





<b>Fiche technique</b>	1
<b>Les réalisateurs</b> Des parcours différents pour cinq réalisateurs	2
<b>Titres</b> Portes ouvertes sur l'imaginaire	4
<b>Techniques</b> Documentaire et cinéma d'animation	5
<b>Découpage narratif</b>	6
<b>Genre</b> Le court métrage documentaire, un format libre	8
<b>Bande sonore</b> Du bruit à la musique	10
<b>Montage</b> À chaque film son rythme	12
<b>Séquence</b> Quand passe le train : une générosité sans fin	14
<b>L'autobiographie</b> Comment parler de soi ?	16
<b>Le voyage</b> À la découverte du monde	18
<b>Cinéma et mémoire</b> Comment garder une trace ?	20

#### ● Rédacteur du dossier

Louis Séguin est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* depuis juin 2014. Il a coréalisé un moyen métrage avec Laura Tuillier (*Les Ronds-points de l'hiver*, 2016), et écrit actuellement son premier long métrage (*Hypnosis*). Il programme et anime un ciné-club au cinéma l'Arlequin.

#### ● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

# Fiche technique



## MADAGASCAR, CARNET DE VOYAGE

France | 2009 | 12 min

<b>Réalisation, scénario, image, animation</b>	<b>Production</b>
Bastien Dubois	Sacrebleu Productions
<b>Montage, musique</b>	<b>Distribution</b>
Boubkar Benzabat	L'agence du court métrage
<b>Son</b>	<b>Format</b>
Cyrille Lawerier	1.85

La famadihana, coutume malgache dont le nom signifie « retournement des morts », donne lieu à d'importantes festivités, à des danses et des sacrifices de zébus, mais démontre surtout l'importance du culte des anciens dans la société malgache. L'histoire est racontée comme un carnet de voyage, retraçant le parcours d'un voyageur occidental confronté à ces coutumes. Les pages du carnet se tournent, les dessins s'animent, et nous parcourons les paysages luxuriants de Madagascar avant d'être initiés à la culture malgache.

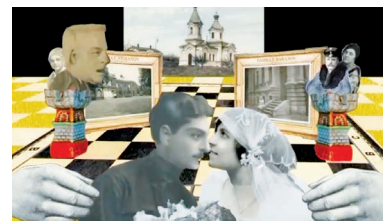


## QUAND PASSE LE TRAIN

France | 2013 | 30 min

<b>Réalisation, scénario, image</b>	<b>Production</b>
Jérémy Reichenbach	Quilombo Films
<b>Montage</b>	<b>Distribution</b>
Baptiste Petit-Gats	L'agence du court métrage
<b>Son</b>	<b>Format</b>
Olivier Goinard	16/9

Chaque jour, des centaines d'hommes et de femmes traversent le Mexique, entassés sur les toits de trains de marchandises. Portés par le rêve d'une vie meilleure, ces voyageurs de mauvaise fortune ont l'espoir de passer la frontière des États-Unis. Norma, Bernarda et une dizaine d'autres femmes du village La Patrona, traversé par l'une des voies sur lesquelles circulent ces trains, se sont données pour mission d'aider les migrants.



## IRINKA ET SANDRINKA

France | 2007 | 16 min 30

<b>Réalisation, scénario, image</b>	<b>Production</b>
Sandrine Stoianov	Je suis bien content Productions
<b>Montage</b>	<b>Distribution</b>
Jean-Charles Finck	& Les Films du Nord
<b>Son</b>	<b>Distribution</b>
Frédéric Meert	L'agence du court métrage
	<b>Format</b>
	1.85

Cinquante ans séparent Irène et Sandrine. L'une, issue de la noblesse russe, a vécu la chute du régime, l'absence d'un père exilé, l'accueil dans une famille d'adoption. L'autre, sa nièce, a grandi en passant son temps à recomposer dans ses yeux d'enfant une Russie de contes de fées.



## KWA HERI MANDIMA

Suisse | 2010 | 10 min 30

<b>Réalisation, scénario, image, montage, son</b>	<b>Distribution</b>
Robert-Jan Lacombe	L'agence du court métrage
<b>Production</b>	<b>Format</b>
ECAL (École cantonale d'art de Lausanne)	1.66

À travers la redécouverte d'images d'archives longtemps conservées à Bordeaux chez ses grands-parents, le cinéaste raconte son enfance passée à Mandima, son village natal au nord-est du Zaïre (aujourd'hui République démocratique du Congo). En partant d'une photo panoramique du grand départ, il repense, photo après photo, à ses dix premières années de petit garçon qui doit, un beau jour, partir pour la ville et le lycée. Derrière, il laisse ses amis et toute une culture. La vie et ses règles seront à réapprendre.



## LISBOA ORCHESTRA

France | 2012 | 12 min

<b>Réalisation, scénario, image, montage</b>	<b>Distribution</b>
Guillaume Delaperrière	L'agence du court métrage
<b>Son</b>	<b>Format</b>
Bruce Keen	16/9
<b>Production</b>	
Guillaume Delaperrière Films (GDLF Films)	

*Lisboa Orchestra* est une ballade musicale dans la ville aux sept collines. Au fil des rythmes urbains de la journée, une musique originale et hypnotique se compose à partir d'échantillons sonores et visuels recueillis dans la capitale portugaise, avec pour métronome la pulsation de la ville.

# Les réalisateurs

## Des parcours différents pour cinq réalisateurs

Cinq courts-métrages tournés dans cinq lieux de la planète, par cinq réalisateurs aux parcours atypiques.

Les cinq courts-métrages qui composent le programme *D'ici et d'ailleurs* évoquent les situations historiques et sociales de cinq pays très différents les uns des autres (Madagascar, Mexique, Russie, République Démocratique du Congo, ex-Zaïre, Portugal). On verra, au cours de ce dossier, comment ces cinq titres, font chacun preuve d'une approche très différente du genre documentaire, mais aussi comment ils peuvent être mis en résonance. Ils partagent cependant un premier point commun. Ces cinq films courts ont été réalisés par des cinéastes d'une même classe d'âge, autour de la trentaine. Mais cette homogénéité générationnelle cache des parcours personnels et professionnels fort différents, qui montrent aussi la pluralité des chemins pour mener au métier de réalisateur.

### ● Les écoles d'art

Il y a d'abord les écoles de cinéma, où les aspirants réalisateurs peuvent entrer après le baccalauréat: la Fémis, Louis Lumière, les BTS «Métiers de l'audiovisuel»... Mais le cinéma s'apprend désormais aussi dans la plupart des écoles d'art, où il constitue une spécialité aux côtés de la peinture, du dessin ou de la sculpture. C'est d'autant plus vrai lorsque le réalisateur a l'intention de faire des films d'animation, nécessitant une certaine pratique artistique. Parmi les réalisateurs du programme, c'est le cas de Sandrine Stoïanov (*Irinka et Sandrinka*). Née en 1973, Sandrine Stoïanov est une ancienne élève des Beaux-Arts d'Épinal, où elle était entrée avec l'idée de devenir illustratrice de livres pour enfants. Son projet de fin d'études concernait déjà le souvenir de son grand-père. C'est quelques années plus tard, forte de sa formation de dessinatrice et de sa rencontre avec Jean-Charles Finck, réalisateur de films d'animation, qu'elle entreprend la conception et la réalisation d'*Irinka et Sandrinka*. Le film garde la trace de l'intérêt de la réalisatrice pour les contes, comme on le verra plus loin dans ce dossier.

De même, Robert-Jan Lacombe (*Kwa Heri Mandima*) est passé par une école d'art. Né en 1986 à Mandima, au Zaïre<sup>1</sup>, ce réalisateur est entré en 2008 à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne, en Suisse, qui possède un département «Cinéma»). Cette école pluridisciplinaire favorise les formes originales, comme en témoigne *Kwa Heri Mandima*. Le film, que Robert-Jan Lacombe a réalisé pendant ses études et qui a été produit par son école, est en effet composé presque uniquement de photographies et non de plans filmés, sauf à la fin où surgit un extrait d'une vidéo de famille. Son inspiration lui vient de son passé intime, puisque le réalisateur raconte comment il a vécu son départ du Zaïre, où il avait grandi. Signalons aussi que Robert-Jan Lacombe a étudié dans un institut «biblique et missionnaire» situé à Saint-Légier (l'institut Emmaüs) au sein d'une formation intitulée «Pratique et éthique de la communication». Une formation que l'on peut rapprocher de son engagement humanitaire, qui l'a fait voyager pendant deux ans.

Autre réalisateur passé par une école d'art: Guillaume Delaperrière (*Lisboa Orchestra*). Né en 1974 à Paris, cet ancien étudiant de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris a une approche particulière du cinéma, puisque ses films se présentent comme des compositions sonores de plans. À la croisée de plusieurs arts, les films de Guillaume Delaperrière peuvent aussi bien être diffusés dans une salle de cinéma que dans un musée ou une salle de concert. Le réalisateur a d'ailleurs collaboré avec plusieurs musiciens, comme les groupes Air et Phoenix.

### ● L'animation

Certaines écoles plus spécialisées enseignent une technique en particulier, mais pas forcément liée au cinéma. C'est le cas, par exemple, de Supinfocom, école supérieure en design, animation et jeu vidéo située à Valenciennes, où Bastien Dubois (*Madagascar, carnet de voyage*) a étudié. Né en 1983 à Lille, ce dessinateur passionné de voyages ne savait pas qu'il se lancerait dans la réalisation en entrant dans cette école. Comme il le précise dans un entretien pour le site formatcourt.com: «En arrivant à Supinfocom, je n'avais aucune idée de ce qu'était réellement le milieu du court métrage d'animation. J'étais allé à quelques nuits de l'animation et à très peu de festivals. Au départ, je me voyais même plus dans la bande dessinée, le jeu vidéo, l'illustration, la création de sites Internet que dans la réalisation. [...] Supinfocom est une école de techniciens. Quand j'ai commencé, on faisait de l'ordinateur toute la journée, il me fallait une échappatoire car ce n'était pas une finalité pour moi. Je voulais voyager, faire des choses hors des sentiers battus.»<sup>2</sup>

### ● L'université

Une autre voie menant parfois à la réalisation est l'université. La plupart des formations liées au cinéma y sont théoriques (histoire, économie, esthétique), mais certaines universités proposent des enseignements pratiques. C'est le cas de Paris 8 à Saint-Denis, où Jérémie Reichenbach (*Quand passe le train*) a étudié le cinéma documentaire. Le réalisateur, né en 1975, réalise un premier court métrage sur une grève de nettoyeurs du métro alors qu'il est encore étudiant (*Un monde plus propre*, 1998), avant d'en réaliser plusieurs en Afrique. Il a donc déjà quinze ans de carrière lorsqu'il réalise *Quand passe le train*, qui date de 2013. C'est donc un cinéaste d'une certaine expérience.

### ● La vie d'un court métrage: les festivals et les prix

La majorité des films que le public voit et connaît est composée de longs métrages. C'est-à-dire un format qui dure généralement autour de 1h30, qui sort dans les salles de cinéma, puis en DVD, en VOD, et est éventuellement diffusé à la télévision. Mais rares sont les réalisateurs qui commencent leur carrière avec ce format aux enjeux économiques contraignants. La plupart débute avec la réalisation de courts métrages qui, comme leur nom l'indique, sont d'une durée excédant rarement les 30 minutes. Les courts métrages ne sortant pas, ou exceptionnellement, en salles ni en DVD, leur diffusion dépend d'un autre circuit. Ils sont présentés dans les nombreux festivals dédiés à ce format, souvent leurs seuls moyens d'avoir accès à une projection publique. La participation à un festival ouvre la possibilité de recevoir un prix, ce qui peut accélérer la carrière d'un court en augmentant sa notoriété. Ainsi, *Quand passe le train* a circulé dans de nombreux festivals, en particulier l'un des principaux consacrés au documentaire, Cinéma du réel, qui a lieu tous les ans à Paris, au Centre Pompidou. *Lisboa Orchestra* a été projeté, entre autres, au festival de Clermont-Ferrand (le plus grand festival français consacré au court métrage) et à Indie Lisboa, où *Irinka et Sandrinka* a aussi été projeté en 2008. *Kwa Heri Mandima* a reçu le Léopard d'or au prestigieux festival de Locarno, le quatrième plus grand festival de l'année après Cannes, Venise et Berlin. Quant à *Madagascar, carnet de voyage*, sa renommée en festivals lui a même permis de concourir à l'Oscar du meilleur court métrage d'animation en 2011. ■

1 À partir de 1997, le pays (re)prend le nom de République démocratique du Congo.

2 Interview de Bastien Dubois sur le site Format court, le 9 juillet 2010 [cf. Bibliographie].



**BASTIEN DUBOIS**

Né en 1983, c'est dès son plus jeune âge que Bastien Dubois est attiré par le dessin et l'outil informatique. Dès le collège, il s'essaie à la programmation et à l'animation. Bastien souhaite alors travailler dans le jeu vidéo. Durant ses années de lycée, il produit de nombreux petits jeux, sites web et animations en flash. S'ensuivent deux années de BTS communication visuelle en Vendée ainsi qu'une formation en animation 3D à Supinfocom. Durant ses études, Bastien ne se sépare jamais de son carnet de croquis et se prend rapidement de passion pour les carnets de voyages. Bastien se consacre aujourd'hui au développement de nouveaux et nombreux projets : films courts ou longs, jeux vidéo, sculpture... Il est aussi le président de l'association Art Brutal.



**JÉRÉMIE REICHENBACH**

Né en 1975, Jérémie Reichenbach a étudié le cinéma documentaire à l'université Paris 8 où il a suivi l'enseignement de Jean-Louis Comolli. En 1998, il réalise son premier film, *Un monde plus propre*, autour d'une grève de nettoyeurs du métro. Il tournera ensuite plusieurs documentaires en Afrique dont *Teshumara, les guitares de la rébellion touareg* qui raconte l'histoire du groupe Tinariwen (Grand prix Sacem, Lussas, Salzbourg, Chicago...), et *La mort de la gazelle*, qui suit le quotidien de jeunes hommes touareg dans un mouvement de rébellion (Cinéma du Réel, Grand Prix de Brive...). Il réalise ensuite *Quand passe le train* tourné au Mexique auprès d'un groupe de femmes qui aident les migrants à rejoindre la frontière des États-Unis.



**SANDRINE STOÏANOV**

Née en 1973, Sandrine Stoïanov est originaire de Russie du côté paternel, mais pour cause de conflits familiaux elle ne garde pas de contacts avec la culture de ce pays. Elle fait les Beaux-Arts d'Épinal afin de devenir illustratrice de livres pour enfants. Pour son diplôme de fin d'études, elle se penche sur l'histoire de son grand-père russe, Eugène Stoïanov, dont trois objets sont le point de départ : un portrait d'Indien peint par lui, un diptyque de Saint-Georges et un étui à cigares « Éléance ». Par la suite, sa rencontre avec le réalisateur de films d'animation Jean-Charles Finck sera déterminante. Auteur du film *Le Nez* (d'après Gogol) composé de dessins immobiles, c'est lui qui la pousse à se lancer dans le projet *d'Irinka et Sandrinka*. Elle commence le film en 2000 et y travaille durant cinq ans.



**ROBERT-JAN LACOMBE**

Né en 1986 à Mandima, Zaïre (République démocratique du Congo), de nationalités française et hollandaise, Robert-Jan Lacombe vit depuis 2006 en Suisse. En 2008 il étudie au département cinéma à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne) dont il sort diplômé en 2011. Imprégné de ses dix premières années passées à Mandima, il réalisera deux films documentaires et autobiographiques sur le déracinement de sa terre d'enfance, l'un construit autour de souvenirs, *Kwa Heri Mandima*, et l'autre, *Retour à Mandima* sur les retrouvailles avec celle-ci.



**GUILLAUME DELAPERRIÈRE**

Guillaume Delaperrière, né en 1974, vit et travaille à Paris. Diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, il réunit dans ses créations ses deux pôles d'expression artistique : la musique et l'image. Il crée en 2004 un nouveau concept musical, Giovanni Sample, qui compose une musique originale à partir d'images filmées. En 2006, il réalise *Mondovision*, un film entièrement composé de vidéos samplées dans des documentaires musicaux filmés dans le monde entier. En 2008, Guillaume Delaperrière décide de tourner ses propres images pour composer une musique visuelle. Sur cette nouvelle dynamique, il réalise en 2012, *Lisboa Orchestra*. Actuellement, Guillaume Delaperrière développe son projet de long métrage, *City Orchestra*.



# Titres

## Portes ouvertes sur l'imaginaire

Dès leurs titres, chacun des cinq films courts sollicite les notions de voyage et de lointain.

Lisbonne, Madagascar, l'évocation du passage du train, des prénoms russes, quelques mots dans une langue inconnue (*Kwa Heri Mandima*). Chacun des cinq titres du programme stimule notre imaginaire et nous invite à rejoindre un territoire lointain. C'est le cas de *Madagascar, carnet de voyage*. Le titre mentionne le nom d'une île, comme une destination. La précision apportée, «carnet de voyage», donne une indication sur la forme du film, qui est au sens propre un carnet que le réalisateur, grâce à ses talents d'animateur, feuillette devant nous. On sait donc que l'on aura affaire au film d'un voyageur, et il y a des chances pour que le ton y soit très personnel, presque de l'ordre du journal de bord.

*Lisboa Orchestra* indique lui aussi une destination dans son titre. Le nom de la capitale portugaise est accompagné d'un autre terme, «orchestra», plus énigmatique. On se doute que le court métrage aura à voir avec la musique, mais plus précisément? S'agit-il d'un film sur un orchestre situé à Lisbonne? Pas tout à fait. Dès les premières minutes, le spectateur comprend que la musique détermine la forme du film, et que c'est la ville dans son ensemble qui est devenue un orchestre. C'est donc pendant le visionnage que le titre prend tout son sens.

*Kwa Heri Mandima*, une fois traduit du swahili, s'ancre dans un territoire africain, puisque cela signifie «adieu Mandima», du nom d'un village du Zaïre. Par l'utilisation de cette langue, on peut déduire que si le réalisateur n'est pas originaire du Zaïre, lui ou un de ses personnages a un rapport fort avec lui. On découvre vite, en effet, que le film raconte le départ d'un petit garçon européen (le réalisateur lui-même) ayant grandi, avec sa famille, à Mandima.

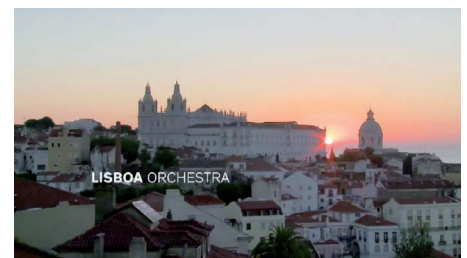
*Irinka et Sandrinka* évoque un autre territoire: la Russie. Mais ici, l'évocation passe par deux prénoms. Le titre peut faire penser à celui d'un conte, où il serait question de deux personnages, en l'occurrence deux petites filles puisqu'un suffixe affectueux et réservé aux enfants est accolé aux prénoms. En découvrant le film, on apprend que les deux petites filles réunies, voire confondues, sont une tante et sa nièce. En discutant ensemble, elles plongent dans leurs souvenirs d'enfance: autant dire le plus grand des voyages.

Dès son titre, *Quand passe le train* se réfère à l'imaginaire du voyage. Ce documentaire a d'ailleurs été tourné au Mexique, dans un petit village au bord duquel passe une voie ferrée. Paradoxalement, c'est le film le plus statique du programme. Et pour cause: s'il nous donne à voir le train du titre, il ne nous y fait jamais monter. Le train transporte des migrants allant chercher une vie meilleure dans un ailleurs jamais montré. Il est aussi ce qui rythme la vie des habitantes de La Patrona, préparant des provisions qu'elles lancent aux migrants accrochés aux wagons.

Ces cinq titres sont donc des invitations à la découverte. Découverte géographique comme on l'a vu, qui fait la part belle aux territoires lointains et aux moyens de transport. Mais aussi découverte culturelle, puisqu'ils suggèrent une traversée d'un genre à l'autre: le conte pour enfants, la forme musicale, le récit de voyage... Le mariage de ces genres et de ces arts différents prouve la richesse du cinéma, capable d'intégrer tout ce qui l'entoure. ■



**Kwa heri Mandima**



**Quand passe le train**

### ● Évocation des titres

En s'inspirant des courtes analyses de titres ci-dessus, il peut être enrichissant pour les élèves de faire le même exercice :

- ① Que pensent-ils des titres de films qu'ils ont déjà vus ?
- ② Est-ce que ces titres reflètent vraiment ce qu'est le film? Est-ce que, au contraire, ces titres déjouent les attentes du spectateur ?
- ③ Que déduisent-ils des titres de films qu'ils n'ont pas encore vus? Prendre quelques exemples de titres célèbres de l'histoire du cinéma.

# Techniques

## Documentaire et cinéma d'animation

*Madagascar, carnet de voyage, Irinka et Sandrinka et, dans une moindre mesure, Kwa Heri Mandima, sont tous trois des films d'animation. Mais ce terme générique regroupe de nombreuses techniques de fabrication. Voici un petit tour d'horizon de celles utilisées ici.*

Ces techniques sont utilisées à des fins documentaires : les archives, qu'elles soient personnelles (carnet à dessin, objets trouvés lors d'un voyage, photographies de famille) ou non (les bouts de films d'époque d'*Irinka et Sandrinka*) contribuent à documenter une réalité. En variant les techniques, les réalisateurs donnent du relief à la réalité qui est au centre de leurs films.

### ● Dessin animé

La première des techniques d'animation est le dessin animé, qui consiste à dessiner tout ou partie de l'image, et à faire se succéder les dessins rapidement (généralement 12 fois par seconde) pour créer un mouvement à l'image. Dans *Irinka et Sandrinka*, c'est par exemple la technique utilisée de [00:01:05 à 00:01:12] ; on aperçoit nettement les traits du dessin. La texture du dessin dépend ensuite de la matière utilisée : aquarelle, gouache, fusain... Les choix sont très variés, et *Madagascar, carnet de voyage* les alterne volontiers. Pour entraîner les élèves à distinguer les outils, on peut leur demander d'identifier les changements plastiques dans ce film, au fur et à mesure.

### ● Animation en 3D

L'ordinateur, comme partout, s'est peu à peu imposé dans le cinéma d'animation. Grâce à de nombreux logiciels, le réalisateur a désormais une liberté presque infinie dans la conception de son film. Bastien Dubois, dont la formation est l'animation 3D (en trois dimensions), utilise beaucoup l'ordinateur dans *Madagascar, carnet de voyage*, que ce soit pour produire le mouvement dans l'image, sa profondeur ou sa texture. Les visages en gros plan [par exemple à 00:08:25] sont, semble-t-il, réalisés à l'aquarelle, mais animés par ordinateur. Avec cette technique, il n'y a pas d'à-coup dans le mouvement.

### ● Banc-titre

Cette technique consiste à placer des éléments sur une table horizontale, un appareil photo étant fixé au-dessus à la verticale. Cela permet de créer plusieurs plans différents dans la profondeur, et de n'animer que les éléments qui doivent l'être. On le voit dans *Irinka et Sandrinka* [00:01:51 – 00:02:31], des éléments différents coexistent dans l'image, certains fixes (le décor), d'autres animés (les personnages dessinés et les images d'archive). Le banc-titre permet aussi de filmer des dessins ou des photographies fixes de façon stable, quitte à ensuite zoomer ou faire de lents mouvements de caméra : c'est ce que fait Robert-Jan Lacombe dans *Kwa Heri Mandima*. Cette technique est moins utilisée qu'avant, l'ordinateur permettant d'en reproduire les effets.

*Irinka et Sandrinka*



### ● Collage

Le collage, très utilisé dans les arts plastiques, consiste à assembler des éléments différents dans une même image. C'est le principe qui préside à la réalisation d'*Irinka et Sandrinka*, fait de bric et de broc : les images d'archives, films ou photos, cohabitent avec des dessins de factures différentes, créant un effet de profusion et de richesse visuelle.

### ● Stop motion

Le principe de cette technique est de décomposer un mouvement en un grand nombre de positions d'un objet, de photographier chaque position, et de faire défiler les photographies pour donner l'impression du mouvement. Bastien Dubois l'utilise dans *Madagascar, carnet de voyage* [00:01:12]. Cette technique a quelque chose de ludique, et relève presque du jeu de l'enfant faisant bouger ses jouets selon l'histoire qu'il se raconte. ■

### ● Sensibilisation aux techniques

À partir de *Madagascar, carnet de voyage*, il est possible d'organiser un atelier de sensibilisation plastique. On attirera l'attention des élèves sur les nombreux changements de techniques et de textures à l'intérieur du film : dessins au trait, aplats de couleurs, gouache, fusain, etc. Que produisent ces transformations ? On peut aussi demander aux élèves si ces différentes expressions plastiques ont une influence sur leur ressenti. Établissent-ils des liens personnels entre une humeur, un sentiment et une technique ?

Il est également possible d'élargir ce tour d'horizon des techniques d'animation en regard de l'histoire du cinéma. En évoquant leurs souvenirs personnels, ou par de rapides recherches visuelles (images, bandes annonces, extraits sur Internet), ils peuvent classer des « classiques » du cinéma d'animation ou des succès récents selon leurs techniques. Quelles sont celles utilisées, par exemple par les titres suivants : Les « Wallace et Gromit » des studios Aardman, les films d'Hayao Miyazaki et plus largement du studio Ghibli, *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, *Valse avec Bachir* d'Ari Folman, les films Pixar, *Ma vie de Courgette* de Claude Barras ? Par ailleurs, remarquent-ils une évolution technique notable entre les premiers films d'un même réalisateur (ou studio) et les plus récents ? À cet égard, on pourra regarder l'évolution du studio Aardman, dont les premiers films sont d'une facture très artisanale (on voit même parfois les traces de doigts sur les figurines modelées) et intègrent progressivement des techniques d'animation numérique.

# Découpage narratif

## QUAND PASSE LE TRAIN

- 00:00:00**  
Dans un petit village mexicain, une femme sonne le rappel: le train a sifflé, il ne va pas tarder. Accompagnée d'autres villageoises, elle se rend au bord des rails avec des provisions, attendant que le train passe. L'attente est un peu longue, la nuit tombe. On devine qu'il s'agit d'un rituel pour ces femmes. Quand le train passe enfin, il s'enfonce dans la nuit pendant que les villageoises brandissent dans sa direction des sacs plastiques remplis. Le titre du film apparaît.
- 00:03:00**  
Quelques plans présentent le décor, un village aux maisons modestes situé entre une route et une nature luxuriante. Les habitantes semblent pieuses, à en croire le cierge qu'allume une femme dans une épicerie. Celle-ci rejoint un grand hangar où une autre villageoise prépare à manger. Petit à petit, on comprend qu'elles sont nombreuses à s'affairer en cuisine, conservant leurs préparations dans des sacs plastiques. Pendant ce temps, une chienne nourrit ses chiots, comme une allégorie de la charité.
- 00:05:49**  
Norma, l'épicière, rejoint sa boutique pour servir des enfants. En faisant ses comptes, elle s'aperçoit que Bernarda, probablement son employée, fait crédit aux clients, ce qui met le commerce dans une situation compliquée.
- 00:09:49**  
Comme dans la première séquence, les villageoises attendent le signal du train, puis se rendent avec des provisions près des rails. Cette fois, on peut

voir des gens embarqués dans le train, et les villageoises leur donner les provisions. On comprend que les passagers utilisent le train comme véhicule de fortune, et qu'ils sont dépourvus d'eau et de nourriture: ce sont des migrants qui tentent leur chance ailleurs, comme l'indiquent les discussions des habitantes rentrant au village.

- 00:15:47**  
Les préparatifs reprennent. Cette fois, ce sont des bouteilles d'eau que l'on noue ensemble pour pouvoir mieux les lancer aux passagers des trains. Puis des jeunes villageoises se rendent en ville pour faire la tournée des commerces, petites épiceries ou grandes surfaces, et y récupérer de quoi nourrir les migrants. La chaîne de solidarité s'organise. De retour chez elles, de nombreuses habitantes préparent les prochaines rations; leur générosité organise la sociabilité du village.
- 00:22:28**  
Le train file; l'exercice consistant à lancer les sacs sur son passage semble acrobatique et épuisant. Les migrants, dont on a à peine le temps de voir le visage, sont reconnaissants envers ces femmes qui resteront des inconnues. Plus tard, au téléphone, Norma a l'occasion de dire la fierté qu'elle ressent à aider ces migrants d'Amérique centrale qui tentent leur chance aux États-Unis. Elle est déterminée à continuer. À peine a-t-elle raccroché que le temps presse: un autre train arrive. Il fait nuit, la distribution est encore plus compliquée que le jour.
- 00:27:16**  
Un autre jour, tout semble calme. Mais les villageoises sont encore pressées. En portant de lourds cageots remplis de provisions, elles se dirigent vers les rails.

Le train passe, Norma jette un regard en se retournant qui semble dire: « Il y aura toujours un autre train. »

- 00:29:07**  
Générique.

## MADAGASCAR, CARNET DE VOYAGE

- 00:00:00**  
Au rythme d'un carnet de voyage dont on ouvre les pages, le titre du film et le nom du réalisateur s'affichent. Par un lent zoom avant, on «entre» dans une page du carnet, on s'immerge dans le voyage auquel nous invite le réalisateur, avec des dessins de la vie à Madagascar. Il s'agit probablement de Tana, ou Antananarivo, sa capitale.
- 00:01:15**  
Le voyageur-dessinateur entre, et nous avec lui, dans une gargote. Un inconnu l'invite à une cérémonie mortuaire qui aura lieu un mois plus tard: la famadihana, ou retournement des morts. Le voyageur accepte, puis se remet en route.
- 00:02:40**  
En bus et taxi-brousse, le voyageur traverse le pays: des paysages magnifiques émaillent le trajet.
- 00:03:49**  
Notre voyageur arrive à l'adresse donnée par l'inconnu de la gargote, qu'il retrouve dans son village. Celui-ci le présente aux villageois, et l'initie à une recette locale. Ils rejoignent ensuite la procession.
- 00:06:25**  
Le villageois fait goûter un alcool au voyageur. La musique se fait plus lointaine, presque inquiétante, et ce dernier est comme pris de visions qui s'emballent, jusqu'à ce qu'un écran noir et un silence complet s'imposent.
- 00:07:32**  
Une musique traditionnelle

retentit, la cérémonie reprend de plus belle. Les dessins du village alternent avec des vues d'ensemble du pays, sur un rapide travelling avant.

- 00:09:08**  
On sort du carnet par un zoom arrière. Le voyageur saute hors du dessin, puis un avion indique le départ. Le livre se ferme sur le titre.
- 00:09:29**  
Générique, avec photographies de l'équipe et des gens rencontrés à Madagascar.

## IRINKA ET SANDRINKA

- 00:00:00**  
Après un générique qui présente les caractéristiques graphiques du film ainsi que des références à la Russie (des poupées russes), la voix d'une femme âgée (Irène) entame un récit que les dessins accompagnent. Le titre s'affiche. On voit ensuite un enregistreur puis un micro, indices que le récit est enregistré. De parents russes, Irène est née en Roumanie.
- 00:01:34**  
Un carton indique «Irinka», signe que l'histoire va porter sur l'enfance d'Irène. Elle a grandi dans les années 1920, avec sa mère, tandis que son père était déjà en France. Un carton «Le grand-père» s'affiche, indiquant un récit enchâssé, à la manière des poupées russes que l'on voit à l'écran. Sandrine interroge sa tante sur son arrière-grand-père Eugène, sa vie pendant la guerre et la révolution russe, la rencontre de sa femme. Sandrine évoque ensuite ses propres souvenirs: un grand-père mutique, qui jouait du piano.
- 00:05:14**  
Carton «Sandrinka», nouvelle poupée russe. Sandrine, la réalisatrice, interroge sa tante et raconte ses propres souvenirs d'enfance.



Elle ne connaissait pas grand-chose de ses racines russes à l'époque, et fantasmait cette Russie inconnue. À l'image, Sandrine enfant entre dans une ronde joyeuse et onirique avec des personnages en habits traditionnels russes.

**4 00:06:47**

Carton « Le conte de fées ». Irène reprend le récit familial : la maison où elle a grandi, ses grands-parents qui l'ont élevée... Suivant le titre de cette partie, le film reprend les codes du conte de fées, comme si l'on feuilletait un livre pour enfants.

**5 00:10:14**

Carton « L'enterrement ». Irène raconte la mort de sa mère, alors qu'elle était encore une petite fille. Elle doit habiter avec ses grands-parents maternels, dans une vie de misère. Quand son grand-père meurt, elle atterrit chez ses autres grands-parents, beaucoup plus aisés. Le changement de vie est radical, elle doit devenir une petite fille modèle.

**6 00:13:15**

Carton « Irinka & Sandrinka ». La petite Irène rejoint finalement son père en France. La conversation bifurque alors sur la relation entre la grand-mère et la petite fille, en passant par les parents de Sandrine. D'une enfance à l'autre, les deux petites filles se rencontrent à l'image, et s'étreignent dans un dessin final.

**7 00:15:12**

Générique, qui reprend l'image des poupées russes.

---

**KWA HERI MANDIMA**

**1 00:00:00**

Le titre s'affiche sur fond noir. Puis l'on voit deux photographies réunies sous une pochette plastifiée. Une voix off émerge, on comprend qu'elle décrit la scène photographiée : une

famille européenne quitte définitivement le village du Zaïre où elle vivait. Les contours de la pochette s'effacent, on entre dans la photographie. D'autres lui font place, sur le récit de la voix off qui s'adresse directement au petit garçon que l'on voit. Parce qu'elle mentionne le nom du réalisateur, Lacombe, on sait que l'on se trouve dans un récit autobiographique. Quelques sons, des voix d'enfants, un avion, accompagnent ce récit.

**2 00:03:11**

Le récit se tourne vers deux femmes européennes qui apparaissent aussi sur la photographie du début : une tutrice et une docteure. On entre, grâce à elles, dans les souvenirs de l'enfance au village. Retour au moment du départ, pour lequel le petit garçon s'est bien habillé.

**3 00:04:50**

Des photographies illustrant la vie qui attend le garçon en Europe nous projettent dans le futur. Retour au moment du départ, encore une fois, comme un refrain. La voix off énumère tout ce que le garçon quitte avec ce départ : ses amis, la pêche, une langue...

**4 00:06:15**

Nouvelle photographie, de la famille au complet, au moment du départ. La voix off s'interroge sur cette photo, qui sépare la famille Lacombe du reste du village. Le petit garçon comprend que même s'il a grandi ici, il ne fait pas vraiment partie du même monde. Pourtant, le monde où il va atterrir, l'Europe, est rempli de références qu'il n'a pas. Des photographies signalent ces références : les émissions télé, le sport, les films... Pendant que le petit garçon découvrira tout cela, les enfants de son village au Zaïre connaîtront, eux, les violences de soldats rebelles. La voix off dit alors : « *Mais de ça, tu*

*n'auras pas les photos.* » Un écran noir symbolise cette absence de photographies du drame.

**5 00:09:07**

Unique passage filmé, des extraits de vidéo familiale montrent le décollage de l'avion, et le petit garçon triste de quitter son village.

**6 00:10:20**

Générique.

---

**LISBOA ORCHESTRA**

**1 00:00:00**

Des vues de Lisbonne de nuit, puis à l'aube. Le jour se lève au son d'une grosse cloche. Les habitants s'activent peu à peu, et avec eux des bruits s'élèvent dans la ville : le trafic routier, un remorqueur et son vélo, un bateau. Un mendiant, dans le métro, joue des percussions sur une petite boîte en fer. La cloche retentit, comme pour signaler le début d'une représentation. Un organiste se met à son instrument, des habitants travaillent ou jouent.

**2 00:02:41**

Le son du ballon de foot des enfants donne un tempo, qui sera celui du film, et qui est repris par des hommes jouant au domino, une imprimante, le mendiant du métro, un conducteur de tramway...

**3 00:03:07**

Alors que chaque son correspondait à un plan, les sons se superposent maintenant. Derrière l'homme qui siffle dans son imprimerie, on entend par exemple les percussions du mendiant.

**4 00:03:32**

Maintenant que le tempo est donné, des mélodies font leur apparition. En l'occurrence, celle de l'orgue que l'on a vu plus tôt, à laquelle se superposent les rythmiques déjà citées.

**5 00:03:59**

Nouvelle mélodie, qui fait son entrée sur l'orgue :

celle d'un chanteur de fado.

**6 00:04:24**

Une batterie fait son entrée. Tous les bruits entendus jusque-là reviennent dans une grande symphonie, tandis que de nouveaux interviennent.

**7 00:05:43**

Nouvelle mélodie, nouveau thème, électronique cette fois. Cette nouvelle mélodie accompagne un rappeur. Et les bruits qui s'étaient tus, reviennent.

**8 00:06:52**

On remarque une sorte de pause dans la musique, notamment avec les plans de skaters.

**9 00:07:31**

Un coup de cloche fait repartir « l'orchestre » de plus belle, avec l'orgue et le chanteur de fado.

**10 00:08:42**

Un autre coup de cloche semble vider le film de ses bruits, les personnes qui produisaient les bruits n'apparaissent plus dans les plans. Seule la batterie continue de jouer, doucement. La nuit tombe, le calme se fait.

**11 00:09:17**

La sirène d'une ambulance signale une nouvelle partie dans la musique. En effet, une foule réunie dans la rue écoute un DJ mixer, tandis qu'une fanfare parcourt la ville. Les mélodies précédentes (orgue, chanteur de fado, rappeur...) entrent elles aussi pour ce grand final.

**12 00:10:52**

C'est encore la cloche qui signale une nouvelle partie, la conclusion ; elle met fin à cette symphonie, qui s'éteint sur des plans de la ville.

**13 00:11:11**

Générique sur le plan de la ville à l'aube vu au début du film.

# Genre

## Le court métrage documentaire, un format libre

Chacun des cinq films du programme explore d'une manière très personnelle sa propre approche documentaire, qui n'exclut pas l'imaginaire.

Le court métrage, parce qu'il n'obéit pas aux lois économiques du long métrage [cf. *Les réalisateurs*, p. 2], est un format souvent beaucoup plus libre (même s'il existe bien des exceptions). Officiellement, tout film dont la durée est inférieure à 60 minutes est un court métrage, ce qui dit assez combien le format est varié : quoi de commun entre un court sketch de 2 minutes et un documentaire de 50 minutes ?

### ● Raconter le réel

Les cinq films de notre programme peuvent être considérés comme des documentaires. En effet, tous s'inspirent d'une expérience réelle, parfois intime pour leurs réalisateurs (*Kwa Heri Mandima*, *Irinka* et *Sandrinka*). Ces films documentent une réalité (sens littéral de ce genre cinématographique). Pourtant, leurs formes sont très différentes, ce qui prouve la grande liberté que permet le documentaire. *Quand passe le train* est celui dont la forme semble la plus classique. Jérémie Reichenbach s'est rendu au Mexique, dans le petit village de La Patrona, pour y filmer ses habitants dans leur quotidien. La caméra enregistre des événements qui se déroulent devant elle, sans que le réalisateur intervienne, sans qu'il dirige le cours des choses. Cela ne signifie pourtant pas qu'il soit passif ; c'est lui qui choisit quand il faut allumer la caméra, ce qu'il faut filmer, et comment. Un documentaire ne fait pas qu'enregistrer le réel, il donne un point de vue sur lui [cf. *Séquence*, p. 14]. Et un documentaire peut très bien raconter une histoire, comme c'est le cas ici : *Quand passe le train* raconte la vie d'un village rythmée par le passage d'un train, quand les habitants ont décidé de distribuer des vivres aux migrants qui se trouvent à son bord. On peut dire que le réalisateur raconte cette histoire au rythme d'un témoin, c'est-à-dire de quelqu'un qui assiste aux événements qu'il filme.

Avec *Lisboa Orchestra*, Guillaume Delaperrière, son réalisateur, a rapporté des images, des scènes de la vie quotidienne de Lisbonne auxquelles il a lui aussi assisté. Mais ici, pas d'histoire à proprement parler ; les bouts de réel collectés (des personnes âgées jouent aux cartes, un homme chante, des enfants jouent au foot) sont utilisés pour leur potentiel musical. Ce qui ne semble d'abord être qu'un bruit comme notre vie en est remplie devient un motif sonore intégré à une véritable partition. Guillaume Delaperrière se fait autant réalisateur que compositeur et chef d'orchestre, au point que ce qui nous semblait être le réel sans fard se charge de fantaisie, et devient presque merveilleux, comme si tous les bruits d'une ville étaient reliés entre eux. On peut alors penser à un film qui n'est pas du tout un documentaire : *Fantasia*, des studios Disney, dans lequel Mickey en apprenti sorcier dirige un ballet d'objets du quotidien.

### ● L'imaginaire au service du réel

*Kwa Heri Mandima*, composé principalement de clichés photographiques (surtout des archives personnelles du réalisateur), montre des situations qui ont vraiment eu lieu. Une famille européenne installée au Zaïre se fait prendre en photo lors de son départ définitif du pays. Une série de photographies et quelques bouts de film amateur documentent ce départ, des adieux trop rapides à l'avion qui décolle. Pourtant, on voit qu'à ces images se mêle quelque chose d'autre. Un narrateur, qui raconte l'histoire de la véritable enfance du réalisateur, s'adresse à lui par un «tu» qui a de quoi surprendre. En effet, pourquoi ne pas parler



Quand passe le train



Lisboa Orchestra



Kwa Heri Mandima

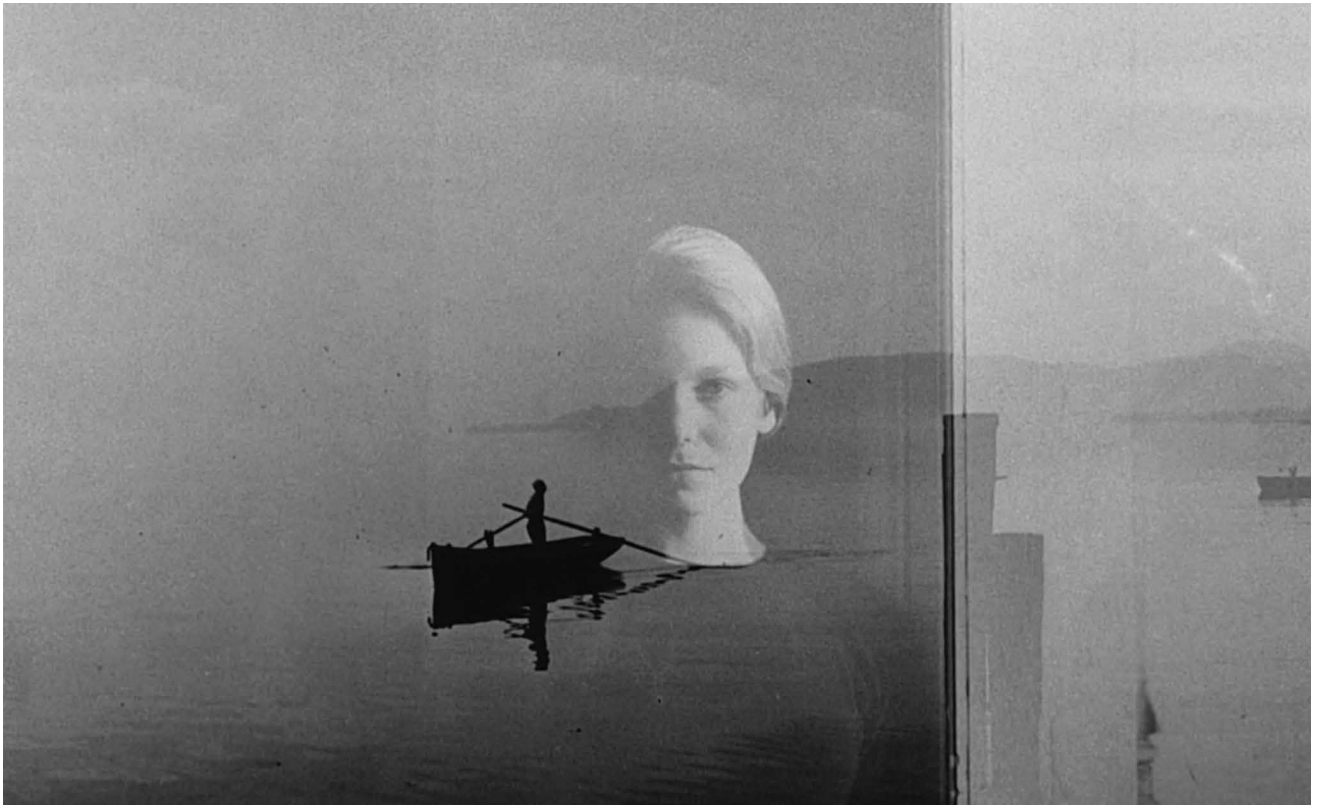


Irinka et Sandrinka



Madagascar, carnet de voyage





à la première personne? Au-delà d'un certain jeu avec l'autobiographie [cf. *L'autobiographie*, p. 16], ce choix permet de transformer un événement qui a vraiment eu lieu en histoire de cinéma, que l'on raconte au spectateur. L'originalité, ici, est que le témoignage du réalisateur est différé par rapport à l'événement dont il est témoin. En effet, une vingtaine d'années sépare les documents montrés de leur analyse par la voix off; sans compter que les documents en question n'ont pas été produits pour le film, contrairement aux films précédents du programme. Et l'on voit bien que la façon de faire, une succession de photographies accompagnée de voix off, distingue *Kwa Heri Mandima* de la majorité des films. Ici, on ne peut qu'évoquer l'influence d'un réalisateur français, Chris Marker, dont le film le plus célèbre (*La Jetée*) est construit lui aussi à partir de photos qu'une voix off accompagne.

*Irinka et Sandrinka* s'inspire de l'histoire intime de sa réalisatrice. Il y est question de la jeunesse russe de sa tante, Irène. Le film est pensé autour d'une discussion entre Sandrine Stoïanov (la réalisatrice) et Irène; les dialogues sont écrits d'après un entretien réel entre les deux femmes, et donc de souvenirs réels. Mais le résultat semble d'autant plus s'affranchir de la réalité qu'il est conçu non avec des plans filmés, mais des dessins et de l'animation. Cependant, au cœur de l'animation, on trouve des documents authentiques qui cohabitent avec les dessins (des photographies de famille, et des bouts de films des années 20). Le témoignage du film s'appuie donc sur deux strates temporelles et deux types d'archives: d'une part les documents visuels d'époque, d'autre part le discours rétrospectif des deux femmes, contemporain du film.

De la même façon, *Madagascar, carnet de voyage* part de l'expérience réelle du réalisateur Bastien Dubois, qui a voyagé à Madagascar, pour s'échapper dans un patchwork dessiné. C'est comme si le «carnet de voyage» du titre, que le voyageur porte avec lui pour y noter ses impressions ou y consigner des croquis, s'animait par magie pour faire revivre au spectateur l'expérience du voyage. Sans compter que l'on assiste, par les dessins, à une cérémonie traditionnelle malgache. Il y a donc une véritable volonté de documenter les coutumes d'un pays. La pédagogie, qui consiste à faire découvrir de nouvelles choses aux élèves, peut exister dans une œuvre filmique au même titre (quoiqu'avec

ses moyens propres) que dans un livre de classe. Le film permet aussi de consigner des sensations: couleurs, sons, goûts... L'animation offre à Bastien Dubois des techniques de description du réel riches et variées.

Certains points communs réunissent les cinq films: le voyage, la construction de l'identité, la mémoire. Autant de portes d'entrée possibles pour comparer des choix d'écriture documentaire radicalement différents. Ces interrogations révèlent aussi la richesse du genre documentaire, capable, comme ici, de produire cinq films uniques et qui sollicitent le spectateur de manière active. ■

«Au-delà du carnet, c'était surtout le voyage qui m'intéressait. Le carnet, c'est plus un moyen d'expression. D'une part, ça donne un objectif à ton voyage, d'autre part, ça facilite vraiment les rencontres.»

• Bastien Dubois

### ● Croiser réel et imaginaire

Pour entraîner les élèves à croiser le réel et l'imaginaire, il peut être intéressant de partir d'une histoire vraie, qui est arrivée à l'élève, en lui demandant d'y ajouter des éléments inventés, à l'écrit et en dessins.

À l'inverse, on pourra lui demander d'inventer une histoire en intégrant des éléments du réel.

On pourra aussi suggérer aux élèves de raconter une histoire qui leur est arrivée comme s'il s'agissait d'un conte, pour les entraîner aux techniques de narration.



# Bande sonore

## Du bruit à la musique

Chacune des bandes sonores des cinq films du programme joue un rôle primordial. Qu'elles soient orientées autour de la musique (*Lisboa Orchestra*) ou de la parole (pour les quatre autres films, mais avec des modalités différentes), analysons comment ces partitions ont une fonction aussi cruciale que l'organisation des images.

Dans *Irinka et Sandrinka*, le dialogue en voix off qui sert de récit est accompagné presque tout du long de musique. Celle-ci a pour but d'ouvrir l'imaginaire du spectateur-auditeur: les instruments choisis (balalaïkas, piano utilisé dans les aigus) comme l'écriture musicale évoquent immédiatement la Russie. C'est le cas notamment du thème mélancolique au piano qui revient fréquemment, ainsi que le moment musical accompagnant les cartons sur lesquels s'inscrivent les titres de chapitres. Il faut évoquer aussi le thème accompagnant la danse russe imaginaire dans laquelle se trouve prise la petite fille [à partir de 00:05:59], ou celui de la valse qu'elle danse avec un ancêtre surgi d'une galerie de portraits [à partir de 00:08:26]. Ces passages suscitent chez le spectateur des émotions dont seule la musique est capable. Hormis la musique, le son a aussi pour fonction d'amplifier les effets de l'histoire, qui se rapproche ainsi du conte de fées.

*Irinka et Sandrinka*



*Madagascar, carnet de voyage*



*Madagascar, carnet de voyage* utilise également la musique pour plonger le spectateur dans un territoire particulier. Dès le début, une mélodie malgache résonne comme une invitation. La musique est très présente à cette fin, ici. Quand le voyageur traverse le pays pour se rendre à la cérémonie mortuaire, une chanson joyeuse et entraînante rythme le trajet [à partir de 00:02:40, le carton «C'est parti»]. La musique qui accompagne la cérémonie et conclut le film [dès 00:07:30] est toujours traditionnelle et lumineuse, mais nettement plus solennelle et lente. Elle donne une nouvelle profondeur au voyage, qui devient plus spirituel, en même temps qu'elle change le rythme du film. Par ailleurs, tout au long de *Madagascar, carnet de voyage*, des sons donnent à entendre le pays où se trouve le voyageur: animaux, ville, villages la variété sonore du lieu permet d'en dresser un portrait aussi précis que le font les images.

C'est tout le principe de *Lisboa Orchestra*, qui considère les bruits d'une ville comme une partition à recomposer. Guillaume Delaperrière établit ce qui semble être un catalogue des sons de Lisbonne. Les véhicules, les instruments de musique, les machines, les rues et bien sûr les musiciens, tous concourent à nous faire voyager par l'ouïe. La composition de *Lisboa Orchestra* permet aussi de classer les sons selon leurs caractéristiques musicales: un son est-il surtout mélodique? Rythmique? En fonction de la réponse, il trouvera une place différente dans le film. Ce classement et cette composition se font principalement par le montage [cf. p. 12-13, pour une analyse plus précise de sa composition sonore].

*Lisboa Orchestra*



Quand passe le train a beau être un documentaire au son synchrone et sans musique, la création sonore y est aussi très importante. D'abord parce que le réalisateur choisit de rendre compte de l'ambiance sonore du village, peuplé de milliers d'animaux et traversé par ce train si bruyant. Les choix de mixage (le réglage des niveaux sonores) mettent en relief l'alternance brutale entre le bruit envahissant du train et le calme qui lui succède. Mais le son est d'autant plus important ici que c'en est un précis qui structure les scènes: celui du sifflement du train. Ce son est hors-champ, c'est-à-dire qu'il manifeste la présence d'un élément qu'on ne voit pas encore. Pour les villageoises, c'est le signal du rassemblement auprès des rails; le film s'ouvre d'ailleurs là-dessus. Le spectateur, aidé du titre, se met lui aussi à guetter le fameux son, parfois trop faible pour pouvoir dire avec certitude qu'il s'agit du train [voir à 00:00:40 par exemple]. On voit donc que le son n'a pas que pour principe d'accompagner l'image. Descriptif, il peut aussi structurer un film et créer des attentes chez le spectateur, allant dans le sens de l'image ou contre elle, selon l'effet recherché par le réalisateur.

Kwa Heri Mandima



Quand passe le train

Parfois, c'est l'absence de musique, voire de sons, qui est aussi éloquente. Comme l'écran noir crée un moment de pause, de suspension dans un film, le silence concentre l'attention du spectateur sur des éléments parcimonieux. C'est ce constat qui préside à l'élaboration de la bande son de *Kwa Heri Mandima*. La voix off qui s'adresse au réalisateur enfant, le jour de son départ du Zaïre, soutient le film en commentant les photographies qui le composent. Derrière cette voix, le silence, celui d'un auditoire attentif; car en choisissant d'isoler la voix, le réalisateur donne toute son importance à ce qu'elle dit. Pourtant la voix n'est pas vraiment seule. Dès 00:01:25, un son se fait entendre: les enfants que l'on voit sur la photo poussent des cris de joie en présence de l'avion. Plus tard, on entend le moteur de cet avion dont parle la voix. Ces sons soigneusement choisis permettent de rendre le récit plus vivant. C'est comme si les souvenirs surgissaient à la mémoire de tous les sens réunis. Et quand ces sons disparaissent [la voix est de nouveau seule de 00:03:25 à 00:06:15], la distance qui sépare le moment de l'énonciation du moment du départ, et donc l'Europe du Zaïre, se fait sentir. La conclusion se distingue par l'utilisation du son synchrone sur les plans filmés: le vent, l'avion, la voix du petit garçon tous les bruits du départ réel sont là, rappelant qu'avant d'être un point flou du passé, ce moment a été vécu au présent par le petit garçon.

## ● Descriptions sonores

Pour entraîner l'élève à la description des sons, on peut lui faire entendre un extrait sans l'image d'abord, puis avec. Par exemple, dans *Quand passe le train*: de 00:22:14 à 00:22:46, il y a deux plans, dans deux décors différents. Pour passer d'une séquence à l'autre, le son joue une grande importance. Qu'entend-on dans le premier plan? Dans le second? Est-ce que le raccord entre ces deux sons, qui semblent se prolonger l'un l'autre, ne contribue pas à la description de la vie dans le village de La Patrona?

Pour bien comprendre la différence entre le son in et le son off, *Lisboa Orchestra* offre de nombreuses possibilités d'exercices. Prenons par exemple le plan des hommes qui jouent aux dominos, à 00:02:33. Quels sons entend-on? La source de ces sons se trouve-t-elle dans l'image? Même question lorsque le plan revient pour la dernière fois, à 00:07:35. Combien de sons off, venus d'autres plans, se sont invités ici?

# Montage

## À chaque film son rythme

Même si le cinéma documentaire s'appuie sur l'enregistrement du réel, une grande part de son écriture intervient également au montage.

Le temps des films documentaires n'est pas nécessairement le « temps réel ». Les cinq films du programme nous en fournissent une évidente démonstration. Chacun fonctionne sur son propre rythme. Les plans de *Quand Passe le train* décrivent ainsi posément des actions dans leur continuité, quand *Madagascar, carnet de voyage* et *Irinka et Sandrinka* sont guidés par une animation très vive. Mais ces impressions d'ensemble ne rendent pas compte des subtilités de leurs compositions, qui a souvent à voir avec « la musicalité ».



Lisboa Orchestra

### ● Musicalité du montage

Pour appréhender l'importance du montage, l'exemple de *Lisboa Orchestra* est éloquent. Ce court métrage repose à tel point sur les potentialités rythmiques des plans qu'on n'hésiterait pas à le désigner comme un « film de montage », c'est-à-dire un film dont l'écriture et l'élaboration se font principalement au montage. Ici, la construction est en crescendo. Les premiers plans sont plutôt longs et présentent la ville de Lisbonne, qui constitue dans son ensemble l'orchestre du titre, composé des bruits du quotidien. Le jour se lève peu à peu, comme si l'orchestre s'accordait (on voit d'ailleurs un organiste qui s'installe à son instrument). Les bruits qui semblaient sans rapport commencent à s'organiser. Ce basculement intervient à [00:02:41], avec les plans des enfants jouant au football. Ce qu'on devine être un plan unique, monté selon l'impact du ballon sur les murs, instaure un tempo, à la manière d'un métronome. Ce tempo est confirmé par le plan suivant, dans lequel un homme en train de jouer aux dominos fait un compte de ses pions sur le même rythme. À partir de ce moment, chaque plan est monté pour correspondre à ce rythme. L'effet d'accélération que l'on ressent alors est provoqué par l'accumulation de bruits, et donc de plans, différents. Il y a comme un trompe-l'œil : les plans ne sont pas forcément

plus courts, mais le bruit d'un plan se fait parfois entendre sur un autre (comme si on entendait un instrument continuer sa partie quand un autre commence la sienne). À y regarder de plus près, on se rend compte que la musique des plans commençait dès l'apparition du nom du réalisateur puis du titre du film. En effet, trois coups de cloche accompagnent trois plans successifs à partir de [00:00:36] (le nom du réalisateur sur un plan général de la ville à l'aube, le titre du film sur le même plan mais un peu plus tard, et le plan de la cloche). Trois coups comme les trois coups que l'on frappe traditionnellement au théâtre, avec un bâton, pour annoncer que la représentation va commencer ! Le film organise son propre lever de rideau.

« L'objectif de *Lisboa Orchestra* était de rencontrer des personnes d'horizons divers et de lier tous ces moments. Au montage, le plaisir c'est d'orchestrer tous ces instants pour créer une musique visuelle. »

• Guillaume Delaperrière



Kwa Heri Mandima

### ● Montage et récits

Le cas de *Lisboa Orchestra* est particulier, car l'ordre des plans n'a pas pour vocation première de raconter une histoire. Alors que la plupart du temps, c'est bien de cela qu'il s'agit : que racontent des images lorsqu'elles sont mises côte à côte ?

La progression de *Kwa Heri Mandima*, par exemple, tient beaucoup à son montage. Le récit d'une enfance passée dans un village du Zaïre se développe à partir de photographies. Deux photos mises l'une à côté de l'autre montrent une scène : des gens réunis pour le départ en avion d'une famille. Un zoom, puis des gros plans, nous font peu à peu entrer dans le détail de ces photographies, comme une enquête dans le souvenir d'un narrateur qui décrit cette scène. Ce court métrage est construit comme une analyse d'image, posant à chaque fois la question : qu'y a-t-il dans une image ? Le montage aide à décortiquer les photographies, à les raconter. Quand l'écran devient noir, [00:09:01], le récit se fait particulièrement fort : après le départ de la famille



dont il est question, une guerre touchera le village. Comme le dit la voix off : « *Mais de ça, tu n'auras pas les photos.* » Cet écran noir intervient dans le montage comme un point aveugle du récit, quelque chose qu'on ne peut pas montrer non seulement parce qu'on n'en a pas la possibilité matérielle, mais aussi parce que la violence de l'évènement demeure inimaginable pour l'auteur du film. C'est alors qu'interviennent les seules prises de vue filmées : le décollage de l'avion et la réaction du petit garçon, enregistrés par le père de famille. En choisissant, par le montage, de montrer ces images à la fin du film, Robert-Jan Lacombe crée un effet poignant. Avec le plan de l'avion qui décolle, dans lequel on se trouve avec la caméra, on sait que l'on abandonne à son sort funeste la population restée sur la terre ferme. Ce plan, s'il était intervenu au début du film, n'aurait pas eu du tout le même sens. Tout ce qui le compose, la mélancolie du petit garçon, la pluie et le ciel gris, ne serait pas chargé de la même émotion.

### ● Montage et mise en scène

*Kwa Heri Mandima* peut être considéré comme un film assez lent, du fait de ses plans longs et fixes sur des photographies. Mais le cas de *Quand passe le train* est plus complexe. En effet, les plans sont longs, mais l'impression qui se dégage du film n'est pas homogène. Prenons pour exemple le dernier plan. Il dure plus de 1 min 30, ce qui est relativement long. Pourtant ce qu'il montre, les habitantes du village qui se pressent pour arriver à temps au passage du train et distribuer leurs provisions, donne un sentiment d'urgence. À l'intérieur d'un plan long, il peut y avoir un mouvement rapide. Cela semble une évidence, mais il est important de comprendre que la vitesse, au cinéma, peut être provoquée par différents moyens, dont un est le montage, et l'autre la mise en scène. Dans le plan en question, la caméra est en mouvement, portée à l'épaule, ce qui accentue le sentiment d'urgence : l'image n'est pas fluide, stable, elle est au contraire accidentée et chaotique. Il est donc important de discerner, dans le rythme d'un film, ce qui vient du montage des images et ce qui vient des images elles-mêmes.

### ● D'une image à l'autre

Les deux films d'animation du programme permettent de s'interroger sur une question centrale du travail de montage : comment passe-t-on d'une image à l'autre ? Le procédé le plus simple est la coupe, c'est-à-dire lorsqu'une image disparaît pour laisser place à la suivante. C'est ainsi qu'est principalement construit *Irinka et Sandrinka*. Son originalité consiste à utiliser, dans le montage, beaucoup d'écrans noirs créant des pauses dans le récit. Cette présence des « cartons », héritage du cinéma muet, permet de chapter le film selon le principe des récits enchâssés : de celui d'Irène, on passe à celui de son père, puis à celui de Sandrine... Le film est ainsi construit sur un système qui rappelle l'emboîtement des poupées russes.

Plusieurs autres effets peuvent créer un lien entre les images, parmi lesquels le fondu enchaîné, qui consiste à faire apparaître une image dans une autre jusqu'à ce qu'elle la remplace. Ou bien le *morphing*, très apprécié des réalisateurs de films d'animation, et qui consiste à transformer une image en une autre de la façon la plus fluide possible. Dans *Madagascar, carnet de voyage*, il s'en trouve un remarquable quoiqu'entrecoupé d'autres dessins [à partir de 00:07:11], qui transforme le dessin d'une montagne en celui d'un zébu, puis d'une fleur et enfin d'un crâne gisant sur le sol. Le narrateur, à ce moment du film, est comme envoûté par la cérémonie funéraire à laquelle il assiste, et peut-être aussi par le toka gasy, un alcool malgache qu'il vient de boire. Le *morphing* signale une confusion de l'esprit, comme si les images tourbillonnaient dans sa mémoire. Que cette confusion soit d'ordre visuel, temporel ou spatial, cette technique de montage (qui est en fait une technique d'animation) a donc une signification qu'il convient d'analyser selon les cas. ■



Madagascar, carnet de voyage

### ● Ordre, rythme, échelle

Pour entraîner les élèves à comprendre l'importance du montage dans le récit, on peut leur demander de penser à des scènes quotidiennes (aller au collège, manger à la cantine, jouer, dormir), puis de les raconter dans des ordres différents. Est-ce que les histoires sont les mêmes ?

Pour être plus proche du travail plastique, les élèves peuvent s'entraîner à partir d'une dizaine de photographies ou de dessins. Comment les ordonner ? Que provoque selon eux la rencontre de deux images, lorsque les couleurs, les formes ou les échelles (gros plan ou plan large) sont très différentes entre elles ?

# Séquence

## Quand passe le train : une générosité sans fin

Cette séquence de *Quand passe le train* [00:09:49 – 00:15:47] montre comment le passage du train organise l'emploi du temps du village de La Patrona, en même temps qu'il stimule la solidarité et la générosité des habitants envers les passagers. De l'attente à l'urgence, puis au retour satisfait au village, c'est toute une dynamique qui est visible en quelques minutes.

La séquence commence dans la continuité de la précédente: il a plu, le ciel est encore lourd de nuages gris. Bernarda et Norma, qui viennent de se disputer à propos des crédits qu'accorde la première aux clients de l'épicerie, sont dehors [1]. Bernarda s'isole (en plan large), peut-être pour se calmer [2]. Ou peut-être attend-elle quelque chose? C'est ce qu'indique le plan suivant: un travelling circulaire [3a] découvre une autre villageoise, en robe à fleurs, et dévoile un mode de vie modeste (des bidons en plastique s'entassent). Cette femme est à l'affût. Pourtant, seuls des cris d'oiseaux et d'insectes du soir se font entendre.

Soudain, son intuition se confirme: «*Il a encore sifflé*» [3b]. Il s'agit bien sûr du train, au rythme duquel vit tout le village. Aussitôt, la villageoise se met en mouvement. Suivie en caméra portée, elle pousse une brouette qui déborde de bouteilles de récupération remplies d'eau [4a]. Le sol terreux, parsemé de flaques, rend encore plus laborieux le transport de la brouette. Arrivée près des rails qui strient le plan [4b], elle attend à nouveau. Norma, Bernarda et un villageois se pressent eux aussi vers les rails, chargés de cageots pleins de nourriture. La caméra, toujours portée, donne l'impression d'une certaine urgence, alors que les villageois mettent au point une stratégie pour se disposer le plus efficacement [5]. Suivant l'indication de Norma, Bernarda va se placer à l'avant [6]. L'image de cette femme avançant sur des rails envahis par la végétation, dans une lumière crépusculaire, en dit long sur sa bravoure et celle de ses voisines. On peut parler de résistance, en l'occurrence: les habitantes de la Patrona se mettent sur le passage de ce train, qui file sans s'arrêter près du village. Tout à coup apparaît la perspective, le lointain, l'ailleurs, on sort du petit monde enclavé du village... Et cette femme qui marche, seule, vers le point de fuite, devient une image très poétique, voire symbolique, qui nous sort du registre réaliste. Cet ailleurs, c'est celui vers lequel filent les migrants, espérant y trouver une vie meilleure que chez eux.

Le train fait irruption dans le plan suivant! [7a], imposant et faisant retentir une sirène puissante qui brise le silence. On devine que le chauffeur est complice de cette chaîne de générosité. Le train est une grande masse opaque et bruyante qui fait obstruction dans le paysage. Sa lourdeur contraste avec les frêles silhouettes des villageois disposés de loin en loin, dans ce plan large, pour jeter les sacs aux passagers. Les villageois paraissent minuscules parce que le train n'est pas à l'échelle humaine. Et la vitesse de son passage tranche avec la lenteur minutieuse dont sont emprunts les préparatifs en cuisine des séquences précédentes. On met du temps à saisir qu'il y a des personnes juchées dessus. Des grappes de migrants, dont l'obscurité et la vitesse du train ne permettent pas de distinguer les visages, sont accrochées comme ils peuvent aux wagons et au toit [7b].

La valeur de plan du contrechamp [8], qui montre le train s'éloignant vers le point de fuite, est plus resserrée, comme si l'on passait de l'échelle du train à celle des hommes. Les villageois et les passagers entrent en contact éphémère, et les corps tendus de ces derniers ont quelque chose de lyrique, pouvant évoquer *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault. Les

villageois jettent les sacs contenant la nourriture préparée avec soin. Malgré une technique que l'on sent perfectionnée au fil du temps, l'exercice est difficile. Les migrants poussent des cris de joie et de reconnaissance; ils n'auront pas le temps de connaître mieux leurs bienfaiteurs, et la générosité de ceux-ci est littéralement aveugle. On perçoit un effet de vases communicants: les lourds cageots et les longs préparatifs au village allègent le fardeau des passagers du train. Le temps presse, et Norma, en chef d'orchestre de l'opération, envoie une villageoise couvrir une autre zone, tandis qu'elle-même se hâte pour distribuer d'autres sacs. La caméra colle à cette urgence, et nous restons toujours du point de vue des habitants. Un passager, qui n'est plus qu'une main, attrape un sac [9a].

Dans le même plan, Norma regarde passer le reste du train, qui remplit maintenant presque tout le cadre. Quand les bruits métalliques et violents de la machine s'éloignent, on entend la respiration de Norma, essoufflée. Ce qui se passe alors sur la bande son est saisissant, puisque le fracas du train disparaît pour laisser place à la fatigue de cette femme, rendue sensible par son souffle. Elle se remet pourtant immédiatement en marche pour récupérer un cageot vide, alors que l'horizon redevient celui d'une nature verdoyante, au crépuscule [9b]. La caméra continue de la suivre en travelling latéral. Le fait que l'urgence et le calme se succèdent dans le même plan accentue l'effet d'irruption du train dans la vie du village, laquelle est pourtant rythmée par son passage. La nuit est tombée, et les habitants regagnent le village, cageots vides à la main. L'inquiétude fait place à l'épuisement et à la joie d'avoir rempli leur mission: toutes les provisions ont été données [10]. Mais ils pensent déjà à la suite: il faudra refaire du riz... Le plan réunit cette communauté, soudée autour d'une même générosité, alors qu'elle regagne son village [11]. Au fond du plan, une maison éclairée par des guirlandes lumineuses [sans doute l'épicerie] renforce l'image d'une communauté modeste mais chaleureuse. Arrivées dans une sorte de hangar qui semble faire fonction de cuisine, toujours réunies par un plan large, les villageoises s'affairent. Elles se lavent les mains, rangent les cageots... [12]. La lumière électrique est faible, les murs sont frustes et nus. Les villageoises sont encore essoufflées après l'effort, et une petite inquiétude se fait sentir, remplaçant vite la joie de leur action: il y avait plus de migrants que d'habitude dans le train. Pour elles, cela veut dire augmenter encore le travail de préparation des rations. Il y aura toujours un nouveau train, avec toujours plus de gens qui tentent de fuir la misère et qu'il faudra aider.

*Quand passe le train* montre des femmes dont l'existence rappelle plusieurs mythes grecs. Celui de Pénélope, la femme d'Ulysse, qui refait sans cesse la même tapisserie. Celui des Danaïdes, qui remplissent éternellement un tonneau troué. Ou encore celui de Sisyphe, qui pousse pour toujours un rocher à flanc de montagne. La tâche infinie et ritualisée des villageoises rappelle bien la structure de ces mythes, où un personnage est condamné à la répétition des mêmes gestes. On voit alors comment une scène documentaire, réaliste par définition, peut se doubler d'une charge symbolique, voire mythologique. ■

1 Plan que l'on peut rapprocher de *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat des frères Lumière* (1896), .





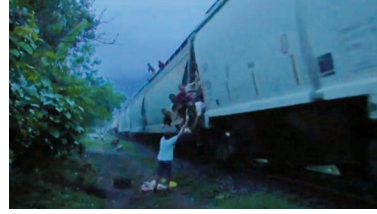
1



7a



2



7b



3a



8



3b



9a



4a



9b



4b



10



5



11



6



12



# L'autobiographie

## Comment parler de soi ?

*Madagascar, carnet de voyage, Irinka et Sandrinka et Kwa Heri Mandima* abordent chacun l'autobiographie, avec des approches diverses. En convoquant des échelles temporelles différentes, du bref souvenir au récit de toute une vie, chacun répond à sa manière à la question : comment parler de soi au cinéma ?

*Madagascar, carnet de voyage* a été conçu d'après un voyage de son réalisateur Bastien Dubois dans ce pays. Il s'agit d'un moment unique, proche de celui de la réalisation du film, et qui implique moins l'intimité du réalisateur qu'une expérience qu'il partage avec le spectateur. À l'inverse, *Kwa Heri Mandima* raconte l'enfance de son réalisateur Robert-Jan Lacombe, puisant dans son intimité, notamment par l'utilisation de documents destinés normalement à un cadre privé, les photos de famille. *Irinka et Sandrinka* va chercher un passé plus lointain, en se penchant non seulement sur l'enfance de sa réalisatrice Sandrine Stoianov, mais aussi sur celle de sa grand-mère, dont le récit guide le film.

### ● De la littérature au cinéma : première et deuxième personnes

De nombreux moyens mis au service de l'autobiographie nous viennent de la littérature, où ce genre fait partie des plus courants. En premier lieu, l'usage de la première personne du singulier est le marqueur du récit de soi. Dans *Irinka et Sandrinka*, cette première personne est utilisée par Irène qui, au gré d'un dialogue avec sa petite fille Sandrine, raconte ses souvenirs de petite fille russe. Il s'agit bien d'une autobiographie, puisque le récit d'Irène se mêle peu à peu à celui de Sandrine, qui utilise elle aussi cette première personne : se raconter passe aussi par le fait de donner la parole à sa grand-mère. Le « je », passant d'une voix à l'autre, devient l'outil d'une mémoire collective et familiale. Pour autant, il ne s'agit pas de souvenirs de famille, au sens où les événements seraient racontés selon leur forme objective, celle du « nous ». En partageant le « je », *Irinka et Sandrinka* dessine une histoire familiale à travers deux regards subjectifs qui se rejoignent mais ne se superposent pas.

On remarque que *Kwa Heri Mandima*, qui est autobiographique, utilise la deuxième personne du singulier. Ce « tu » est employé par un narrateur (le réalisateur lui-même) s'adressant au petit garçon qu'il était. En littérature, l'utilisation de la deuxième personne dans une autobiographie existe (dans *Lambeaux* de Charles Juliet, par exemple), et ce choix fort permet de mettre en scène le rapport d'un « je » présent à un soi passé, comme si en se penchant sur son passé on observait quelqu'un que l'on n'était plus vraiment.

Dans *Madagascar, carnet de voyage*, un procédé proprement cinématographique permet de reproduire l'effet de l'utilisation de la première personne : la caméra subjective (quand bien même il s'agit de dessins). Les personnages dessinés par Bastien Dubois regardent en effet le spectateur dans les yeux, et de son côté le spectateur a l'impression de voir le film à travers les yeux d'un personnage, en l'occurrence le réalisateur lui-même. Cet effet est renforcé par les dialogues, car les personnages s'adressent directement au voyageur-dessinateur, comme dans le moment [à partir de 00:06:25] où un homme lui propose un verre d'alcool. Un autre indice de l'influence littéraire est l'utilisation du texte écrit à même l'image. Ce choix se justifie d'autant plus que le film suit la forme du carnet de voyage, sur lequel on écrit, on dessine ou colle ses souvenirs. Quand, à [00:04:48], il est écrit « tous les regards se tournent vers moi », on a vraiment affaire à un effet autobiographique.



« Je me souviens des aiguilles en acier et des aiguilles en bambou que l'on aiguisait sur un frottoir après chaque disque.

Je me souviens qu'après la guerre, on ne trouvait presque pas de chocolat viennois ni de chocolat liégeois et que, pendant longtemps, je les ai confondus.

Je me souviens des foulards en soie de parachute.

Je me souviens de l'époque où il fallait plusieurs mois, et jusqu'à plus d'une année d'attente, pour avoir une nouvelle voiture.

Je me souviens que Jean Gabin, avant la guerre, devait par contrat mourir à la fin de chaque film.

Je me souviens que Khrouchtchev a frappé avec sa chaussure la tribune de l'ONU.»

● Extraits de *Je me souviens* de Georges Perec, 1978

### ● Mémoire collective

Il est possible de poursuivre cette étude en cours de français. On peut évoquer notamment le passage de *Kwa Heri Mandima* où la voix off énonce tout ce que le petit garçon ignore de la culture occidentale, et qui reprend en l'inversant le principe du livre de Georges Perec *Je me souviens*. Dans cet ouvrage, Perec énumère les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse, sous la forme très simple d'une liste. Ce faisant, il réveille une mémoire collective, plus précisément une mémoire générationnelle. La mémoire individuelle rejoint celle des individus qui ont partagé le même monde au même moment, c'est une des grandes constantes de l'autobiographie.

## ● De l'autobiographie à l'autoportrait

Dans ces trois films, la question de l'autobiographie rejoint naturellement celle de la représentation de soi. Bastien Dubois, réalisateur de *Madagascar, carnet de voyage*, se dessine de façon épurée [00:01:44], plus que les autres personnages dont les traits sont assez détaillés. Il s'agit pour lui de s'effacer au profit des rencontres qu'il fait pendant son voyage, comme pour dire que ce n'est pas lui qui compte, mais ce qu'il a observé sur place. La représentation du voyageur-dessinateur est d'ailleurs très rare dans le film, pour la raison évoquée ci-dessus : le film est majoritairement conçu en vision subjective. L'autobiographie est moins utilisée pour les faits qui définissent le personnage (même si cette dimension est présente) que pour les réseaux de sensations auxquelles il est confronté. L'animation permet à Bastien Dubois de laisser libre cours à son imagination, mais surtout de transformer des expériences sensorielles en visions personnelles. Pour le dire autrement, le sujet autobiographique est ici ce qui fait tenir ensemble toutes les sensations. On remarque aussi que Bastien Dubois a choisi de faire figurer les photographies des membres de l'équipe du film au générique, dont la sienne, ce qui est une façon peu commune de procéder, mais correspond au régime du carnet de voyage.

Le choix de Sandrine Stoianov, dans *Irinka et Sandrinka*, pourrait rappeler celui de Bastien Dubois : la réalisatrice s'y représente par un dessin aux traits simples. Mais ce dessin est très loin de la réalisatrice, car elle s'y montre enfant. Surtout, cette représentation correspond exactement à celle d'Irène, sa grand-mère racontant son enfance. Par ce choix, Sandrine Stoianov supprime la distance temporelle qui la sépare de sa grand-mère, jusqu'à ce que les deux petites filles, qui se ressemblent comme des jumelles, s'étreignent à la fin du film [à partir de 00:14:55]. L'autre représentation de la réalisatrice est tout aussi loin d'elle : il s'agit d'une photographie [00:13:50], la seule qu'Irène dit posséder de sa petite fille. En faisant apparaître cette photographie parmi les dessins, Sandrine Stoianov crée une pause dans ce qui ressemble à un conte dessiné. Pourtant, à y regarder de plus près, sur cette photographie l'enfant fixe l'objectif d'un air triste, ce qui renforce la mélancolie qui enveloppe tout le film. La photographie rejoint donc le régime du conte.

Dans *Kwa Heri Mandima*, Robert-Jan Lacombe se représente uniquement par les photographies de son enfance, et la courte vidéo qui conclut le film. Il s'agit donc d'une représentation réaliste. Mais on peut aller plus loin. Car si ces photographies ont été choisies pour figurer dans le film, on devine qu'il y en a d'autres qui ne l'ont pas été. Celles que l'on voit apparaissent dans un ordre qui établit une représentation globale de ce personnage. Quelle impression en a-t-on, au fil du film ? Celle d'un enfant un peu boudeur, rendu triste et préoccupé par son départ du village du Zaïre dans lequel il a grandi. En montrant ces photographies et cette vidéo de lui, le réalisateur va dans le sens de son récit, qui raconte comment l'arrachement douloureux au village de son enfance est suivi d'une catastrophe bien plus grave, mais dont on n'a pas d'image. Le visage sombre de l'enfant vaut donc comme représentation indirecte d'un drame que l'on ne verra pas. ■



Kwa Heri Mandima



L'Homme blessé de Gustave Courbet, entre 1844 et 1854



Obama et sa perche à selfies. Capture d'écran d'une vidéo publiée sur le site « Buzzfeed » intitulée « Ces choses que tout le monde fait mais dont on ne parle pas ».

## ● Portrait et autoportrait

Beaucoup d'ateliers avec les élèves peuvent être imaginés dans le cadre d'un enseignement d'arts plastiques. On peut bien sûr rappeler l'importante tradition picturale de l'autoportrait, qui s'est poursuivie avec la photographie. Le peintre peut se représenter en buste et de trois quarts (Rembrandt, Van Gogh), dans une situation à la mise en scène plus originale (Courbet), voire au sein d'un portrait de groupe réaliste (Fantin-Latour dans *Hommage à Delacroix*) ou imaginaire (Véronèse dans *Les Noces de Cana*). En photographie, la tradition de l'autoportrait s'est poursuivie jusqu'aux cas extrêmes et très répandus de la photo d'identité et même du *selfie*. La photo d'identité vise la neutralité de l'expression, permettant l'identification d'un individu par ses traits. Le *selfie*, au contraire, exacerbe ce que l'individu cherche à montrer de lui, en immortalisant une situation dans laquelle il est pris. Entre les deux, on peut évoquer la photo de famille ou de groupe (de classe, par exemple), sur lesquelles l'individu est représenté comme le membre d'une communauté, et où l'on peut souvent voir la place qu'il y occupe.

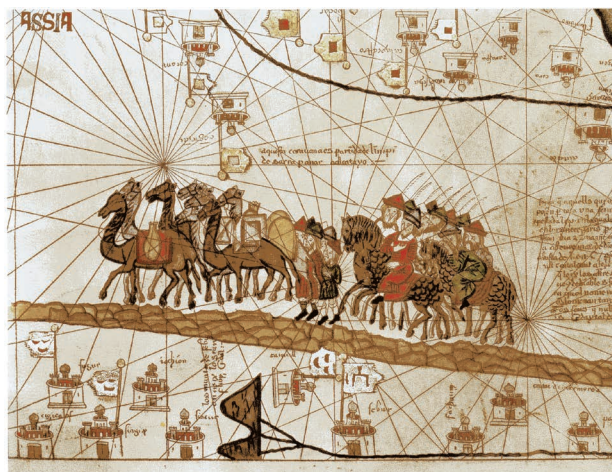
On peut, à partir de là, réfléchir avec les élèves à ce qu'ils voient d'eux-mêmes dans quelques photographies (de famille, de groupe, seul) qu'ils apporteraient en classe.





## Le voyage À la découverte du monde

Les cinq courts métrages sont unis par leur évocation d'un ailleurs et le goût de la découverte. Chacun d'eux s'apparente au récit de voyage, mais d'un type de voyage à chaque fois différent : le voyage touristique, le voyage intérieur, l'exil, la migration.



### ● Le récit de voyage

Dans le cadre d'un enseignement de français, on peut évoquer avec les élèves le genre du récit de voyage, que l'on peut faire remonter au moins à l'époque des grands explorateurs européens, Marco Polo en tête, et qui a acquis ses lettres de noblesse au 18<sup>e</sup> siècle. Les caractéristiques du genre impliquent la découverte d'un territoire plus ou moins lointain, mais surtout un ton personnel, qui engage l'expérience de l'individu confronté à l'inconnu. Dans *Madagascar, carnet de voyage*, on remarque que tous ces traits sont réunis. Le voyage, d'abord, est figuré par de nombreux attributs : l'imposant sac à dos du voyageur-dessinateur [00:02:22, 00:09:09], les moyens de transport variés, du bus [à partir de 00:02:22] au taxi-brousse, en passant par l'avion du retour [00:09:13]. Ensuite, comme on l'a déjà remarqué dans ce livret, le réalisateur choisit de faire apparaître du texte à l'image. Ce faisant, le voyageur consigne ses impressions sur la culture qu'il découvre à la manière des explorateurs des siècles passés. En jouant avec les codes du carnet de voyage, objet personnel sur lequel on écrit, dessine et colle des souvenirs, Bastien Dubois inscrit son film dans un genre littéraire, créant une passerelle entre l'objet livre et le cinéma.

*Kwa Heri Mandima* est aussi traversé par le souci de rendre compte d'un voyage. La scène qui est commentée, le départ en avion, cristallise tous les souvenirs. C'est à partir du moment du départ que l'on parle de ce que l'on a connu (le Zaïre) et de ce que l'on va découvrir (l'Europe). On peut penser ici au roman épistolaire de Montesquieu, *Les Lettres persanes*. Dans ce livre, deux voyageurs persans (Usbek et Rica) racontent leur séjour à Paris, par des lettres envoyées à leurs amis. Ce choix permet à Montesquieu une inversion des codes du récit de voyage de l'époque, dans lequel ce sont toujours des Européens qui découvrent une autre culture. Ici, c'est le fonctionnement de la société française du 18<sup>e</sup> siècle qui est scrutée comme pour la première fois, ce qui permet d'en montrer le ridicule et les étrangetés. On voit que *Kwa Heri Mandima* reprend cette idée, puisque le petit garçon s'apprête à découvrir des codes culturels mystérieux qui font l'objet d'un défilement de photos [à partir de 00:07:57].

Le voyage peut être celui d'un touriste (*Madagascar, carnet de voyage*), d'un enfant (*Kwa Heri Mandima*), mais il peut aussi être celui d'un spécialiste d'une discipline particulière, qui éprouve son domaine de compétence dans un lieu nouveau. C'est le cas de *Lisboa Orchestra*. Son réalisateur, Guillaume Delaperrière, est passionné de musique, et le « récit de voyage » qu'il fait de Lisbonne est avant tout un portrait de la ville par les sons qui la peuplent, comme le ferait un ethnomusicologue. Il pourrait être intéressant, en classe de musique, de décrire les sons que le film donne à entendre, et surtout de repérer ce qu'ils ont de particulier, en quoi ils diffèrent des sons auxquels l'élève est habitué. De la langue à la musique, en passant par les sirènes des ambulances ou la qualité de résonance du lieu, les élèves peuvent comprendre l'intérêt du film comme document de voyage. Le récit de voyage est un recensement de sensations, d'images, de sons, mais aussi de goûts et d'odeurs, comme c'est le cas dans *Madagascar, carnet de voyage*.

Pour aller plus loin, on peut imaginer un cours d'arts plastique consacré à la forme composite du récit de voyage. Album photo pour *Kwa Heri Mandima*, carnet destiné à accueillir des collages dans *Madagascar, carnet de voyage*... Si les élèves ont eu l'occasion de voyager récemment, on peut leur demander de rendre compte de leur expérience à travers un mélange de textes et d'images, dessins ou photographies. Le même exercice pourra être envisagé à partir d'une expérience plus quotidienne, mais en prenant soin de se mettre à distance pour essayer d'imaginer ce qu'un voyageur percevrait du lieu dans lequel ils vivent.





## ● Migrations

Le voyage n'est pas toujours le choix libre d'un touriste ou d'un explorateur. Il peut aussi être nécessaire, la conséquence d'un exil forcé. On pourra, en cours d'histoire-géographie, étudier les films du programme sous l'angle de la migration. Dans le cas de *Kwa Heri Mandima*, l'émigration est un arrachement pour le petit garçon, triste de quitter son village et ses amis, mais aussi un retour sur le continent de ses parents. Elle s'inscrit surtout dans un contexte géopolitique particulier: les instabilités qui vont éclater au Zaïre au milieu des années 1990, et bouleverser la vie au village.

Autre lieu, autre contexte historique: dans *Irinka et Sandrinka*, le récit tourne autour de la jeunesse d'Irène. Née dans un pays en pleine révolution (la Russie), Irène a passé les premières années de sa vie en Bessarabie, devenue roumaine après son annexion pendant la Première Guerre mondiale. Ses parents étaient des Russes blancs, expression par laquelle on désigne les membres de l'aristocratie et les partisans du tsar renversé par la révolution de 1917. Assez vite, son père s'est exilé en France, ce qui fut le cas d'un grand nombre de Russes blancs, du fait de leur proximité avec ce pays. Lorsqu'elle arrive en France, Irène est donc déracinée, comme son père. C'est le contexte du film de Sandrine Stoïanov, qui cherche à renouer avec ses racines: elle-même est française, mais imprégnée d'une culture qu'elle ne connaît que partiellement. Le film met alors en avant une Russie de conte, presque rêvée. Sandrine fait, par le récit de sa grand-mère, le chemin inverse de cette dernière. Le récit, ici, est le vecteur d'un voyage mental, mais aussi d'un voyage à l'intérieur de soi, qui participe à la construction de son identité. Car les frontières physiques, entre les pays, sont vécues avant tout comme des frontières intérieures, séparant des langues, des cultures, des façons de penser. C'est ce qui rend l'émigration souvent douloureuse, et les films qui en traitent poignants.

*Quand passe le train* montre le destin des migrants économiques, ces gens qui tentent de fuir la misère en se rendant dans un pays plus riche. Ici, des habitants d'Amérique latine s'accrochant au train pour rejoindre les États-Unis. Le moyen de transport qu'ils empruntent est historiquement et culturellement

chargé. En effet, le train est à la fois métonymie du voyage et métaphore de la vie, mais aussi un incontournable élément des westerns, ce genre cinématographique emblématique des États-Unis. Les rails, lignes droites qui filent vers l'inconnu, ont beaucoup inspiré les cinéastes. Le train est le vecteur des destins aventureux. ■

Quand passe le train



## ● Migrations contemporaines

Les migrants d'Amérique latine représentent une population très nombreuse, et il sera utile, pour l'étude de *Quand passe le train*, de rappeler aux élèves leur place dans la société américaine. Les relations entre les États-Unis et ses voisins du sud constituent un sujet primordial d'un côté et de l'autre de la frontière. Il n'y a qu'à voir l'importance que celui-ci a pris pendant la campagne présidentielle de 2016. La solidarité que le film montre en dit aussi très long sur la communauté de destin des peuples d'Amérique latine, et sur leur propension à s'entraider.

# Cinéma et mémoire

## Comment garder une trace ?

Ces courts métrages sont aussi cinq témoignages sur l'état du monde.

Le cinéma est né de la conjonction d'évolutions techniques et d'un désir: celui de garder trace d'un visage, d'un corps, d'un moment, d'un événement... Suivant le modèle de la photographie, le cinéma a permis d'enregistrer du réel, du plus spectaculaire au plus anodin. Le documentaire est le résultat de ce désir premier: rendre compte de ce qui a eu lieu, quelque part, à un moment donné. *Quand passe le train* s'organise autour de l'évènement précis du passage d'un train, et de son incidence sur la vie d'un village. En voyant ce train passer, les cinéphiles pensent inmanquablement à un autre film, l'un des premiers de l'histoire: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). Cette «vue Lumière», du nom de ses commanditaires, est devenue l'archétype de l'évènement cinématographique, la légende voulant que les premiers spectateurs aient eu une frayeur en voyant ce train fondre sur eux. Bien entendu, l'effroi a disparu chez les spectateurs contemporains, mais on en trouve peut-être la trace chez les villageoises qui se confrontent au géant d'acier. Cette comparaison permettra, en cours d'histoire, d'aborder le rapport entre les arts et le chemin de fer; au 19<sup>e</sup> siècle, le train incarnait la modernité, tout comme le cinéma. Aujourd'hui à l'inverse, train et cinéma ont quelque chose d'archaïque (ou d'ancestral), que l'on devine dans *Quand passe le train*. *Lisboa Orchestra*, malgré la singularité de son dispositif formel, se rapproche des préoccupations du documentaire; en effet, ce film s'apparente à une collection d'instantanés typiquement lisboètes. Si bien qu'en le voyant, tout spectateur pourra se dire: voici comment l'on vivait à Lisbonne, au début du 21<sup>e</sup> siècle. *Madagascar, carnet de voyage*, même s'il utilise l'animation, a une visée semblable, rendant compte des coutumes et de l'atmosphère d'un pays.

### ● Soi et le monde

Le rapport du cinéma à la mémoire participe de la question plus générale des archives. Que faut-il conserver, à quoi servent les archives? La question pourra être abordée en cours d'histoire. Plusieurs films traitent de la question de l'archive, par le prisme du rapport entre l'histoire individuelle et l'histoire collective. C'est le cas de *Kwa Heri Mandima*, composé de photos de famille du réalisateur. Ces photos, qui avaient pour objectif premier de servir de souvenirs à la famille Lacombe, sont devenues grâce au film des indices du rapport entre l'Europe et l'Afrique. Surtout, le réalisateur fait le constat d'une archive manquante, symbolisée par un écran noir: aucune photo des violences qui ont touché le village du Zaïre où il a grandi [00:08:59]. Il sera judicieux d'évoquer un film récent traitant de cette question: *L'Image manquante*, du cinéaste Rithy Panh, qui porte sur un moment très dur de l'histoire du Cambodge. *Irinka et Sandrinka*

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat des frères Lumière, 1895



Quand passe le train



fait état d'une autre histoire: celle de la révolution russe de 1917 et des années qui ont suivi, entraînant une émigration importante vers la France. L'histoire de cette famille, racontée en dessin et en photos (personnelles ou anonymes), rejoint celle de nombreuses autres familles. La parole d'Irène, véritable archive en soi, permet de consigner cette histoire à la fois personnelle et multiple.

Les films du programme permettront de mener une réflexion avec les élèves sur la question de la construction de l'identité. On se construit à travers sa famille, son pays, sa génération, mais surtout, on se construit par la rencontre avec l'autre, avec une identité différente. *Kwa Heri Mandima* pose ces questions à travers un enfant qui comprend soudainement que son identité est liée à des lieux qu'il ne connaît pas, où il n'a pas grandi. Ces problématiques ouvrent sur des questions historiques et politiques, quand on se penche sur le sort des migrants. Dans *Quand passe le train*, une chaîne de solidarité s'organise pour leur venir en aide. *Irinka et Sandrinka* montre la situation compliquée des émigrés russes après la révolution de 1917. Notre programme prouve, dans tous les cas, que la démarche du documentariste relève toujours de la rencontre avec l'autre; et par le regard que l'on porte sur lui, c'est soi-même que l'on peut espérer connaître. ■



## MADAGASCAR, CARNET DE VOYAGE

Site de Bastien Dubois :  
↳ [bastiendubois.com](http://bastiendubois.com)

*Portraits de voyages*, une collection de 20 courts métrages de 3 minutes. Chacun met en scène un habitant d'un pays, qui parle de sa culture, de son histoire, de son environnement :

↳ [bastiendubois.com/pdv](http://bastiendubois.com/pdv)

Entretiens avec Bastien Dubois :

*Sur la route avec Bastien Dubois*, vidéo de *Télérama* mise en ligne en juillet 2012 :

↳ [dailymotion.com/video/xs9myq\\_carnets-de-voyage-bastien-dubois-a-madagascar\\_creation](http://dailymotion.com/video/xs9myq_carnets-de-voyage-bastien-dubois-a-madagascar_creation)

« Bastien Dubois, croqueur du monde » sur le site de *Ciclic* :

↳ [ciel.ciclic.fr/bastien-dubois-croqueur-du-monde](http://ciel.ciclic.fr/bastien-dubois-croqueur-du-monde)

« J'ai passé un an et demi à chercher de l'argent pour faire un film sur Madagascar sans jamais y avoir mis les pieds », entretien par Katia Bayer sur le site de *Format Court*, mis en ligne en juillet 2010 :

↳ [formatcourt.com/2010/07/bastien-dubois-%E2%80%9Cj%E2%80%99ai-passe-un-an-et-demi-a-chercher-de-l%E2%80%99argent-pour-faire-un-film-sur-madagascar-sans-jamais-y-avoir-mis-les-pieds%E2%80%9D](http://formatcourt.com/2010/07/bastien-dubois-%E2%80%9Cj%E2%80%99ai-passe-un-an-et-demi-a-chercher-de-l%E2%80%99argent-pour-faire-un-film-sur-madagascar-sans-jamais-y-avoir-mis-les-pieds%E2%80%9D)

## QUAND PASSE LE TRAIN

Présentation du film par Charlotte Garson, sur le site du festival du Cinéma du réel (2013) :

↳ [archivescinereel.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=4489](http://archivescinereel.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=4489)

Critique de Fanny Barrot, sur le site *Format Court*, mise en ligne en mars 2013 :

↳ [formatcourt.com/2013/03/%C2%AB-quand-passe-le-train-%C2%BB-de-jeremie-reichenbach](http://formatcourt.com/2013/03/%C2%AB-quand-passe-le-train-%C2%BB-de-jeremie-reichenbach)

Entretien avec Jérémie Reichenbach (en anglais), réalisé lors du Festival dei Popoli à Florence en décembre 2013 :

↳ [youtube.com/watch?v=wS7YDoPaW90](http://youtube.com/watch?v=wS7YDoPaW90)

## IRINKA ET SANDRINKA

Site de Sandrine Stoianov :  
↳ [sandrinstoianov.jimdo.com](http://sandrinstoianov.jimdo.com)

Entretien avec Sandrine Stoianov sur le site de *Ciclic*, propos recueillis par Eugénie Zvonkine en 2008 :

↳ [upopi.ciclic.fr/entretien-avec-sandrine-stoianov](http://upopi.ciclic.fr/entretien-avec-sandrine-stoianov)

Une analyse du film, par Eugénie Zvonkine, postée en 2008 :

↳ [upopi.ciclic.fr/irinka-sandrinka-analyse-du-film](http://upopi.ciclic.fr/irinka-sandrinka-analyse-du-film)

## KWA HERI MANDIMA

*Retour à Mandima*, documentaire de 40 minutes réalisé en 2012, « prolongement » de *Kwa Heri Mandima* :

↳ [vimeo.com/78240764](http://vimeo.com/78240764)

Entretien vidéo avec Robert-Jan Lacombe, réalisé en décembre 2012 lors du festival Invideo à Milan :

↳ [youtube.com/watch?v=6-MSqtl-b-U](http://youtube.com/watch?v=6-MSqtl-b-U)

Critique d'Adi Chesson sur le site *Format Court*, postée en décembre 2010 :

↳ [formatcourt.com/2010/12/%C2%AB-kwa-heri-mandima-%C2%BB-de-robert-jan-lacombe](http://formatcourt.com/2010/12/%C2%AB-kwa-heri-mandima-%C2%BB-de-robert-jan-lacombe)

Florian Peeters, « Au revoir Mandima, la vie derrière soi », posté sur le site de *Café Babel* en juin 2016 :

↳ [cafebabel.fr/societe/article/video-au-revoir-mandima-la-vie-derriere-soi.html](http://cafebabel.fr/societe/article/video-au-revoir-mandima-la-vie-derriere-soi.html)

## LISBOA ORCHESTRA

Site de Guillaume Delaperrière avec d'autres films musicaux, notamment *Dharavi Orchestra* (2013) et *My Silver Spoon* (2014) :

↳ [guillemedelaperriere.com](http://guillemedelaperriere.com)

Entretien avec Guillaume Delaperrière sur le site *Saywho* :

↳ [saywho.fr/rencontres/guillaume-delaperriere](http://saywho.fr/rencontres/guillaume-delaperriere)

Une analyse du film sur le site de *Ciclic* :

↳ [ciclic.fr/ressources/lisboa-orchestra](http://ciclic.fr/ressources/lisboa-orchestra)

## Transmettre le cinéma

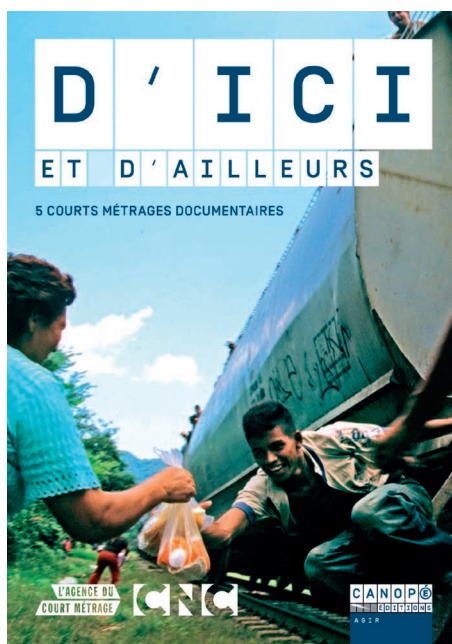
Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ [transmettrelecinema.com](http://transmettrelecinema.com)

## CNC

Tous les dossiers du programme *Collège au Cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ [cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques](http://cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques)



## D'ici et d'ailleurs

5 courts métrages documentaires, DVD, 2017.

Retrouvez les cinq courts métrages du programme « D'ici et d'ailleurs » en DVD, afin de travailler sur les films avec vos élèves, après la séance de cinéma. Vous pourrez alors étudier précisément chaque point abordé dans le dossier pédagogique. Des pistes pédagogiques complémentaires vous sont également proposées dans un dossier en ligne, sur le site de Réseau Canopé.

Les cinq films sont proposés en audiodescription et avec sous-titres pour malentendants.

↳ [reseau-canope.fr/notice/dici-et-dailleurs.html](http://reseau-canope.fr/notice/dici-et-dailleurs.html)



## CINQ FILMS AUX QUATRE VENTS

Comment se construit notre identité ? Par notre famille, notre culture, notre rapport aux autres ? Chaque court métrage du programme documentaire « D'ici et d'ailleurs » apporte un élément de réponse à ces questions. *Madagascar, carnet de voyage* est le récit illustré d'un globe-trotter, partant avec ses crayons et son sac à dos à la découverte d'autres cultures. L'identité commune des habitantes de la Patrona, au Mexique, se définit par rapport à leur solidarité envers les plus faibles, comme le montre *Quand passe le train*. C'est le rapport à sa famille et à son pays d'origine, la Russie, que Sandrine cherche à définir dans *Irinka et Sandrinka*, tandis que le narrateur de *Kwa Heri Mandima* interroge les frontières qui séparent les individus et les font appartenir à une culture plutôt qu'à une autre. Enfin, *Lisboa Orchestra* enregistre les sons qui définissent la ville de Lisbonne, comme si celle-ci révélait au visiteur sa carte d'identité sonore. Ces cinq courts métrages sont donc cinq invitations à la découverte du monde, et autant de preuves de la variété et de la richesse du cinéma documentaire.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU  
CINÉMA