il s'agit de prendre. Mais cette prise de pouvoir et de liberté est ren-

due étrangement difficile à cause de l'amour et de la complicité profonde qui relie les membres de cette famille.

Martial, le jeune garçon de *Nice*, au contraire, cherche par des signes épars, les vestiges, les traces du passage de sa mère, comme s'il essayait d'enquêter sur l'existence même de cette femme. Enquête qui ne fait ressortir que plus cruellement son absence... Sa démarche est symétriquement inverse à celle d'Alexandre : s'il veut s'extirper de l'enfance, des doutes et des angoisses dans lesquels il est englué, il doit se confronter à la personnalité de cette mère inconséquente ou du moins accepter qu'elle demeure absente. Ce dont il semble prendre acte à la fin du film.

Dans *La Fugue*, pas de trace de la famille à part ce que l'on peut en deviner et qui reste totalement hors champ, évitant au film une trop simple explication sociologisante... Les parents sont ici remplacés par l'éducateur sur qui Sabrina transfère toute l'ambivalence de son rapport à l'autorité parentale rendant la position de Lakdar particulièrement inconfortable.

Dans le contexte beaucoup plus serein de *Petite Blonde*, la famille reste une donnée abstraite, ou plutôt un marqueur social. Angélique, indique du doigt les collines surplombant la Corniche lorsqu'on lui demande où elle habite. De même quand on lui demande ce que fait son père, elle répond qu'il est PDG, marquant l'écart social et culturel qui la sépare des jeunes venus en bus des

quartiers populaires. Un écart qu'elle voudrait bien combler en se rapprochant du jeune Noé. Le temps d'un été, peut-être, parviendront-ils à dépasser les préjugés de classe qui les maintiennent éloignés, là où les corps, semble-t-il, s'attirent.

Dans *Brûleurs*, toutes les problématiques liées à l'adolescence sont comme exacerbées par la question de vie ou de mort qu'impose la traversée. La famille n'apparaît que dans le hors-champ, à travers les photos de familles que filme Amine afin d'en conserver la trace et le souvenir. De même, tout ce qui concerne le sentiment amoureux est chargé du poids que lui confère la situation. L'amour est souvent une affaire sérieuse pour les adolescents. Il y a dans la scène entre Amine et sa fiancée toute la gravité des serments de la jeunesse surtout quand on sait que les départs sont sans doute irréversibles. Pourtant, la force des personnages du film est précisément dans leur légèreté qui se traduit par une forme d'inconscience. C'est leur jeunesse même, c'est à dire l'absence totale de conscience de la mort, qui leur permet d'aller de l'avant et de tout risquer pour la promesse hypothétique d'une vie meilleure.

Naturalisme(s)

Tous les films du programme (sauf un) répondent aux codes d'un cinéma fortement réaliste voire naturaliste tout en tentant d'y échapper par différentes stratégies esthétiques. Le film le plus ancré dans le réel est évidemment *Le Jeune Fauve* de Jérémie Dubois puisqu'il se situe à la lisière entre le documentaire et la fiction. La fiction s'inscrit ici dans un environnement qui est celui d'une véritable famille dont on va observer le quotidien. Le récit est presque un prétexte narratif pour nous plonger dans ce monde tout en évitant le didactisme explicatif souvent inhérent à l'écriture documentaire. En faisant le détour par une fiction (très minimale : l'histoire d'Alexandre voulant aller dresser un jeune lion est bien une invention de Jérémie Dubois) on sent bien que le réalisateur souhaite d'abord pénétrer ce milieu si fermé pour en faire une description sensible.

A l'inverse, *Brûleurs*, le film de Farid Bentoumi, s'il emploie des procédés qui rappellent le cinéma amateur est une pure reconstruction fictionnelle, même si elle est documentée et qu'elle s'appuie sur une palette de circonstances réelles. *Brûleurs* donne la sensation de plonger le spectateur dans un environnement réel alors même que c'est un film écrit, scénarisé, interprété par des acteurs et entièrement mis en scène (jusqu'aux à-coups de la caméra qui ont été réalisés en post-production). C'est une mise en scène qui vise à simuler l'immersion au cœur d'une réalité.

La Fugue est un cas intermédiaire. C'est une fiction, certes, mais elle s'appuie sur l'expérience de documentariste de Jean-Bernard Marlin qui a

côtoyé un an durant des jeunes aux parcours très proches de celui de son héroïne. Il a donc écrit son film à partir de scènes dont il a été le témoin ou qui lui ont été rapportées. Le style nerveux, caméra au poing, évoque aussi l'écriture documentaire, comme l'utilisation d'acteurs non-professionnels qui identifient fortement les personnages à ceux qui les incarnent.

Petite Blonde s'inscrit dans la réalité sociale de la ville de Marseille (quelquefois de manière un peu trop explicite), même si le contexte du film (le bord de mer) semble au premier abord estomper les différences de classes. Elles seront pourtant au cœur du conflit du film. Mais Emilie Ausel parvient à dépasser le clivage sociologique qu'elle établit d'emblée par la grâce d'une caméra sensible et sensitive qui s'attarde plus sur les sensations physiques qu'elle ne réfléchit sur des faits sociaux ou politiques.

Nice décolle littéralement de son contexte de départ très réaliste (rendez-vous à l'ANPE, au bureau de poste, mise en rapport de l'histoire singulière de Martial avec le contexte social de la ville de Nice) grâce aux chansons qui ouvrent une brèche dans le visible et nous permettent d'accéder à l'intériorité du héros et de ceux qu'il croise sur sa route.

Animation

Un Ogre se distingue par sa forme de tous les autres films du programme. En tant que film d'animation, il ne peut, bien sûr, prétendre à l'étiquette naturaliste et, de fait, c'est un film très stylisé et même allégorique sans aucun ancrage géographique. C'est à l'origine de son auteur que l'on doit la présence du film dans la programmation. Pourtant, *Un Ogre*, à sa façon, parle du monde contemporain : des enfants qui deviennent des ogres à force d'être traités comme des rois (et vont jusqu'à manger leurs propres parents), de l'escalade consumériste qui éloigne le bonheur d'un cran car chaque objet possédé (ou plutôt croqué) fait place à une convoitise nouvelle jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, de notre égoïsme qui conduit à la destruction irrémédiable de toutes nos ressources naturelles.

Brûleurs

de **FARID BENTOUMI**

France / Fiction / 2011 / 15 min

SCÉNARIO : **Farid Bentoumi**

IMAGE : **Lucas Leconte & Antoine Laurens**

MONTAGE : **Jean-Christophe Bouzy**

DÉCORS : **Salomé Aubry**

SON : **Julien Roig & Vincent Verdoux**

INTERPRÉTATION : **Samir Harrag,**

Salim Kéchiouche, Azeddine Benarama,

Driss Ramdi, Djanis Bouzyani

& Sonia Amori.

PRODUCTION : **Les Films Velvet.**

Armé d'une caméra amateur, Amine, un jeune oranais, filme les traces de son voyage vers l'Europe. Avec Malik, Lotfi, Mohammed et Khalil, ils embarquent sur une barque de fortune pour traverser la Méditerranée.



LES TÉMOINS

L'idée première de Farid Bentoumi est de créer de l'empathie avec ces personnages de migrants dont nous n'entendons parler qu'à travers les informations ou via des statistiques tragiques. Mais qui sont-ils vraiment ? Quelles vies abandonnent-ils ? Quels amis ? Quels amours ? Par quels rêves sont-ils portés pour partir ainsi vers l'inconnu ? C'est à cela que le cinéaste va essayer de s'attacher en immergeant le spectateur au cœur d'un groupe de jeunes gens décidant ensemble d'émigrer clandestinement.

Le meilleur moyen pour provoquer cette immersion est de nous placer littéralement du point de vue d'un personnage qui filmerait tout ce qui lui arrive avec une caméra vidéo. Cette idée permet à la fois de nous identifier totalement en vivant leur traversée de l'intérieur, mais aussi de donner du poids à chaque moment du film : s'il filme c'est pour se souvenir de tous ces lieux et de tous ces gens qu'il voit sans doute pour la dernière fois.

Chaque fois qu'Amine déclenche sa caméra, c'est dans un but précis : filmer les bonbons de son enfance, ses photos de famille, sa pizzeria préférée,

sa ville et évidemment sa petite amie. Cette scène très émouvante l'est pour plusieurs raisons. On sent la tristesse et le trouble d'Amine face à elle, mais aussi sa détermination à partir. En enlevant son foulard, c'est une promesse muette que la jeune fille fait à son fiancé : on ne se découvre que devant les membres de sa famille. Elle lui signifie par là qu'elle l'aime et qu'elle l'attendra. Mais la force de cette image excède largement cette seule idée. Quand elle se découvre devant lui, émerge soudain, devant nos yeux, une chevelure flamboyante qui illumine littéralement son visage et irradie l'image toute entière. Peut-être Farid Bentoumi cherche-t-il à nous dire quelque chose sur ces beautés cachées qui ne demandent qu'à s'épanouir au grand jour ?

Par le biais de cette caméra subjective, nous vivons la traversée avec eux, comme si nous y étions. Cela amplifie évidemment le réalisme des situations. C'est comme si nous avions trouvé par hasard une cassette ou que nous découvriions cela sur Youtube. Plus que les spectateurs d'un film, nous avons le sentiment d'être les témoins d'une histoire véritable ou même d'avoir vécu nous-mêmes cette traversée. Nous partageons les joies, les folies, l'inconscience de cette bande de jeunes. Nous

partageons aussi leur douleur quand ils perdent l'un des leurs. La force de la mise en scène de Bentoumi est essentiellement de recourir au hors champ et à l'ellipse. L'obscurité, la pluie, les mouvements saccadés de la caméra ne nous permettent pas de voir avec précision ce qui se passe. Le recours aux ellipses, mis en place depuis le début du film, permet au cinéaste de ne pas filmer l'accident, mais les événements qui le suivent immédiatement. La violence reste hors-champ, nous n'en percevons que les conséquences. C'est une rhétorique qui rappelle un genre a priori à mille lieues du naturalisme de Bentoumi : le film d'horreur tel qu'il s'est développé depuis *Le Projet Blair Witch* avec des films comme *Rec* ou *Cloverfield*. La caméra subjective, renforçant l'effet de réel et l'identification, donne au spectateur la sensation d'être plongé au cœur d'une situation qui se serait vraiment déroulée ce qui accroît sa peur ou son émotion.

Un autre procédé technique vient renforcer cette idée : l'utilisation des défauts techniques de l'image et du son. Les tremblements ou les mouvements brusques de la caméra qui renforcent le côté amateur sont évidemment volontaires. Ils ont été conçus lors du tournage ou retravaillés en

Brûleurs

post-production. Lorsque la caméra se rallume après la tempête, l'image est légèrement floutée, embuée, comme si le matériel avait été détérioré par l'humidité. De même lors de la toute dernière séquence où l'on devine au loin les côtes espagnoles, nous ne percevons les sons qu'étouffés, derrière les craquements du micro, comme si celui-ci avait pris l'eau. Curieusement, au lieu de créer un effet de distanciation, ces accidents techniques (qui n'en sont évidemment pas : tout a été travaillé par le metteur en scène et ses techniciens) renforcent le sentiment de perte de repères, la sensation de fatigue et d'épuisement moral que ressentent, à ce moment-là, les personnages. Leurs cris de joies nous sont à peine audibles car leur joie sera définitivement ternie par la perte qu'ils ont subie.

La fin reste volontairement ouverte. Avons-nous bien vu la côte ? Sommes-nous sûrs qu'ils sont au bout de leurs peines ? Le doute reste possible. La caméra s'éteint brusquement et nous laisse avec nos interrogations et nos inquiétudes.

Le film peut s'arrêter là. De leur parcours ultérieur, nous ne saurons rien de plus. Mais en réalité nous le connaissons, c'est le parcours de tous les mi-

grants à partir du moment où ils ont atteints les côtes européennes.

Cette histoire a été racontée maintes fois. La véritable histoire, à la fois terriblement banale mais pourtant héroïque et souvent tragique, c'est celle qui précède, celle qu'a voulu nous faire partager Farid Bentoumi dans son film : celle de ces milliers de jeunes gens qui se lancent à travers la méditerranée sur des rafiots de fortune afin de trouver, de l'autre côté de la mer, une vie meilleure.



FARID BENTOUMI

Après de longues études et de nombreux voyages, Farid Bentoumi pose ses bagages au théâtre. Formé à l'improvisation, il joue Novarina, Beckett, Brecht, Racine... met en scène et co-écrit plusieurs pièces. Talent Cannes Adami 2003, il tourne ensuite dans de nombreux courts-métrages et séries télévisées. Il reçoit le Grand Prix du Jury au Festival des Scénaristes, et se lance dans l'écriture. Après *El Migri*, documentaire sur sa famille franco-algérienne, il réalise *Un Autre Jour sur Terre*, une fiction onirique et décalée, puis *Brûleurs*, court-métrage sélectionné dans plus de soixante festivals, plusieurs fois primé et diffusé sur Canal Plus.

Farid boucle actuellement le financement de son premier long-métrage, SAM, qui a bénéficié de l'avance sur recettes du CNC, et devrait se tourner début 2015.

PISTES DE TRAVAIL

On pourra réfléchir avec les élèves sur la réalité des images qu'ils ont vues dans ce film. Pour eux s'agit-il d'images réelles ou de fiction ? A quoi peuvent-ils le repérer ?

Pourquoi, selon eux, le réalisateur a-t-il choisi ce mode de représentation ?

Ont-ils déjà vu des films intégralement tournés en caméra subjective ? Si oui, lesquels ? Des films d'horreur, peut-être ? Pourquoi le cinéma d'horreur est-il friand de ce mode de représentation ? On pourrait montrer un extrait du projet *Blair Witch* ou de *Rec* pour repérer les points communs, mais aussi les différences entre ces films et celui de Farid Bentoumi.

On pourrait demander aux élèves de réaliser un court film, sur le même principe avec leur téléphone portable. Ils verraient ainsi que ce qui semble très spontané dans le film de Farid Bentoumi est, en réalité, très construit.

Connaissaient-ils l'expression « brûleurs » qui donne son titre au film ? Ont-ils entendus parler de ce type d'événements ? Est-ce que le film leur ouvre une nouvelle perspective sur ceux qu'on appelle communément les sans-papiers ?



INTERVIEW DE FARID BENTOUMI

<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/br%C3%BBleurs/>

Brûleurs

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. 00:30 – 01:41.

Amine emprunte une caméra soi-disant pour filmer un mariage.

2. 01:41 – 02:20.

Dans le bus, il explique à son ami Malik ce qu'il veut en faire : c'est pour conserver des souvenirs.



3. 02:20 – 02:43.

« La dernière pizza au pays. »

4. 02:43 – 02:51.

Malik s'est acheté des cigarettes, mais a acheté des bonbons « Caprices » pour Amine.

5. 02:51 – 03:28.

Ils observent la ville d'Oran et filment leur quartier peut-être pour la dernière fois.



6. 03:28 – 04:52.

Amine filme sa petite amie. Il lui demande d'enlever son foulard.

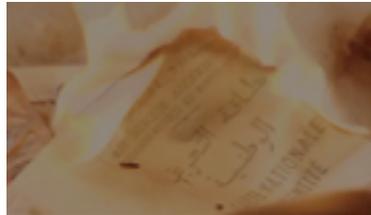
7. 04:52 – 05:43.

Amine filme de sa fenêtre : le bâtiment délabré de la cité d'en face, les passants, les voitures...



8. 05:43 – 05:55.

Il filme les photos de famille comme pour les garder en mémoire.



9. 05:55 – 08:17.

Un peu plus tard, dans la même pièce. Tous ceux qui vont participer à la traversée sont là : Khalil, Mohamed, Malik, Lofti et Amine qui retourne la caméra sur lui. Ils remplissent des bidons d'essence, plaisantent et rêvent à leur futur avant de brûler leurs papiers. A partir de là, il n'y a plus de retour possible.

10. 08:17 – 09:33.

Le départ. Dans la nuit les cinq amis embarquent à bord d'une frêle barque. Celui qui la leur a fournie les mets en garde. Ils ne partent pas en vacances. Ce qu'ils font est très risqué. Ils auraient mieux fait de payer un passeur. Ils répondent qu'ils sont prêts à prendre le risque plutôt que « rester dans ce pays de merde ».

11. 09:33 – 10:00.

La barque file dans la nuit. « Ça y est, on s'en va ! ». Les lumières d'Oran disparaissent dans le lointain.

12. 10:00 – 11:13.

« Je sens déjà l'odeur de Marseille ! » Inconscients du danger, les cinq amis chantent.



13. 11:13 – 11:28.

Leur embarcation croise un cargo.



14. 11:28 – 11:58.

Malik prépare des sandwiches. Personne ne parle. Ils semblent fatigués.

15. 11:58 – 13:11.

Un homme à la mer ! Dans l'obscurité, on entend crier le nom de Khalil. Sous la pluie, dans la nuit ils essaient de repêcher leur ami tombé à l'eau. En vain.

16. 13:11 – 13:29.

Au loin, très loin, croise un navire marchand. L'image semble embuée,



17. 13:29 – 14:01.

Amine filme ses camarades prostrés, allongés sur le bateau. Il tourne la caméra vers lui : il a les traits tirés par la tristesse et l'épuisement.

18. 14:01 – 14:08.

Le soleil couchant au-dessus de la mer sombre.



19. 14:08 – 15:09.

La caméra zoome sur ce qui ressemble à une bande de terre derrière une ligne de brume. Les sons sont étouffés, l'image légèrement brouillée. On a du mal à comprendre ce qui se passe, mais au sourire qui s'esquisse sur l'un des visages épuisés, aux cris qui nous parviennent derrière les craquements du micro, on devine qu'il doit s'agir des côtes espagnoles.

Le Jeune Fauve

de **JÉRÉMIE DUBOIS**

France / Fiction / 2013 / 24 min

SCÉNARIO : Jérémie Dubois

IMAGE : Benoît Soler

MONTAGE : George Cragg

& Laurence Manheimer

SON : Gil Savoy & Damien Tronchot

INTERPRÉTATION : Alexandre Landri,

Stéphane Landri, Patricia Landri

& Charlène Landri

PRODUCTION : Haïku Films.

Stéphane gère, avec sa femme et ses deux enfants, un petit cirque ambulante. Alexandre, dix-sept ans, a l'opportunité d'apprendre à dompter un lionceau chez un cousin.

Pour Stéphane, la perspective de voir partir Alexandre, même pour quelques mois, vient menacer leur modèle de vie à quatre en quasi autarcie et sa relation avec son fils.



Le jeune fauve du titre est évidemment beaucoup moins le lionceau d'Alexandre que le jeune homme lui-même enfermé dans sa famille comme un lion en cage. Il est à l'âge où il est temps pour lui de s'émanciper de l'emprise familiale. Pourtant, aucun obstacle réel ne s'oppose au départ d'Alexandre à part la mauvaise volonté de son père qui voit d'un mauvais œil le départ de son fils, comme s'il n'avait pas pris la mesure des changements qui s'opéraient en lui.

Mais cette mauvaise volonté s'émousse peu à peu tant il se rend compte progressivement par lui-même que son fils est en train de grandir, qu'il est dé-

sormais presque un adulte et qu'il doit apprendre à voler de ses propres ailes, comme il a appris seul à maîtriser l'exercice des sangles aériennes.

Ce qui est important dans ce film est moins son intrigue, très simple, que la tentative de la faire progresser par des signes très discrets, à peine perceptibles derrière une description très précise et très documentée de la vie quotidienne d'un cirque familial.

Tous les membres de la famille Landri jouent leurs propres rôles. Ce petit cirque itinérant existe bel et bien dans le sud de la France et il est difficile de démêler ce qui appartient à la réalité de cette histoire de famille et ce qui

relève de la fiction tant chaque situation semble authentique et nous paraît avoir été filmée sur le vif.

A première vue *Le Jeune Fauve* pourrait ressembler à un documentaire en immersion dans ce milieu si particulier. Jérémie Dubois s'applique à en montrer tous les aspects : montage et démontage du chapiteau, dîners en famille, spectacle vu des coulisses, longs trajets en camions, etc. Le quotidien d'un cirque artisanal dans toute sa banalité et toute sa merveilleuse désuétude de petit commerce de proximité perpétuellement menacé.

Jérémie Dubois a conçu ce film après sa rencontre avec les membres de la famille Landri, il s'est inspiré d'eux pour imaginer l'histoire, il s'est imprégné de l'ambiance à la fois douce et rugueuse qui émane d'eux. On perçoit, à travers un geste, un regard de la mère ou du père pour leurs enfants, l'affection qu'ils leurs portent ; on reconnaît l'amour qui filtre à travers une vanne maladroite ; on voit bien que la force qui unit profondément cette famille est véritablement authentique, qu'elle n'est pas jouée. Elle est le terrain sur lequel Jérémie Dubois a pu construire son film. *Le Jeune Fauve* est un portrait de famille saisi dans l'instant délicat où son équilibre est menacé par le départ (même provisoire) de

l'un de ses membres.

Mais on peut voir, par la précision du découpage, par la stabilité des plans, qu'il y a aussi une part importante de mise en scène. Et une part de scénarisation visant d'abord à faire ressortir la dimension descriptive du film.

Car on voit bien que les gestes, les attitudes, les mots, le langage sont ceux d'Alexandre Landri et des siens. Ce qui fait l'intérêt de ce film c'est donc bien cette tension entre ancrage documentaire, description du quotidien d'une famille de circassiens, et éléments de fictions construisant une tension dramatique qui tend l'ensemble du récit et lui confère son universalité. Car si le milieu décrit par le film est extrêmement spécifique, les enjeux qui s'y déploient sont communs à toutes les familles : la difficulté à communiquer entre un père et son fils devenu adolescent, la rivalité qui ne dit pas son nom, le besoin qu'a le fils de se libérer de l'emprise de son père et surtout de supplanter ce modèle encombrant en tentant de le dépasser par l'ambition et le savoir-faire.

Le Jeune Fauve



JÉRÉMIE DUBOIS

Après des études de cinéma à la Fémis puis à la NFTS de Londres, Jérémie Dubois travaille en tant que scénariste. Il écrit notamment des longs métrages pour Vincent Macaigne et Maxime Bruneel, une série télé pour Channel 4 réalisée par Tomek Ducki, des courts et moyens métrages notamment pour Armel Hostiou, Elodie Bouédec et Akihiro Hata. Il a par ailleurs écrit plusieurs courts-métrages de fiction, documentaire et d'animation en Angleterre et réalisé une série documentaire pour un site web d'Arte. *Le jeune Fauve* est son premier film comme réalisateur.

PISTES DE TRAVAIL

Ce film comporte une importante composante documentaire. Les élèves en sont-ils conscients ? Perçoivent-ils la dimension descriptive du film ? Quels en sont les signes ? Repèrent-ils l'originalité qu'il y a à entremêler une histoire fictionnelle et un contexte documentaire ? Evidemment, il ne s'agit pas de documentaire au sens où on l'entend communément : il n'y pas ici de dimension pédagogique ou informationnelle. Mais plutôt au sens où l'entendait Grierson quand il a défini le cinéma documentaire en 1926, comme le «traitement créatif de l'actualité», autrement dit comme la création d'une œuvre esthétique dont le matériau serait le réel. Le cinéaste compose ici un récit filmique à partir d'une réalité déjà existante hors son imagination en l'associant à des éléments de fiction. Pour se convaincre de la dimension documentaire du film, les élèves pourront visiter le site du cirque Landri qui a désormais pris le nom d'Alexandre (<http://cirquelandri.strikingly.com>). Le passage de relais qui s'amorçait dans le film a finalement eu lieu. Mais on peut voir que dans l'animalerie, il n'y a toujours pas de lion...



EXTRAIT DU FILM

<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/le-jeune-fauve/>

Le Jeune Fauve

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. 16:27 – 18:13.

Alexandre, ses parents et sa sœur montent ensemble un chapiteau. Leurs gestes sont précis, rapides et efficaces.

2. 18:13 – 18:47.

Alexandre et son père Stéphane traversent un village dans leur camionnette en annonçant la présence du cirque. Ils semblent très complices.

3. 18:47 – 20:24.

Le spectacle, dont nous avons un aperçu à travers de courts extraits, essentiellement depuis les coulisses. C'est un cirque aux dimensions modestes dont les numéros sont assurés par les quatre membres de la famille.

4. 20:24 – 21:08.

Alexandre s'occupe des animaux dans le pré qui jouxte le chapiteau.

5. 21:08 – 22:21.

À table lors du dîner, la mère d'Alexandre évoque la possibilité pour son fils de partir dresser un lionceau. Son père s'oppose fermement à cette idée. Il ne veut pas que son fils quitte

le cirque en pleine saison.

6. 22:21 – 22:39.

Alexandre, dans le camion avec son père, semble vouloir parler, mais n'ose rien dire. Silence pesant.

7. 22:39 – 23:23.

La famille de circassiens monte le chapiteau sur un parking. On sent une certaine tension.

8. 23:23 – 24:15.

Au pied de la roulotte discussion entre Stéphane et sa femme. Elle remet la question du départ d'Alexandre sur le tapis. Stéphane est très réticent.

9. 24:15 – 24:40.

Alexandre s'entraîne avec sa sœur. Son père vient le chercher.

10. 24:40 – 25:40.

Alexandre et son père traversent à nouveau un village en faisant leur annonce, mais toute complicité a disparu. Ils se disputent.

11. 25:40 – 26:04.

Alexandre étale la sciure sur la piste du cirque dans la pénombre.

12. 26:04 – 26:57.

Il fait son numéro de jonglage sous les projecteurs. Mais dès qu'il sort de

scène, il ne semble pas concentré et se fait rabrouer par son père.

13. 26:57 – 27:27.

Le soir. La famille est réunie dans la roulotte. La petite joue à la Wii avec sa mère. Alexandre fait la tête dans son coin.

14. 27:27 – 28:13.

Alexandre répète un numéro d'acrobate, seul dans le chapiteau vide.

15. 28:13 – 28:21.

Il monte dans son lit superposé.

16. 28:21 – 28:45.

Dans son lit, Alexandre regarde un dompteur de fauves à la télé.

17. 28:45 – 29:19.

Toute la famille se prépare pour un nouveau départ. Alexandre est irascible.

18. 29:19 – 30:00.

Le cirque reprend la route. Dans la cabine du camion, Stéphane fait remarquer à son fils qu'il s'est encore couché à deux heures du matin.

19. 30:00 – 33:00.

Alexandre aide son père à manœuvrer le camion.

20. 33:00 – 31:01.

Ils inspectent le terrain où ils avaient prévu de s'installer et découvrent qu'il est trop boueux.

21. 31:01 - 31:14.

Stéphane mesure un parking au centre d'un village.

22. 31:14 – 31:42.

Sous la pluie battante, ils finissent d'installer les sièges.

23. 31:42 – 32:40.

Dans les loges, Alexandre et sa sœur finissent de se préparer. Il est très tendu, il cherche son gel. Elle lui fait comprendre que s'il n'est pas capable de ranger ses affaires, il ne saura pas s'occuper d'un lion.

24. 32:40 – 33:15.

Sous le regard d'Alexandre, ses parents font leur numéro de clown.

25. 33:15 – 34:00.

Sur le parking, après le spectacle, Alexandre appelle son cousin Tony pour lui demander de lui garder le petit lion. Il semble avoir pris sa décision. Fondu au noir.

26. 34:03 – 34:37.

Le lendemain matin, sur le parking, Alexandre lave les roues du camion



Le Jeune Fauve

puis il joue à s'asperger avec sa petite sœur.

27. 34:37 – 36:13.

Sur le parking, sous une tente, Alexandre fête l'anniversaire de ses dix-huit ans. Sa mère lui offre une nouvelle veste brodée et lui annonce qu'il partira retrouver Tony. Stéphane résiste un peu à cette idée, mais il doit se résigner. Il semble triste de laisser partir son fils.

28. 36:13 – 36:21.

Stéphane, l'air sombre, regarde la télévision.

29. 36:21 – 36:52.

Stéphane sort de sa caravane et observe au loin son fils qui discute avec un groupe de jeunes filles. Il ne l'interrompt pas et retourne d'où il vient.

30. 36:52 – 37:42.

La mère et la fille préparent une couchette et discutent de Stéphane. « Comment qu'il était papa quand il faisait les échelles de la mort ? » La mère ne sait pas trop quoi répondre. Complicité.

31. 37:42 – 39:47.

Sous le chapiteau, la mère annonce qu'Alexandre va présenter son numéro d'acrobate en public pour la pre-

mière fois. Il semble se dégonfler puis se lance sous les applaudissements du public et le regard plein de fierté de son père.



Un Ogre

de **GÉRARD OLLIVIER**

France / Animation / 2011 / 6 min
SCÉNARIO : **Gérard Ollivier**
IMAGE : **Gérard Ollivier**
& **Jean-Philippe Nicolle**
MONTAGE : **Marc Boyer**
MUSIQUE : **Valérie Perez**
ANIMATION : **Gérard Ollivier**
SON : **Adam Wolny**
INTERPRÉTATION : **Valérie Perez,**
Louna Astier & Gaspard Burlaud
PRODUCTION : **Lardux films.**

Un ogre, c'est moi, c'est vous, c'est la faim insatiable dévorant l'enfant qui est en nous. C'est demander, en quelques dessins, très simplement, ce que nous, peuple d'ogres allons faire de nous.

«Un ogre est un enfant. Un enfant est un ogre. Un enfant est capricieux. On dit : ne fais pas l'enfant. Insatiable, il ne pense qu'à lui. Il n'écoute pas les autres. Il n'écoute que son ventre, son corps qui doit grandir. Tout lui est dû : il doit d'abord penser à lui.»



Ce film d'animation commence d'une manière enfantine voire naïve pour basculer dans un récit de plus en plus effrayant. L'ogre grandit tellement qu'il dévore tout ce qui l'entoure : ses jouets, ses parents, la terre elle-même et jusqu'au soleil ! Cette naïveté apparente cache évidemment une dimension fortement allégorique et l'ogre/enfant du film n'est rien d'autre qu'une image monstrueusement métaphorique de ce que nous sommes, nous, citoyens insatiables d'une société consumériste. Le consommateur n'est rien d'autre que cet enfant-roi vorace à qui on n'a jamais su dire non et qui en grandissant voudra toujours manger

plus, posséder plus, dans une course en avant impossible à enrayer car le désir de possession ne peut jamais être assouvi et ne cesse de se reporter sur d'autres objets de convoitise à l'infini, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. Jusqu'à épuisement de toutes les ressources naturelles.

Le film part du particulier pour aller au général : de l'enfant qui dévore ses jouets dans sa chambre d'enfant à la destruction finale du monde. Pour Gérard Ollivier cette folie consumériste se reproduit à tous les échelons de la vie : elle commence par la satisfaction de tous les désirs de l'enfant

qui débouchent sur l'insatisfaction chronique de l'adulte perpétuellement malheureux et méchant car il ne peut pas tout posséder. Sans didactisme démonstratif, Gérard Ollivier construit, l'air de rien, une critique de la société capitaliste actuelle qui fait de nous des monstres égoïstes prêts, sans même nous en rendre compte, à détruire la planète pour satisfaire notre mode de vie. C'est ce que suggère l'image des ogres broutant la Planète Terre elle-même, concluant le film sous la forme de la fable écologique.

D'un point de vue graphique, le film opère par oppositions. L'ogre est dessiné à l'encre de Chine, à gros traits, dans un style naïf qui évoque les dessins d'enfants ce qui renforce, par contraste, le côté horrible de ses agissements. Les traits sont tremblants, malhabiles, voire griboillés de façon frénétique. Cela donne à l'ogre un aspect bonhomme et même sympathique, mais aussi inquietant ou même carrément horrible. Les autres figures humaines, comme les objets, en revanche, sont dessinées de manière beaucoup plus précise et minutieuse évoquant tour à tour la gravure du XIX^{ème} siècle, ou l'esthétique des anciens catalogues de Manufrance.

C'est ce contraste qui rend l'ogre encore plus affreux, mais qui apporte aussi au film sa dimension allégorique : les représentations qu'il fait des objets du quotidien n'y sont jamais réalistes. C'est comme si l'ogre dévorait des concepts plus que des choses. Comme si la violence que décrivait le film était d'abord une violence mentale, qui visait à nous faire réfléchir sur nous-même et le monde dans lequel nous vivons.

Le terme d'animation définit toute composition de mouvement visuel procédant d'une succession de phases calculées, réalisées et enregistrées image par image, quel que soit le système de représentation choisi (dessin animé sur celluloïd ou, en termes de cinéma, sur cellule, marionnette articulée, dessin sur pellicule, animation d'éléments découpés), quel que soit le moyen de reproduction employé (lithographie, photochimie, enregistrement magnétique, traduction en information numérique pour ordinateur), quel que soit enfin le procédé de restitution du mouvement (feuilletonoscope, couronne de prismes du praxinoscope, projecteur cinématographique, magnétoscope, console graphique d'ordinateur). Encyclopédia Universalis, 1999

Un Ogre

GÉRARD OLLIVIER

Après une maîtrise d'audiovisuel et un D.E.S.S. de cinéma, Gérard Ollivier a participé à divers reportages vidéo et courts métrages comme ingénieur du son avant de réaliser des tournages spécialisés dans la musique (spectacles musicaux, vidéo clips). Ensuite, il a réalisé trois courts métrages d'animation : *100 Papiers* en volume (1998), *Burger Burp & the Happy Farmer* en papiers découpés et *2D* (2001), puis il a achevé *Blanche Faïence*, projet commencé plusieurs années auparavant. Résidant à Marseille, il travaille actuellement à un projet de série de carnets de voyages dessinés, des diaporamas consacrés à sa ville et y prépare également la création d'un atelier d'initiation à l'animation pour enfants.



PISTES DE TRAVAIL

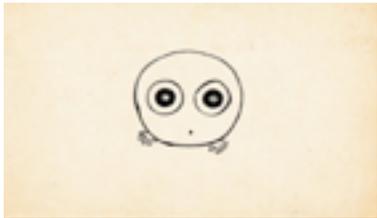
On pourra demander aux élèves d'essayer de définir le style visuel du film. Que leur évoquent les dessins de l'ogre ? Et par contraste, que leur évoquent les dessins des autres personnages ou des objets ? Ont-ils déjà vu des films d'animation comme celui-ci ? Ressemble-t-il aux dessins animés qu'ils connaissent ? Est-ce un film pour enfants ? Trouvent-ils une dimension métaphorique au film ? Laquelle ? Selon eux, contre quoi Gérard Ollivier veut-il nous mettre en garde ? Qui est cet ogre qui dévore tout ce qui lui passe entre les mains, y compris sa mère et jusqu'à la planète ? Repèrent-ils la dimension critique du film ? La fable écologiste ?

EXTRAIT DU FILM

<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/un-ogre/>

Un Ogre

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

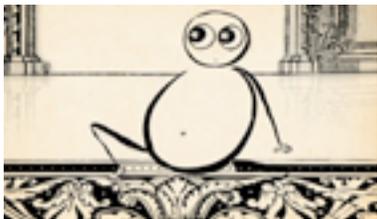


1. 00:28 – 1:26.

Un bébé-ogre apparaît à l'image. Il a une figure toute ronde, des grands yeux innocents et une toute petite bouche.

Ses yeux se mettent à rouler, sa bouche affiche un sourire narquois, sa langue lèche ses babines. Sa bouche s'ouvre grande comme pour croquer le spectateur.

«Un ogre est un enfant qui a trop mangé.»



2. 1:26 – 1:50.

Un bébé ogre est assis sur un tapis et

observe deux ogres géants en train de dévorer un festin gigantesque avec une avidité presque frénétique.

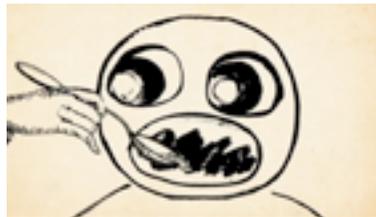
«Parfois les ogres sont des enfants d'ogres.»



3. 1:50 – 1:59.

«Parfois non.»

Des parents attendris aux proportions humaines nourrissent un bébé-ogre affamé déjà aussi grand qu'eux.



4. 1:59 – 2:26.

Le visage de l'ogre aux dents acérées mange cuillères de soupe et cuisses de poulet. L'ogre est devenu si grand que sa mère est obligée de lui passer la nourriture à l'aide d'une canne à pêche, tandis que son père doit grimper sur un escabeau pour se hisser à sa hauteur et faire glisser à manger dans

son gosier.

Il est à présent un géant replet et dépasse de très loin ses parents qui applaudissent leur rejeton de si bien se nourrir.

5. 2:26 – 2:46.

L'ogre mange un gâteau devenu minuscule.

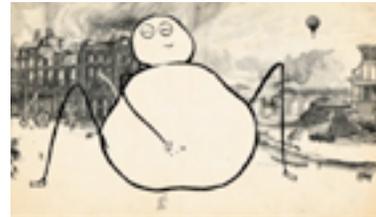
Puis un cadeau.

«On dit qu'un ogre ne peut pas être heureux...»

Puis sa propre photo encadrée.

Puis son tricycle.

«...parce qu'il a toujours faim.»



6. 2:46 – 3:20.

«En tout cas, l'ogre grandit.»

L'ogre est à présent gigantesque dans une ville à demi détruite en proie aux flammes, comme dans une caricature de film catastrophe.

Une minuscule silhouette passe devant lui, le plus discrètement possible. C'est sa mère.

«Et puisqu'il doit grandir, il doit manger encore et toujours.»

L'ogre aperçoit la silhouette de sa

mère et la fixe d'un air gourmand. Elle se fige. Il la saisit de l'une de ses mains potelées de bébé. Sa bouche semble d'abord d'une rondeur innocente avant de laisser apparaître des dents voraces. Il n'en fait qu'une bouchée.

7. 3:20 – 3:24.

«Il y a ceux qui préfèrent les femmes...»

La silhouette explorée de la petite bonne femme tombe au fond du ventre rond de son ogre de fils. Elle est bientôt rejointe par la silhouette d'un homme.

«Ou les hommes...»



8. 3:2 – 4:05.

Puis par des dizaines de silhouettes d'hommes et de femmes qui s'entassent les unes sur les autres...

«Les voitures...»

Des voitures de toutes sortes et de toutes tailles s'accablent à leur tour dans un ventre.

«Les maisons avec piscine...»

Des photos de maisons et de châteaux bordés de piscines s'empilent dans un autre ventre.

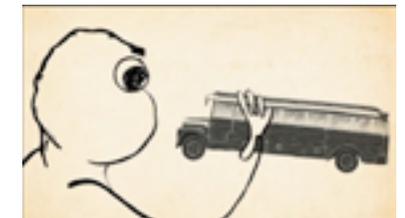
«Toutes sortes de trucs.»

Entre les dents acérées de l'ogre se déverse un fleuve de tout ce qu'il peut dévorer. Des choses de taille colossale.

«Ou d'autres ogres!»

Des dizaines d'ogres flottent dans l'immense ventre...

Le ventre à l'intérieur duquel nous voyions par transparence se referme et nous voyons le nombril tout rond et enfantin de l'ogre.



9. 4:05 – 4:35.

L'ogre croque un autobus.

«Il grandit...»

L'ogre croque un gratte-ciel.

«Il grandit...»

Il croque un paquebot.

«Il grandit...»

L'ogre devenu immense attrape la che-

Un Ogre

minée d'une centrale nucléaire et en boit le contenu comme s'il s'agissait d'un tout petit verre.



10. 4:35 – 5:18.

L'ogre gigantesque est allongé sur la moitié de la planète Terre et observe le soleil. Il l'attrape et en croque un morceau. Les contours de l'image s'assombrissent. L'ogre tourne la tête vers les spectateurs d'un air un peu honteux. Il repose le demi-soleil à sa place...

«Mais un ogre reste toujours un enfant qui a trop mangé...»

D'un geste brusque, il attrape à nouveau le soleil et croque encore une fois dedans avant de l'avalier tout entier. L'image s'obscurcit complètement.



11. 5:18 – 5:30.

«Alors... que faire de tous ces ogres ?» Dans la nuit noire, des ogres rongent la planète comme s'il s'agissait d'un gruyère.



Nice

de MAUD ALPI

France / Fiction / 2008 / 24 min

SCÉNARIO : Maud Alpi

IMAGE : Julien Poupard

MONTAGE : Laurence Larre

MUSIQUE : Maud Alpi

DÉCORS : Leslie Garcias

EFFETS SPÉCIAUX : Florian Fabre

SON : Philippe Deschamps,

Emmanuel Croset

INTERPRÉTATION : Sacha Gorce,

Abir Kraiem, Christian Paccoud, Patrick

Moya, Brigitte Sy, Marie Nicolle & Hong

Mai Thomas

PRODUCTION : Mezzanine Films.

Martial, dix-sept ans, a fugué à Nice pour venir voir sa mère, chanteuse à la vie chaotique. Près de la maison de celle-ci, il rencontre trois femmes : une employée des Assedic, une ancienne camarade de classe et la propriétaire des lieux. Trois fragments d'éducation sentimentale. Trois secrets, trois chansons.



Nice prélève comme une tranche dans la vie de son jeune protagoniste. De ce qui précède et de ce qui suivra nous ne saurons que très peu, nous l'apprendrons au gré des quelques informations glanées ici et là dans un récit volontairement fragmentaire. Pourquoi Martial ne vit plus avec sa mère, nous ne le savons pas, mais pouvons l'imaginer. A travers les récits croisés de l'employée de l'Assedic comme à travers ceux de la coiffeuse ou de la propriétaire, nous découvrons une femme à la vie chaotique. Nous ne saurons jamais avec certitude ce qu'elle est devenue ni où elle est allée. Le spectateur essaie de recoller les

pièces d'un puzzle incomplet pour imaginer le portrait en creux de cette mère absente, comme il essaiera de comprendre la solitude et le mutisme de Martial. Le jeune homme est à la fois distrait et obstiné, absent et agressif. De toutes les informations qu'il glane ici et là, Martial ne retient que celles qui l'aident à consolider sa vision quelque peu idéalisée d'une mère chanteuse. C'est cette image que, de manière très volontariste, il finira par conserver d'elle en mettant le CD de l'une de ses chansons alors même qu'elle est partie sans laisser d'adresse, l'abandonnant une nouvelle fois.

Le film est tiraillé entre une écriture visuelle très réaliste (ancrage du film dans des décors naturels, caméra portée apportant une touche documentaire) et une forme d'onirisme liée à la fois à l'utilisation très surprenante des chansons ainsi qu'à la nature de ce récit qui, délaissant l'enquête, épouse l'errance du personnage et évoque plutôt une rêverie, une dérive dans une ville à la fois absolument réelle et étrangement irréaliste.

Alors même que les personnages du film déambulent au cœur de leur réalité quotidienne, une chanson s'échappe de leurs lèvres qui leur permet de dire ce que la décence, les conventions, les règles sociales n'autorisent pas à dire. Les chansons leur permettent de livrer le fond de leur pensée, de s'y exprimer en toute humanité, sans faux semblants, mais elles restent inaudibles aux autres. Elles permettent de livrer le secret qui brûle les lèvres de chacun d'entre eux et qu'ils ne peuvent pas formuler. L'intérêt de la mise en scène de Maud Alpi est de les avoir traitées sur le même plan (donc très réaliste) que les autres dialogues et non comme des représentations mentales (ce qu'elles sont pourtant).

Le personnage de Martial est blessé, hanté par l'absence de cette mère qu'il

s'obstine à suivre alors qu'on a l'impression qu'elle s'acharne à le délaissier et à effacer toute trace de son passage. Comme si elle voulait laisser derrière elle tout souvenir de son ancienne vie à l'image des meubles qu'elle a demandé à sa logeuse de bazarder... Pourtant à la fin du film, Martial semble avoir appris quelque chose de cette journée particulière. Il est revenu sur les traces de son passé, il s'est confronté à l'incompréhension des autres, à l'altérité, aux mensonges de sa mère et enfin à son départ. Quand il met le CD où l'on entend la voix de sa mère parler d'absence et de douleur et qu'il part sans se retourner, on se dit qu'il a mis ce passé derrière lui et que désormais il peut avancer sans freins, sans regrets, sans souvenirs parasites. Martial a grandi.



MAUD ALPI

Après avoir étudié la philosophie à L'École Normale Supérieure, Maud Alpi a réalisé plusieurs court-métrages dont *Nice* (2009) sélectionné dans de nombreux festival dont la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, le Festival Côté Court de Pantin, etc., *Courir* (2011) sélectionné au Festival Côté Court de Pantin, au Festival de Clermont-Ferrand, etc. Son dernier film, *Drakkar* est actuellement en post-production.

PISTES DE TRAVAIL

On pourra demander aux élèves de réfléchir à la dimension elliptique du film : que savons-nous du parcours de Martial ? De sa famille ? De son père (jamais évoqué dans le film) ? Qu'apprenons-nous de sa mère ?

Le film nous laisse délibérément dans la confusion à l'instar du personnage de Martial lui-même.

On pourra également les interroger sur la place des chansons dans le film : quelle est leur fonction ? Que nous apprennent-elles sur les personnages ? Que se disent-ils à travers ces chansons ? Pourquoi passer par le biais de chansons et pas par celui d'un dialogue ?

On pourra montrer aux élèves des extraits de comédies musicales comme *Les Parapluies de Cherbourg* ou *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy pour leur montrer que ce n'est évidemment pas la première fois que des chansons sont présentes dans un film. Cela leur permettra également de repérer l'originalité de leur usage par Maud Alpi.



EXTRAIT DU FILM

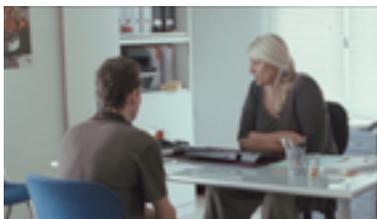
<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/nice/>

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. 47:56 – 48:47.

La boîte aux lettres.

Une main ouvre une boîte aux lettres au nom de Sylvie Boretta. Derrière la grille la cour semble vide. Seule une grosse tortue traîne sa carapace sous le soleil. Martial, le jeune homme qui essayait d'y entrer, quitte la maison pour se rendre à l'arrêt de bus.



2. 48:47 – 51:24. Aux Assedic.

Martial est face à une employée qui lui refuse l'accès au dossier de sa mère. Il prétend que celle-ci est malade et qu'elle ne peut se déplacer. Nous apprenons que le jeune homme est en CAP pâtisserie. Elle finit par accepter de vérifier les raisons de la radiation de sa mère : elle aurait exercé une activité parallèle. Martial explique que sa mère est chanteuse et qu'elle a même enregistré un CD. L'employée de

l'Assedic éconduit le jeune homme en lui expliquant qu'elle n'est pas assistante sociale. Le jeune homme quitte la pièce alors que commence la musique.

3. 51:24 – 53:41.

Première chanson.

Martial marche dans la rue et nous l'entendons chanter en voix off, puis en montage alterné, l'employée des Assedic chante face caméra s'adressant au jeune homme qui est déjà loin. Martial sort d'un café en chantant, mais personne ne prend garde à lui. Quelqu'un entre dans le bureau de l'employée qui lui tend un formulaire tout en continuant sa chanson... La chanson se poursuit en montage alterné, elle dans son bureau, lui dans les rues de la ville, dans une sorte de duo imaginaire où les deux personnages se répondent et se disent tout ce qu'ils n'ont pu se dire lors de leur rendez-vous. « Si ta mère vend du plaisir ou de la poudre de perlimpinpin, moi j'en sais rien. Je la crois surtout dans le pétrin. »



4. 53:41 – 54:55. A la Poste.

Martial essaie de récupérer un recommandé au nom de sa mère, mais il n'a pas sa pièce d'identité. Il explique cette fois que sa mère est en voyage. Martial insiste pour voir le paquet. L'employé de la Poste fini par le lui donner : ce n'est qu'un catalogue de la Redoute...



5. 54:55 – 56:27. A l'arrêt de bus.

Martial est avec deux jeunes femmes qui feuilletent le catalogue de la Redoute. Il plaisante avec elles. Puis discute plus sérieusement avec l'une d'entre elles. Il lui demande comment va son frère. Elle reste évasive.



6. 53:41 – 1:00:27. Deuxième chanson.

Alors que la jeune femme s'apprête à monter dans le bus elle se tourne vers Martial et commence à chanter : son frère va très mal. Les deux jeunes filles montent dans le bus et un nouveau duo imaginaire commence entre Martial et cette ancienne camarade de classe. Un duo dans lequel passe toute la nostalgie des années d'adolescence passées et d'un amour qu'ils auraient pu partager. Le professeur de l'une des filles entre dans le bus et se mêle à la chanson. La séquence se poursuit sur une série de gros plans de femmes dans le bus puis de portraits de groupes issus de quartiers populaires. La chanson se conclut par ce dialogue : « Elle ne veut plus me voir. Et toi ? — Je crois que tu n'existes pas. »



7. 1:00:27 – 1:03:37. Troisième chanson.

A la plage, Martial se baigne, puis, assis sur les galets, torse nu, il essaie de se raser avec son rasoir électrique, mais celui-ci tombe en panne. Il entame alors une chanson où il évoque sa mère : « Quel plomb met-elle dans son aile pour faire tant de dégâts ? » Un l'homme l'interrompt, change les piles de son rasoir et vient s'asseoir à côté de lui. Martial interloqué repart. L'homme, resté seul, reprend sa chanson : « La tangente ça se prend pas comme ça. »



8. 1:03:37 – 1:04:54. La coiffeuse.

Martial va rendre visite à la coiffeuse qu'il avait rencontrée à l'arrêt de bus

Nice

pour lui demander s'il elle a vu sa mère. Quand elle répond par la négative, il lui demande de l'argent. Elle refuse, il l'insulte, elle le frappe.



9. 1:04 :54 – 1:06:30.
A l'arrêt de bus.

Martial est à nouveau assis à l'arrêt de bus devant la maison de sa mère. Une femme, visiblement son ancienne propriétaire, lui apprend que sa mère est partie à Antibes avec son nouveau mari. Il prétend déjà le savoir.

10. 1:06:30 – 1:07:09.
Errance.

Martial erre dans les rues.



11. 1:07:09 – 1:08:13.
Plongeon.

Sur une plateforme de béton, Martial plonge dans la mer et se baigne.

12. 1:08:13 – 1:11:55.
Le départ.

De retour à la maison, il retrouve la propriétaire. Il met le CD de sa mère et l'écoute avec elle assis sur les marches du perron. C'est un air nostalgique en espagnol :
« Pourquoi tu n'es plus là / Tu me fais souffrir / Pourquoi tu viens plus / Tu me tues / Si un jour tu reviens / Tu me trouveras toujours là / Pour toi. » Il quitte la maison sans se retourner.



Petite Blonde

d' **EMILIE** Aussel

France / Fiction / 2013 / 15 min 30
IMAGE : Mathieu Bertholet
SON : Pierre-Alain Mathieu,
Jean-Michel Tresallet
MONTAGE : Enrica Ordonneau-Gattolini
MONTAGE SON : Josefina Rodriguez
MIXAGE : Pierre Armand
MUSIQUE : Postcoitum
INTERPRÉTATION : Sabrina Ben Hamed,
Mamadou Doumbia, Hamza Baggour,
Angélique Pagnon,
Noé Bengorine-Chaumeil
ETALONNAGE : Olivier Dassonville
CO-PRODUCTION : Le G.R.E.C
et Shellac sud.

Marseille, l'été.

Une bande d'adolescents issus des quartiers populaires, passe ses après-midis sur une plateforme de béton près de la Corniche. Ils paradent, parlent fort, se baignent et sautent des rochers, du plus haut possible. Ils sont ici les rois. Sur une plage, non-loin d'eux, Angélique les observe. Un jour, elle se décide à rencontrer le groupe.



VERTIGE DE L'AMOUR

Petite Blonde est un film baigné de la lumière d'été de Marseille. Tous les corps semblent égaux sous le soleil. Les rochers qui dominent la Corniche semblent s'offrir à tous en toute équité. Cette douceur de vivre apparente cache pourtant des tensions qui, bien souvent, restent larvées et ne s'expriment pas au grand jour. Au-delà de la beauté épanouie des corps qui dévoilent leurs peaux jeunes et bronzées, les rapports de classes finissent par affleurer. Angélique, la petite blonde du titre, semble secrète-

ment attirée par les jeunes des Quartiers nord de Marseille. Elle tente une approche, inconsciente que son physique, sa tenue, sa façon de parler créent une distance avec ce groupe aux codes dont elle, la jeune fille de bonne famille, est a priori exclue. La bonne idée du film est d'avoir inversé la proposition attendue, celle qui semblait la plus évidente : ce ne sont pas les garçons qui vont venir draguer la petite blonde, c'est la jeune fille qui, renversant les rôles établis, va aborder le groupe. Et en être rejetée. L'argument du film est très simple. Une jeune fille de bonne famille est attirée par un groupe de jeunes des Quartiers

nord. L'un des jeunes répond à cette attirance. Ils devront, s'ils veulent s'aimer, dépasser les préjugés qu'ils ont l'un et l'autre pour apprendre à se connaître vraiment. C'est peut-être le sens de la dernière séquence, où, côte à côte, Noé et Angélique s'apprentent à sauter du haut du rocher. «J'ai un peu peur quand même» lui dit-elle «Moi aussi» lui répond-il avant qu'ils s'élancent ensemble dans le vide. Ces mots échangés désignent sans doute bien plus la peur de l'inconnu vers lequel les entraîne leur désir, que celle que provoque le plongeon. Ce vertige qu'éprouvent tous les jeunes gens face à l'amour ou au désir est décuplé ici parce que l'attirance d'Angélique pour Noé est transgressive : elle va d'abord à l'encontre des codes tacites qui veulent que les filles se laissent séduire par les garçons plutôt que de prendre les devants ; mais surtout elle prend le risque d'abolir la frontière de classe qui sépare et oppose les deux jeunes gens.

Mais le film, au-delà de son contenu explicite de critique et de subversion des préjugés racistes ou de classe, cherche plutôt à filmer quelque chose qui serait de l'ordre de la sensation. Ou, pour le dire plus explicitement, cherche à traduire en images des sensations physiques. C'est tout le sens de la séquence de

plongeon au milieu du film. Le récit est soudain suspendu au profit d'une longue scène muette qui n'est là que pour mettre en image le bonheur pur et la sensation de liberté totale qu'on éprouve lorsque l'on s'immerge entièrement dans l'eau de mer. Emilie Aussel filme les corps des adolescents de manière très réaliste (on a la sensation de connaître ce groupe de jeunes gens, ils sont vraiment montrés tels qu'en eux-mêmes) tout en sachant les sublimer. Elle sait filmer le jeu de la lumière sur les peaux, les expressions sur les visages, les hésitations des mains qui se frôlent sans se toucher et toutes ces attitudes, ces gestes, ces troubles qui appartiennent en propre à l'adolescence.

Petite Blonde



ÉMILIE AUSSEL

Emilie Aussel est née à Montpellier en 1980. Elle a suivi des études d'arts aux Beaux-Arts de Montpellier et à la Villa Arson à Nice, et a terminé sa formation en cinéma au Fresnoy – Studio national des arts contemporains en 2006. Son parcours lui a permis d'expérimenter différentes formes de récits et de montage (vidéo, installation multi-écrans, court-métrage). Au fil des ans, son travail personnel a évolué vers un cinéma plus narratif. Depuis 2009, soutenue par la société Shellac, elle a réalisé trois court-métrages sur l'adolescence et l'expression de

ses sentiments : *L'ignorance invincible*, *Do you believe in rapture?* et *Petite Blonde*. Tous trois tournés à Marseille ou dans ses environs. Elle écrit actuellement son premier long-métrage *Mourir jeune*.

PISTES DE TRAVAIL

On pourra demander aux élèves de réfléchir sur la question des préjugés sociaux ou même racistes. Notamment à travers l'anecdote sur le contrôle au faciès que raconte l'un des jeunes à sa copine. En quoi le film renverse-t-il ces stéréotypes ? Selon eux, l'histoire d'amour naissante entre Noé et Angélique est-elle viable ? Une telle rencontre est-elle possible ?

Quelle peut-être la signification des derniers mots échangés entre les deux jeunes gens à la fin du film ? De quoi ont-ils peur ? De sauter du haut des rochers ou d'autre chose ? Quel est ce vertige qu'ils ressentent ?

Les élèves sont-ils sensibles à la tentative de la réalisatrice de filmer des sensations plutôt que de simplement nous raconter une histoire ?

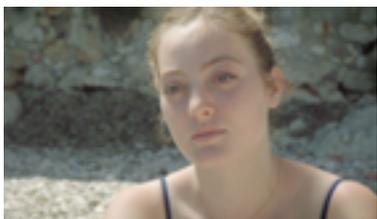
On s'arrêtera par exemple sur le passage de plongeon filmé sous l'eau dont la durée excède la fonction dans le récit pour essayer de comprendre ce que recherche Emilie Aussel.



EXTRAIT DU FILM
<http://vimeo.com/97917766>

Petite Blonde

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL



1. 00:22 – 1:45.

Un groupe de cinq jeunes des Quartiers nord de Marseille assis au bord de la mer sur une plateforme de béton en contrebas de la Corniche. Ils ne s'en rendent pas compte, mais sont observés à distance par une jeune fille qui manifestement n'est ni de la même origine ni du même milieu qu'eux.



2. 1:45 – 04:03.

La jeune fille, Angélique, se lève et va les rejoindre pour leur demander une cigarette. Sabrina, l'une des filles de la bande lui en donne une, mais quand

Angélique fait mine de s'asseoir à côté d'elle, elle la chasse avec beaucoup d'agressivité. Angélique s'éloigne. L'un des jeunes garçons, Noé, prend son parti et part la rejoindre.



3. 04:03 – 05:30.

Le jeune homme rejoint Angélique sur le surplomb où elle s'est arrêtée et vient s'excuser pour son amie. Ils entament une discussion puis Angélique s'éclipse brusquement.



4. 05:30 – 08:37.

Nous retrouvons les jeunes s'adonnant aux plaisirs de la mer. Baignade, flirt, plongeurs depuis les rochers.

5. 08:37 – 09:03.

Dans la lumière rasante du soleil couchant, ils attendent le bus sur la Corniche.



6. 09:03 – 11:49.

Le lendemain, ils sont encore là à s'amuser au bord de l'eau quand Angélique les rejoint. « C'est le retour de la blonde ». La tension est moins forte que la veille : on est plutôt dans un jeu de joutes verbales. L'un des garçons la drague, mais elle le repousse. Noé lui dit qu'elle ne pourra rester avec eux que si elle saute du haut du rocher. « Je saute, mais je saute avec toi ». Il accepte de l'accompagner.

7.

Angélique et Noé arrivent sur le bord du rocher. Leurs mains se frôlent sans se toucher. « On y va ? – J'ai un peu peur quand même. – Moi aussi. » Ils plongent.



La Fugue

de JEAN-BERNARD MARLIN

France / Fiction / 2013 / 22 min

SCÉNARIO : Jean-Bernard Marlin

IMAGE : Julien Poupard

MONTAGE : Nicolas Desmason

SON : Laure Allary, Claire Cahu

& Mélissa Petitjean

INTERPRÉTATION : Adel Bencherif

et Medina Yalaoui

PRODUCTION : Les Films de la Croisade.

Lakdar, éducateur dans un foyer pour mineurs délinquants à Marseille, accompagne au tribunal sa jeune protégée, Sabrina, jugée pour une ancienne affaire. Il part confiant, convaincu que leurs efforts seront récompensés.



EN FUITE

L'histoire de *La Fugue* a été inspirée à Jean-Bernard Marlin par un documentaire qu'il a tourné et dans lequel il accompagnait le parcours d'un mineur délinquant pendant un an. De cette origine documentaire du projet, on peut mesurer les traces : traitement réaliste des situations, écriture visuelle brute, caméra portée, acteurs non professionnels (à l'exception d'Adel Bencherif qui interprète l'éducateur). Les situations décrites proviennent du réel. Jean-Bernard Marlin les connaît pour en avoir été le témoin. Le film est profondément ancré dans le réel, les acteurs sont plus vrais que nature : l'actrice qui joue Sabrina semble ne

faire qu'un avec son personnage. Tout le film est en caméra portée, très mobile de façon à laisser toute latitude aux acteurs, d'où cette sensation très forte de réalisme qui se dégage du film. La caméra est au service du réalisme des situations, elle ne précède jamais les personnages, elle les accompagne. J.B. Marlin a une façon quasi obsédante de cadrer les visages souvent en gros plans voire en très gros plan de manière à traquer toutes les émotions qui autrement resteraient imperceptibles. C'est surtout vrai pour le personnage de Sabrina qui semble ne savoir exprimer verbalement que l'indifférence, l'arrogance ou la colère alors que le visage ultra-sensible de la jeune fille laisse paraître toute une gamme d'émotions qui ne parviennent

pourtant jamais à s'incarner au travers des mots.

Mais de ce matériau brut, J.B. Marlin fait une œuvre de fiction centrée sur ses personnages. Certaines scènes ont beau avoir été inspirées par des situations réelles, la tension qui les anime, l'évolution du rapport entre Sabrina et Lakdar sont l'œuvre d'une construction dramatique très élaborée.

Le film se construit en quatre temps : l'urgence de se rendre au tribunal, le tribunal, la fugue de Sabrina et sa reddition. La tension ne retombe jamais. Chaque scène est chargée du poids d'une nouvelle urgence. Le film se construit sur une inquiétude permanente qui est comme la traduction cinématographique de la tension intérieure de sa jeune héroïne, incarnation même de l'intranquillité et de la fébrilité. Elle est habitée par une inquiétude permanente vraiment communicative.

Le film ne décolle presque jamais du point de vue de Lakbar sauf pour épouser brièvement celui de Sabrina. Nous partageons la conviction de l'éducateur. Celle de celui qui croit contre tous, contre le procureur, contre le juge, contre la jeune fille elle-même, au salut possible de sa protégée.

Mais Sabrina est écrasée par les déterminismes, la défiance de l'autorité, le déni de ses propres actes. Elle est tiraillée entre la confiance qu'elle voudrait avoir en Lakbar et sa méfiance envers une institution elle-même paradoxale (voire schizophrénique) qui construit patiemment une mécanique de réinsertion tout en brandissant sans cesse la menace de la sanction répressive. Au risque d'anéantir tout le laborieux travail des éducateurs. Placer une jeune fille fragilisée, en phase de réadaptation sociale, face à une échéance si fatidique c'est peut-être la pousser à la faute... Même si le film ne juge jamais, il nous place sans-cesse face à des apories et ne cesse jamais d'interroger nos certitudes. On ne peut être du côté de personne (sauf peut-être de celui de l'éducateur qui ne baisse jamais les bras).

Sabrina se saborde elle-même et pousse la juge à la sévérité. Elle fuit. Pourtant Lakbar, malgré tout, ne cesse de croire en elle.

Depuis le début du film, au-delà du rapport d'autorité, au-delà de la fonction professionnelle, il y a un lien fort, intime puissant entre ces deux êtres. Un lien qui ne s'exprime jamais par les mots, mais n'en est pas moins intense. Un lien que la dureté des situations, la violence des échanges, que l'emportement de la jeune fille et la rigidité insti-

La Fugue

tutionnelle ont bien failli rompre. Mais qui finit malgré tout par se ressouder. Quand Sabrina vient se rendre à la police avec lui à la fin du film, c'est beaucoup plus que le dénouement inévitable promis à ce genre de fugues sans perspectives ; c'est une véritable rédemption. On a la sensation qu'elle a appris quelque chose de sa fugue : elle s'en remet au jugement, non pas des autorités, mais de son éducateur. Il s'est mouillé pour elle, il s'est mis en danger et elle sait désormais qu'elle peut lui faire confiance. Dans l'obscurité de la voiture, c'est ce que semblent dire les larmes de la jeune fille. Comme si la carapace qu'elle s'était forgée se fissurait enfin un peu. C'est peut-être cet apprentissage de la confiance qu'a voulu filmer Jean-Bernard Marlin. Ce film évoque très clairement le cinéma des frères Dardenne : même description minutieuse de la réalité sociale et de ses déterminismes, même personnages promis à la chute, mais, au final, même foi dans l'humanité et dans son aptitude au salut.



JEAN-BERNARD MARLIN

Jean-Bernard Marlin grandit à Marseille, puis fait des études de cinéma à Paris. Diplômé de l'École Louis Lumière et de l'Atelier Scénario de la Fémis, il réalise *La Peau dure* (2007, court métrage sélectionné et primé dans de nombreux festivals internationaux), puis *La Fugue* (2013, Ours d'or du court métrage Berlin 2013, nommé aux Césars 2014). Il prépare actuellement son premier long métrage de fiction à Marseille.

PISTES DE TRAVAIL

C'est un récit fictif, mais très documenté, puisque J.B. Marlin, le réalisateur, a été le témoin de presque toutes les situations qu'il a mises dans le film. On pourra demander aux élèves ce qui distingue ce film d'un documentaire. A quoi peut-on voir qu'il s'agit d'un récit fictif. Le déroulement narratif, qui enchaîne inexorablement les péripéties à un rythme si soutenu, correspond-il au rythme de la vie elle-même ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une reconstruction dramatisée (et donc scénarisée) visant à créer de la tension chez le spectateur en exacerbant des situations inspirées par des événements réels ?

Les élèves pourront également réfléchir sur la visée profonde du film. S'agit-il simplement de créer un divertissement émotionnel ou y perçoivent-ils une portée morale ?

Le film ne cesse de nous interroger sur les motivations des personnages : Lakbar a-t-il raison de faire confiance à Sabrina ? Son comportement impulsif est-il compréhensible ?

Mais inversement, la jeune fille doit-elle avoir une confiance aveugle pour son éducateur ? N'y a-t-il pas un paradoxe du côté des institutions qui ne savent pas choisir entre réinsertion et répression ?

A la fin du film, ces questions sont-elles résolues ? Pour quelle raison, Le cinéaste préfère-t-il nous laisser avec nos interrogations plutôt que nous donner des réponses claires ? Existe-t-il seulement des réponses claires face à ce type de situations douloureuses et complexes ?

INTERVIEW DE JEAN-BERNARD MARLIN

<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/la-fugue/>

EXTRAIT DU FILM

<http://www.lyceensaucinemapaca.fr/les-films/les-films-au-programme-en-2014-2015/la-fugue/>

La Fugue

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. 0:18 – 1:50.

Nous sommes dans un foyer de jeunes délinquants. Lakdar, un éducateur entre précipitamment dans une pièce et demande à une jeune fille (Sabrina) visiblement peu décidée à bouger de se dépêcher. Elle enfle un jogging. Ça ne convient pas à Lakdar qui lui propose d'aller chercher son jean sur son lieu de travail.

2. 1:50 – 2:26.

Dans la voiture, Sabrina enfle son jean. Elle explique que son patron lui a proposé des heures sup. Ça ne semble pas l'enchanter...

3. 2:26 – 3:30.

Lakdar et Sabrina entrent dans le hall du tribunal où les attend une avocate qui leur fait remarquer leur retard. L'avocate fait ses dernières recommandations à la jeune fille.

4. 3:30 – 9:15.

Sabrina, Lakdar et l'avocate entrent dans la salle d'audiences. La juge reproche son retard à Sabrina. Lakdar prend sur lui. Nous découvrons que

Sabrina est en centre éducatif fermé et qu'elle est jugée pour des infractions déjà anciennes : vol avec effraction, conduite sans permis et coup et blessures involontaires. Sabrina ne semble prendre la mesure de la gravité de ses actes. Son attitude butée, ses réponses sèches peuvent clairement passer pour de l'arrogance aux yeux du tribunal. La juge appelle Lakdar, son éducateur, à la barre : il explique que la jeune fille a un employeur qui lui a même proposé des extras, un signe de confiance. Sabrina est donc sur le bon chemin. Questionnée par le juge, Sabrina persiste dans son attitude.

5. 9:15 – 9:49.

Dans le hall du tribunal, Lakdar et l'avocate essaient de raisonner la jeune fille.

6. 9:49 – 10:57.

Sabrina s'est enfermée dans les toilettes et refuse de venir assister au délibéré.

7. 10:57 – 11:40.

De retour dans la salle d'audience, l'avocate et l'éducateur essaient de justifier l'absence de Sabrina auprès de la juge qui prend la mouche. « Je crois qu'on a assez attendu Mlle Kalifi aujourd'hui ». Elle déclare Sabrina coupable et la condamne à 12 mois d'emprisonnement.

8. 11:40 – 12:14.

Lakdar part chercher Sabrina dans les toilettes, mais elle s'est enfuie.

9. 12:14 – 12:52.

Lakdar dans sa voiture roule dans Marseille à la recherche de la jeune fille.

10. 12:52 – 13:20.

Lakdar demande à deux jeunes dans une voiture s'ils n'ont pas vu Sabrina. Ils l'envoient balader. Nous comprenons que l'un d'entre eux est le cousin de la jeune fille.

11. 13:20 – 14:25.

L'éducateur est à nouveau sur la route. Une voiture le double dans laquelle Lakdar reconnaît Sabrina qui lui fait un doigt d'honneur. Course poursuite.

12. 14:25 – 16:59.

Lakdar rejoint Sabrina assise à l'arrière de la voiture de son cousin. Il lui demande de sortir pour parler. Devant son refus, il entre dans l'auto. Il lui explique qu'elle a pris un an. Sabrina folle de colère lui dit de se casser. La situation s'envenime, Lakdar doit sortir de la voiture qui démarre sur les chapeaux de roue.

13. 16:59 – 18:59.

Un stade de foot au cœur de la ville. Lakdar demande aux joueurs s'ils

n'ont pas vu Sabrina. Personne ne lui répond. Il semble perdre espoir quand son téléphone sonne. Il répond, c'est elle. L'éducateur se précipite vers sa voiture.

14. 18:59 – 19:48.

La nuit. Sabrina rejoint Lakdar dans sa voiture. Ils n'échangent pas un mot. La jeune fille a les larmes aux yeux.

15. 19:48 – 20:50.

Ils roulent en silence dans la nuit. La voiture s'arrête devant un commissariat. Alors que Lakdar s'apprête à descendre de la voiture pour l'accompagner, Sabrina l'arrête, descend et va se rendre à la police. Lakdar reste seul dans la voiture.



L'AGENCE DU COURT MÉTRAGE

L'Agence du court métrage, fondée en 1983, soutenue par le Centre national du cinéma et de l'image animée, est née de la volonté de nombreux professionnels (réalisateurs, producteurs, distributeurs et exploitants) de promouvoir et développer la diffusion des films courts en France et à l'étranger. Elle est un trait d'union entre ceux qui font les films et ceux qui les montrent.

S'il est souvent présenté comme un laboratoire de recherche et de développement pour la filière cinématographique, le court métrage est aussi le lieu d'une création libre et inventive. Répétons-le encore une fois, de nombreux classiques de l'histoire du cinéma français sont des films courts (La Jetée de Chris Marker, Une partie de campagne de Jean Renoir, L'Amour existe de Maurice Pialat, etc.). Si un grand nombre de réalisateurs apprennent le cinéma en réalisant des courts, beaucoup d'entre eux n'attendent pas de signer un long pour s'affirmer comme des cinéastes.

Depuis plus de 30 ans, l'Agence du court métrage remplit une véritable mission de service public en diffusant des courts métrages, en inventant et en favorisant les conditions d'accès des œuvres aux écrans et en alimentant les désirs des diffuseurs.

Au service des ayants droit qui lui

confient leurs films et auxquels elle reverse le fruit de chaque diffusion, l'Agence du court métrage – d'abord tournée vers les salles de cinéma et les festivals – a, au fil du temps, diversifié ses interlocuteurs, travaillant tout autant désormais avec des associations, des médiathèques, des chaînes de télévision et sur tous types de médias audiovisuels. Aujourd'hui, la diffusion des courts métrages sur tous les écrans participe pleinement à la défense de valeurs telle que la diversité et l'exception culturelle.

L'AGENCE DU COURT MÉTRAGE

<http://www.agencecm.com/>

CONSERVER TOUTE LA MÉMOIRE DU COURT

Une « Cinémathèque du court métrage »

L'Agence du court métrage, centre de ressource unique en son genre, assume depuis trente ans une mission de conservation et de diffusion du patrimoine cinématographique français. Si elle n'en a pas le statut officiel, notre association joue bel et bien le rôle d'une « cinémathèque » du court métrage français dans le paysage cinématographique.

L'Agence du court métrage dispose d'un fonds de plus de 10 000 films des années 60 à nos jours, prêts à être diffusés sur différents supports : DCP, 35 mm, vidéo.

De la fiction à l'animation, en passant par le documentaire ou l'expérimental, notre catalogue englobe une grande diversité de genres et de modes d'expression.

Chaque année, le catalogue s'enrichit de plus de 300 titres. De plus, grâce au plan d'aide à la numérisation lancé en 2012 par le CNC, plus de 50 courts métrages des années 1960 à 2000 ont pu être restaurés et à nouveau largement diffusés en salles.

Elle dispose d'un fonds de 20 000 photos qui permet d'accompagner les diffuseurs dans leur travail de médiation / diffusion des œuvres.

DIFFUSER SUR TOUS LES ÉCRANS

Un acteur engagé dans l'aménagement culturel des territoires

La mission de l'Agence du court métrage est de rendre visible les films qu'on lui confie, en développant des dispositifs de diffusion adaptés aux œuvres et aux attentes des diffuseurs. Des festivals aux diffusions en salles ou sur les chaînes de télévision, le court métrage a de nouveau droit aux regards du public. Centrés à l'origine sur le territoire hexagonal, nos actions connaissent depuis quelques années un développement au niveau international.

L'Agence du court métrage, dans le cadre de sa mission, s'appuie sur le travail de diffuseurs engagés dans la défense et le maintien de la diversité culturelle dans notre pays. On pense bien évidemment au réseau des salles de cinémas Art et Essai, des festivals, des médiathèques, du secteur associatif mais aussi de diffuseurs audiovisuels publics ou privés.

Les films courts, grâce à ce travail de rencontre avec les publics, sont devenus les ambassadeurs de toute une génération de créateurs, et, à travers eux, du modèle français dit de l'exception culturelle.

LES FESTIVALS DE COURT MÉTRAGE PARTENAIRES EN RÉGION PACA

UN FESTIVAL C'EST TROP COURT,

A lieu chaque année en octobre

«Depuis 2000 l'association Héliotrope organise à Nice, Un festival c'est trop court, point d'orgue annuel d'une action entièrement consacrée à la diffusion et à la promotion de la « forme courte ». Le festival propose la découverte de films aux élèves du primaire et du secondaire, par le visionnement des films en compétition ou de programmes thématiques.»

<http://www.nicefilmfestival.com/court-metrage/>

TOUS COURTS, festival du court métrage d'Aix-en-Provence

A lieu chaque année en décembre

«Offrir un espace de création et de liberté, préserver la diversité culturelle, permettre au court métrage de retrouver le chemin des salles obscures, favoriser l'émergence de nouveaux talents, offrir aux spectateurs, petits et grands, le plaisir de (re) découvrir la richesse de films courts qui en disent long, telle est la ligne éditoriale du festival depuis sa création.»

<http://festivaltouscourts.com/>

HISTOIRE DU COURT MÉTRAGE FRANÇAIS

HISTOIRE DU COURT MÉTRAGE FRANÇAIS

<http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-court-metrage-francais>

Auteur : Bartłomiej Woznica.

Réalisation : Ciclic, 2014.

Lycéens et apprentis au cinéma en Provence-Alpes-Côte d'Azur

Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Ministère de la culture / Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur, et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec les rectorats des académies d'Aix-Marseille et de Nice, de la Direction Régionale de l'Alimentation, de l'Agriculture et de la Forêt et les salles de cinéma associées.

Coordination régionale du dispositif Cinémas du Sud

38/40 rue Virgile Marron - 13005 Marseille

04 13 41 57 93

lyceens@cinemasdusud.com – www.lyceensaucinemapaca.fr

rédacteur

Stratis Vouyoucas enseigne l'histoire du documentaire à l'ESEC.

Dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, il intervient auprès des classes et dispense des formations pour les professeurs.

Il est l'auteur de DVD pédagogiques sur *Bled number one*, *Mafrouza* et *La Bataille de Solferino* édités par la coordination régionale d'Ile-de-France.

