

LIVRET PÉDAGOGIQUE

les haut courts !

Prix Jeunesse du court métrage
en Nouvelle-Aquitaine

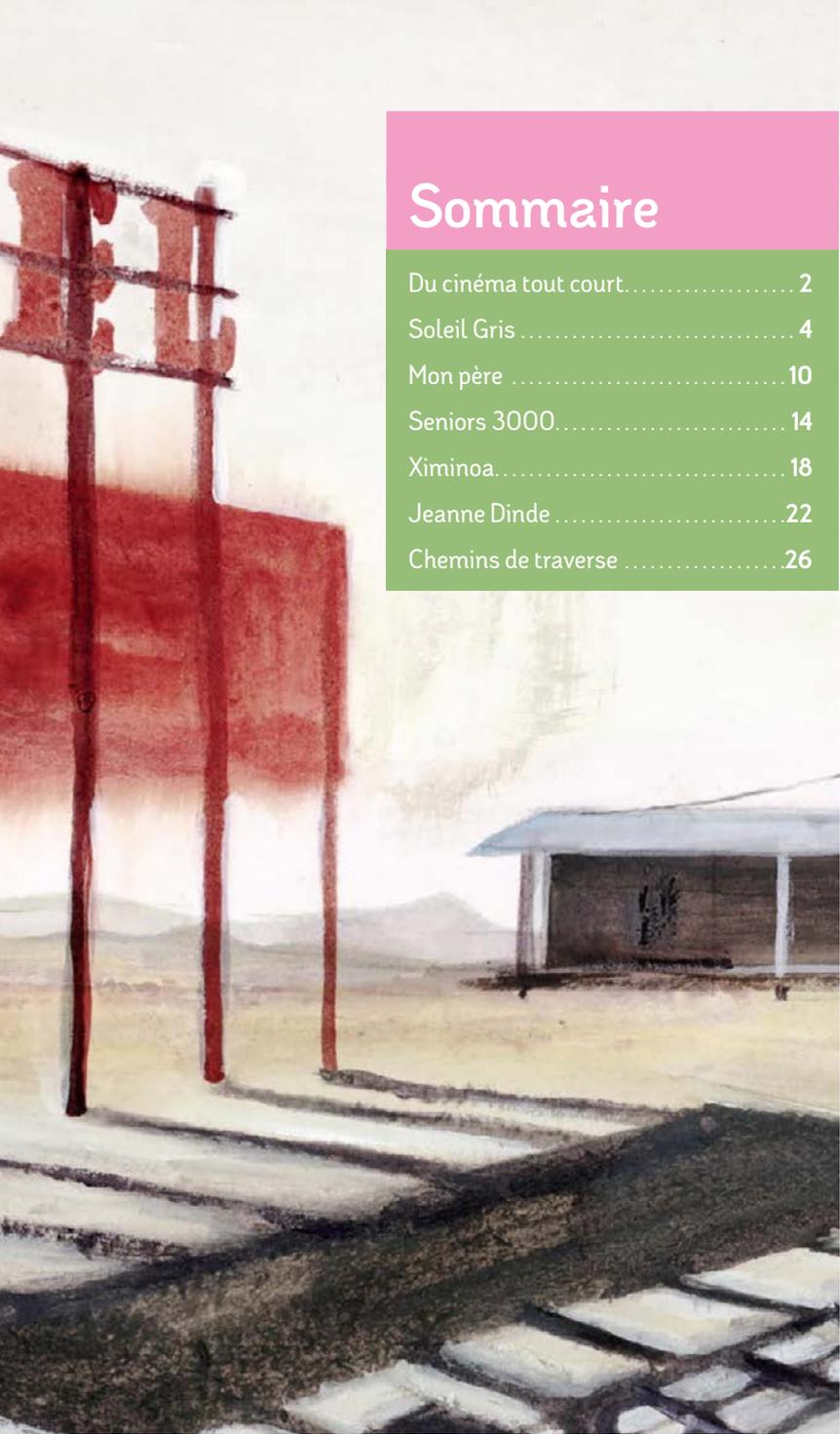
[LIVRE, CINÉMA & AUDIOVISUEL]



Directrice
de la publication
Rachel Cordier

Coordination
de la publication
Sébastien Gouverneur

Rédaction
du livret
Bartłomiej Woznica



Sommaire

Du cinéma tout court.....	2
Soleil Gris.....	4
Mon père.....	10
Seniors 3000.....	14
Ximinoa.....	18
Jeanne Dinde.....	22
Chemins de traverse.....	26

Du cinéma tout court

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

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

Un désir de cinéma

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

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

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

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

Un élément vital

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

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

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

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

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

Une réalité mal connue mais bien vivante

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

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

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

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



Soleil Gris

Fiche technique

France - 2024 - 12'42

Réalisation Camille Monnier

Scénario Camille Monnier

Son Pierre Sauze

Décors Camille Monnier
Clémentine Campos
Camille Mahé

Interprétation Anaïde Rozam
Anna Gianforcaro
Nicolas Gonzales

Musique Fredrika Stahl

Production Marc Faye
Magali Hériat
Sacha Mirski
Brecht Van Elsande

Un film produit par Novanima Productions

Déroulé du film

Perdu au milieu d'un paysage désertique battu par le vent et écrasé de chaleur, un motel poussiéreux. Alors qu'il semble abandonné, une silhouette apparaît bientôt au loin, derrière une grille. Charlie, une adolescente, tourne comme un lion en cage autour d'une piscine vide au bord de laquelle Jess, allongée en bikini sur un transat, consulte un magazine féminin. Elles semblent seules. Par-delà les grilles et le désert, la mer déroule ses vagues dans le lointain pendant qu'un haut-parleur diffuse dans l'enceinte de l'établissement un entretien avec un scientifique évoquant les risques imminents d'effondrement écologique.

Accablée par la température, Charlie s'en prend à Jess et cherche à savoir quand va revenir la mère de cette dernière, qui leur a promis de les amener à la plage. Le ton monte rapidement entre les deux adolescentes. Excédée, Charlie s'éloigne alors que Jess la met en garde contre les coyotes affamés qui rôdent aux alentours.

Un pick-up s'arrête soudain devant le motel. Son chauffeur propose d'emmener les jeunes femmes à la plage, provoquant une nouvelle dispute entre celles-ci.

Etendue au fond de la piscine, Charlie rêve d'un coyote dont elle aurait endossé la peau. Quand elle se réveille, elle découvre qu'un feu gigantesque est en train de ravager la nature environnante. Constatant la force du feu et l'impossibilité de faire fonctionner les lances

à incendie du motel, les deux jeunes femmes abandonnent les lieux et se lancent dans une course folle pour échapper aux flammes. Elles arrivent bientôt devant la mer. Charlie se jette à l'eau. Sur la plage des coyotes aboient au milieu de sacs plastiques que le vent emporte lentement au loin.

La Réalisatrice

Né en 1992, Camille Monnier se passionne dès l'enfance pour le dessin et c'est en découvrant les films d'Hayao Miyazaki, que son désir de cinéma d'animation prend forme. Après un bac L avec option arts plastiques, elle fait une année de Mise à Niveau en Art Appliqué puis passe un Diplôme de Métiers d'Art en cinéma d'animation à l'école Estienne à Paris. La formation est surtout axée autour de la 3D, et la jeune étudiante ne s'y retrouve pas, préférant de loin les cours d'arts plastiques et d'histoire du cinéma. Elle termine ensuite son parcours d'étude en intégrant l'EMCA à Angoulême où elle explore en profondeur les possibilités de l'animation 2D.

Tout juste diplômée, elle participe au projet *En sortant de l'école* qui propose aux jeunes diplômés des écoles d'animation de réaliser leur premier film autour d'un poème. Camille Monnier jette son dévolu sur un texte de Paul Eluard, *Même quand nous dormons* et réalise un premier film drôle et délicat.

En 2024, elle réalise *Soleil Gris* qui est sélectionné au festival de Locarno et remporte un prix au festival de Cannes. Elle développe en parallèle une pratique plastique, peignant de grands formats et explorant les techniques de gravure (taille douce et taille d'épargne).

Enjeux écologiques et animation

Assez tôt dans l'histoire, le cinéma d'animation s'est montré soucieux des conséquences négatives du développement exponentiel de l'industrie et de la consommation et des dangers qui pèsent de ce fait sur notre environnement. En maniant le récit d'anticipation et une bonne dose d'ironie, des réalisateurs comme Tex Avery (*The Farm of Tomorrow*, 1954), John Halas (*Autonomia 2000*, 1963) ou Paul Driessen (*Air*, 1972) tiraient la sonnette d'alarme face à la pollution et à l'épuisement des ressources naturelles causées par l'activité humaine.

Hérités, tout du moins en partie, de la pratique des peintres du XIX^e posant leur chevalet dans la nature pour en saisir toutes les nuances, les cinéastes d'animation font montre dans nombres de productions contemporaines d'une sensibilité profonde à la question du vivant et d'un vrai souci quant à son devenir. Sans même évoquer les œuvres d'un Frédéric Back (*L'homme qui plantait des arbres*, 1987) ou d'un Hayao Miyazaki (*Ponyo sur la falaise*, 2009, ou bien encore *Princesse Mononoké*, 1997), totalement polarisées par la question écologique, des films comme *Le Garçon et la monde* (Alê Abreu, 2013), *Tante Hilda!* (Jacques-Rémy Girerd et Benoît Chieux, 2013), *La Tortue rouge* (Michael Dudok de Wit, 2016), *Hankogroph* (Yamamura Kôji, 2019) ou *Le Peuple loup* (Tomm Moore et Ross Stewart, 2020) s'inscrivent pleinement, au même titre que le film de Camille Monnier, dans cette mouvance. ■



Autant inspirée par la photographie de Sally Mann, par les peintures de Françoise Pérovitch, Claire Tabouret et Nancy Friedland, que par les films de Denis Villeneuve ou de Sofia Coppola, elle affine peu à peu un style pictural et narratif très personnel.

Analyse

Envols

C'est sur un monde semble-t-il désolé que s'ouvre *Soleil Gris*. Un sac plastique accroché au bout des branches d'un arbuste mort se balance au gré des bourrasques du vent et s'envole bientôt. Hormis le mouvement de ce pauvre morceau de pétrole transformé, tout est inerte, sans vie. Sommes-nous dans le monde de l'après, celui qui fera suite à l'effondrement de la civilisation industrielle et à la disparition de l'homme sur Terre ?



Un monde flottant

Ce n'est que très progressivement, en traversant différents paysages (un sol aride sur lequel plane l'ombre d'un panneau publicitaire, les abords d'un motel sans âme qui vive, la pompe d'une station essence), que le sac guide la caméra et le spectateur vers une silhouette humaine, au fond de l'image tout d'abord, puis plus près. C'est une jeune

femme qui visiblement s'ennuie et, les magazines féminins n'ayant toujours pas cessé de paraître, semble vivre dans un monde qui ressemble à celui que nous connaissons. Cette lente introduction au personnage principal produit toutefois une étrange distorsion, mettant au centre de l'attention des objets du quotidien et en périphérie la figure humaine. D'abord vue de loin à contre-jour, puis de dos, limitée ensuite à une simple ombre ou cachée derrière des lunettes de soleil, le spectateur ne lui découvre un visage que tardivement et enfermé derrière un grillage.

Par ce décentrement, la place qu'occupe l'humain au sein de son environnement est d'emblée posée, soulignée par des plans dont les pourtours s'estompent parfois pour ne laisser place qu'à un espace blanc, tenant tout à la fois de l'éblouissement et de la disparition abyssale.



Cet ensemble d'éléments se trouve rapidement confirmé par l'émission de radio autour de la collapsologie (« ...on ne parlera plus de vie sur terre mais de survie » sont les premiers mots qu'on arrive à distinguer). Ils se trouvent toutefois mis en perspective par la trivialité de la discussion qu'entament dans le même temps les deux adolescentes Charlie et Jess. Indifférentes à l'état de désolation au milieu duquel elles évoluent, l'une ne se préoccupe que de pouvoir se rendre à la plage pour échapper à la chaleur écrasante quand l'autre ne semble être préoccupée que par son apparence et sa graisse abdominale. À la désolation vient s'ajouter la vacuité des personnages - tempérée chez Charlie par la volonté de s'évader de ce coin perdu - et leur relation immédiatement présentée comme antagonique. Leur caractère sont très dissemblables et à l'évidence, la communication entre les deux adolescentes est impossible. Entre elles, comme pour le misérable transmetteur radio, il y a de la friture sur les ondes, ce que vient souligner l'immense piscine désespérément vide qui les sépare, tel un fossé infranchissable.



Un âge aux traits incertains

Mais si Jess et Charlie sont ainsi présentées comme opposées, ne sont-elles pas pourtant les deux faces d'une seule et même pièce, celle d'une adolescence sans horizon aux prises avec un monde à bout de souffle ?

Comme deux lionnes en cage, les deux jeunes femmes sont en effet caractérisées par une volonté de s'émanciper (chez Charlie) mais qui se trouve entravée par une impuissance à agir (l'impossibilité de sortir de l'enceinte du motel sans l'autorisation des adultes).

Les traits tremblants qui caractérisent l'esthétique de *Soleil Gris*, relevant de l'esquisse, de l'ébauche, participent à faire du film de Camille Monnier l'émanation d'un âge fragile, qui se cherche et qui est pour cela en constante évolution. La palette des couleurs du film participe de la même idée. Annoncé dans le titre pour caractériser un astre qu'on qualifie plus souvent d'éclatant (et parfois, chez Arthur Rimbaud par exemple, de noir), c'est dans une frange intermédiaire, incertaine que la réalisatrice peint ses personnages, avec des carnations grisâtres et autour d'eux une majeure partie de couleurs délavées. Seules quelques pointes de couleurs vives viennent relever l'ensemble, toujours associées à la société de consommation et à la publicité, telles les illustrations du magazine *Belle* dans lequel est plongée Jess, les canettes de soda du distributeur défectueux ou la mascotte surplombant le véhicule de l'homme s'arrêtant aux abords de la station essence. Comme si seuls les enjeux marchands, en total décalage avec l'état du monde, étaient en capacité de mettre en avant (et de vendre) l'idée de jours heureux, habillés de couleurs éclatantes et bariolées.

La réalisatrice explicite ses intentions en ces termes : « *Je veux que Soleil Gris soit une peinture de cette adolescence à la peau grise, qui noie son corps dans des t-shirt trop grands, qui s'ennuie et qui râle, à cheval entre deux émotions. Celle qui rêve de vivre quelque-chose et de s'émanciper. Mais comment grandir quand la société n'offre aucun avenir ?* »



Au loin la liberté

Dans cette peinture un peu décalée et quelque peu désespérée de notre présent, surgissent pourtant ça et là des lignes de fuites. La première est fugace.

Alors que Charlie contemple l'étendue du désert, un coyote fait son apparition. S'ensuit un échange de regard entre les deux êtres dont l'intensité est rendue par le gros plan sur les yeux de la jeune femme. Le temps d'un instant, ceux-ci se transforment et prennent une apparence animale, avant que le coyote ne disparaisse mystérieusement.



Quel sens donner à cette métamorphose passagère ? Une alerte quant au danger qui va survenir ? Un lien retrouvé avec une nature à l'agonie ?

Quoi qu'il en soit, ce flash préfigure le changement qui va bientôt s'opérer.

Une autre ligne de fuite s'ouvre ensuite, avec la survenue du personnage masculin. Mais la dispute qu'elle occasionne entre les deux adolescentes referme instantanément la possibilité qu'elle semblait offrir. Et Charlie, n'entrevoiant aucune échappatoire possible, se renferme dans cet espace de vide absolu que représente la piscine. Celle-ci prend alors soudain une nouvelle connotation. Avec sa cuvette, lisse et arrondie, elle devient un espace maternant, offrant le réconfort et la protection, une matrice porteuse de la possibilité d'une nouvelle naissance. La goutte de sang qui coule soudain du doigt de l'adolescente prostrée au fond du bassin ouvre une séquence onirique aux significations ici encore multiples. Si le rouge de l'hémoglobine annonce bien évidemment les flammes qui apparaîtront bientôt, on peut le voir aussi comme le signe obscur d'une vie qui reprend ses droits, d'une liberté (celle que représente le coyote circulant sans entraves aucune) à reconquérir.

L'incendie qui s'élève alors devient un point de bascule. La réalisatrice explique : « *Dans l'écriture du scénario, le feu m'est apparu comme un élément fort, rempli de sens. Référence aux incendies Californiens et Australiens qui ravagent des paysages entiers, il est aussi symbolique de la lutte interne, violente, qui traverse les personnages. L'incendie force les deux adolescentes à agir. Obligées de fuir leur enclos, elles se jettent à corps perdu dans l'inconnu, au-delà du grillage. Sorties de leur angoisse, elles sont libérées par leur instinct de survie.* »

La bascule dramatique qui représente le feu se double d'un changement radical au niveau plastique. Alors que le film avait été réalisé

jusque là dans une technique traditionnelle, peinture sur papier image par image, la réalisatrice fait tout à coup usage de la rotoscopie, cette technique qui consiste à filmer d'abord en vidéo une séquence qu'on décalquera ensuite image par image. A propos de ce choix, Camille Monnier explique : « C'est une technique que j'ai utilisé pour la séquence de course dans le film *Soleil Gris* car je voulais que les mouvements soient très réalistes, très fluides et expressifs. Les deux personnages à ce moment-là deviennent moins des personnages de « dessin animé » mais davantage des silhouettes humaines, qui existent dans la réalité. » Des êtres vivants surgissent ainsi. Et si le paysage désolé qui les entoure à la fin du récit ne présente pas d'horizon enchanteur, les jeunes filles auront au moins trouvé le moyen de se retrouver et, peut-être, d'affronter l'avenir ensemble. ■





Pistes pédagogiques

Monde animal

Depuis quelques années, au fur et à mesure des nouvelles alarmantes au sujet de la disparition massives des espèces vivantes, signe d'une sixième extinction de masse à l'œuvre sur la planète, la question animale a pris une place de plus en plus importante au sein du débat public. C'est ainsi que l'anthropologue Philippe Descola a remis en question dans un ouvrage qui a fait date - *Par-delà nature et culture* (2005) - une opposition qui a structuré la pensée occidentale et qui a participé à couper les humains du vivant pour faire de ce dernier un simple réservoir de ressources à l'entière disposition de la civilisation et du progrès industriel et économique.

Miroir de ces préoccupations, le cinéma a récemment inventé des récits déjouant eux-aussi la séparation trop bien établie entre les règnes humain et animal. On a ainsi vu paraître tout une série de films questionnant cette frontière et mettant en leur cœur le motif de la métamorphose homme-animal. On se rappellera le succès de films tel que *Le Règne animal* (Thomas Cailley, 2023), la série de films *La Planète des singes*, *Okja* (Bong Joon-Ho, 2017) ou bien encore plus confidentiels mais non moins intéressants *EO* (Jerzy Skolimowski, 2022) ou *La Nuée* (Just Philippot, 2020). En s'appuyant sur la figure du coyote qui rôde dans le film de Camille Monnier et en se questionnant sur son rôle dans le récit et sur ses possibles significations, on pourra évoquer la question avec les élèves.

Fin du monde

Grandir et s'inventer un avenir dans un monde découvrant ses limites et s'inquiétant de sa propre finitude est une problématique éminemment contemporaine à laquelle est violemment confrontée la jeunesse actuelle. Entre éco-anxiété, déni ou engagement militant, les manières d'y répondre sont multiples. Les personnages de *Soleil Gris* et leur évolution au cours du récit permettront d'engager un échange à ce sujet avec les élèves. Pour mettre en perspective le film d'animation de Camille Monnier et ces questions, on pourra s'appuyer sur d'autres films, anciens ou contemporains, à grand spectacle ou art-et-essai, se posant sous diverses modalités la question du monde d'après la catastrophe tels que *Mad Max - Fury Road* (George Miller, 2015), *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013), *Les Fils de l'homme* (Alfonso Cuarón, 2006) ou bien encore *La Jetée* (Chris Marker, 1962). ■







Mon père

Fiche technique

France - 2023 - 23'00

Réalisation Jordan Raux

Scénario Jordan Raux

Interprétation Thuy Hoang

Oriane Pandolfi

Tâm Hua Guignard

William Nguyen Vaqué

Régis Lang

Images Nicolas Eveilleau

Son Clément Tijou

Décors Wenaël Dard

Costumes Elise Vilain Gosselin

Musique Théo Cancelli

Montage Clémentine Lacroux

Production Ethan Selcer

Un film produit par Quartett Productions

Déroulé du film

France, 1965. Résidentes d'un centre d'accueil pour les français d'Indochine, des ouvrières agricoles asiatiques s'affairent, accroupies au milieu d'un vaste champ de haricots. Assis dans l'herbe, Jeanne et deux amis qui grandissent comme elle dans le centre discutent de l'existence des fantômes, celle notamment des âmes des soldats morts et enterrés à Diên Biên Phu, loin de leur patrie. Au cours d'une cérémonie religieuse où l'adolescente reçoit sa confirmation, celle-ci pouffe de rire en public, faisant honte à Linh, sa mère. A l'issue de la célébration, une assistante sociale annonce à Linh que René Leroy, le père de Jeanne qui avait disparu, a été retrouvé et qu'il vit en France.

Un matin, la mère et sa fille prennent le train pour aller retrouver Serge. Pendant le voyage, Jeanne questionne sa mère sur ses souvenirs avec son père. Arrivées en ville, elles pénètrent dans un immeuble puis sonnent à la porte d'un appartement. Une femme leur ouvre, derrière elle la silhouette d'un homme cherchant à consoler un bébé se fait deviner. Troublée, Linh en perd ses mots. Elle parvient à bafouiller des excuses et dévale brusquement les escaliers, entraînant sa fille derrière elle.

Les deux femmes rentrent chez elles dans le silence de la nuit et, évoquant la figure de Serge, finissent par se disputer. Le lendemain, Linh reprend son travail aux champs, sous l'œil critique de ses collègues. Retrouvant ensuite Jeanne sur le seuil de leur petite maison, Linh suggère de refaire les peintures,

trop abîmées à son goût. Jeanne propose d'y ajouter des fleurs.

Le Réalisateur

Après avoir fait une classe préparatoire littéraire, Jordan Raux commence son parcours d'étudiant par une licence d'histoire à l'université de la Sorbonne, à Paris. Au cours de cette période, il passe beaucoup de temps dans les cinémas du quartier et commence à écrire et réaliser des courts métrages avec les moyens du bord. Il décide alors de bifurquer et intègre le CEEA (Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle) une école de scénaristes. Il se lance ensuite dans l'écriture, pour des séries télévisées dans un premier temps et sur de nombreux projets de courts métrages en prises de vue réelle et en animation.

Le travail du scénariste est autant influencé par les séries (en particulier celles de David Simon, *The Corner*, *The Wire*), le cinéma américain (James Cameron, Terrence Malick ou Alfred Hitchcock), que par des œuvres européennes, plus ancrées dans le réel, produit en Europe (Jean Eustache, Chantal Akerman, Emmanuel Marre et Julie Lecoustre ou bien encore Abdellatif Kechiche). Le désir de réaliser ses propres films commence cependant à poindre. En s'appuyant sur les témoignages contradictoires à propos des trois années passées au Centre d'accueil pour rapatriés d'Indochine par sa grand-mère vietnamienne et son père, qui était enfant à l'époque, Jordan Raux écrit et réalise son premier film, *Mon père* en 2023. Le film est sélectionné au festival *Premiers Plans* d'Angers en 2024. Le cinéaste développe actuellement son premier long métrage.

L'Indochine et le cinéma français

Episode de l'histoire coloniale française pris en tenaille entre la seconde guerre mondiale et la guerre d'Algérie, la guerre d'Indochine (1946-1954) et ses répercussions dans la société n'ont que très rarement été représentées par le cinéma tricolore.

Certains films, réalisés par d'anciens enrôlés du Service Cinématographique des Armées comme Claude Bernard-Aubert (*Patrouille de choc* (1957), *Le Facteur s'en va-t-en guerre* (1966)), Pierre Schoendoerffer (*La 317^e section* (1965), *Dien Bien Phu* (1992)) ou bien, plus récemment, *Les Confins du monde* de Guillaume Nicloux (2018) évoquent directement la violence du conflit (quasi exclusivement du point de vue de l'armée française). D'autres explorent la société indochinoise avant et pendant la guerre d'un point de vue plus intime, teinté ou non d'un certain romantisme, comme c'est par exemple le cas d'*Indochine* (1992) de Régis Wargnier, *L'Amant* ou bien encore *Un barrage contre le Pacifique* (2009) de Rithy Panh.

La présence du conflit parsème par ailleurs nombre d'œuvres sans que le sujet soit abordé frontalement, comme un refoulé qui ne cesserait de revenir à la surface de l'écran. Comme le précise Delphine Robic-Diaz (*La guerre d'Indochine dans le cinéma français - Images d'un trou de mémoire*, éd. P.U.R.), ces références sont souvent sibyllines et toujours lancinantes, signalant une défaillance, un manque ainsi qu'il en est question dans le film de Jordan Raux. ■



Analyse

Ça te manque, la vie ?

Le plan général sur lequel s'ouvre *Mon père* est le lieu d'un trouble ou, a minima, celui d'une indétermination. Les trois quarts inférieurs du cadre renvoient à un pays asiatique, avec ses ouvrières en chapeau conique accroupies dans un champ qui, s'il n'est pas une rizière, n'en a pas moins la verdoyance éclatante des plants de riz. Mais pour qui y prête attention, la partie supérieure de l'image laisse quant à elle deviner une végétation asséchée par la chaleur de l'été et des arbustes relevant plutôt des essences qui poussent sous nos latitudes.



Le trouble ne dure cependant que le temps de ce premier plan, le deuxième, se concentrant en plan rapproché sur le personnage de Linh avec lequel on fera plus amplement connaissance par la suite, indiquant rapidement au spectateur le lieu (France - CAFI) et la date (1965) de l'action. L'enchaînement ensuite sur le visage de Jeanne participe pourtant à recréer un léger flottement. Alors que les grillons impré-

gnaient jusqu'ici la bande son de leur stridulation, celle-ci disparaît brutalement, induisant de la sorte une saute temporelle dans le récit, pour nous laisser en présence de ce visage d'adolescente aux yeux fermés, énonçant après quelques secondes de silence quelques mots nimbés de mystère : « *Moi je te dis que c'était un rêve [...] ou bien un chien.* »

Évoque-t-elle, en parlant de rêve, ces deux premiers plans que l'on vient de découvrir ? Ici encore, avec la conversation qui suit entre les trois amis à propos des « esprits » qu'entend Monique - le spectateur est rapidement fixé.

Jordan Raux pose avec ce rapide préambule de quelques plans un système instable ménageant d'étranges échappées au sein de la fiction, et répondant à la possibilité évoquée par les trois amis que les fantômes cohabitent avec les vivants.



D'hier et d'aujourd'hui

« *Lorsque je me suis mis à poser des questions à ma grand-mère vietnamienne et à mon père au sujet du Centre d'accueil pour rapatriés d'Indochine dans lequel ils ont passé trois ans, les réponses étaient complètement opposées : l'une peinait à raconter une période assez sombre, où il est question de boue, de solitude et de silence. L'autre - encore un enfant à l'époque - ne pouvait s'empêcher de sourire en se remémorant le camp comme s'il avait passé la meilleure colonie de vacances de sa vie.* »

Réaliser *Mon père* est, pour Jordan Raux, une manière de questionner par le biais de la fiction une mémoire familiale composite et une page singulière de l'histoire de France.

Il s'agit dans un premier temps de rendre visible le passé. La reconstitution qu'en propose le réalisateur s'appuie sur le fait de filmer sur les lieux même de l'histoire, les camps de rapatriés existant encore aujourd'hui, celui de Sainte-Livrade-sur-Lot dans le Lot-et-Garonne en l'occurrence. Mais il est intéressant de constater que le travail de l'image et de la lumière, qui aurait pu être autrement plus marqué ou stylisé, pour se donner la patine du film d'époque, joue une forme d'indétermination temporelle. Passé et présent se télescopent et se brouillent. Et, si on met de côté l'attention portée à quelques détails (les véhicules notamment, le train, quelques voitures à l'arrière-plan en ville), on pourrait de fait presque croire que le film se passe de nos jours.



C'est qu'il s'agit ici, plus que de convoquer simplement le passé, de comprendre comment il se métamorphose pour devenir le présent, comment un ailleurs devient un chez-soi, comment les exilés vietnamiens deviennent peu à peu des français.

Cela passe dans *Mon père* par une grande attention à de petits détails : les prénoms des parents (Linh) et celui de leur enfants (Jeanne, Monique, Daniel...); l'accent marqué

de Linh et celui, inexistant, de sa fille ; l'interdiction faite à Jeanne de parler vietnamien à la maison ; l'éducation stricte de la mère cherchant sans cesse à ne pas se faire remarquer et le (léger) relâchement de la fille.

Le cœur du film n'est pas cette fausse piste d'un père disparu dont on aurait retrouvé la trace, celui d'un temps retrouvé, mais bien plus la manière avec laquelle l'histoire de Linh se prolonge et se transfigure dans celle de Jeanne.

Douceur des fantômes

Ce lent fondu-enchaîné qu'est *Mon père* se traduit dans la mise en scène de Jordan Raux par une extrême retenue tant dans les situations proposées, la direction d'acteur que dans l'économie même du film.

Le personnage de Linh est ainsi toujours dans une forme de maîtrise quant aux émotions qui l'habitent et l'assaillent. Jamais d'éclats pour cette mère, qui s'inquiète quand une femme de l'administration vient la voir un dimanche, quand elle pense retrouver l'homme avec lequel elle a eu un enfant (on notera ainsi tout ce que recèle, après l'évocation des souvenirs des soirées passées, le « on t'apprendra » que Linh glisse à sa fille quand celle-ci lui confie le regret qu'elle a de ne pas savoir danser) ou bien encore quand elle devine l'identité de l'homme dont elle entrevoit un instant la silhouette fantomatique.



Les retrouvailles avortées avec ce mari perdu sont pourtant un véritable ébranlement. La caméra le traduit dans ce seul moment d'emballage que représente la descente quatre à quatre de la cage d'escalier de l'immeuble. Mais plutôt que de donner lieu à des éclats, des cris ou des sanglots, c'est le reflet spectral de Linh et Jeanne, dans le train du retour, qui nous est donné à voir. Sans rien en dire, Linh a-t-elle glissé de l'autre côté du monde ? Est-elle devenue ce spectre que Jeanne croit apercevoir la nuit suivante ? Mais si l'on en croit Monique, l'amie de Jeanne, seuls les fantômes semblent dans *Mon père* être en capacité de pleurer. Linh, plutôt que de mourir à elle-même, décide de rester du côté de la vie. Ne donnant pas prise à la colère, elle déjoue l'acidité des remarques de ses collègues de travail et s'offre même, avec l'aide d'une fille ne laissant elle-même que peu de prise à l'amertume ou la colère, la possibilité de voir demain, s'épanouir sur les murs de sa maison, des fleurs.

En évoquant ses partis pris de réalisation, Jordan Raux explicite : « Je crois qu'il y a les films auxquels on veut ressembler et puis il y a les influences convoquées par le film. Pendant la préparation du film, j'avais en tête une esthétique plus libre. Je voulais m'approcher du réel en le laissant vivre au tournage : je pensais utiliser des caméras à l'épaule et laisser mes acteurs ou actrices improviser. Mais finalement, plus j'avais et plus je me suis rendu compte que le rythme que je cherchais s'éloignait de

mes influences premières pour se rapprocher de réalisateurs comme Apichatpong Weerasethakul ou Chantal Akerman avec des plans fixes laissant le temps s'écouler largement, des acteurs ou actrices très cadrés, ce qui m'a permis au final de donner forme à ce sentiment de mélancolie diffus que je voulais approcher dans mon film. »



On remarquera l'attention tout à fait singulière que le film accorde aux silences, entre les répliques ou à la fin des séquences (exemplairement, la séquence où l'on vient annoncer à Linh qu'on a retrouvé le père de Jeanne). Ou bien encore la manière avec laquelle le montage fait durer ces plans en laissant sortir les personnages du champ et en les laissant se poursuivre quelques secondes de plus.

Ce n'est sans doute qu'avec cette extrême délicatesse et cette confiance en l'invisible que les fantômes du passé peuvent être apprivoisés, laissant ainsi au futur la possibilité d'advenir. ■





Pistes pédagogiques

Les CAFI

La découverte de *Mon père* est l'occasion d'évoquer avec les élèves une page relativement méconnue de l'histoire post-coloniale française. Ainsi que Jordan Raux l'explique : « De nombreux Vietnamiens et Vietnamiennes ont acquis la nationalité française parce qu'ils s'étaient battus aux côtés de la France, ou bien parce qu'ils avaient fait des enfants avec des soldats français. Ils ont alors eu l'occasion de tout quitter pour s'installer en métropole. Certains ont pu rejoindre leur conjoint, trouver un travail et un logement assez rapidement. D'autres, parlant moins bien le français, n'ayant pas de contact dans le pays d'accueil, ont dû faire face à une précarité extrême. Dans l'urgence, la France a mis en place des centres d'hébergement dans des espaces qui à l'origine n'étaient pas faits pour être vivables. L'exemple le plus connu est celui du CAFI de Sainte-Livrade, près d'Agen, une ancienne poudrerie militaire aux toits en tuiles, aux baraquements en béton. Dans un contexte tendu où personne ne souhaitait parler de la défaite française, les CAFI étaient reculés loin des villes, et de la presse. Le gouvernement a promis aux rapatriés que ces centres étaient temporaires. Mais le temps de l'urgence s'est étiré... Certains habitants des « camps » comme ils les appelaient, sont morts là-bas soixante ans plus tard. »

Figures du fantôme

Si l'on croise plus volontiers la figure du fantôme dans la littérature ou le cinéma fantastiques, la trouver dans des films questionnant, tel *Mon père*, les réminiscences du passé n'a évidemment rien de fortuit. On pourra avec les élèves tenter de relever les différents éléments qui dans le film de Jordan Raux font référence à celle-ci (rêves de Monique, apparition voilée du supposé-père, reflets, bruits et visions nocturnes...). On prolongera ensuite en cherchant à formuler comment le réalisateur parvient dans sa mise en scène - jeu avec le hors-champ, rythme du montage - à suggérer des présences invisibles. ■

Seniors 3000

Fiche technique

France - 2022 - 16'20

Réalisation Julien David

Scénario Yacine Badday
Julien David
Florent Guimberteau
Sébastien Ors

Design Christophe Blanc

Animation Zoé Harley
Sarah Machart
Manuel Hauss
Maxime Vallon

Interprétation Dominique Frot
Benjamin Pascal
Delphine Baril
Julie Jacovella
Gaël Mectoob

Son Nicolas Valdez
Rodolphe Duhamel

Musique Ronan Maillard

Production Florent Guimberteau
Étienne Jaxel-Truer

Un film produit par Melting Productions

Déroulé du film

Suite à un incident technique qu'elle a provoqué, Marlène, secrétaire en poste depuis 30 ans chez *Interim 3000* se voit contrainte par Bertrand, son jeune patron, de prendre une retraite anticipée. De retour à la maison, Marlène est happée par une ancienne imprimante x3000 et subit une fusion biomécanique la transformant en cyborg géant ultra-performant connecté Bluetooth.

Décidant de revenir au bureau, elle parvient sans peine à se faire réembaucher par un patron comprenant rapidement que les robots ne s'encombrent pas de RTT, ni de tickets-restaurant.

De plus, Marlène se découvre le pouvoir de transformer quiconque le souhaite en « Senior 3000 », un employé à mi-chemin entre l'homme et la machine et n'ayant besoin ni de se reposer ni de se nourrir. Passant un accord avec Marlène, Bertrand transforme *Interim 3000* en *Seniors 3000*, une société se consacrant au « recyclage » des travailleurs de plus de 50 ans essorés par le système. Il présente rapidement son entreprise à la Ministre du travail et de la rentabilité qui y voit une solution diablement efficace au problème posé par les retraites.

Mais Marlène surchauffe bientôt et découvre que les seniors 3000 obsolètes sont jetés à la décharge et détruits. Elle apprend aussi que Bertrand, qui s'est fait élire entre-temps Président-Manager de la République, développe

aussi de nouveaux projets : Juniors 3000 et Bébés 3000. Devant une société totalement déshumanisée et obsédée par la compétitivité, les Seniors 3000 vont se rebeller et prendre les armes afin de faire tomber Bertrand.

Le Réalisateur

Dès l'adolescence, Julien David développe un amour compulsif pour le cinéma. Internet n'existe pas encore et il doit apprendre à tromper la vigilance du gérant du vidéo-club du quartier pour louer des films interdits au moins de 16 ans. Julien aime les films d'horreur (*L'Exorciste*, *Poltergeist*, *Massacre à la tronçonneuse*, *Alien*, *Bad Taste*, *Shining*...), les films d'action avec Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone et Jean-Claude Van Damme, la science-fiction avec les films de Paul Verhoeven, James Cameron, Ridley Scott, Steven Spielberg et consorts. Il dévore le magazine *Mad Movies*, consacré au cinéma de genre, et imagine travailler à la conception de décors ou d'effets-spéciaux (maquette, maquillage, SFX...).

Il découvre les arts plastiques et la peinture et s'inscrit aux Beaux-Arts. C'est en étudiant ensuite à l'ENSAD que le lien se fait entre ses premiers amours et un enseignement plus intellectuel et que la pratique du cinéma d'animation s'impose à lui.

Il commence alors à travailler comme technicien compositing dans des studios de post-production et réalise en 2006 une première série d'animation altermondialiste pour Canal+, *Les Multiples*.

Artiste plasticien, peintre, auteur de bande-dessinée, Julien David a également collaboré

Caricatures animées

Si le cinéma d'animation est souvent associé au cinéma jeune public avec, notamment, la place historique, esthétique et économique qu'occupe une société telle que Disney et ses multiples filiales, celui-ci a évidemment exploré des territoires nourris à d'autres inspirations que celles des contes et légendes et destinés à d'autres publics. C'est par exemple le cas du documentaire d'animation qui depuis une vingtaine d'années fait florès (à titre d'exemple : *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), *Le Voyage de Monsieur Crulic* (Anca Damian, 2012) ou bien encore *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021)).

Inspiré par la caricature et ses aspects grotesques et subversifs, c'est également le cas du cinéma d'animation satirique. Loin de la popularité de séries télévisées à succès tels que *Les Simpson* (Matt Groening 1989) ou *South Park* (Trey Parker et Matt Stone, 1997) avec lesquelles il partage un certain goût de l'irrévérence, il est l'œuvre d'artistes travaillant souvent bien en marge du système industriel. Les courts et longs métrages de l'Anglais Phil Mulloy (*Goodbye Mister Christie*, 2011) ou ceux de l'Américain Bill Plympton (*L'Impitoyable Lune de miel !* (1997) ; *Les Mutants de l'espace* (2001)) abordent la violence, la politique, la sexualité de façon comique ou sarcastique. En France, dans un esprit qui hérite de la presse libertaire (*Hara-Kiri*, *Charlie Mensuel*, *L'Echo des savanes*, *Fluide glacial*), on trouve les courts métrages de Vincent Paronnaud (alias Winshluss) auquel peut être associé le travail de Julien David. ■



avec plusieurs dizaines de maisons de production à des formats courts destinés à la télévision, au Web et à la publicité.

En 2022, il réalise *Seniors 3000*. Le film est sélectionné dans de nombreux festivals et reçoit le prix Unifrance du court-métrage.

Analyse

Obsolescence déprogrammée

C'est sous la plume de l'auteur tchèque de science-fiction Karel Capek que le terme robot, dérivé du terme *robot* signifiant travail, apparaît pour la première fois en 1920 dans sa pièce de théâtre *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. De l'ouvrier (*robotnik*) au robot il n'y a donc qu'un pas que le cinéma a franchi à de nombreuses reprises pour évoquer le monde du travail et la condition des travailleurs. Il n'est qu'à citer les exemples canoniques de *Métropolis* (Fritz Lang, 1927) ou bien encore des *Temps modernes* (Charles Chaplin, 1936) pour mettre en perspective le film de Julien David.

Dès ses premiers dialogues, *Seniors 3000* joue en effet lui aussi de la correspondance entre le monde des humains et celui des machines. « *Y'a pas que la vieille imprimante qui n'imprime plus rien* » : c'est par ce sous-entendu narquois mettant en lien le matériel obsolète de l'entreprise et le personnage de Marlène que le spectateur entre dans la fiction. La mise en relation se poursuit quelques plans plus tard quand Bertrand, le dirigeant

d'*Interim 3000*, explique à Marlène qu'il ne va pas pouvoir la garder plus longtemps au sein de la société : « *Si on veut être un TGV on ne peut plus rouler avec une locomotive à vapeur.* »



Et c'est en revenant sur ce parallèle que Julien David explicite le projet de *Seniors 3000* : « *L'imprimante x3000 date des années 2000. A l'échelle de l'informatique et du matériel de bureau, c'est l'équivalent des grottes de Lascaux. Obsolète, elle a, lorsque le film débute, laissé la place à une nouvelle génération d'imprimantes. Symbole du temps qui passe, incarnation de l'obsolescence programmée des machines et des êtres humains, l'imprimante x3000 va trouver en Marlène l'alliée idéale pour relever la tête.* »

C'est ainsi en questionnant les liens entretenus par la société des hommes avec le monde des machines sous l'angle de leur vieillissement et finitude respectifs que *Seniors 3000* trouve son argument.

Transhumanisme

S'il débute dans un simple bureau et laisse vite augurer d'un portrait au vitriol de l'idéologie libérale en entreprise, le film de Julien David prend rapidement une forme autrement plus surprenante. Telle la lampe d'Aladdin qui, nettoyée et frottée, fait apparaître le bon génie qui y loge, la vieille imprimante X3000

libère ses pouvoirs. Appuyant par erreur sur un bouton orné d'un symbole rappelant immédiatement la structure à double hélice de l'ADN, Marlène (interprétée par l'excellente Dominique Frot, qui prêtait déjà sa voix à une vieille dame un peu perdue dans le film d'animation *Louise en hiver*, de Jean-François Laguionie) se fait happer par la machine et devient un être biomécanique mutant, un cyborg.



Avec sa révolte de robots poursuivies par des hélicoptères lourdement armés, Julien David renoue ici avec le cinéma fantastique et d'action qui l'a construit adolescent. Les expériences menées par des savants-fous sur des humains enchaînés à d'étranges machines font signe vers un pan du cinéma allant de *Frankenstein* (James Whale, 1931) à *La Mouche* (David Cronenberg, 1986) en passant par *La Jetée* (Chris Marker, 1962).

La problématique transhumaniste de l'homme transformé et augmenté par la machine renvoie à des films tels que *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) mais également *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989), ce film d'horreur cyberpunk devenu culte qui suit la lente métamorphose d'un simple employé de bureau en monstre de métal, pur produit d'une société aliénée.

Prenant au sérieux la question, dans un film jouant pourtant avec malice du grotesque et

de la désinvolture, Julien David précise toutefois : « le choix de ne pas boucler le film par une chute mais de l'ouvrir avec l'hypothèse de l'avènement d'une société biomécanique est notre manière de mettre en perspective ce futur étrange et fantasmé qui pourrait un jour devenir notre présent. » Réaliser un film de genre n'est de fait, loin s'en faut, réaliser un film purement référentiel et déconnecté du réel et de ses problématiques. Le réalisateur poursuit : « nous tenions à respecter les codes du « genre », en le creusant d'un sous-texte corrosif, irrévérencieux et satirique. Inspirés par l'univers de réalisateurs comme Paul Verhoeven ou David Cronenberg, nous souhaitons détourner de manière outrancière, presque hyperbolique, des éléments de la société pour en rendre visibles les défaillances et l'absurdité. »

« Même si Macron ne veut pas, nous on est là ! »

Ancré dans le présent, *Seniors 3000* l'est résolument. Inscrivant et son propos et son trait sous le sceau de la caricature telle que pratiquée dans la presse libertaire, le film est une fable mettant en scène de façon transparente les problématiques ayant agité la société française au tournant des années 2020.

Comment ainsi ne pas faire le lien entre les mots et les gestes de Bertrand et ceux d'un président de la République qui annonçait en 2017 : « une "start-up nation" est une nation où chacun peut se dire qu'il pourra créer une start-up. Je veux que la France en soit une » ou qui se faisait prendre en photo effectuant un « dab » avec les Bleus à l'occasion de la Coupe du monde de football 2018.



Bertrand devient ainsi l'incarnation d'un pouvoir ayant calqué la question du bon gouvernement sur celle du management moderne et de la recherche de la compétitivité maximale. Sa rénovation du palais de l'Élysée, après avoir été élu Président-Manager, en est l'incarnation : transformé en gigantesque immeuble de bureau, il reprend la structure pyramidale propre à la hiérarchie salariale.



Sans se référer explicitement aux décisions politiques ayant suscité le plus de remous en France ces dernières années (cf. les manifestations des Gilets jaunes qui firent trembler le pouvoir en 2018, en faisant entendre haut et fort la peur du déclassement de toute une frange de la population ou bien celles contre la réforme des retraites en 2020), David Julien explique à propos des enjeux portés par le personnage de Marlène : « Si sa métamor-

phose en femme-imprimante la fait passer du statut de rebut à celui de symbole d'une révolution de l'emploi, Marlène reste un maillon interchangeable d'une société toujours tournée vers la rentabilité. C'est un élément qui nous paraît essentiel : en voulant continuer à être utile, Marlène devient corvéable à merci. Au fil du film, elle passera de la douleur du rejet à l'espoir d'une seconde chance, jusqu'à ce que l'aspect inévitable de sa mise au ban ne redouble son envie de contestation. En décrivant un monde assujéti à toujours plus d'efficacité, notre fable fantastique et satirique dessine ainsi un futur probable dans lequel nos anciens seront reconditionnés pour servir jusqu'à leur dernier souffle et dans lequel le salariat éternel constitue un horizon indépassable. »



Pour déjouer cette perspective, *Seniors 3000* jongle ainsi sur un mode ludique avec les références liées à la question de la rébellion (cela va de Marlène 3000 portant le casque de Dark Vader - le grand méchant de *La Guerre des étoiles* (1977) devenant chef de la rébellion - à un clin d'œil à la figure de Greta Thunberg avec ses tresses et son mégaphone). Avec un humour féroce, le film s'interroge ainsi sur les ressorts possibles d'un soulèvement popu-

laire s'étant libéré du sentiment d'impuissance pour affronter un pouvoir politique où la logique de l'exploitation et du rendement maximum laisse impitoyablement sur le carreau les plus faibles et menace jusqu'à l'équilibre même de notre planète. ■





Pistes pédagogiques

L'homme et la machine

À l'heure où l'intelligence artificielle prend une place de plus en plus importante dans le débat public, générant nombre d'inquiétudes au sujet de l'horizon dessiné par le développement technologique, il peut être intéressant de discuter avec les élèves des représentations proposées à ce sujet par le cinéma. Que raconte par exemples des films de science-fiction tels que *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) ou, plus récemment, *Matrix* (Lilly et Lana Wachowski, 1999) *A.I. Intelligence artificielle* (Steven Spielberg, 2001) et *Her* (Spike Jonze, 2013) ? En quoi *Seniors 3000* dialogue-t-il avec ces références ?

Veillir à l'écran

Dans des sociétés occidentales qui voient leur taux de natalité baisser d'année en année et l'espérance de vie de ses individus augmenter inversement, la question du vieillissement de la population et de la place des retraités dans la société devient un enjeu de plus en plus prégnant. En miroir, on pourra s'interroger sur les représentations des personnes âgées au cinéma.

On remarquera ainsi que leur mise au banc de la société, ainsi que l'évoque *Seniors 3000* est déjà le sujet de film plus anciens tels que *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *Voyage à Tokyo* (Yasujiro Ozu 1953) ou *Une histoire vraie* (David Lynch, 1999). Plus récemment les débats autour de la fin de vie et du suicide assisté ont trouvé eux-aussi des échos à l'écran (voir par exemple *Amour* (Michael Haneke, 2012) ou *Vortex* (Gaspar Noé, 2021)). On pourra également évoquer le cas particulier du cinéma de Clint Eastwood, dont le corps vieillissant devient de film en film le vecteur d'une réflexion sans cesse renouvelée sur le sujet.

Techniques mixtes

Traduisant esthétiquement les enjeux intergénérationnels au cœur de son discours, *Seniors 3000* fait le choix de mélanger des techniques d'animation associées elles-aussi à différents âges de la technologie. Il reprend en premier lieu l'esthétique développée par Julien David sur son précédent projet (*Chicken of the dead*, 2019). Les dessins sont ainsi faits au trait en technique traditionnelle, avec des aplats de couleurs travaillés sur tablette numérique. *Les seniors 3000*, pointe du progrès technologique, relèvent quant à eux de la 3D générée par ordinateur. Si ce mélange faisait déjà le sel de l'esthétique bricolée de la série *Les Multiples*, elle se pare ici d'un sens nouveau : la 3D est-elle la panacée du cinéma d'animation contemporain, l'horizon indépassable de son esthétique ?

On pourra proposer aux élèves de se pencher sur la question en se demandant ce que le film de Julien David développe à ce sujet. ■



Ximinoa

Fiche technique

France - 2023 - 25'18

Réalisation Itziar Leemans

Scénario Itziar Leemans

Image Gaizka Bourgeaud

Son Unai Gimenez

Luca Rullo

Loïc Villiot

Interprétation Ainara Leemans

Anaïs Villiot

Chantelauze

Sarah Chantelauze

Maite Amestoy

Léa Campistron

Montage Myriam Ayçaguer

Paula Iglesias

Production Katti Pochelu

Un film produit par Gastibeltza Filmak

Déroulé du film

Vivant à Saint-Jean-de-Luz chez sa grand-mère, June passe un entretien d'embauche pour un premier job d'été auprès d'une famille d'aristocrates parisiens passant ses vacances au pays basque. Elisabeth la reçoit dans sa grande maison bourgeoise et lui explique chercher une nounou pour s'occuper de sa fille, Constance, 8 ans.

June et Constance sont à la plage. Elles construisent ensemble un château de sable, alors qu'Elisabeth, en retrait, part nager, laissant sa fille aux bons soins de sa nounou. Après s'être occupé de la sieste de Constance, June visite en silence la maison, qui respire le luxe et l'histoire.

Un jour, June monte sur une table pour amuser Constance et se met à mimer un singe. Poussant des cris et se déplaçant à quatre pattes, elle poursuit la petite fille dans la maison. Un lien de confiance se tisse entre elles alors que dans le même temps les relations entre la jeune femme et sa grand-mère s'enveniment, à tel point que June déclare vouloir quitter la maison au plus vite.

Suite à une petite blessure que Constance s'est faite, June perd cependant la confiance de ses employeurs. Elle voit alors s'évanouir le rêve qu'elle caressait d'être embauchée comme nounou de Constance à l'année et de quitter le pays basque pour Paris.

À l'occasion d'un déjeuner mondain, Elisabeth parle à table de sa grand-mère basque et de son attachement à ce pays et invite June à chanter

devant les convives une berceuse traditionnelle basque. Quelque peu honteuse de s'exhiber de la sorte, la jeune femme s'exécute malgré tout.

La Réalisatrice

Itziar Leemans fait de la photographie depuis l'âge de 14 ans. Se découvrant également un goût pour les histoires, l'idée de passer au cinéma germe très naturellement alors qu'elle est déjà sur les bancs de la Faculté d'Histoire, à l'Université de Toulouse le Mirail. Elle bifurque ensuite vers un premier cursus artistique dans une école de photographie de Montpellier, avant de partir pour Cuba où elle obtient, en 2012, le diplôme de l'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de Los Baños (EICTV).

Influencée par le cinéma latino-américain, elle réalise entre 2015 et 2020 deux longs métrages documentaires sur Cuba : *Parque Lenin* et *Boca Ciega*. Le premier film s'interroge sur le choix qui déchire les habitants de l'île depuis 50 ans : partir ou rester. Le deuxième tente de comprendre le processus créatif d'un peintre français travaillant à la Havane. En 2018, elle réalise un premier court-métrage de fiction : *Bainera* (*La Baignoire*), en hommage à l'œuvre du poète basque, Joseba Sarrionandia.

Elle termine en 2023 un troisième long métrage documentaire, *Olatuak* (*Les Vagues*), qui donne la parole à sept femmes torturées durant leur garde à vue au secret, dans l'Espagne des années 2000. Elle réalise également le court-métrage de fiction, *Ximinoa* (*Le Singe*). Le film est sélectionné au Festival international de court métrage de Bilbao.

La domesticité au cinéma

En travaillant au service d'une famille d'aristocrates pendant un été, June s'inscrit dans une longue lignée de personnages de bonnes et de serviteurs qui ont émaillés l'histoire du cinéma. Peuplant les arrière-plans de la plupart des films d'avant-guerre, ces domestiques, en costume ou non, se trouvent au cœur de films oscillants entre la plus franche comédie et le drame bourgeois cinglant tels que *L'Extravagant Mr. Ruggles* (Leo McCarey, 1935), *Mon homme Godfrey* (Gregory La Cava, 1936), *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939), *The Servant* (Joseph Losey, 1963), *Le Journal d'une femme de chambre* (Luis Buñuel, 1964), *La Cérémonie* (Claude Chabrol, 1995) ou bien encore dans *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014).

La relation singulière existant entre le maître et le domestique se rencontre dans les textes depuis l'antiquité à travers la figure de l'esclave et se retrouve ensuite, avec le valet, dans la Commedia dell'arte, la comédie classique ou le drame romantique du XIX^e siècle. Ridiculisant les prétentions des puissants ou soulignant la violence sociale, elle permet de mettre en lumière les rapports de pouvoir existant entre les classes au travers du prisme du quotidien et de l'espace domestique. S'ils sont souvent dépeints comme des victimes ou des proies potentielles livrées au désir de puissance du maître, les domestiques deviennent parfois a contrario les vecteurs d'une remise en question des rapports de force existant au sein de la société. ■



Itziar Leemans travaille actuellement à l'écriture d'un troisième court-métrage : *Adiorik ez* (*À la prochaine*) et vient de finaliser le développement de son premier long métrage de fiction : *Agurra* (*L'Adieu*).

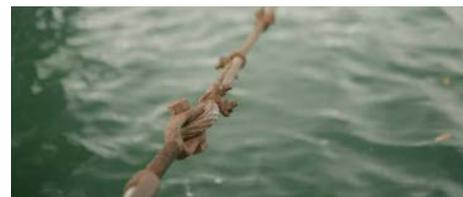
Analyse

Cadre de vie

Après avoir beaucoup travaillé dans le champ documentaire, Itziar Leemans décide avec *Ximinoa* de se frotter à la fiction d'inspiration autobiographique : « À l'âge de 16 ans, j'ai vécu ma première expérience professionnelle. J'ai travaillé les deux mois d'été dans une famille de riches aristocrates parisiens. J'avais six enfants à ma charge. Je n'ai rencontré aucun problème pour m'occuper d'eux. » explique la réalisatrice. Avant de préciser : « En revanche je me souviens du malaise, inexplicable à l'époque, que je pouvais ressentir en présence des adultes de cette famille. [...] Ils commentaient mon accent et ça les faisait rire quand je disais : "Je suis basque." L'été s'est déroulé de manière assez agréable, jusqu'au jour où ils ont invité une vingtaine de personnes à déjeuner. Je venais de mettre les enfants à la sieste, c'était mon heure de pause, que je passais généralement à lire dans un coin. Une tante est venue me chercher pour que je chante devant tous ces adultes la berceuse basque que j'avais apprise aux filles. J'avais alors 16 ans et je n'ai pas osé dire non. Je n'avais aucune envie de chanter, j'avais honte d'être debout face à ces adultes attablés. J'ai chanté la gorge nouée. À ce moment-là, je ne me posais pas la question d'une démission éventuelle. Je ressentais juste l'envie de disparaître six pieds sous terre. »

Faire lien

Le premier plan du film vient saisir depuis une barque tanguant au rythme des vagues June et son amie qui se reposent sur un ponton. Leur silhouette vient s'inscrire sur les façades des maisons bordant la rivière. Il fait gris. Et à entendre les adolescentes parler de leurs liens familiaux respectifs : June précisant, sans trahir la moindre émotion, ne pas avoir de nouvelles de sa mère, son amie racontant voler en cachette des cigarettes à son frère, on voit tout de suite poindre à petites touches le portrait d'une jeunesse à l'enracinement quelque peu flottant, tant du point de vue familial que du point de vue de leur environnement.



De quelle nature sont les attaches qui nous relient aux autres et au monde ? Cette question du lien, visiblement fragile en ce début de récit, est d'ailleurs demblée mis en exergue symboliquement par ce plan détaillant une amarre se perdant dans le flou de l'arrière-plan. Mais la problématique va s'incarner dans *Ximinoa* bien au-delà du seul symbole, par l'inscription et la mise en scène des corps, dans l'espace des décors et de l'image.

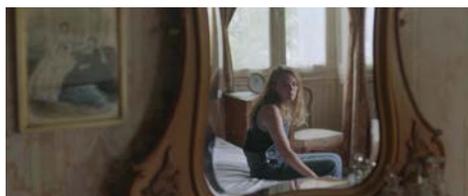
Dans le cadre

La scène de rencontre entre June et Elisabeth qui cherche une nounou pour Constance est sur ce point particulièrement signifiante. Pour présenter l'arrivée de June dans la maison d'Elisabeth, lors de son entretien d'embauche,

Itziar Leemans choisi de faire exister le décor vide, quelques secondes, avant que n'entre gauche-cadre le personnage. Au-delà de son luxe aristocratique - la hauteur de son plafond, les meubles anciens, les tableaux de maître -, l'espace s'impose ainsi au spectateur et à June. Ce n'est pas elle qui dirige l'action et le cadre, elle vient seulement s'inscrire dedans. Et quand elle tente timidement d'y trouver sa place, le cadre reste rigide, fixe, quitte à couper les jambes du personnage qui se trouve ainsi quelque peu décentré dans l'image, écrasée qu'elle est par la masse du tableau qui la surplombe. On notera que ce dernier représente deux femmes s'occupant d'une enfant et que la couturière qui caresse la joue de celle-ci porte les mêmes couleurs que June. Le tableau devient le prolongement archétypal de June, le cadre dans lequel elle aimerait s'inscrire, quitte à s'arranger quelque peu avec ce qu'elle est vraiment. On remarquera à ce titre le petit mensonge de June sur le fait qu'elle soit fumeuse : on l'a vu deux plans avant partager une cigarette avec son amie. Sans en connaître exactement les raisons, on comprend qu'obtenir cet emploi est un enjeu pour le personnage et qu'elle est prête pour cela à supporter le malaise d'être auscultée par Elisabeth dont la raideur est, semble-t-il, le prolongement de sa maison.



Cette logique de surcadrage des personnages va se développer au cours du récit. La réalisatrice se plaît ainsi à multiplier, par l'entremise des miroirs ou des huisseries de porte et de fenêtre, les cadres dans le cadre et à y inscrire ses personnages. Cette systématique du travail de l'image dégage une sensation diffuse et composite.



Elle participe évidemment à rendre sensible la solitude des personnages (Elisabeth, seule sur son transat ou à la plage; Constance laissée sur la rive par sa mère; June lorsqu'elle se trouve chez sa grand-mère qui l'héberge). Elle traduit aussi la volonté non formulée explicitement par June de se trouver un lieu à soi et de se projeter, avec plus ou moins de bonheur, dans cette maison bourgeoise au sein de laquelle elle croit entrevoir quelque temps une possible émancipation, elle qui semble nourrir des relations plutôt problématiques avec

sa propre famille et, plus discrètement, avec cette amie qui lui renvoie l'impasse possible qu'il y aurait à rester à Saint-Jean-de-Luz (« Tu t'ennuies avec moi ? »). Ce travail participe enfin à rendre tangible les rapports de domination existant entre June et la famille qui l'emploie. La précision dans la composition des cadres tend de fait à donner à l'image une forme de monumentalité en total décalage avec la présence gracile de June.

Enjeux de pouvoir

C'est qu'au-delà de décrire le cheminement intérieur pour trouver sa place d'une adolescente sur le seuil de l'âge adulte, *Ximinoa* est aussi le récit de sa découverte des rapports de classe et de la violence qu'ils peuvent occasionner, notamment dans ce pays basque devenu un lieu recherché de villégiature pour une certaine classe sociale.

Dès son premier entretien avec Elisabeth, dans la dissymétrie du champ-contre-champ, June devient sujette à l'observation, à un regard qui la jauge et la juge. La frontalité de nombre de plans du film matérialise cette sensation de mise à nu.

Deux scènes en miroir cristallisent la question. La première est celle où June, pour amuser Constance, imite la démarche et les cris d'un chimpanzé. La lenteur du montage donne à la scène une dimension malaisante dont il est dans un premier temps impossible de saisir la signification. Face à la durée de la scène, le spectateur, faisant le lien avec le titre du film (*ximinoa* signifie *singe* en basque), en pressent pourtant l'importance et ce n'est que lors de la scène du déjeuner que la notion d'exhibition devient périlleuse.



Après avoir formulé son sentiment d'appartenance à la culture basque de par sa grand-mère, Elisabeth demande à June de chanter en basque une berceuse devant ses invités. La demande pourrait être sympathique mais l'autorité avec laquelle on commande à June de se lever de la même manière qu'on demandait à Constance de goûter à son assiette, le silence écrasant régnant dans la pièce et le fait de couper en plein chant la berceuse demandée confère à la scène une violence glaciale. L'âpreté des rapports de classe s'incarne ici dans le pouvoir des puissants à devenir maîtres des horloges et du temps (qu'il s'agisse de couper une chanson ou d'avoir la possibilité de rompre un contrat pour une simple égratignure) tout comme le tranchant des cadres leur confèrent symboliquement la maîtrise de l'espace.



June se trouve alors réduite au rôle de gage folklorique donnant un peu de consistance à la filiation revendiquée par Elisabeth. Elle qui avait l'illusion d'avoir trouvé une famille d'adoption est confrontée à la négation de son identité, réduite à une dimension purement décorative ou exotisante, comme au zoo, un singe offert aux yeux de tous.

Sans qu'un mot soit prononcé, on devine que l'expérience aura été pour June une étape importante lui permettant de redéfinir son lien au monde, tel que le dernier plan du film, où l'on voit la jeune femme s'amuser sur la plage avec Constance, semble le suggérer. ■





Pistes pédagogiques

Cet animal que nous sommes

L'interprétation du chimpanzé qu'offre Ainara Leemans, la comédienne incarnant June, est particulièrement saisissante. Que ce soit par la stridence de ses cris ou la nature simiesque de ses mouvements, un trouble saisit le spectateur qui n'est pas sans rappeler la séquence de l'homme singe dans *The Square* de Ruben Östlund (lien vers la séquence en question : https://www.youtube.com/watch?v=3qOu9FVb1_w).

En comparant les deux séquences et en repérant leurs points communs et leurs dissemblances, on pourra tenter de déterminer avec les élèves ce qu'il y a en jeu au niveau symbolique dans cette interprétation d'un animal pour un acteur ou une actrice, au milieu d'un décor bourgeois.



Questions de langue

La question des langues régionales fût longtemps un problème dans une France héritière d'une conception républicaine de la nation « une et indivisible » telle que l'avait formulée la Révolution de 1789. On pourra faire travailler les élèves autour de cette question, en constatant que l'expérience identitaire à laquelle est confrontée June dans *Ximinoa* est redoublée dans le film par une alternance de scènes dialoguées en français et en basque et que seule la scène du déjeuner, avec l'humiliation qui en est le cœur, vient faire se télescoper les deux idiomes. Dans cette perspective, on pourra également s'arrêter sur les enjeux existant à produire un générique entièrement écrit en langue basque.



Maison bourgeoise

La vaste maison bourgeoise au sein de laquelle officie June renvoie à un imaginaire cinématographique très particulier. L'ampleur de ses espaces, la multiplication des pièces, coins et recoins, les jeux de lumière provoqués par la quantité de fenêtre tout comme les ombres que suscitent les boiseries et tentures diverses, tout porte à créer une ambiance de mystère, lourde de secrets et de non-dits. Les réalisateurs en firent ainsi le cadre de nombreux récits oscillant entre le drame et l'horreur. On retrouve le motif chez Alfred Hitchcock notamment dans *Rebecca* (1940), *Les Enchaînés* (1946) ou encore *Psychose* ou bien dans d'autres films tels que *Les Innocents* (Jack Clayton, 1961), *La Maison du diable* (Robert Wise, 1963), *Suspiria* (Dario Argento, 1977) ou plus récemment *A couteaux tirés* (Rian Johnson, 2019). En s'appuyant sur ces exemples, on pourra chercher avec les élèves à formuler précisément le rôle que joue le décor dans *Ximinoa* et ce qu'il incarne en particulier pour le personnage de June. ■





Jeanne Dinde

Fiche technique

France - 2022 - 22'30

Réalisation Pauline Ouvrard

Scénario Pauline Ouvrard

Image Céline Baril

Son Elisha Albert

Décor Armelle Rabaté

Interprétation Chloé Lefray

Sirin Benaha

Bertrand Treuil

Véronique Hervouet

Donovan Fouassier

Montage Audrey Bauduin

Musique PR2B

Production Jeanne Ezvan

Marthe Lamy

Un film produit par Apaches Films

Déroulé du film

Jeanne a 13 ans et navigue entre les eaux de l'enfance et de l'adolescence. Pour l'aider à tenir le cap, elle s'est trouvée une alliée : la dinde qui est au fond du jardin et avec qui elle passe son temps à discuter mentalement. Au collège, Jeanne n'a habituellement pas de voisin. Mais Laurène, punie, vient s'installer à côté d'elle.

Détaillant le corps aux formes déjà très dessinées de sa nouvelle voisine, Jeanne est fascinée. Soudainement interrogée par son enseignante, la jeune fille perd tous ses moyens. La nuit suivante, elle fait un rêve mêlant Laurène et la présence animale de sa dinde.

Le lendemain au collège, Laurène qui se moque avec ses amies du style vestimentaire des autres élèves recroise Jeanne. Elle lui conseille de s'épiler pour mettre en valeur sa beauté naturelle. De retour à la maison, Jeanne s'apprête à se faire les sourcils mais sa dinde s'y oppose fermement, indignée que Jeanne puisse se soumettre au dictat des autres filles. S'en suit une dispute dont Jeanne ressort blessée.

Lors d'une course d'orientation en forêt, alors qu'elle est en pleine dispute intérieure avec sa dinde, Jeanne surprend Laurène en train de faire l'amour avec un élève au pied d'un arbre. Sédérée, elle se met soudain à pousser des gloussements et, de honte, s'enfuit. Sur le retour de la maison, elle manque d'avoir un accident.

A la nuit tombée, Jeanne fait face à sa dinde, étrangement géante, qui veut la contraindre à ne pas changer. Après un échange particulièrement tendu lors duquel Jeanne croit perdre son visage, l'adolescente décide d'étrangler l'animal.

De retour au collège au petit matin, Jeanne arbore dans ses cheveux une longue plume et s'avance résolument vers les autres.

La Réalisatrice

Après deux années passées à Nantes en classe préparatoire Ciné-Sup, Pauline Ouvrard passe et réussit le concours de la Fémis, en section scénario. Après sa formation et l'écriture de plusieurs courts et longs métrages dans le cadre de l'école, elle se lance dans la vie professionnelle. Elle co-scénarise plusieurs courts métrages - *Une femme à la mer* (2021, réalisé par Céline Baril, qui sera la cheffe-opératrice de *Jeanne Dinde*) et *L'eau qui dort* (réalisé par Léila Gentet, 2022) - et devient dans le même temps consultante sur des projets très divers, du court au long-métrage (*Poussières d'été* et *Mauvaises têtes*, en développement et toujours réalisés par Céline Baril) en passant par la série d'animation (*Mutant.e.s*, 2022).

Désirant passer elle-même à la mise en scène, elle écrit et réalise en 2022 son premier court-métrage, *Jeanne Dinde*, qui sera sélectionné au Festival *Off-Courts* de Trouville et par le festival Unifrance en ligne *MyFrenchFilmFestival*.

Pauline Ouvrard partage désormais son temps entre Saint-Nazaire sur la côte Atlantique et Paris. Elle intervient sur les questions de scénario dans des écoles de cinéma

Animaux-Amis

L'amitié entre des jeunes gens et des animaux est l'un des grands motifs de la littérature et du cinéma et pas seulement jeune public. Croisant autant le cinéma d'auteur le plus pointu que des grosses productions de studio, on peut citer pêle-mêle *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966), *Kes* (Ken Loach, 1969), *Croc-Blanc* (Randal Kleiser, 1991), *Sauvez Willy* (Simon Wincer, 1993), *Le Renard et l'Enfant* (Luc Jacquet, 2007), *Wendy & Lucy* (Kelly Reichardt, 2008), *Cheval de guerre* (Steven Spielberg, 2011), *Frankenweenie* (Tim Burton, 2012), *Belle et Sébastien* (Nicolas Vannier, 2013) ou bien encore *Okja* (Bong Joon Ho, 2017). Si la thématique peut à première vue être considérée sous l'angle de la seule mignonnerie des peluches peuplant les chambres enfantines, la relation enfant-animal cristallise des questions autrement plus fondamentales que l'art à chercher à explorer.

Basée sur un lien sans mot, passant uniquement par le corps et le jeu et qui renvoie à la situation pré-langagière propre à la petite enfance, cette relation fusionnelle et exclusive vient exposer le personnage au destin, souvent tragique, d'un animal en particulier et mettre en perspective sa liberté et sa propre finitude. Agent transitionnel tant au niveau intime que social, ce lien singulier avec l'animal, tel qu'il existe aussi dans *Jeanne Dinde*, vient questionner en miroir les relations, souvent complexes, qu'entretiennent les personnages avec leurs congénères *homo sapiens* et la difficile place qu'ils cherchent à trouver à leurs côtés. ■



(La Fémis, E-Artsup, Cinécréatis), continue d'accompagner des cinéastes dans l'écriture de leurs projets, tout en développant les siens. Elle réécrit actuellement son projet de premier long-métrage, *Le Secret des abysses*, dont le scénario a été lauréat de la bourse *Beaumarchais - SACD* en 2018.

Analyse

Drôles d'oiseaux Une paire insolite et indocile

Soumis aux quatre vents, le coq-girouette se lequel s'ouvre *Jeanne Dinde* cherche sa direction. Il annonce un film où il sera de fait question de trouver sa voie tout autant que du réveil (à soi-même) auquel le volatile est communément associé.



Lorsque Jeanne apparaît à l'image, la jeune fille donne en effet nettement l'impression d'être totalement renfermée sur elle-même.

Avec son bonnet péruvien lui encadrant le visage, son manteau et son pull trop grands, son monologue à propos de la terrible journée qui vient de s'écouler et l'étrange voix-off - non-identifiée à ce stade du récit - qui cherche à se faire entendre en pestant sur le jeune homme au vélo qui approche soudain, Jeanne n'a pas l'air des plus avenantes. Outre le fait de rembarquer avec une violence crue et sans ménagement Boris, son camarade de classe, elle se refuse par ailleurs au spectateur, obstruant la perspective et avançant vers la caméra tête baissée. Jeanne est d'emblée présentée comme rétive et revêche, peu soucieuse du fait de n'être aimée par personne ainsi que le lui lance son camarade, un peu désappointé.

L'apparition de la confidente de Jeanne, cette dinde parquée au fond du jardin à l'origine de cette mystérieuse voix complice résonant dans la tête de la jeune fille, teinte toutefois cette première impression d'une cocasserie inquiétante. C'est dans tous les cas avec un regard qu'on devine anxieux que les parents de Jeanne observent leur fille discuter au fond du jardin avec le volatile domestique. Et c'est aussi cette émotion qui prédomine lorsque l'animal porte un jugement esthétique sur le jean porté par l'adolescente. Derrière la dimension comique de la situation, la voix éraillée de Anne Benoit, soulignée par la stridence des sons métalliques qui se font entendre soudain et le léger zoom avant de la caméra laissent entendre au spectateur que Jeanne est en danger, menacée. Mais est-ce par la folie ou par le regard apparemment inoffensif de l'animal ? Cela reste à déterminer.

Et alors que le titre du film, jouant sur l'homophonie avec le nom de cette Jeanne d'un autre siècle qui entendait elle-aussi des voix, apparaît à l'image dans une graphie rouge-

sang, sur des notes inquiétantes et sous l'œil discret d'une lune bientôt pleine, le comique fait signe vers le cinéma bis.



Par ce titre, Jeanne se trouve directement associée à son étonnant animal de compagnie. Le lien symbolique entre les deux personnages est manifeste. Ainsi que l'explique la réalisatrice du film, « dans l'imaginaire collectif, une dinde est une femme dépourvue d'intelligence et d'élégance, une femme qu'on prend de haut. De réputation peu amène, le volatile renvoie à une féminité indésirable, moche voire repoussante, peu docile, sonore : pas étonnant qu'il soit moqué. Mais quel animal de compagnie plus intéressant pour une jeune fille qui résiste à l'air du temps et peine à apprivoiser sa féminité ? »

Les nuit de la pleine lune

C'est en entrant dans l'espace du collège que le récit va soudainement se mettre en tension. Camarade de classe de Jeanne, Laurène est présentée comme son exact opposée. Sûre d'elle-même, tenant tête aux adultes, bien dans un corps dont elle assume la sensualité, ayant une vie affective et sexuelle pétulante. Après avoir été changée de place et s'être assise à côté de Jeanne, Laurène vient dérégler le monde établi de cette dernière, un choc qui se traduit dans la mise en scène par de soudains gros plans au ralenti détaillant diverses parties du corps de Laurène sur fond de musique électronique. Pauline Ouvrard

précise : « *Tel un mystère à résoudre, elle est pour Jeanne plus objet de fascination que de désir, même si, notamment à cet âge, la frontière entre les deux peut s'avérer trouble. En s'asseyant à côté d'elle, Laurène provoque en Jeanne un trouble aussi vif qu'un électrochoc, qui la pousse à amorcer le changement.* »

C'est que Jeanne, loin d'être simplement une jeune fille mal à l'aise, est associée malgré son âge - 13 ans, au monde de l'enfance. Entourée par des dizaines de peluches dans son lit, ses étagères sont encombrées de poupées et de figurines d'animaux. La rencontre fugace entre les deux adolescentes va être le début d'une métamorphose, ponctuée par trois rencontres avec la dinde et placée sous le signe lunaire.

Le film est de fait rythmé par l'apparition de la lune, qui croît progressivement à chaque nouveau plan sur elle, jusqu'à être parfaitement ronde au climax du film.

Cette progression accompagne la dégradation progressive de la relation entre Jeanne et sa dinde. Celle-ci est orchestrée dans une gradation vers l'obscurité et le fantastique en trois étapes. La fin de soirée tout d'abord [05:29 - 06:12], le début de la nuit ensuite lorsque la mère de Jeanne découvre que le volatile n'est plus dans son enclos [11:06 - 13:22] et, enfin la troisième et dernière nuit, celle du face-à-face dans l'obscurité la plus totale [16:22 - 20:31].

L'enjeu pour Jeanne est de réussir à couper le cordon avec un animal qui, reflet d'elle-même, l'enferme dans une bulle à l'écart du monde et de ses camarades. Ainsi que le déclare la réalisatrice, « *si la dinde peut pousser Jeanne à croire en elle, à chérir son indépendance et sa*

singularité, elle l'exhorte également à se couper des autres et à résister à tout changement - ce qui revient à frôler la mort. En tuant sa dinde, Jeanne se libère enfin de cette présence qui l'empêchait de sortir de sa chrysalide. »

Fais pas genre

Cette métamorphose du personnage, passant de l'enfance à l'adolescence sur le temps du film, prend avec Pauline Ouvrard les atours du cinéma fantastique, une inspiration qui s'inscrit pleinement dans l'époque. Le cinéma de genre contemporain, héritier du giallo italien et des explorations fantastiques de Cronenberg et Carpenter, repris en main par des femmes cinéastes telles que les françaises Julia Ducournau, Marina de Van, Coralie Fargeat, Léa Mysius ou Hélène Catet, connaît de fait un renouveau tout à fait particulier ces dernières années notamment en y apportant un *female gaze* qui lui faisait jusqu'ici cruellement défaut.

S'inscrivant pleinement dans cette filiation, Pauline Ouvrard s'appuie sur quelques idées simples pour faire dériver son récit vers d'autres rives que celles du réalisme.

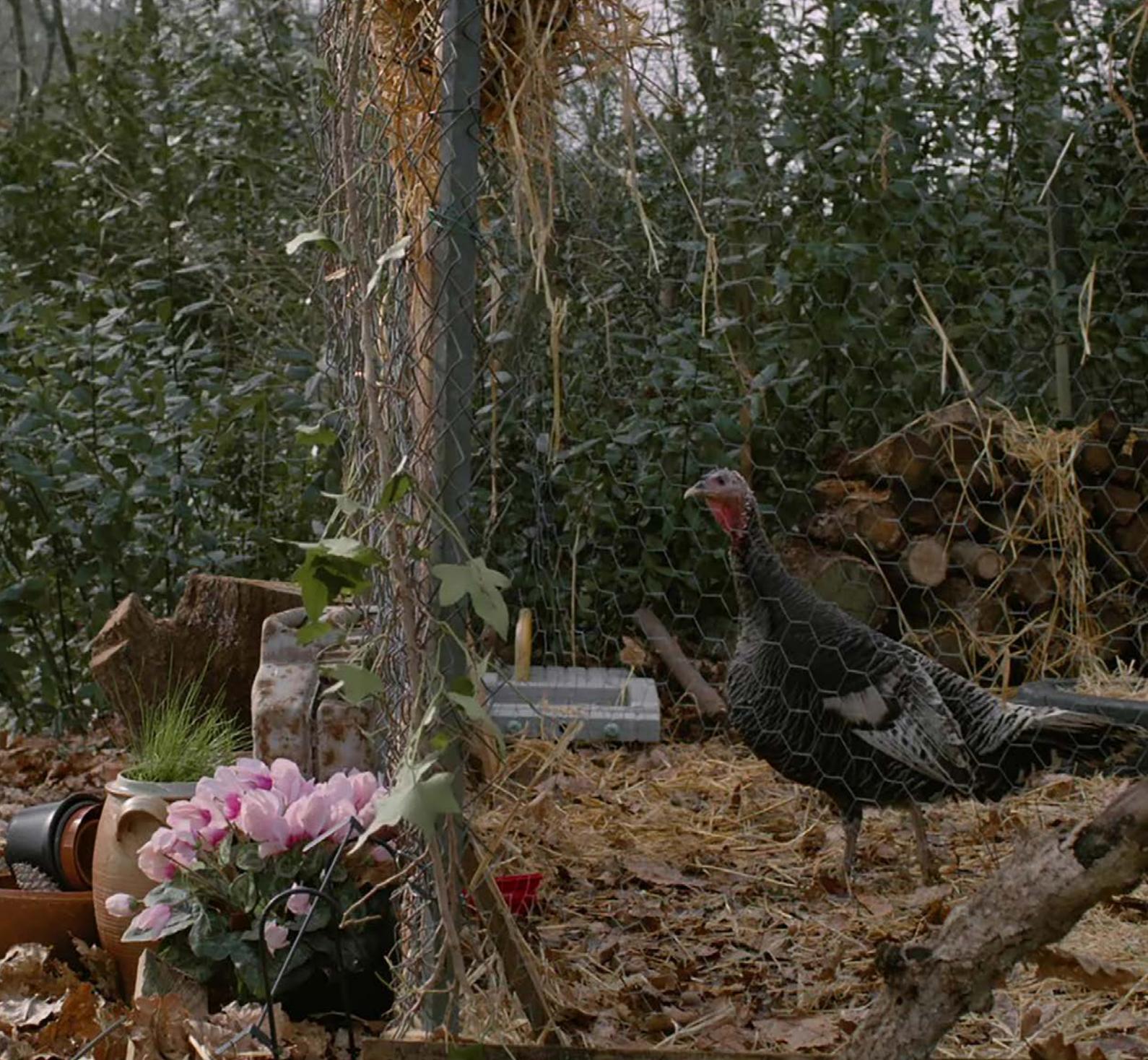
Si le film est principalement polarisé par le regard de Jeanne, la réalisatrice lui oppose dans un face-à-face égotique le regard de la dinde, regard subjectif en caméra portée toujours associé à des dissonances musicales et qui fait inmanquablement signe vers la mise en scène du regard des meurtriers des giallos et autres films de série B.

Dans ses intentions de mise en scène, la réalisatrice déclarait au sujet de l'animal : « *Elle sera principalement vue dans la semi-obscu-*

rité, son plumage sombre se confondant avec les environs, permettant ainsi de l'enrober d'un certain mystère. Là aussi, il y a matière à un vrai travail sur le son, en venant capter glougloutement, caquètements et autres bruits amusants voire grotesques au grand jour, qui travaillés, distordus et entendus la nuit, pourront s'avérer inquiétants. »

Au fur et à mesure, la dinde va ainsi passer du statut de simple animal de basse-cour (filmé en plongée dans des plans relativement larges) à celui de monstre maléfique (gigantesque, filmé en gros plan voire en contre-plongée). Sa dernière apparition, dans une scène qui semble directement issue d'un conte pour enfant (la forêt, la lumière de la pleine lune, l'animal doué de parole), est pour Jeanne l'adieu nécessaire à l'âge tendre qui lui permettra dans l'ultime plan du film d'affronter la tête haute et le visage dégage une nouvelle étape de son existence. ■





Pistes pédagogiques

Animatroniques

Pour faire exister sa dinde fantastique, Pauline Ouvrard a décidé de ne pas faire appel, comme c'est habituellement le cas de nos jours, aux effets spéciaux numériques. A l'image de films tels que *Aliens* (1986), *Les Dents de la mer* (1975) ou *Jurassic Park* (1993), elle a préféré avoir recouru à un animatronique, un robot animé mécaniquement avec, ici, de simples câbles de frein de vélo, lui permettant de donner plus de présence matérielle à l'animal.

Pour faire découvrir cette manière artisanale de faire exister des créatures fantastiques à l'écran, à mille lieux de la plupart des pratiques contemporaines, on pourra proposer aux élèves de découvrir le making-of de *Jeanne Dinde*, réalisé pour l'émission d'Arte *Court-circuit* consacrée à l'actualité du court métrage. En voici le lien : <https://www.arte.tv/fr/videos/114296-000-A/making-of-jeanne-dinde/>.



Adolescence et fantastique

La figure adolescente a très souvent été au cœur de films fantastiques, lorgnant parfois vers l'horreur. De *Harry Potter* (Chris Columbus, 2001) à *Grave* (Julie Ducournau, 2016), en passant par *Carrie au bal du diable* (Brian De Palma, 1976), *Suspiria* (Dario Argento, 1977) ou *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) pour rester sur le terrain du cinéma (mais on pourrait tout aussi bien évoquer la série à succès *Stranger Things*), la tempête hormonale dont les jeunes gens sont le siège trouve dans ces récits sa traduction métaphorique dans les étranges pouvoirs que se découvrent les personnages et qu'ils ont parfois bien du mal à contrôler.

Même si le film de Pauline Ouvrard ne relève pas directement de la même veine, on pourra malgré tout explorer les similitudes existant entre son court métrage et ce corpus de films autour de la représentation de cet âge au cinéma. ■



Chemins de traverse

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

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

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

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

Systemes esthétiques

Aborder la question de la signification d'une œuvre avec des élèves peut s'appuyer sur différentes stratégies. On peut bien sûr s'attacher dans un premier temps à l'analyse du discours porté par les différents personnages mis en scène, quand il s'agit d'une œuvre narrative comme c'est le cas pour la plupart des films, mais cela ne peut bien entendu pas être suffisant. L'œuvre est en effet un objet où différents éléments plastiques ont été convoqués, de manière consciente ou non, et qui font système. Dans cette perspective, la découverte d'un film va s'attacher, au-delà du simple déroulé narratif, à identifier les éléments saillants, récurrents de la mise en scène du récit ou, dans un mouvement inverse mais cependant complémentaire, les éléments venant soudain briser une organisation préétablie. C'est sur la base de cette identification qu'on pourra ensuite s'attacher à comprendre le système esthétique que met en place, de sa manière propre à chacune, les œuvres.

On pourra ainsi aborder cette question d'importance en questionnant les élèves sur les techniques utilisées dans les deux films

d'animation du programme *Haut les courts ! 2024-2025*. Il sera ainsi possible d'identifier que deux techniques distinctes sont utilisées et entremêlées dans *Seniors 3000*, à savoir la 2D traditionnelle et l'image générée par ordinateur. On pourra ensuite chercher à définir ce à quoi se rapporte au sein du récit chacune de ces techniques et, dans un deuxième temps, les liens qu'elles entretiennent avec le sujet du film (les possibles offerts par les avancées technologiques et leurs conséquences). On pourra ensuite se positionner sur le ressenti de chacun face à ces deux esthétiques distinctes (l'une est-elle plus belle que l'autre ? l'une d'entre elles est-elle obsolète et doit-elle disparaître ?) et relancer la question au vu de la production des films d'animation contemporains.

On pourra mener le même travail sur *Soleil gris* pour tenter de formuler ce qu'amène dans le récit l'usage soudain de la technique de la rotoscopie en s'arrêtant ici aussi et dans un premier temps sur le ressenti que cette technique produit et en mettant ensuite en lien ce ressenti avec l'évolution des personnages au cours du récit.

Si la chose peut paraître moins évidente à mener dans les films en prise de vue réelle, elle n'en est pas moins efficace.

On pourra ainsi remarquer que *Ximinoa* fonctionne sur une alternance de séquence en basque et en français et que la question de la langue structure ainsi l'entièreté du film. On pourra ensuite identifier deux séquences particulières à ce sujet, celle du singe où la langue disparaît en tant que telle pour être remplacé par des cris et celle ensuite de la berceuse où la langue devient un spectacle et un véritable enjeu pour le personnage principal.

Travailler de la sorte permettra ainsi aux élèves de mettre par eux-mêmes des mots sur le ou les sens que peuvent revêtir des œuvres pas forcément « évidentes » de prime abord.

Les métamorphoses

Découvrir une œuvre relève toujours d'un voyage. Que l'œil se promène au gré des masses sur la surface d'une toile, au gré des lignes que déroule un poème ou qu'il suive le développement d'un mouvement chorégraphique, que l'oreille s'attache à l'évolution d'une rythmique ou d'une ligne mélodique, que le corps tourne autour d'une sculpture ou parcourt un bâtiment et soit attentif aux modifications sensorielles qu'imprime sur lui chaque nouvel espace découvert, il en va toujours de la même question : entre l'entrée et la sortie, quel chemin m'a-t-on proposé d'emprunter ? Que s'est-il passé ? Quelles sensations ou idées établies au départ se sont modifiées voire métamorphosées au cours de l'expérience ?

Autour de ces idées, centrales pour approcher la question de l'expérience esthétique, on pourra ainsi remarquer que l'ensemble des récits qui nous sont proposés dans le programme *Haut les courts ! 2024-2025* mettent en leur sein des processus de métamorphoses.

Sur un mode minimaliste, *Soleil gris* est l'histoire de deux adolescentes qui vont être amenées à passer du statut de simples spectatrices rongées par la colère et le sentiment d'impuissance à celui de personnages actifs prenant en main leur destinée.

Mon père est l'histoire de deux femmes, une mère et sa fille, qui vont quant à elles devoir apprendre à se repositionner face à l'avenir et

à leur manière d'habiter leur environnement en levant un mystère au cœur de leur relation.

A l'opposé de la délicatesse du film de Jordan Raux et dans un registre corrosif, *Seniors 3000* traite quant à lui de la bascule entre la vie active et la retraite et des enjeux socio-politiques qu'ils cristallisent dans la France d'aujourd'hui.

A l'image des deux premiers films, *Ximinoa* traite à sa manière du passage à l'âge adulte et de la volonté d'émancipation des jeunes gens face à une société fracturée par des enjeux de pouvoir et hantée par les fantômes du passé (ceux de la société de consommation pour *Soleil gris*, ceux liés à l'histoire coloniale française pour *Mon père* ou à des origines familiales dans *Ximinoa*).

Enfin, et dans une veine hybridant film de genre et comédie, *Jeanne Dinde* détaille l'étrange processus qui voit l'avènement de l'adolescence et s'inscrit lui aussi dans le récit du *coming-of-age* tel qu'on le trouve de manière récurrente dans le champ du court métrage.

Au-delà de cette simple typologie, on pourra également remarquer et commenter avec les élèves le rôle particulier joué par l'animal dans l'avènement de ces diverses métamorphoses. Tels des totems symboliques, et qu'ils soient coyote, dinde ou singe en fonction des récits, ils agissent en véritables catalyseurs renouant ainsi avec la place centrale de la figure animale dans les rites de passages ancestraux. ■



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



centre national
du cinéma et de
l'image animée



Liberté
Égalité
Fraternité



Liberté
Égalité
Fraternité



Liberté
Égalité
Fraternité



Liberté
Égalité
Fraternité